Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

IAPH | **servicios**



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

Memoria final

Vestido de Reina de la Virgen del Rocío y vestido de Rey de su hijo, conocido como Traje de las Hermandades

Diseño Joaquín Castilla. Bordados Taller de M. M. Filipenses (Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri) de Sevilla. Cronología entre 1950-1961

Santuario del Rocío. Almonte (Huelva)

Septiembre 2021

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN....1
I. FINALIDAD Y OBJETIVOS....2
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES....3
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN....4
III.1. Ficha catalográfica....4
III.2. Estudio técnico....6
IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS....71
V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN....101
VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN....102
VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS....139
VIII. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN....140
EQUIPO TÉCNICO....143
ANEXOS....145
I. INFORME HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y DE VALORACIÓN CULTURAL....146
II. CARACTERIZACIÓN DE HILOS METÁLICOS....147

INTRODUCCIÓN

El objeto de este documento es recoger toda la documentación generada en relación al “Conjunto textil de las Hermandades” o ajuar conocido como de “los Apóstoles” perteneciente a la Virgen del Rocío tras su intervención en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Este magnífico conjunto presenta un gran interés tanto a nivel técnico como material, destacando su originalidad, a pesar de las diferentes actuaciones a las que se ha visto sometido a lo largo de su historia material.

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS

Este conjunto textil perteneciente a la Virgen del Rocío. Se realizó en el taller de M.M. Filipenses (Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri) de Sevilla entre los años 1950-1961, con el diseño de Joaquín Castilla. Forma parte de los bienes muebles que se incluyen, están ubicados y asociados al Santuario de Nuestra Señora del Rocío y fundamentalmente a la propia imagen de la Virgen y su Hijo, como principal bien, así como a los elementos de culto relacionados, según consta en el Expediente de Declaración y Delimitación del Santuario y Aldea del Rocío como Bien de Interés Cultural con Categoría de Sitio Histórico. Decreto 1166-2006.

De acuerdo a este Decreto, la realización de intervenciones de conservación y restauración de estos bienes exigió la elaboró un proyecto de conservación antes de acometer su intervención. La solicitud para proceder a la actuación sobre este conjunto textil al Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (I.A.P.H.), fue realizada por parte de D. Santiago Padilla Díaz de la Serna y D. Antonio Ramos Moreno, en calidad de Presidente y Delegado de Formación respectivamente de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte.

La finalidad de este documento ha permitido la ejecución de la intervención en términos técnicos y administrativos, mediante la toma de las decisiones oportunas para alcanzar los objetivos definidos a continuación: preservar, potenciar y transmitir sus valores culturales, para el disfrute y la investigación de las generaciones presentes y futuras, partiendo de un proceso exhaustivo de investigación y diálogo multidisciplinario.

II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de trabajo e intervención del IAPH en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales, comienza con una fase cognoscitiva que incluye los estudios necesarios para formular y llevar a cabo la fase operativa.

En la primera fase se trata de conocer las características materiales de la obra, evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes, con el apoyo de medios técnicos y científicos durante el reconocimiento de la obra.

Estos estudios previos permiten hacer una propuesta de intervención lo más respetuosa y acertada posible para realizar la segunda fase o actuación, según criterios establecidos por la legislación vigente, aprobados y aceptados internacionalmente en materia de conservación y restauración de Bienes Culturales.

En la fase operativa se llevan a término los tratamientos propuestos para garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los bienes intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a sus características y tipologías.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo que permite una serie de actuaciones complementarias a la intervención, como son la documentación fotográfica para el seguimiento de cada uno de los procesos que se realicen; estudios analíticos que se requieran para el conocimiento material de la obra y la profundización en el estudio histórico-artístico.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son los siguientes:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.

- Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.

- Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.

- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.

- Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta. “Conocer para intervenir”.

- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.

- La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.

- Valorar los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.

- Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.

III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN

III.1. FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 2020_19_T

1. CLASIFICACIÓN.

■ P. MUEBLE □ P. ARQUEOLÓGICO □ P. ETNOLÓGICO

□ P. INDUSTRIAL □ P. DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO □ P. INMUEBLE

2. DENOMINACIÓN: Vestido de Reina de la Virgen del Rocío y vestido de Rey de su Hijo, declarado como Traje de las Hermandades y conocido como de los Apóstoles.

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Decreto Ley 166/2006, de 26 de septiembre, por lo que se declaró y delimitó entre otros bienes como Bien de Interés Cultural con la categoría de Sitio Histórico, el Santuario y Aldea de El Rocío de la villa de Almonte, Huelva (BOJA núm. 193, de 4 de octubre, 2006).

3.2. Propietario: Pontificia, Real, e Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Huelva

4.2. Municipio: Almonte

4.3. Inmueble de ubicación: Santuario de El Rocío.

4.4. Ubicación en el inmueble: Tesoro de la Hermandad Matriz de la Virgen del Rocío.

5.IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Textil.

5.2. Estilo: Neo-Renacentista y neo-Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 1950-61.

5.5. Autoría: Diseño Joaquín Castilla Romero y bordados del taller de la Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri, M. M. Filipenses del Convento de Santa Isabel de Sevilla. Las cabezas de marfil de Juan Miguel González y paloma del Espíritu Santo en plata de Manuel Seco-Velasco Aguilar.

5.6. Materiales: Tejido de tisú blanco con de metal plateado con bordados de hilos metálicos dorados y plateados y sedas de colores más esculturas de plata y marfil.

5.7. Técnicas: Bordados, trabajos de orfebrería o platería y eboraria.

5.8. Medidas (alto, ancho): Manto 198 x 316 cm (h x a). Saya 108 x 159 cm (h x a). Cuello: 19 X 35,5 cm (h x a). Pecherín o Peto 33 x 39 cm (h x a). Mangas: 48,5 x 51,9 cm (h x a). Sobre-mangas: r 87,5 x 27,3 cm (h x a). Túnica del Niño Jesús. 23,5 x 33,5 cm (h x a).

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas y/o firmas: Posee una inscripción en latín que traducida dice: " Ven Espíritu Santo y envía desde el cielo un rayo de luz".

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

El traje corresponde a la vestimenta textil propia de la iconografía "de Reina" que junto con la "de Pastora" constituyen los modelos característicos de la Virgen del Rocío. Este modelo materializa el uso de título de realeza por parte de la Virgen, que se fundamenta en tres características esenciales: madre del Mesías, Corredentora, y miembro fundamental de la Iglesia Católica.

7. USO/ACTIVIDAD:

7.1. Uso/actividad actual: Uso religioso ligado a la actividad cultual y devocional.

7.2. Uso/actividades históricas: Para la salida procesional el lunes de Pentecostés y otros actos internos de la Hermandad. En la actualidad, dado su valor patrimonial, se expone en una vitrina por lo que se le da un uso museístico.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Realizado entre los años 1950 y 1961.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: El conjunto fue intervenido en 1997 en el Taller de Bordados de Fernández y Enríquez de Brenes (Sevilla) y en esta operación se cambió el tejido base, por el que presenta en la actualidad, además de añadirse nuevos hilos metálicos reponiendo los perdidos. Ha tenido dos intervenciones anteriores en el 2010 por las hermanas Ramas en Brenes y en 2018 lo interviene el taller de Fernando Calderón en Jerez.

9. VALORACIÓN CULTURAL.

Histórica, artística e iconográfica.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

Archivo de la Hermandad Matriz de Almonte y bibliografía especializada.

11. REDACTOR: Gabriel Ferreras Romero. FECHA: 31-09-2021

III.2. ESTUDIO TÉCNICO

1. TIPOLOGÍA

Conjunto textil de indumentaria perteneciente a la Virgen del Rocío conformado por las siguientes piezas: manto, saya (compuesta por la propia saya con cuello, corpiño, mangas y sobremangas) de la Virgen del Rocío y túnica del Niño Jesús. Se trata de un conjunto de piezas con bordados en hilos metálicos dorados principalmente, plateados y sedas polícromas, sobre un fondo de tisú de color crudo.

2. CONFIGURACIÓN: ELEMENTOS INTEGRANTES Y LOCALIZACIÓN DE LAS PARTES

2.1. N.º DE PIEZAS CONSTITUTIVAS

El conjunto de manto, saya y túnica del Niño a su vez están constituidos por diferentes elementos:

- Bordados conformados por hilos metálicos de diferente tipología, sedas polícromas, chapas, pedrería y perlas.

- Piezas del manto: metal (Paloma del Espíritu Santo) y marfiles (cabezas de querubines y personajes de los laterales izquierdo y derecho del orfre).

- Tisú de color crudo con trama metálica de lanzado plateada.

- Entretela de color crudo que confiere rigidez (almidón) a las piezas .

- Forro de damasco en color crudo.

- Blondas metálicas doradas en zonas puntuales del perímetro de las piezas.

Es preciso decir que las piezas de este conjunto presentan algunos elementos de los anteriormente descritos, que corresponden a la ultima intervención efectuada sobre el mismo, por lo que ciertas partes de los bordados, las blondas metálicas y los tejidos que se aprecian en la actualidad no son los originales.

2.2. TIPO DE UNIÓN DE LAS PIEZAS CONSTITUTIVAS

A continuación se exponen los tipos de unión de las piezas constitutivas del conjunto.

Los elementos originales del bordado están ejecutados sobre el anterior tejido base que también era un tisú, aunque las piezas de mayor volumen se realizaron en bastidores independientes y se aplicaron con posterioridad. Tras el recorte de los elementos, éstos son anclados por el perímetro con hilo de color amarillo al nuevo tisú de base, que es el mismo que se emplea para fijar los elementos metálicos nuevos y que se aprecian por el reverso de la actual entretela.

El manto que es la pieza del conjunto más ricamente ornamentada, presenta el tisú de base conformado por cuatro piezas, siendo las dos centrales las de mayor tamaño y dos más pequeñas, que van dispuestas en los laterales. Por otro lado las bandas de los extremos u orfres con los personajes poseen piezas de este tisú de manera independiente, aunque la dirección del ligamento es diferente a la de las piezas principales El forro posee tres piezas con una de gran tamaño que cubre prácticamente todo el reverso y dos pequeñas cuñas también en los laterales. El sistema de unión entre las piezas de cada soporte es mediante costura simple y punto invisible para la unión del forro al tisú, empleándose en todas esas uniones hilos de color

crudo. Se detectan en los laterales de la entretela unas líneas de pespunte en color blanco sin que desarrollen una función en concreto. Para el sistema de anclaje del manto al pollero de la imagen se identifican en el forro 24 argollas con cintas (4 de ellas en la zona superior central y 10 en cada uno de los laterales coincidiendo con la zona del orfre) y 8 ganchos (tipo mosquetón con pletina de base fijada con el empleo de tanzas en perforaciones de este elemento) también ubicados en la zona superior a ambos lado de cada una de las argollas de esta parte. Se detecta también la presencia de un gancho central dispuesto a media altura en el forro coincidiendo con el eje central. Las piezas de marfil del manto se fijan a la base con puntadas de hilos amarillos según diferentes sistemas para el anclaje del reverso con rebajes, así como otros elementos con perforaciones perimetrales y unidos a los tejidos base. La Paloma del Espíritu Santo va montada sobre una placa por el anverso y por el reverso presenta otra en contacto con la entretela. Esta placa interior tiene cinco pernos con tuercas para el anclaje de este elemento y alguna perforación central por la que atraviesan hilos, con unas garras que fijan una pieza de cuero que evita dañar el damasco del forro. Por último la blonda de malla metálica perimetral se fija mediante puntadas de hilo amarillo en la zona del pie de este elemento, apoyando al completo sobre el tisú que sobresale también por el borde. La blonda se dispone por todo el perímetro del manto excepto por su zona superior del cuello.

La saya está formada por tres piezas en el tisú, una central y dos pequeñas cuñas laterales. Posee cuatro ojales en la zona superior a la altura de la cinturilla, otro en el centro de la cenefa bordada de la zona superior y bajo ella. Por el reverso se dispone un forro completo de una sola pieza y que también conforma las vistas laterales de la obra. En el caso de esta pieza, la blonda de malla metálica solo aparece en la parte inferior. En cada uno de los laterales de la saya figuran tres cintas blancas empleadas para el anclaje de la pieza. El sistema de costuras, anclaje de la malla y unión de elementos es el mismo que el descrito en el caso del manto. En el caso de esta pieza la blonda de malla metálica apoya sobre el tisú que sobresale por el perímetro de la zona inferior.

El pecherín presenta tres piezas de tisú, una con el delantero bordado y dos para la espalda. El forro de damasco también está formado por tres piezas y las costuras coinciden con las del tisú. En zonas puntuales de los hombros tanto del tisú como del damasco se colocan puntos de velcro para el ajuste de este elemento al cuerpo de la imagen.

El cuello presenta un bordado que se dispone sobre una única pieza de tisú y al igual que el damasco del reverso que es igualmente una sola pieza. Este elemento está rodeado por un blonda de malla metálica casi por todo su perímetro excepto en la zona superior.

Las mangas están ejecutadas con dos piezas tanto de tisú como de damasco, con el bordado dispuesto en la zona inferior. Mientras que en un lateral aparece una costura de unión de ambos tejidos con algunas aberturas puntuales, en el lado opuesto se colocan 10 corchetes de gancho y presillas, para ajustar estas mangas a los brazos de la imagen. En este caso la blonda de malla se dispone en la zona inferior de cada una de ellas.

Las sobremangas tienen un tisú principal con bordados en la zona inferior y una pequeña pieza de este mismo tejido en la zona superior de cada una de ellas. El reverso se protege con una única pieza de damasco. La blonda de malla metálica en estos elementos se colocan en el lateral interior recto y el primer tramo curvo de esa misma zona.

La túnica del Niño es otro de los elementos del conjunto. Presenta unas mangas independientes. Está formada por tres piezas de tisú con costuras laterales simples. El bordado se dispone en la zona delantera de la túnica y también en las mangas. El forro de damasco en la túnica está formado por tres piezas, y las mangas por una. Por el reverso de la túnica figuran unos ojales que son atravesados por un cordón dorado

que termina en borlas de madera cubiertas de hilos metálicos dorados. En los hombros figuran unos corchetes de ganchos y presillas para el ajuste de esta pieza. En este elemento del conjunto figuran las blondas de malla metálica dorada en la zona inferior de la túnica, en el cuello y en el filo de las mangas.

3. DIMENSIONES

Las dimensiones de cada elemento son las siguientes:

- Manto: 198 x 316 cm (h x a).

- Saya: 108 x 159 cm (h x a).

- Cuello: 19 cm x 35,5 cm (h x a).

- Pecherín: 33 cm x 39 cm (h x a).

- Mangas : 48,5 cm x 51,9 cm (h x a).

- Sobremangas: 87,5 cm x 27,3 cm (h x a).

- Túnica del Niño: 23,5 cm x 33,5 cm (h x a).

Las dimensiones de la pieza del Espíriru Santo es de 19 cm x 15,5 cm (h x a).

En los gráficos correspondientes figuran otra medidas de interés de todas las piezas.

Las blondas utilizadas en las diferentes piezas presentan distintas anchuras: manto (4,5 cm), saya (4 cm), sobremangas (4 cm), mangas (2 cm), cuello (2,5 cm), túnica del Niño (2 cm zona inferior, y 1,5 mangas y cuello).

Las perlas empleadas en el manto presentan diferentes diámetros: zona Espíritu Santo (grandes 0, 82-0,79 cm, pequeñas 0,74 cm) y zona superior de los escudos de las hermandades (0,82-0,79 cm), corona escudo de Almonte (0,80cm), corona escudo de la Hermandad de Villamanrique de la Condesa (grandes 0,74 cm, pequeñas 0,4-0,38 cm) y orfre (0,88 cm).

Las piezas de pedrería:

<u>Manto</u>

- Bajo las cabezas de querubines superiores: cristales rosados romboidales piedra 0,68 x 0,45 cm (h x a) y con engaste 0,75 x 0,82 cm (h x a). Cristales verdes cuadrados: piedra 0,63 x 0,58 cm (h x a) y con engaste 0,58 x 0,97 cm (h x a) .

- Junto a la paloma del Espíritu Santo y corona de la Hermandad Matriz: piezas de cristal de color burdeos rectangulares, 1,14 cm x 1,54 cm (h x a) .

- Escudo de la Hermandad de Villamanrique de la Condesa: cristales redondos de color rosado: piedra 0,55 cm (diámetro) y con engaste 1,05 x 0,93 cm (h x a). Cristales verdes romboidales: piedra 0,50 x 0,87 cm (h x a) y con engaste 0,84 x 0,93 cm (h x a).

- Broche de la túnica de San Joaquín: cristal blanco, 0,38 cm (diámetro).

<u>Saya:</u>

Cristales blancos y talcos con diferentes dimensiones que van desde los 1,14- 0,5 cm (diámetro) en el caso de los cristales, a los 1,12-0,4 cm (diámetro) en el caso de los talcos.

4. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS / TÉCNICA DE ELABORACIÓN

Contextura: Calificación técnica

Los tejidos analizados pertenecientes al manto son los siguientes:

- Tejido base de las piezas del conjunto

Tejido denominado “Doble cara” de color crudo con base de “Gros de Tours” y “1lat” de trama de lanzado de hilo metálico de plata. La trama de lanzado se liga a la base en sarga 9.1 trama. Este tipo de tejido se conoce habitualmente como “tissú”. Esta trama se introduce y adapta al ligamento base sin que sea preciso el empleo de una urdimbre de ligadura específica.

Urdimbre: Presenta un solo tipo de urdimbre en color crudo (aparentemente rayón), formada por dos cabos con torsión en S y con una densidad de 80 hilos por cm.

En relación a las tramas solo se aprecian dos tramas con la siguiente proporción:

- 1 trama de fondo “1er lat”. De color crudo (aparentemente rayón), formada por dos cabos con torsión en Z y una densidad de 20 hilos por cm.

- 1 trama de lanzado, “2e lat”, con entrorchado plateado en S sobre un alma en hilo de color crudo. Este hilo interior no presenta ningún tipo de torsión y está formado por múltiples cabos sin torsión apreciable (STA). La densidad de este elemento es de 10 hilos por cm.

La construcción interna del tejido, destaca por un curso de ligamento de 10 hilos de urdimbre y 30 pasadas de tramas, 20 de ellas de “1er lat” y otras 10 del “2e lat”.

La tintura es en hilo antes de la ejecución del tejido en el telar.

- Tejidos empleados en las entretelas

Se trata de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Aparentemente son ambas de lino y presentan torsión en Z. La densidad de este tejido es de 12 urdimbres y 12 tramas por centímetro. Tanto la trama como la urdimbre están formadas por dos cabos con torsión en Z. Los hilos que lo constituyen no están teñidos.

- Tejido empleado en el forro

El tejido identificado en el forro de las diferentes piezas es un damasco. El ligamento que lo conforma es damasco con ligamento de raso 5.1, con dos efectos (fondo y decoración) y dos escalonados diferentes (escalonado 2 raso urdimbre, escalonado 3 raso trama).

Urdimbre: Presenta un solo tipo de urdimbre en color crudo (aparentemente rayón), formada por múltiples cabos con torsión en Z y con una densidad de 60 hilos por cm.

Trama: Presenta un solo tipo de trama en color crudo (aparentemente rayón), formada por múltiples cabos con torsión en Z y con una densidad de 24 hilos por cm.

La construcción interna de este tejido es un damasco monócromo con base de raso de 5.

Fondo: raso de 5, urdimbre, escalonado de 2 producto de todos los hilos de urdimbre y todas las pasadas de trama.

Decoración: efecto de raso de 5 , trama, escalonado de 3, producto de todos los hilos de urdimbre y todas las pasadas de trama.

La tintura es en hilo antes de la ejecución del tejido en el telar.

- Tejido original de tisú. Se ha detectado la presencia en diferentes partes de la obra de restos del que sería el soporte original del conjunto. Se trata de un tejido con una trama metálica plateada de lanzado con alma interna en color crudo, con una estructura base de hilos también de color crudo que no se ha podido determinar por falta de acceso a la misma.

5. ORNAMENTACIÓN.

Los bordados se ejecutan mediante el empleo de hilos metálicos dorados en su mayoría (aunque también los hay plateados), con motivos que presentan un cierto volumen, cuyos efectos se realizan mediante fieltros, cartulinas, finos tejidos y mechas de hilos. En el caso del manto además de emplean técnicas combinadas de seda y metal en hilos tendidos, así como sedas, y también hilos metálicos al pasado ("trevesados").

En cuanto a los hilos figuran las siguientes tipologías: muestras, hojillas, canutillos (liso, rizado, ingles), moteados, brizcados, ondeados, torzales y camaraña. En los perfilados se emplean cordones, trenzados de canutillos y canutillo inglés.

Las técnicas de bordados con hilos tendidos en metal identificadas son las siguientes: setillos, medias ondas, medias ondas dobles, ladrillos, técnicas de hojillas (encanutada, zig-zag, y tendida), canutillos, cartulinas con diferentes hilos, puntas simples y puntas triples. Estas técnicas se localizan en la zona del manto, además de otras con hilos tendidos en las que se combina seda y metal, denominada oro matizado o "milanés" (zonas de los escudos y ropajes de las figuras del orfre). También en esta pieza se aprecia la técnica de sedas polícromas al pasado o matizado en seda (escudos y personajes del orfre). En detalles de algún escudo, y empleado de manera muy puntual, aparecen la técnica al pasado con hilos metálicos o punto trevesado. Del mismo modo figura la técnica de muestra armada y otras combinaciones libres.

Según la relación de hilos y técnicas, se expone a continuación la siguiente clasificación:

MANTO

Técnicas de hilos tendidos en metal:

Setillos: hilos muestras, moteados, ondeados, torzales, hojillas y combinación de muestra y torzal. Medias ondas: con hilos muestra, brizcados, moteados, ondeados y torzales. Medias ondas dobles: con hilos muestra y moteado. Puntas simples: con hilos muestra y combinación de hojillas y moteados. Ladrillos o ajedrezados: con hilos ondeados y moteados (de dos). Rombos: con hilos muestra. Mosqueta: con hilos de muestra. Cartulinas: con hilos muestra y moteado. Hojillas: encanutadas y en zig-zag. Canutillos: lisos con disposición en paralelo, combinados lisos y rizados, disposición libre y canutillo ingles.

Técnica de hilos metálicos al pasado:

Puntos trevesados: hilos muestra.

Técnicas de hilos tendidos en metal y seda:

Bordado en oro matizado o Milanés: sedas polícromas con hilos muestra, torzales, moteados.

Técnicas en sedas:

Sedas polícromas: punto de matiz y al pasado (cartulinas de base), cadeneta, falsa cadeneta, punto de nudo.

También se han localizado otra serie de combinaciones en el manto:

- Puntas simples con hilos muestra y hojilla .

- Puntas simples con hilos moteados y hojilla

- Hojilla simple con ladrillos de tres hilos muestra.

- Hojilla doble en ladrillos e hilos muestra en ladrillos de dos.

SAYA

Técnicas de hilos tendidos en metal:

Setillos: hilos muestra, moteados y torzales, canutillos. Medias ondas: con hilos muestra, ondeados, moteados y torzales. Medias ondas dobles: con hilos muestra y moteado. Puntas: con hilos muestra y moteados. Ladrillos o ajedrezados: con hilos muestra (de dos) y moteados (de tres). Rombos: con hilos moteados. Cartulinas: con hilos muestra, moteado, ondeados, torzales y canutillos. Técnicas de canutillos: lisos y rizados.

También se han localizado otra serie de combinaciones en la saya:

- Medias ondas simples y dobles combinadas en los mismos motivos con hilos ondeados y torzales.

- Ladrillos de tres y setillos con hilos muestra y moteado. Forman puntas.

- Ladrillos de dos y setillos con hilos muestra. Forman puntas.

- Ladrillos de cuatro y media onda con hilos muestra. Forman puntas.

- Ladrillos de cuatro con hilos moteados y medias ondas con hilos muestra.

Como complementos de la decoración se recurre al empleo de escamados de lentejuelas con pespuntes de canutillos y venas de lentejuelas. En otras partes se emplean las lentejuelas de manera aislada combinadas con canutillos en el centro en algunos motivos florales. Por otro lado aparecen perlas, chapas redondeadas y diferentes elementos de pedrería, como cristales y piedras de diversas formas (romboidales, redondas, cuadradas, etc), en varios colores (blanco, rojo y verde).

En el caso del manto figuran los siguientes elementos de pedrería:

- Cabezas de querubines superiores: tres cristales rosados (romboidales con engastes plateados y argollas en los extremos) y cuatro verdes (cuadrado con engastes plateados y argollas en los extremos).

- Junto a la paloma del Espíritu Santo: ocho piezas de cristal de color burdeos (rectangulares y engastes rectos plateados).

- Corona de la Hermandad Matriz: cinco piezas de cristal de color burdeos (rectangulares y engastes rectos plateados).

- Escudo de la Hermandad de Villamanrique de la Condesa: tres piezas redondas de color rosado (redondo con engaste plateado) y dos verdes (romboidales y engastes rectos plateados y con cuatro argollas en los extremos).

- Broche de la túnica de San Joaquín: una pieza de cristal blanco (redonda con engaste plateado).

Perimetralmente y cerrando la composición de las piezas figuran las blondas de malla metálicas de diferentes anchuras, conocidas como “Puntas de España”y ejecutadas con técnica de bolillos.

6. INTERVENCIONES ANTERIORES

El ajuar o conjunto textil ha sido intervenido en diferentes ocasiones, detectándose al menos dos procesos de pasado a nuevos soportes. Los nuevos tejidos que se aprecian en las piezas corresponden a la última actuación por parte del Taller de Bordados Fernández y EnrIquez de Brenes (Sevilla) en el año 1997. Algunos de los nuevos elementos, a pesar de que se citen en este apartado, ya se han descrito y analizado, pues forman parte integrante del conjunto y cumplen una función muy concreta. En relación a la tipología de dichas intervenciones, se recogen las que figuran a continuación:

- Soporte de tisú de base .

- Entretelas de refuerzo.

- Forros de damasco.

- Blondas metálicas doradas perimetrales de las diferentes piezas del conjunto.

- Piezas metálicas de anclaje de los diferentes elementos. Manto: argollas, cintas, mosquetones metálicos, placa metálica y cuero. Saya: cintas laterales. Pecherín: puntos de velcro. Mangas: corchetes de ganchos y presillas.

- Reconstrucción de la decoración. Se emplean hilos, elementos metálicos y sedas del bordado. Se dispusieron nuevos perfilados y se reconstruyeron los hilos metálicos perdidos en los bordados de las diferentes obras, aunque la pieza en la que se detecta un mayor porcentaje es en el manto.

En cuanto a las técnicas e hilos identificados como nuevas intervenciones, según las partes del conjunto, figuran las siguientes:

MANTO

Técnicas de hilos tendidos en metal:

Setillos: con hilos muestra, moteado y torzal. Medias ondas: con hilos muestra y torzal. Medias ondas dobles: con hilos muestra (en algunas zonas el original es ondeado. Puntas: con hilos muestra. Ladrillos: con hilos muestra. Cartulinas: con hilos muestra. Hojillas: encanutadas, tendidas y en zig-zag. Canutillos: técnica de canutillos tendidos.

Complementos de la decoración: venas de lentejuelas con canutillos y chapas redondeadas con

canutillos. Perlas y elementos de pedrería. Muchos de estos elementos han sido sustituidos por nuevas piezas, bien porque en el proceso de pasado se hayan cambiado o porque se hayan perdido por la funcionalidad del conjunto

Perfilados: cordón de perfilar y cordón trenzado de canutillos.

SAYA

Técnicas de hilos tendidos en metal:

Canutillos: técnicas de canutillos tendidos.

Complementos de la decoración: chapas redondeadas con canutillos, cristales y talcos con canutillos rizados, escamados de lentejuelas con pespuntes de canutillos y venas de lentejuelas con canutillos y lentejuelas con canutillos lisos en el centro y rizados tendidos.

Perfilados: cordón de perfilar y cordón trenzado de canutillos.

- Cosidos y zurcidos. Se aprecian estas actuaciones en los ojales de la zona superior de la saya. Se han reforzado estas partes que están realizadas con punto de festón, con otra serie de puntadas que subsanan roturas junto a estos elementos.

- Refuerzo de costuras con tanzas. Estos elementos aparecen en zonas puntuales de las costuras de la mayoría de los elementos del conjunto (saya, túnica del Niño, corpiño, cuello, sobremangas y manto).

Figura 1



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Estado de conservación del manto del ajuar.

Figura 2



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Estado de conservación de la saya (saya, sobremangas, mangas, cuello y pecherín) y túnica del Niño.

Figura 3



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalle de la zona central del manto (escudo de las Hermandad Matriz de Almonte). Bordados en hilos metálicos dorados y sedas polícromas, cabezas y manos de marfil de las imágenes de los serafines que flanquean el escudo.

Figura 4



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalle de la zona central del manto con la pieza de orfebrería del Espíritu Santo. Bordados en hilos metálicos dorados y elementos de pedrería.

Figura 5

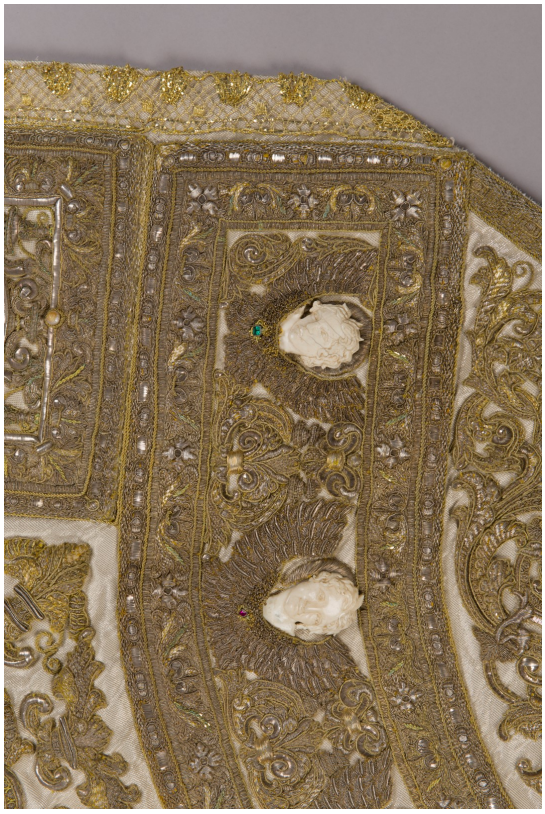


Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalles de las capilletas con los personajes del orfre del manto. Ropajes en seda y metal, cabezas y manos de marfil.

Figura 6







Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalles de la cenefa superior con las cabezas de querubines de marfil.

Figura 7



Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalles de los escudos de las hermandades filiales y las letanías en la zona inferior del manto.

Figura 8









Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

DATOS TÉCNICOS. Detalles de los escudos de las hermandades filiales y las letanías en la zona inferior del manto.

Figura 9



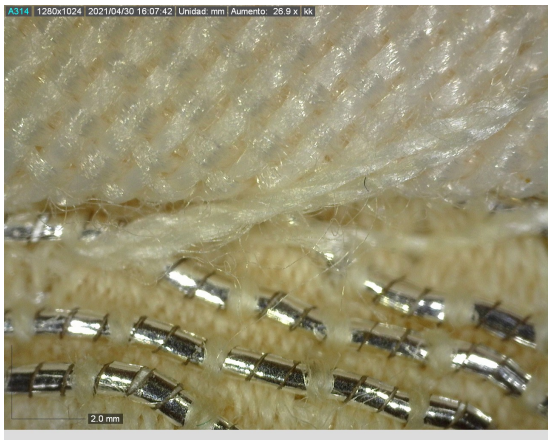
Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

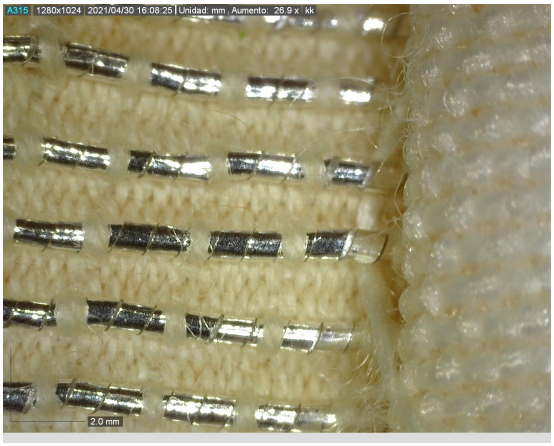
DATOS TÉCNICOS. Estado de conservación de la saya.

Figura 10













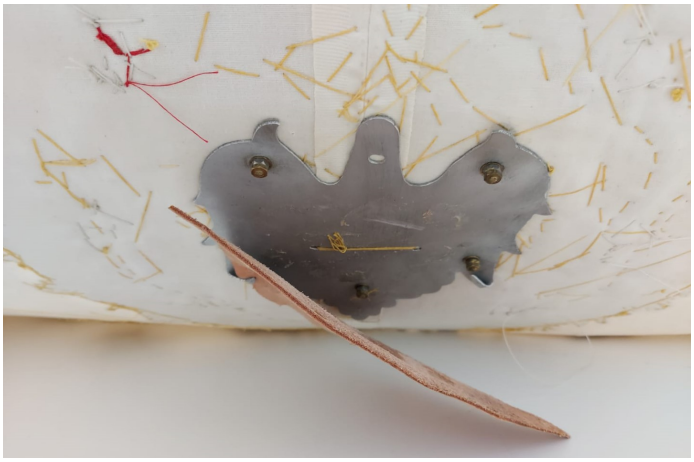
Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Costuras y sistemas de unión de elementos del conjunto.

Figura 11



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



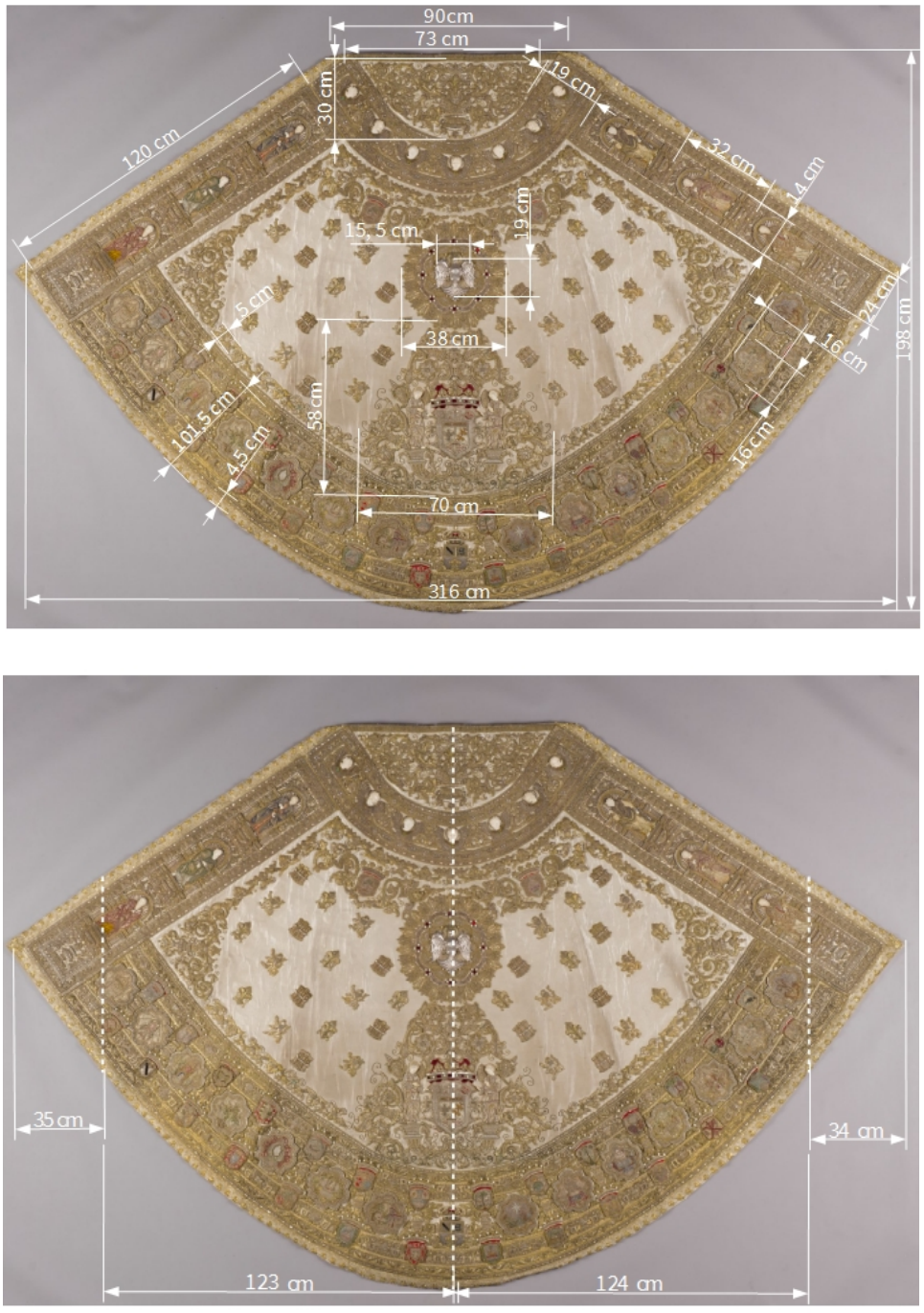
Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/ Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Sistemas de unión y anclaje de elementos del conjunto.

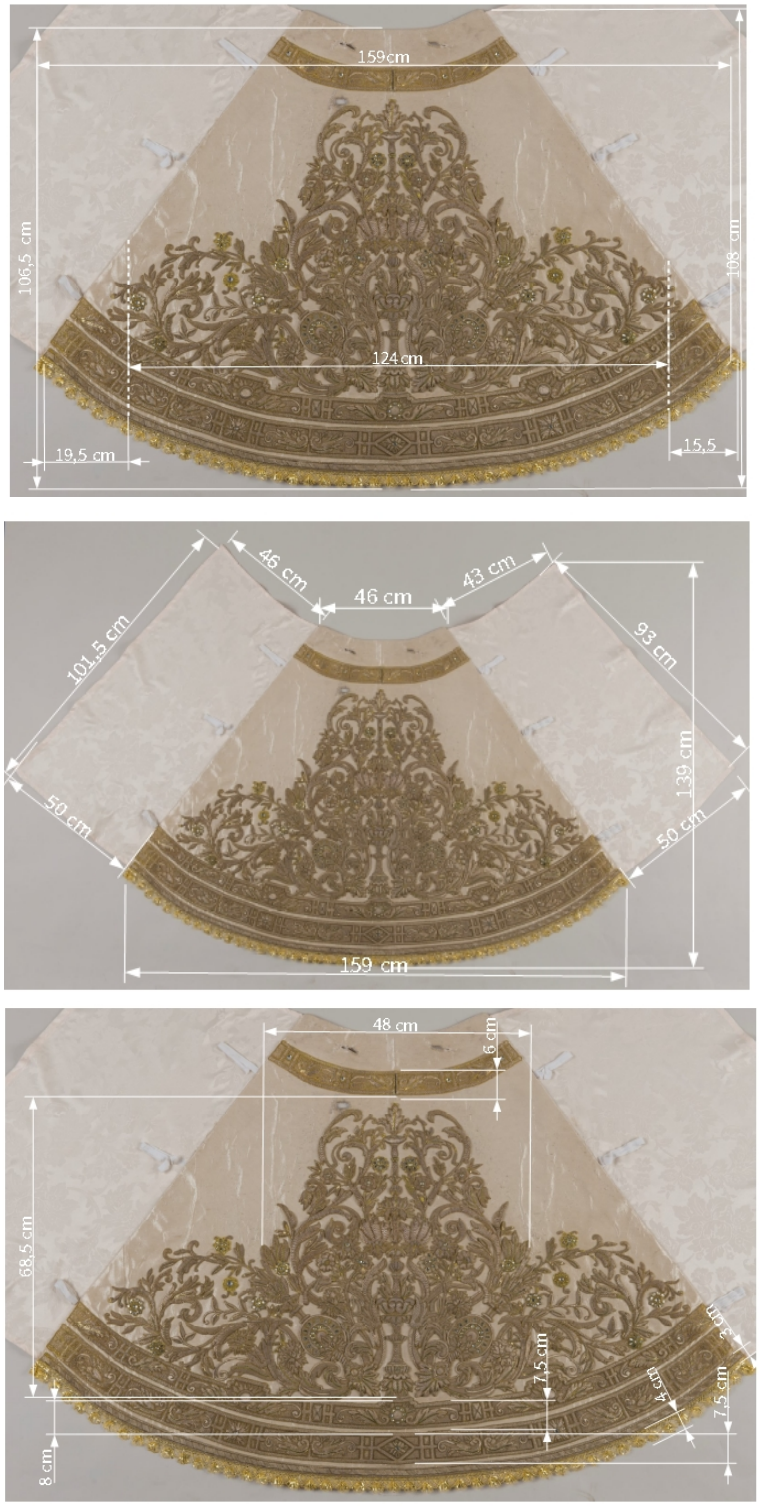
Figura 12



Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones y costuras que conforman el manto.

Figura 13



Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones y costuras que conforman la saya.

Figura 14



Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones de las mangas y sobremangas.

Figura 15



Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones del corpiño.

Figura 16



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones del cuello.

Figura 17



Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Principales dimensiones de la túnica del Niño.

Figura 18

h x a x p (cm)	1	2	3	4	5	6
Cabeza	4,017 x 2,711 x 0,687	4,466 x 3,126 x 0,472	5,482 x 2,717 x 0,535	3,483 x 2,833 x 0,601	3,996 x 2,990 x 0,741	4,241 x 2,807 x 0,895
Mano derecha	1,879 x 1,628 x 0,754	1,674 x 1,698 x 0,445	1,417 x 1,903 x 0,391	1,944 x 2,058 x 0,414	1,430 x 1856 x 0,486	1,907 x 1,158 x 0,660
Mano izquierda	2,327 x 1,454 x 0,754	2,284 x 1,179 x 0,499		1,544 x 1,381 x 0,527	1,665 x 1,576 x 0,765	1,684 x 1,864 x 0,549
Pie derecho	0,466 x 1,598 x 0,827	0,523 x 1,444 x 0,589	0,198 x 1,267 x 0,407	0,466 x 1,136 x 0,452	0,838 x 1,489 x 0,644	0,470 x 1903 x 0,438
Pie izquierdo	0,466 x 1,598 x 0,827	0,523 x 1,444 x 0,589	0,198 x 1,267 x 0,407	0,466 x 1,136 x 0,452	0,838 x 1,489 x 0,644	0,957 x 1,716 x 0,549

h x a x p (cm)	7	8	9	10	11	12	13
Cabeza	4,981 x 3,974 x 0,811	5,827 x 4,098 x 0,838	4,899 x 3,712 x 0,932	4,902 x 4,017 x 0,599	4,694 x 3,905 x 1,066	5,167 x 3,905 x 0,792	4,657 x 3,836 x 0,929

h x a x p (cm)	14	15
Cabeza	3,695 x 3,324 x 0,944	3354 x 3,126 x 0,472
Mano derecha	1,879 x 1,628 x 0,754	1,674 x 1,698 x 0,445
Mano izquierda	2,327 x 1,454 x 0,754	2,284 x 1,179 x 0,499
Pie derecho	0,466 x 1,598 x 0,827	0,523 x 1,444 x 0,589
Pie izquierdo	0,466 x 1,598 x 0,827	0,523 x 1,444 x 0,589



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Dimensiones de las piezas y elementos de marfil del manto.

Figura 19

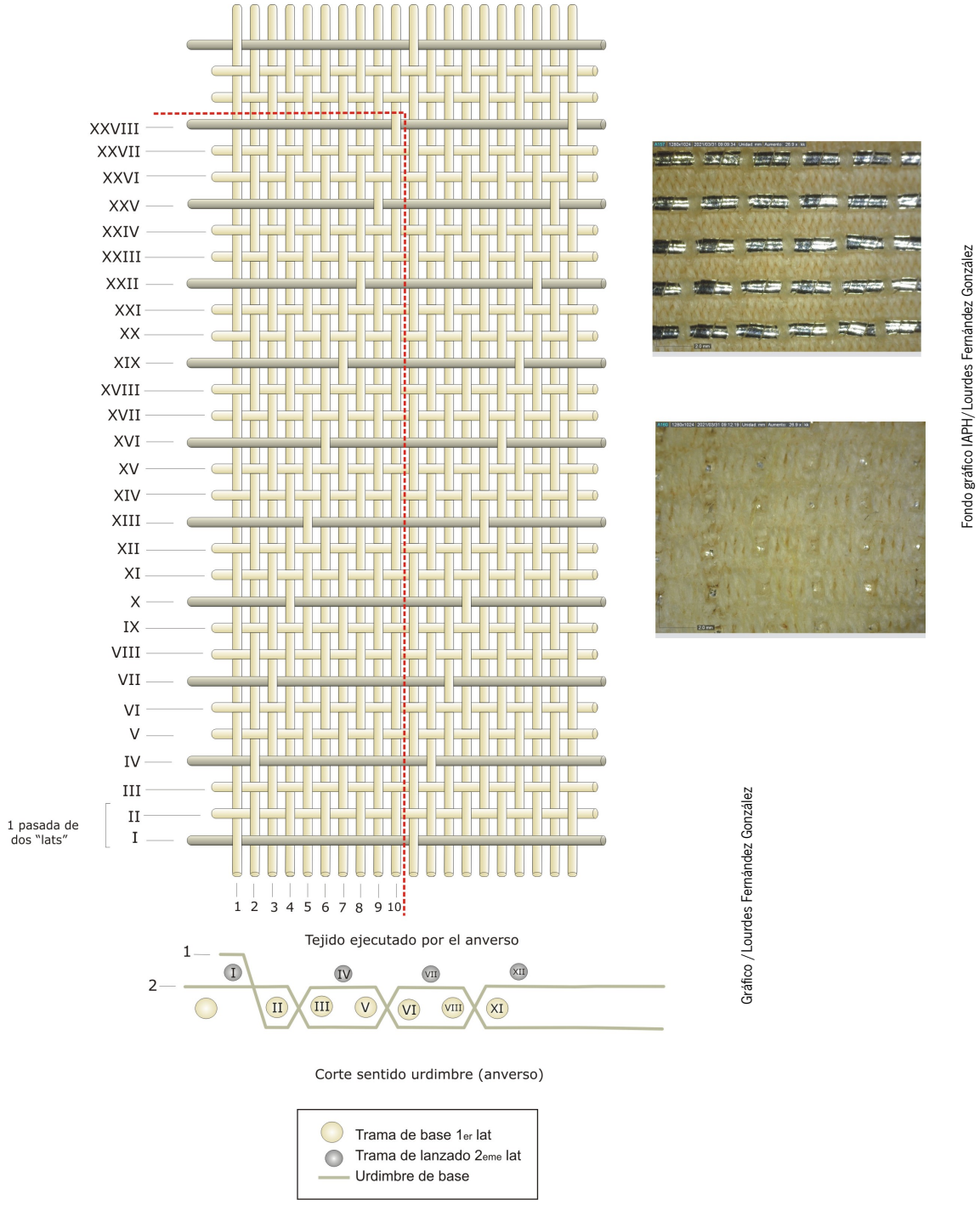




Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento del tejido base de tisú en las piezas del conjunto.

Figura 20



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Gráfico /Lourdes Fernández González

Gráficos sobre imágenes del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento del tejido base de tisú en las piezas del conjunto. Tejido de “doble cara” con base de “Gros de Tours” y “1lat” de trama metálica de lanzado en plata.

Figura 21

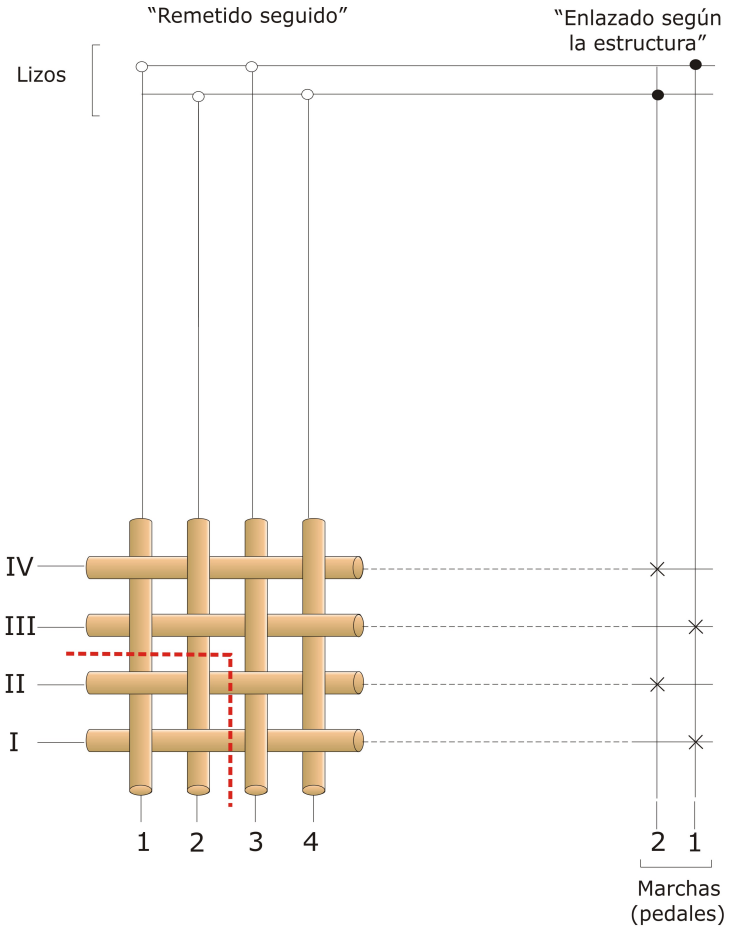




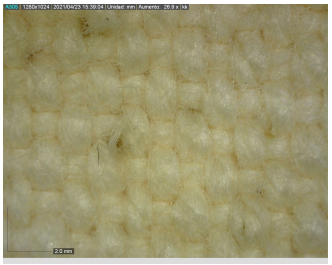
Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento de la entretela del conjunto. tejido de tafetán.

Figura 22



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

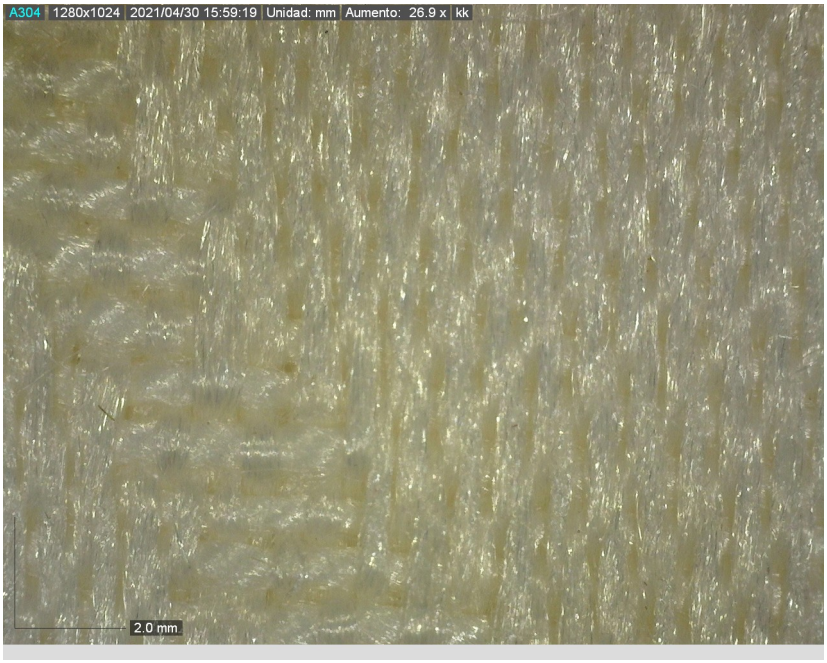
Gráfico /Lourdes Fernández González



Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento de la entretela del conjunto. Tejido de tafetán.

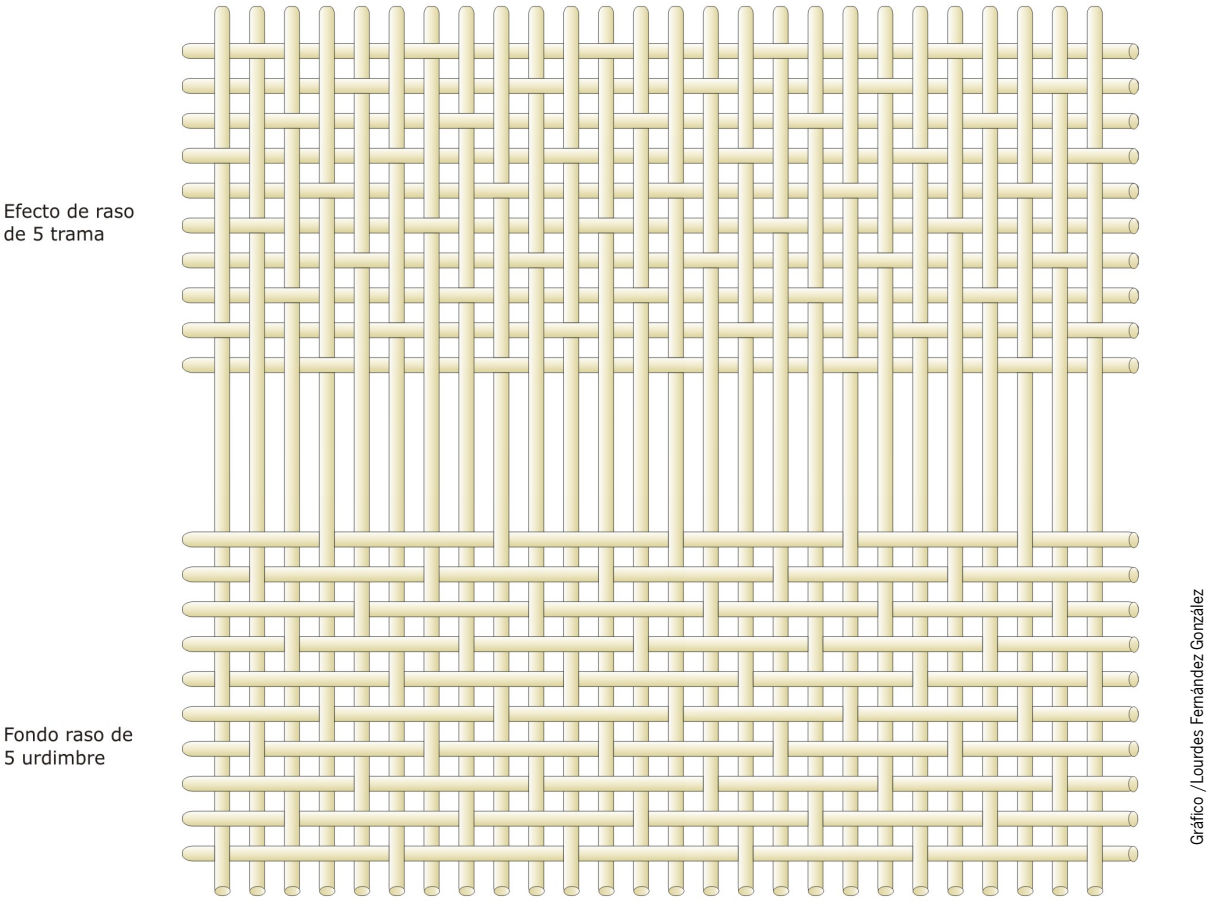
Figura 23





Fondo gráfico IAPH/ Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento del forro del conjunto. Damasco con ligamento de raso y dos escalonados (escalonado 2 raso urdimbre y escalonado 3 raso trama).



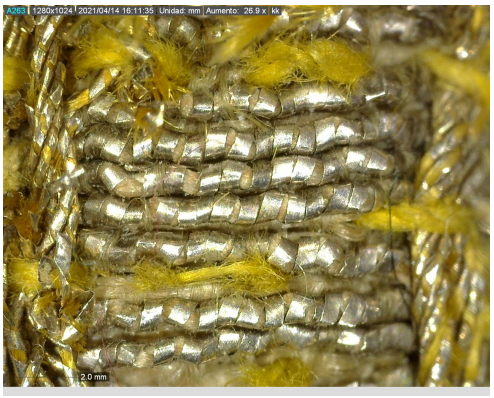
Tejido ejecutado por el reverso

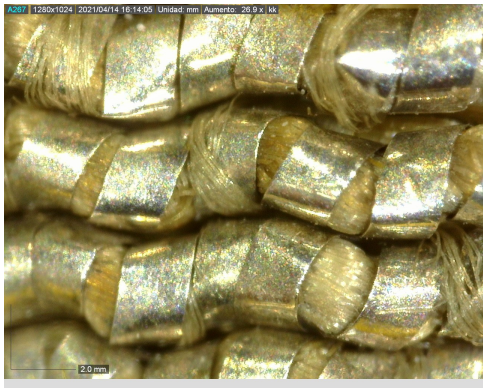
DATOS TÉCNICOS. Contextura o ligamento del forro del conjunto. Damasco con ligamento de raso y dos escalonados (escalonado 2 raso urdimbre y escalonado 3 raso trama).

Figura 24



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

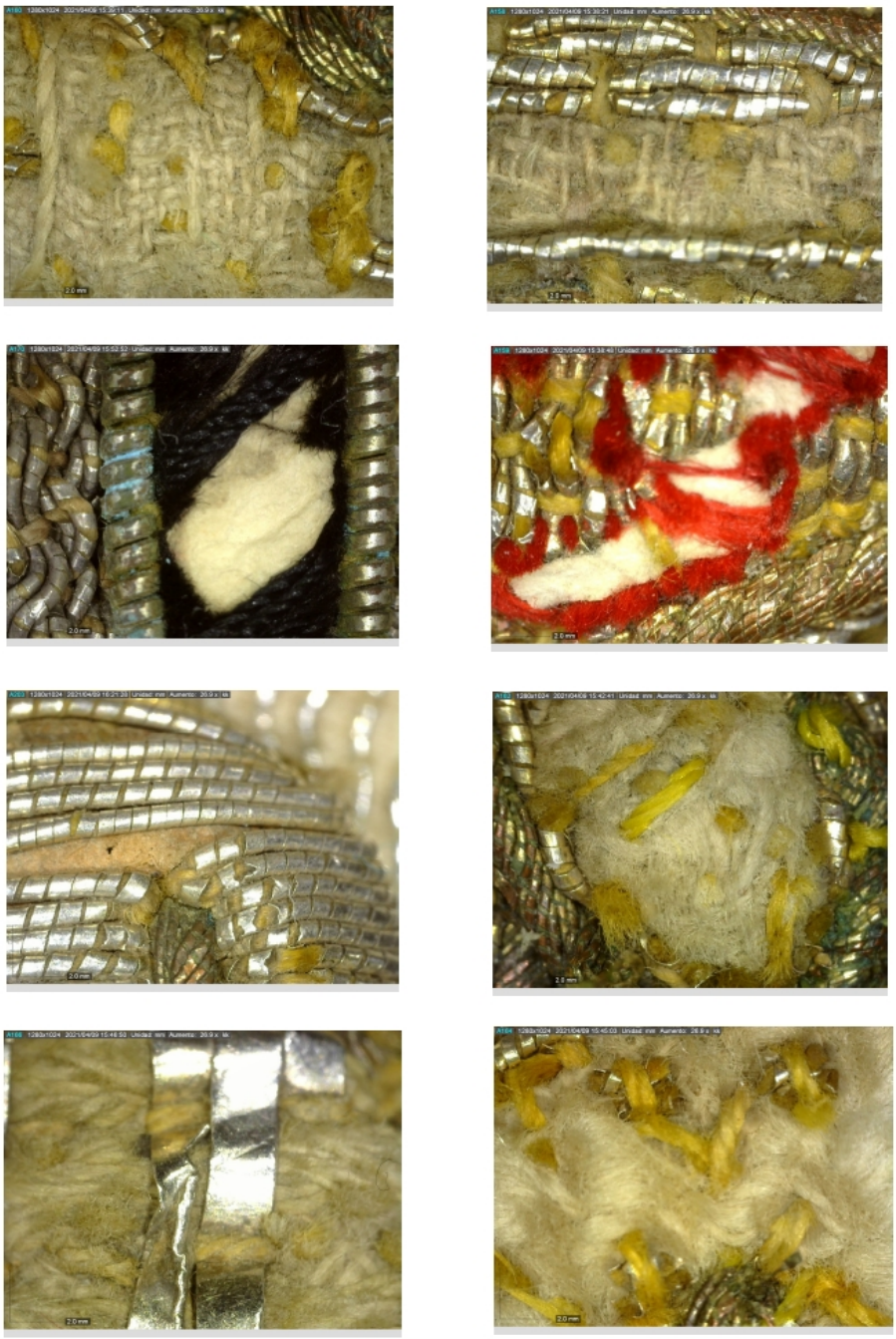




Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Restos del antiguo tisú de base localizado en la zona del cuello del manto.

Figura 25

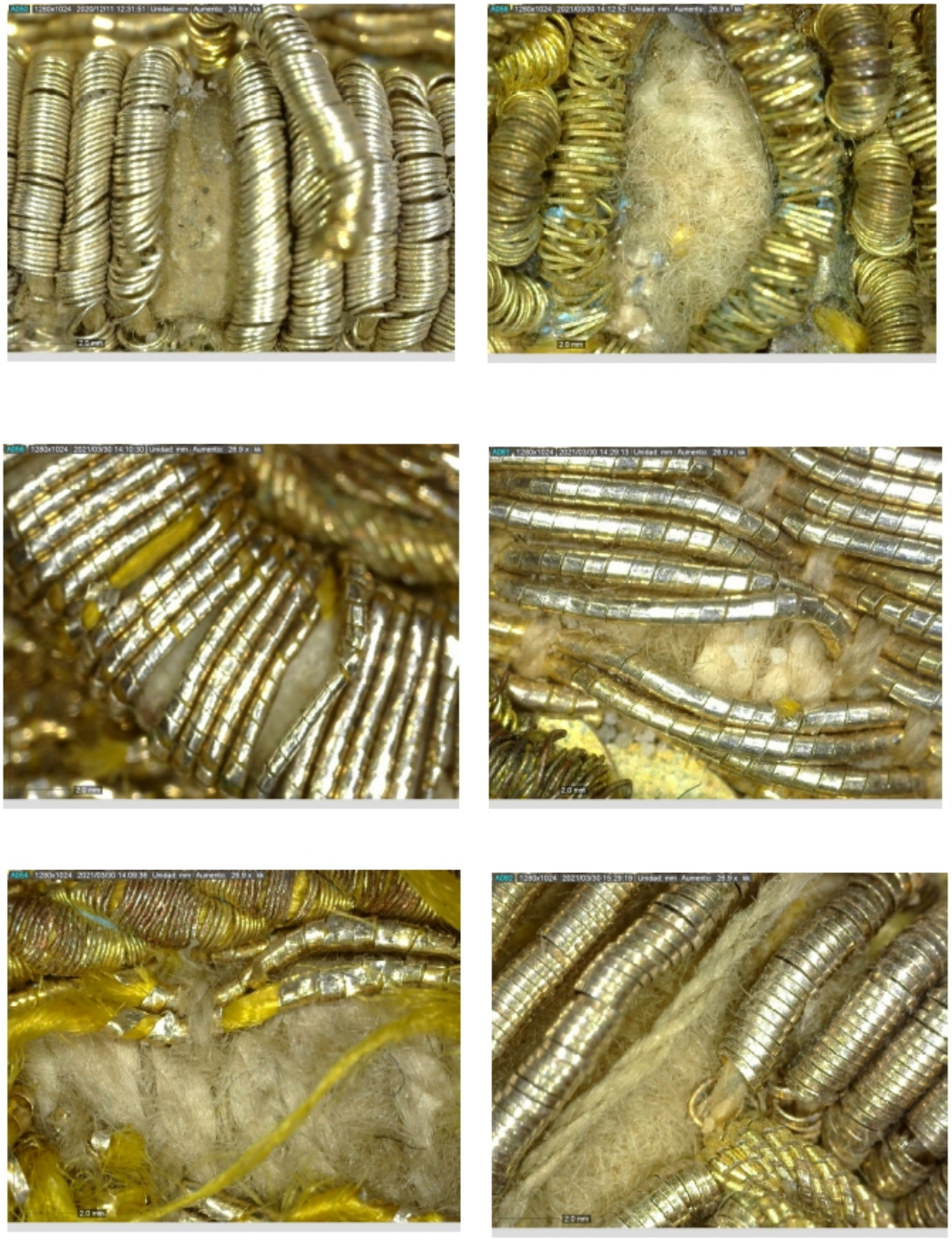


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Materiales de relleno del manto: telas, cartulinas, hebras y fieltro

DATOS TÉCNICOS. Materiales de relleno.

Figura 26

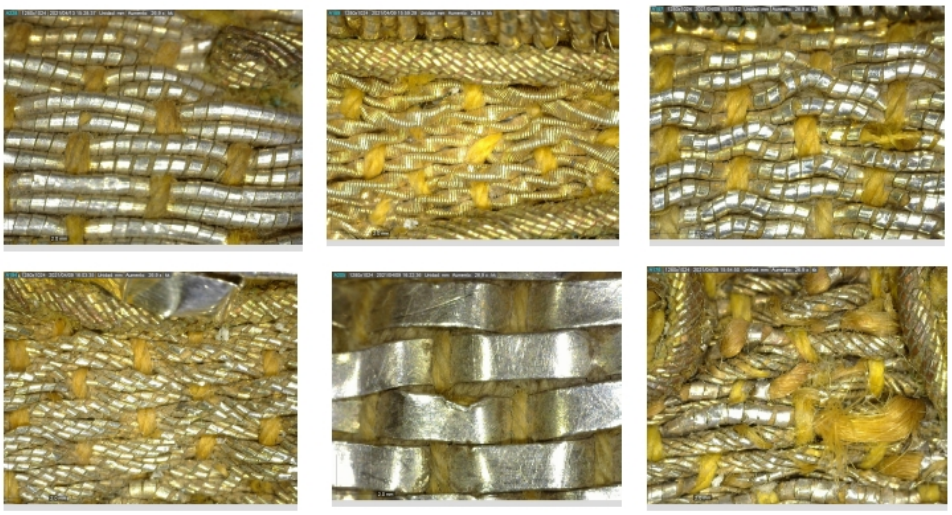


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

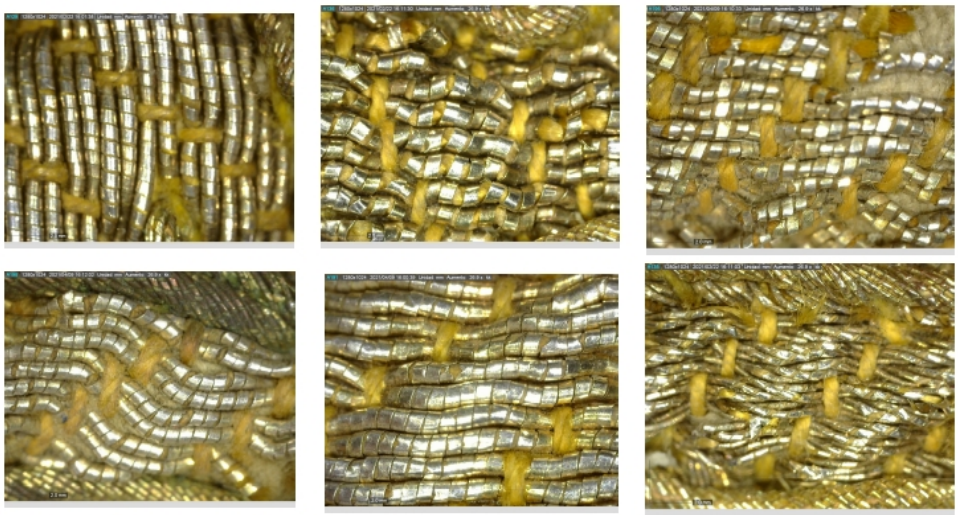
Materiales de relleno de las piezas de la saya: cartulinas, cordones y fieltro

DATOS TÉCNICOS. Materiales de relleno.

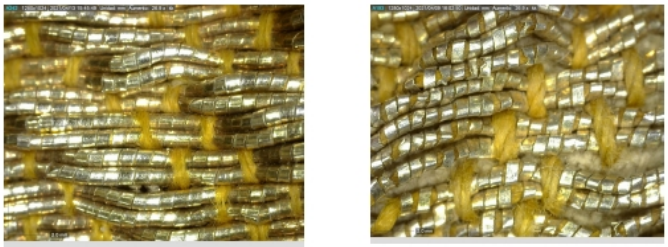
Figura 27



Setillos con hilos muestra, moteado, ondeado, torzal, hojilla, y combinación muestra-torzal



Medias ondas con hilos muestra, brizcado, moteado, ondeado y torzal

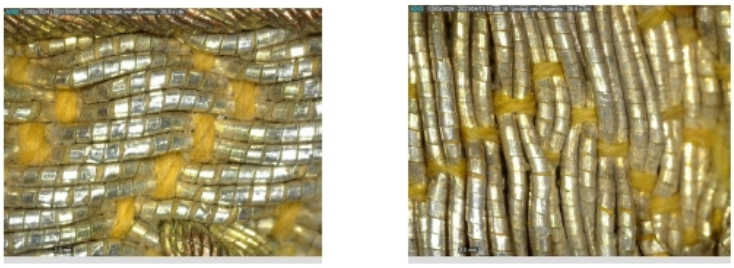


Medias ondas dobles con hilos muestra y moteado

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de hilos tendidos en metal en los bordados del manto.

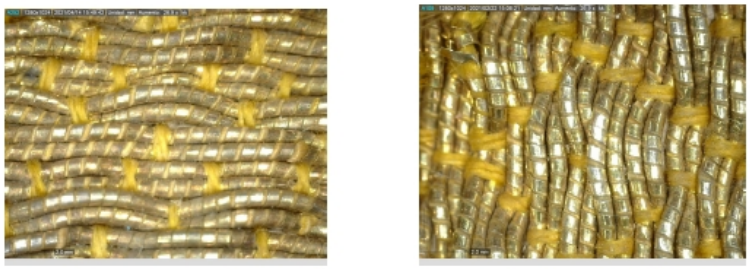
Figura 28



Puntas simples con hilos muestra

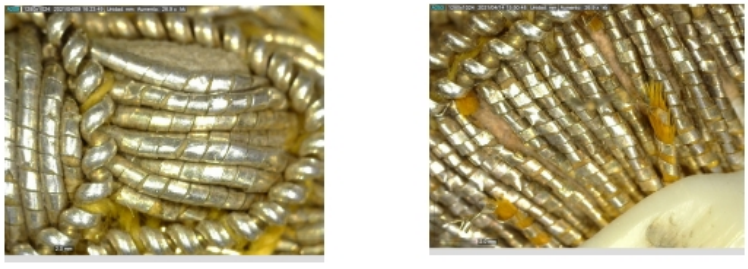


Ladrillos de dos con hilos ondeado y moteado



Rombos con hilos muestra

Mosqueta con hilos muestra

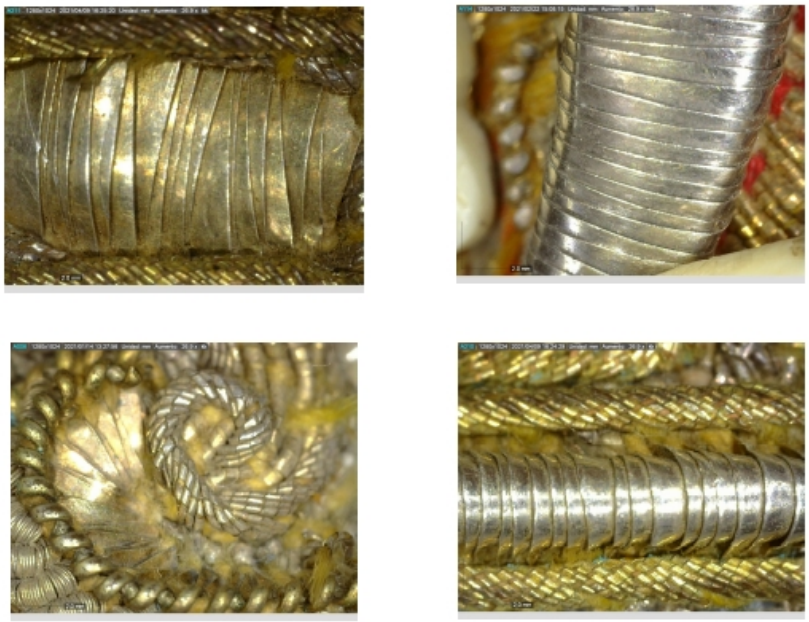


Cartulinas con hilos muestra y moteado

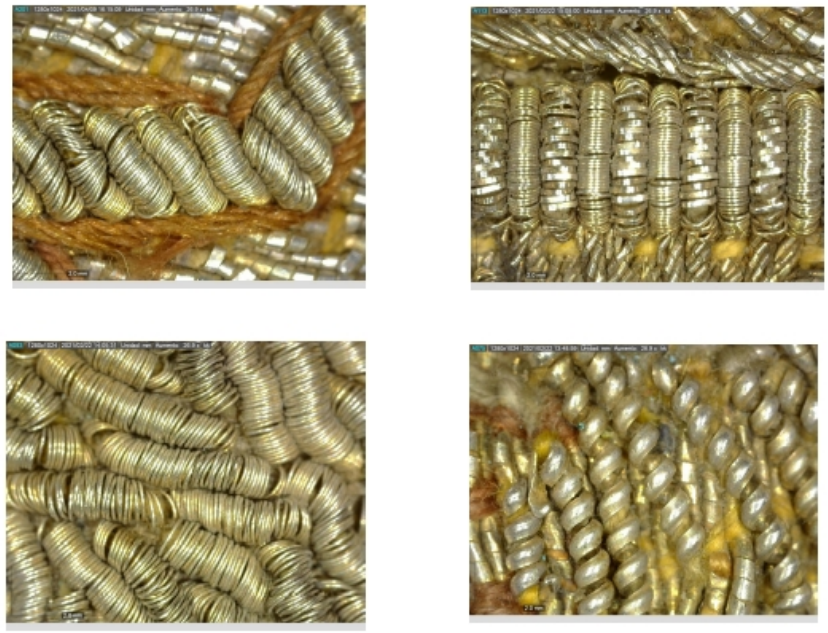
Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de hilos tendidos en metal en los bordados del manto.

Figura 29



Hojillas encanutadas y en zig-zag



Canutillos dispuestos en paralelo lisos, combinados (lisos y rizados), disposición libre y canutillo inglés

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de hilos tendidos en metal en los bordados del manto.

Figura 30

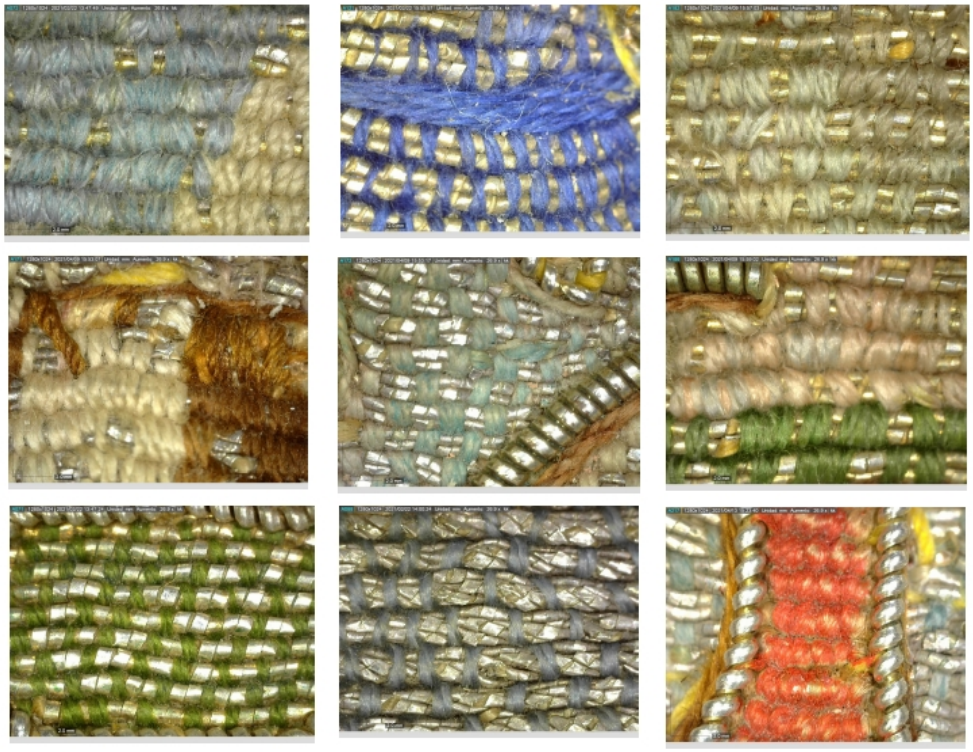


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Punto trevesado con hilo muestra

DATOS TÉCNICOS. Técnica de bordado en metal al pasado del manto.

Figura 31



Bordados en metal e hilos polícromos. Bordado en hilos tendidos. Oro matizado



Bordados en hilos polícromos. Bordados al pasado

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de bordados en metal y sedas, y bordados en sedas del manto.

Figura 32



Gráficos sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Complementos de la decoración del manto.

Perlas

Pedrería

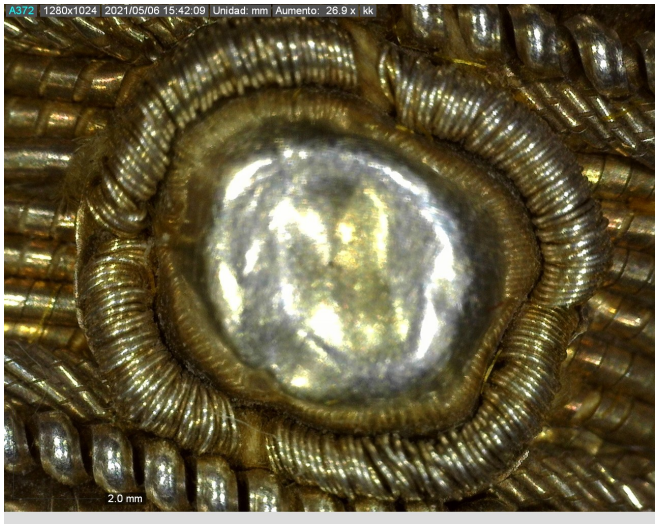
Figura 33



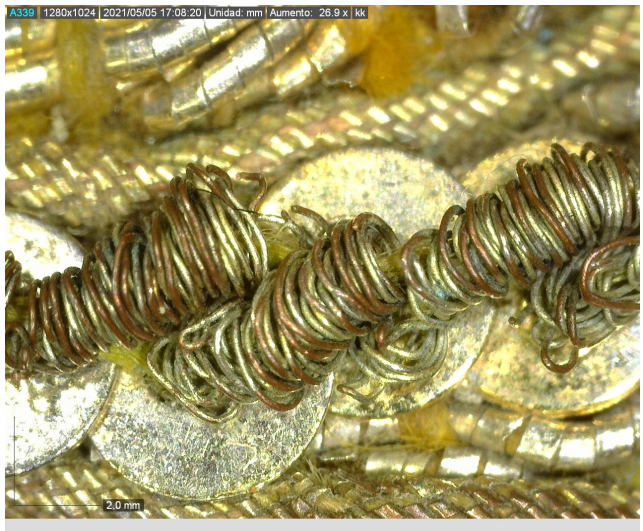
Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Chapas, lentejuelas, perlas y elementos de pedrería dispuestos en los bordados del manto.

Figura 34



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

DATOS TÉCNICOS. Elementos de pedrería y perlas del manto.

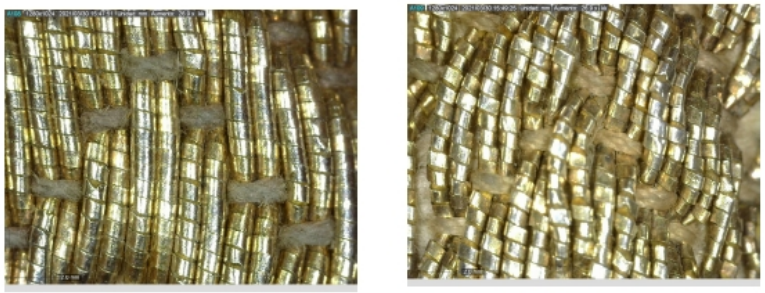
Figura 35



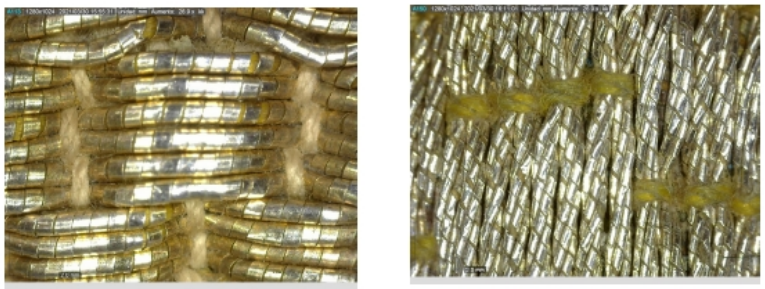
Setillos con hilos muestras, moteados y torzales



Medias ondas con hilos muestras, ondeados y torzales



Puntas con hilos muestras y moteados



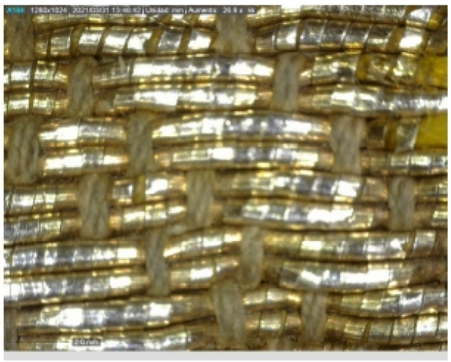
Ladrillos con hilos muestras y torzales

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Técnicas de hilos tendidos en metal en los bordados de la saya .

Figura 36

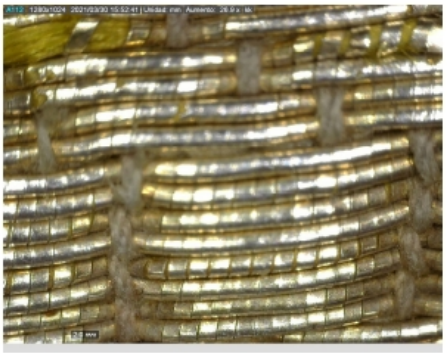
COMBINACIONES





Medias ondas simples y dobles combinadas con hilos ondeados y torzales

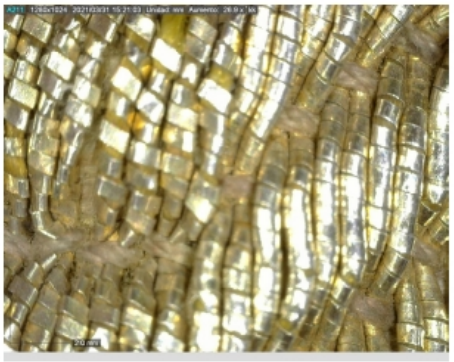




Ajedrezados de 2 y medias ondas con hilos muestra. Ajedrezados de 4 y medias ondas con hilos muestras

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González





Ajedrezados de 3 y medias ondas con hilos muestra. Ajedrezado de 4 con hilos moteados y medias ondas con hilos muestra

DATOS TÉCNICOS. Combinaciones en técnicas de hilos tendidos en metal en los bordados de la saya.

Figura 37



Escamado de lentejuelas con canutillos en pespunte



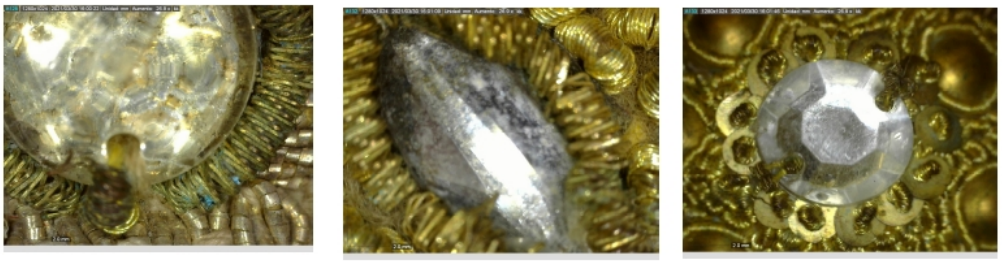
Venas de lentejuelas



Lentejuelas con canutillos en centro



Chapas redondeadas y canutillos lisos y rizados



Cristales y talcos con canutillos rizados y lentejuelas

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Complementos de la decoración en los bordados de la saya.

Figura 38



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Bordados en hilos metálicos dorados (hojillas, cartulinas, setillos, canutillos).

Figura 39



Fondo gráfico IAPH / Lourdes Fernández González

DATOS TÉCNICOS. Bordados en hilos metálicos y sedas, así como matizados en sedas polícromas.

Figura 40



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos hilos y elementos metálicos dorados más intensos en los bordados tras el proceso de pasado.

Figura 41



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos hilos y elementos metálicos dorados de los bordados más intensos bajo los escudos.

Figura 42



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos cordones de perfilar, escamados de lentejuelas (alterados y con tonos pardos por corrosión) y técnicas de hilos metálicos tendidos.

Figura 43



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos hilos metálicos en la cenefa del manto, cordones de perfilar y cordones trenzados.

Figura 44



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos perfilados de los elementos del bordado, aplicación de venas de lentejuelas y canutillos.

Figura 45

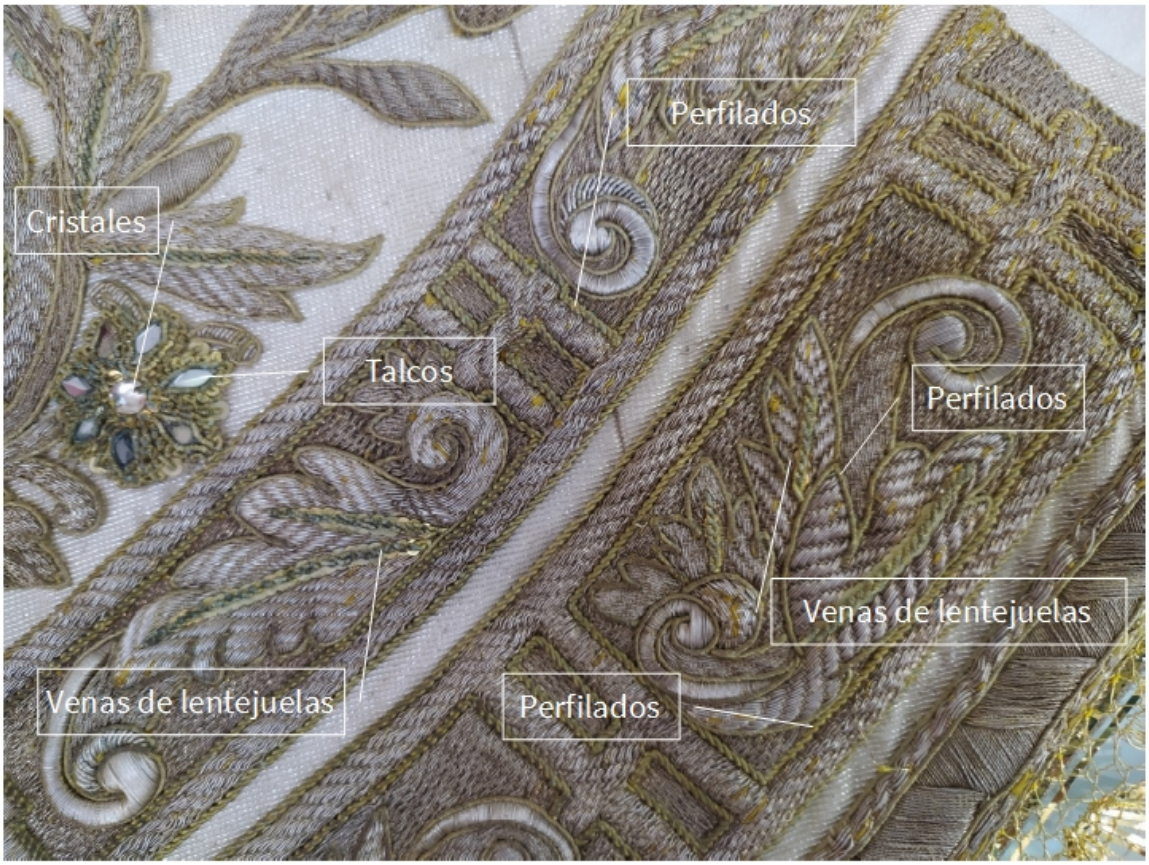


Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevos perfilados de los elementos del bordado y aplicación de venas de lentejuelas, talcos, cristales, canutillos y lentejuelas en la saya.

Figura 46



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevas blondas de malla por el perímetro de las diferentes piezas del conjunto.

Figura 47



Fondo gráfico IAPH./José María Espinar Rodríguez

INTERVENCIONES ANTERIORES. Nuevas blondas de malla por el perímetro de las diferentes piezas del conjunto.

Figura 48



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

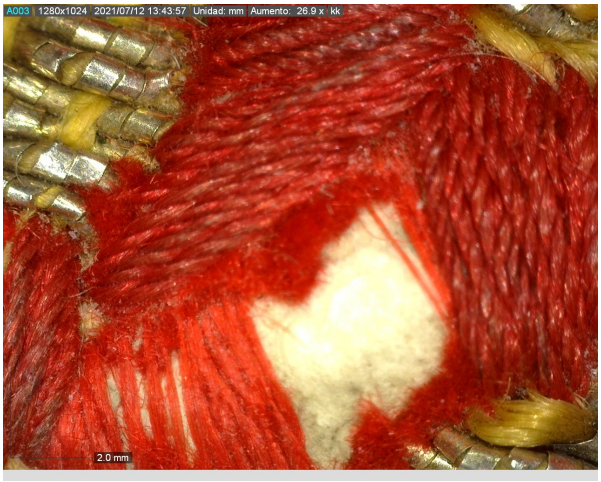
Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Reconstrucción de los bordados de una de la figuras del orfre. Técnicas en metal y matizados en seda.

Figura 49









Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Reconstrucción de los bordados en seda con nuevos hilos torzales de diversos tonos.



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Fijación de hilos sueltos del bordado original en ropajes de los personajes del manto.

Figura 50





Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Sección en la que se aprecian los elementos añadidos en los sucesivos cambios de tejido base.

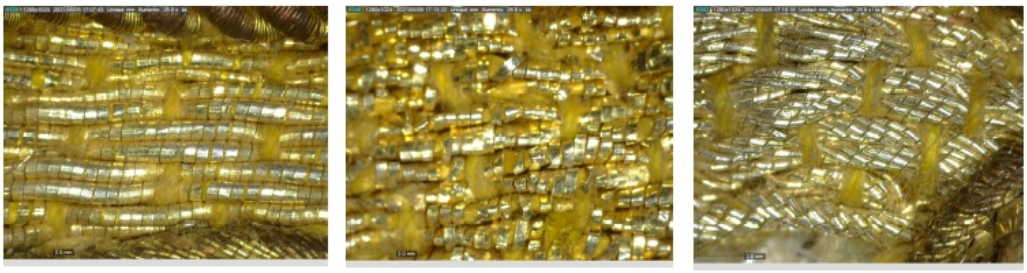
Figura 51



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Sección en la que se aprecian los elementos añadidos en los sucesivos cambios de tejido base.

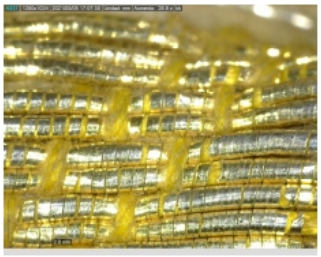
Figura 52



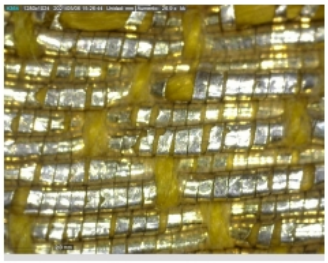
Setillos con hilos muestra, moteados y torzales



Medias ondas con hilos muestra y torzales



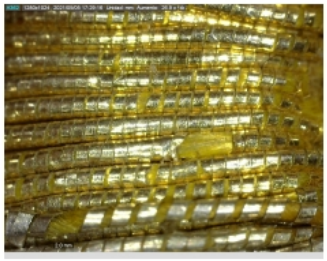
Medias ondas dobles con hilos muestra



Puntas con hilos muestra



Ladrillos con hilos muestra

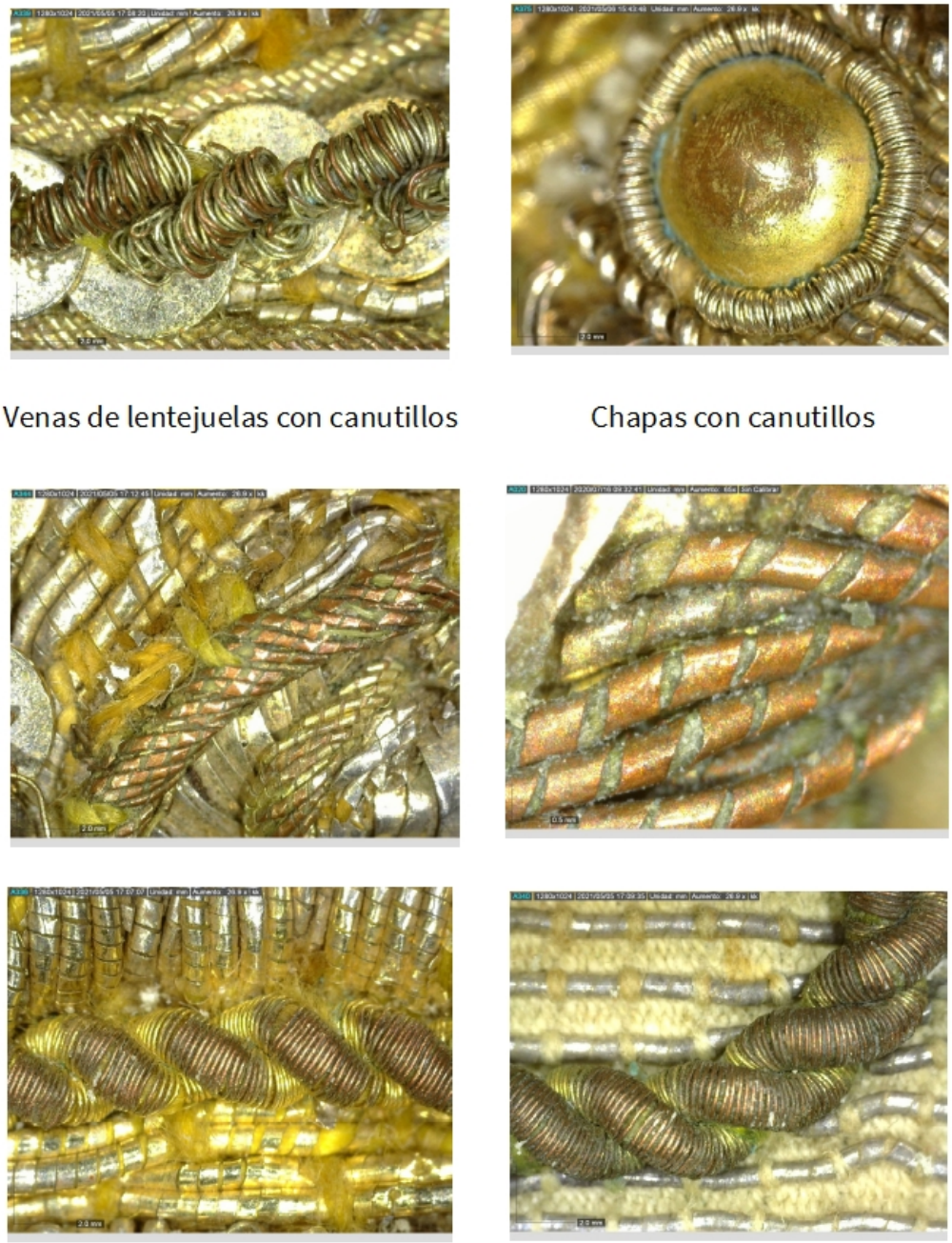


Cartulinas con hilos muestra

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

INTERVENCIONES ANTERIORES. Técnicas en hilos metálicos tendidos en el manto.

Figura 53



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

INTERVENCIONES ANTERIORES. Lentejuelas, chapas, cordones y trenzados en el manto.

Figura 54



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Canutillos, chapas, pedrería, talcos, escamado de lentejuelas, venas de lentejuelas, combinación de lentejuelas y canutillos, trenzado de canutillos y nuevos cordones

INTERVENCIONES ANTERIORES. Elementos nuevos aplicados en las piezas de la saya.

Figura 55





Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

INTERVENCIONES ANTERIORES. Cosidos junto a los ojales de la pieza de la saya. Intervenciones con tanzas en la unión de costuras.

IV. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

El estado de conservación de todas las obras del conjunto textil de la Virgen del Rocío era bastante similar, aunque con una proporción mayor de alteraciones en el manto con respecto a las demás piezas, debido a su funcionalidad, disposición y su ubicación. Por tanto, se ha realizado un discurso común entre todas ellas, en relación a su estado de conservación y diagnosis, aunque destacando aquellos aspectos específicos que les afecte.

1. Fragilidad

La fragilidad es una alteración en la que intervienen varios factores degradantes en combinación. Factores externos como la luz, la humedad, la temperatura y la suciedad general, que afectan internamente a las fibras rompiendo su estructura molecular y favoreciendo su falta de flexibilidad, resistencia mecánica y elasticidad. Estos factores influyen en las fibras de distinta manera en función de la naturaleza de las mismas. Otros externos que contribuyen a aumentar el debilitamiento de las fibras, están relacionados con su manipulación y exposición.

En este caso el conjunto de la Virgen del Rocío presentaba un cierto grado de fragilidad sobre todo en el caso del manto que es el que sufre más que el resto de las piezas cuando cumple su funcionalidad. Se manifestaba en esta pieza un mayor debilitamiento en los bordados y en el tejido base. Las piezas del conjunto pasan de estar en unas condiciones controladas en la vitrina en la que se encuentran expuestas, a verse afectadas de manera drástica por una serie de condiciones que alteran de manera brusca su situación. Además el manto y la saya son las piezas más próximas al público y susceptibles de ser sometidas a roces, tensiones o desgarros de los tejidos y las blondas perimetrales, motivo por el que estos últimos elementos aparecen anclados al tisú en estas dos piezas del conjunto.

2. Lagunas

Se evidenciaban pérdidas de hilos y elementos metálicos del bordado, siendo el manto la pieza del conjunto que presentaba esta alteración en un mayor porcentaje, dejando a la vista los materiales de preparación o relleno, así como el alma interior de los hilos metálicos una vez que desaparece el entorchado metálico exterior. Esta alteración se manifestaba prácticamente en casi todas las partes de la superficie del bordado de esta obra. De hecho es la pieza que presentaba una mayor reposición de hilos y otros elementos en los sucesivos procesos de pasado del conjunto.

En el caso de las partes que componen la saya esta situación se observaba de manera puntual en los bordados de las piezas de dicho conjunto, no detectándose zonas amplias con dicha alteración.

También se producían pérdidas de algunas tramas metálicas en zonas perimetrales del manto y la pieza de la saya, sobre todo en la parte inferior de ambos elementos. Esta alteración de debía al roce de estas partes de los tejidos debido a la funcionalidad de las piezas. La pérdida de los hilos de urdimbre de fijación de estos elementos hacía que estas tramas quedaran sueltas para después pasar a desaparecer por completo.

También se habían perdido algunos de los complementos de la decoración, como se evidenciaba en algunos de los cristales de piezas de la saya.

3. Desgastes

Esta alteración se daba principalmente en los bordados, los cuales habían perdido el baño dorado exterior. Además del uso y roce de estos elementos por la funcionalidad que desarrolla el conjunto, esta situación ha

podido deberse al empleo de materiales abrasivos e inadecuados empleados en las sucesivas limpiezas de los bordados. La capa sobredorada de los hilos y elementos metálicos empleados en estos bordados se había podido perder debido a que no presenta mucho grosor al tratarse de escasas micras. Esta situación se observaba en los hilos y elementos originales principalmente, pero también en los nuevos añadidos, sobre todo en las zonas más accesibles. Por tanto el aspecto de conjunto de algunas piezas es plateado, como ocurre en el caso de la saya.

Las zonas desgastadas del tisú eran las citadas con anterioridad en el caso de las lagunas perimetrales tanto del de manto y la saya. También se encontraban desgastadas las zonas del tisú del manto en aquellas partes por las que se pliega cuando se monta sobre la estructura de la imagen formando un gran tablón con cuñas interiores.

4. Hilos y elementos sueltos

Los bordados tenían hilos sueltos, sobre todo en el caso del manto debido a los enganches, tensiones y manipulaciones a los que se ve sometido este elemento. En el caso de los bordados además se producía una pérdida del hilo que los fija al tratarse de una material delicado (seda), que por sus características naturales tiende a debilitarse con el tiempo por su envejecimiento natural, dejando estos elementos metálicos sueltos.

Esta misma situación se producía en el caso del tisú en zonas perimetrales e interiores, como ocurría en las sobremangas y saya, por la colocación de diversos elementos, que levantaron las tramas metálicas. En el caso del manto esta situación se daba en las zonas del tisú por las que se pliega formando el tablón trasero.

5. Deformaciones y arrugas

Las deformaciones se apreciaban sobre todo en las blondas de malla metálicas, que al quedar al exterior se pliegan y doblan, impidiendo que se pueda apreciar el diseño de las mismas, sobre todo las más pequeñas de la túnica del Niño y en las mangas. En el caso de la blonda del manto, y debido a que el tisú sobresale perimeralmente, se fijó a estos tramos de este tejido con la intención de evitar roturas y desgarros de dicho elemento.

Las mangas presentaban bastantes deformaciones en la zona del tisú, debido a que cuando estos elementos se exponen en la vitrina, el tramo que no está bordado se introduce en el interior del puño en cada manga, forzando dicho tejido y creando serias deformaciones.

Figuraban arrugas por falta de adhesión entre la entretela y el tisú creando unas marcas que se apreciaban principalmente en el caso del manto y de la saya en las zonas en las que no aparecen bordados.

6. Corrosión

Otra de las alteraciones que se producían en las piezas y de manera más evidente en el caso de la saya y el manto, era la corrosión de algunos hilos metálicos y elementos nuevos empleados tras la operación de pasado del conjunto (canutillos, lentejuelas o trenzados de canutillo) virando a matices pardos y verdosos que afectaban a la estética de algunas zonas. Esta situación se habría podido crear debido a las elevadas condiciones de humedad a las que se ve sometido el conjunto, o incluso a la aplicación de algún producto inadecuado en los procesos de limpieza.

7. Suciedad

Una de las principales alteraciones del conjunto era la suciedad y atenuación del brillo de los hilos metálicos de los bordados y tejidos. Era elevada la cantidad de depósitos presentes en la superficie de las piezas

debido a la funcionalidad de las mismas. Esta situación se observaba claramente cuando se tuvo acceso a la zona de los dobladillos, más reservadas con respecto al anverso de estos mismos elementos, en donde se apreciaban los tonos y aspecto original de estas piezas.

8. Alteración cromática

La luz es uno de los principales agentes de degradación de las fibras. Toda fuente de luz es dañina para los textiles y todas las fibras orgánicas son propensas a un deterioro al recibirla. A su vez la luz acelera el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales. El grado de deterioro ocasionado por la iluminación sobre un objeto depende de tres factores: la cantidad de luz, la duración de la exposición y los componentes de la luz.

Esta alteración se ponía de manifiesto en el manto sobre todo en el caso de aquellos elementos con hilos de color, como los bordados con sedas de colores al pasado o las zonas en las que se combinan seda y metal ("milanés"). Del mismo modo y en este elemento, se apreciaban bandas de diferentes tonos en el tisú, que se producían de manera radial desde la zona superior del manto, donde algunas se manifestaban con un evidente oscurecimiento. La causa radicaba en la disposición del manto sobre la imagen, en forma de pliegues hacia el interior, quedando reservadas estas zonas y por tanto más protegidas, de aquellas que se mantienen al exterior y se mostraban más oscurecidas y sucias. Esta situación, hacían que las zonas expuestas de este tejido se vieran afectadas por una serie de agentes de deterioro externos (luz, acumulación de polvo, suciedad, manipulación, humedad, etc), que habrían llegado a alterar químicamente este tejido.

9. Agujeros

Aparecían elementos ajenos a la obra como los alfileres, utilizados para ajustar las piezas a la imagen. Eran dorados en la mayoría de los casos y de un tamaño considerable.

La cantidad de elementos que porta la imagen, alfileres, broches, etc., habían dado lugar a una gran cantidad de agujeros y perforaciones, como ocurría en el caso del tisú de las sobremangas o en la zona superior de la saya, que además habían afectado a este tejido oxidando dichas zonas.

10. Separación de piezas

Figuraban piezas separadas en el caso de algunos elementos, como algunas de las costuras de la túnica del Niño, o algunas de las cartelas del manto que habían perdido el hilo de fijación perimetral.

11. Descosidos

Se localizaba una zona descosida en una de las partes de la blonda de malla del perímetro en una de la sobremangas.

12. Manchas

Se evidenciaban también manchas tanto en zonas del tisú como en los forros de los elementos, por la manipulación y uso de las obras. Destacaban las que se aprecian en el tisú del manto como las de las zonas perimetrales, en la zona central que figura sobre la cenefa principal, las que afectan a las partes inferiores del forro del manto (manchas oscuras y marca de carmín), de la saya, o alguna del reverso de la sobremanga izquierda.

13. Alteraciones de marfiles y metal

Elementos metálicos

La representación del Espíritu Santo en forma de paloma es, sin duda, el elemento central del manto por su significado. Está realizado en plata y su estado de conservación es bueno si bien se apreciaba suciedad superficial y una ligera capa de productos de corrosión sobre la superficie metálica.

Elementos ebúrneos

Las cabezas de querubines, los ángeles (cabezas, pies y manos) que flanquean el escudo de la Hermandad Matriz de Almonte y los personajes del orfre (cabezas, pies y manos), están realizados en marfil. Este material, de aspecto denso y compacto, es muy higroscópico y se caracteriza por ser muy sensible a los cambios de temperatura y humedad relativa que generan la aparición de fisuras y microfisuras. Se observaban depósitos de suciedad acumulados en las fisuras y, en general, en las zonas más inaccesibles. También se apreciaban pérdidas de algunas partes de algunos elementos (rostro de uno de los ángeles junto al escudo de la Hermandad Matriz o pies de algunos de los personajes del orfre).

Figura IV.1





Fondo gráfico IAPH/ Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Vitrina del conjunto en el museo del Santuario del Rocío.

Figura IV.2



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Creación de bandas radiales en el tisú según el grado de exposición a la luz de las diferentes partes de esta pieza.

Figura IV.3



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Pérdidas de hilos del bordado que dejan a la vista los materiales de relleno.

Figura IV.4



Fondo gráfico IAPH/ José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Pérdidas de hilos del bordado que dejan a la vista los materiales de relleno.

Figura IV.5



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Pérdidas de hilos del bordado que dejan a la vista los materiales de relleno.

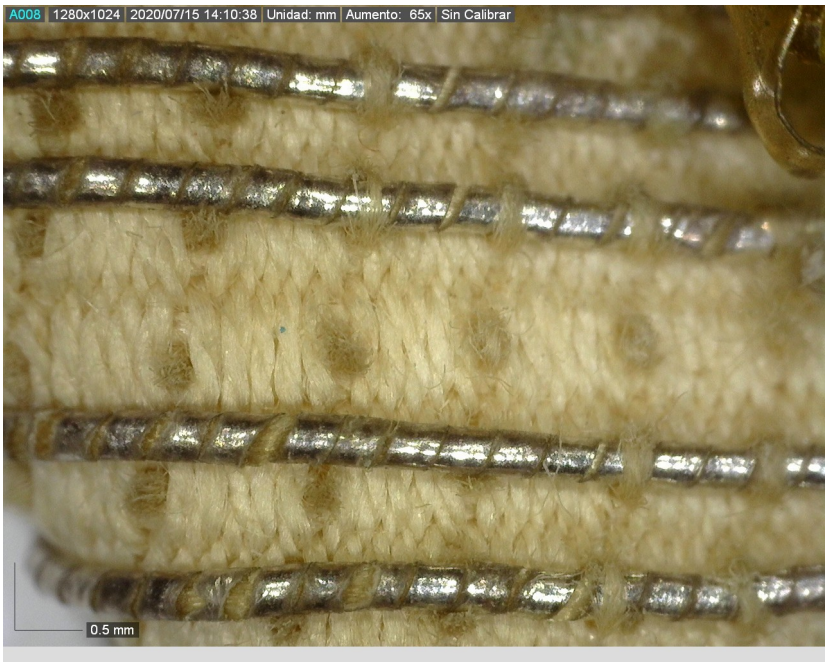
Figura IV.6

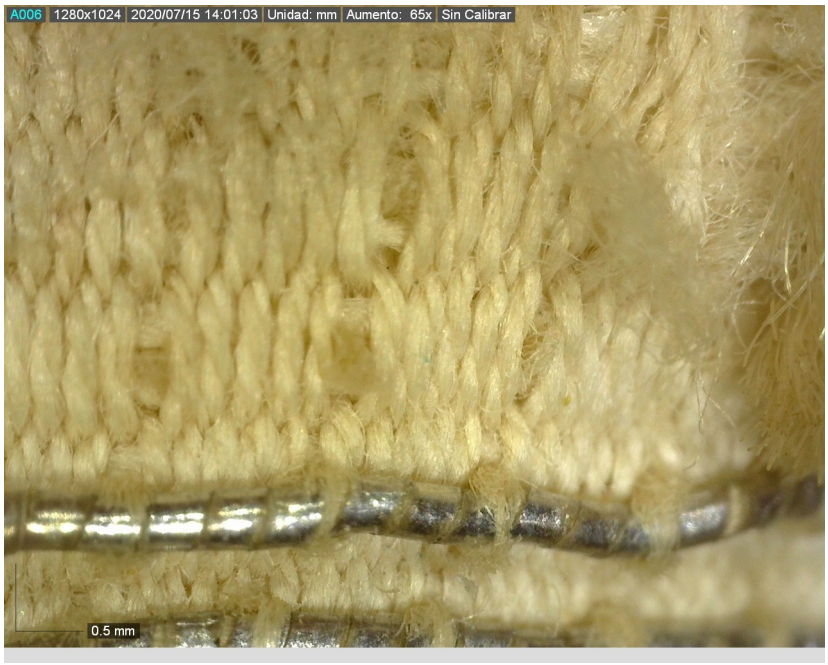


Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Pérdidas de hilos del bordado que dejan a la vista los materiales de relleno.

Figura IV.7

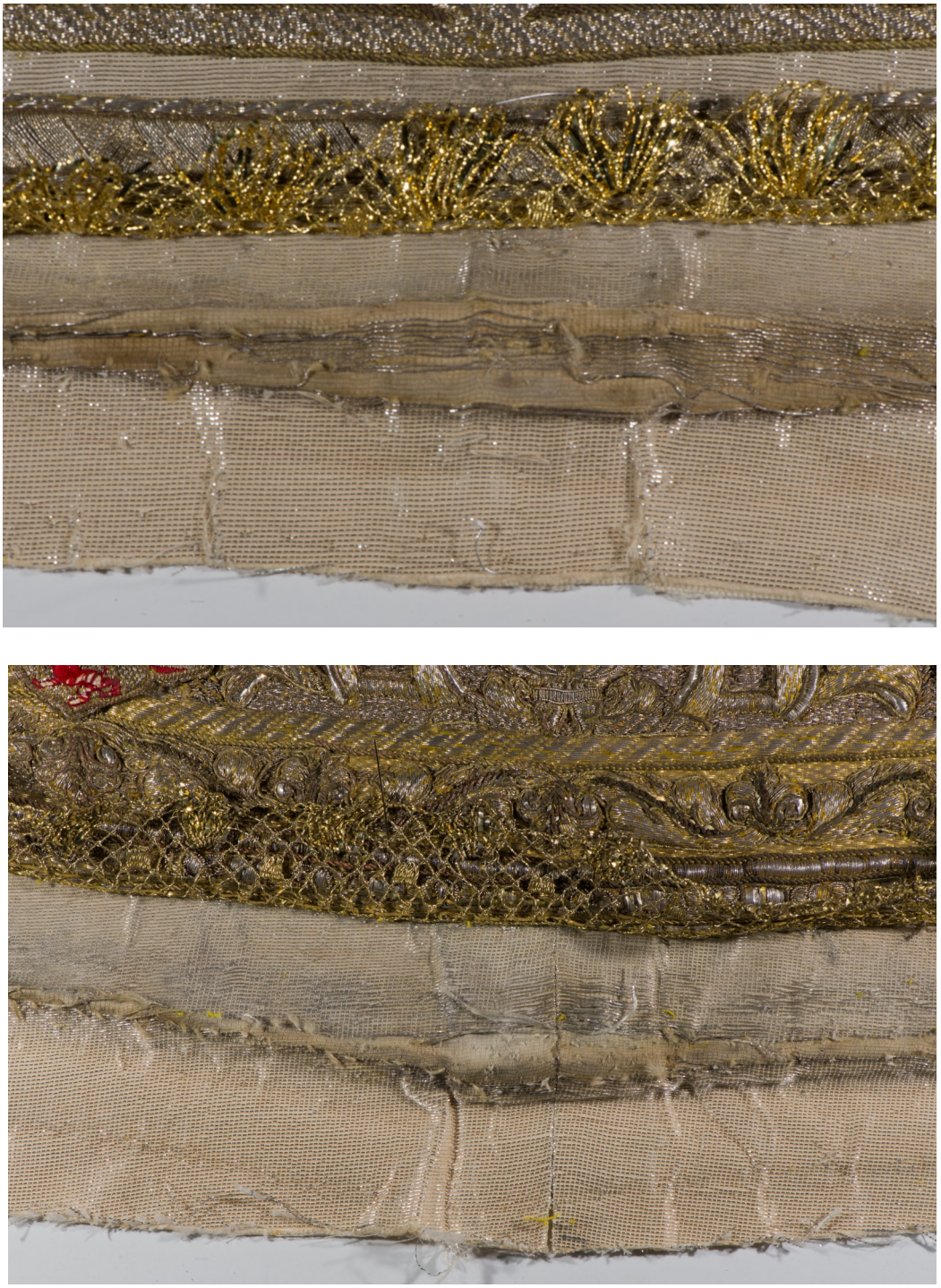




Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Lagunas y roturas de los hilos de fijación de las tramas del tisú. Zonas de pérdidas completas de las tramas metálicas.

Figura IV.8



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Pérdidas y roturas de los hilos de fijación de las tramas del tisú. Zonas de pérdidas completas de las tramas metálicas. Manchas en el tejido en la zona inferior de estas piezas.

Figura IV.9



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Hilos sueltos y desgastes del bordado del manto.

Figura IV.10



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Hilos sueltos y desgastes del bordado del manto.

Figura IV.11

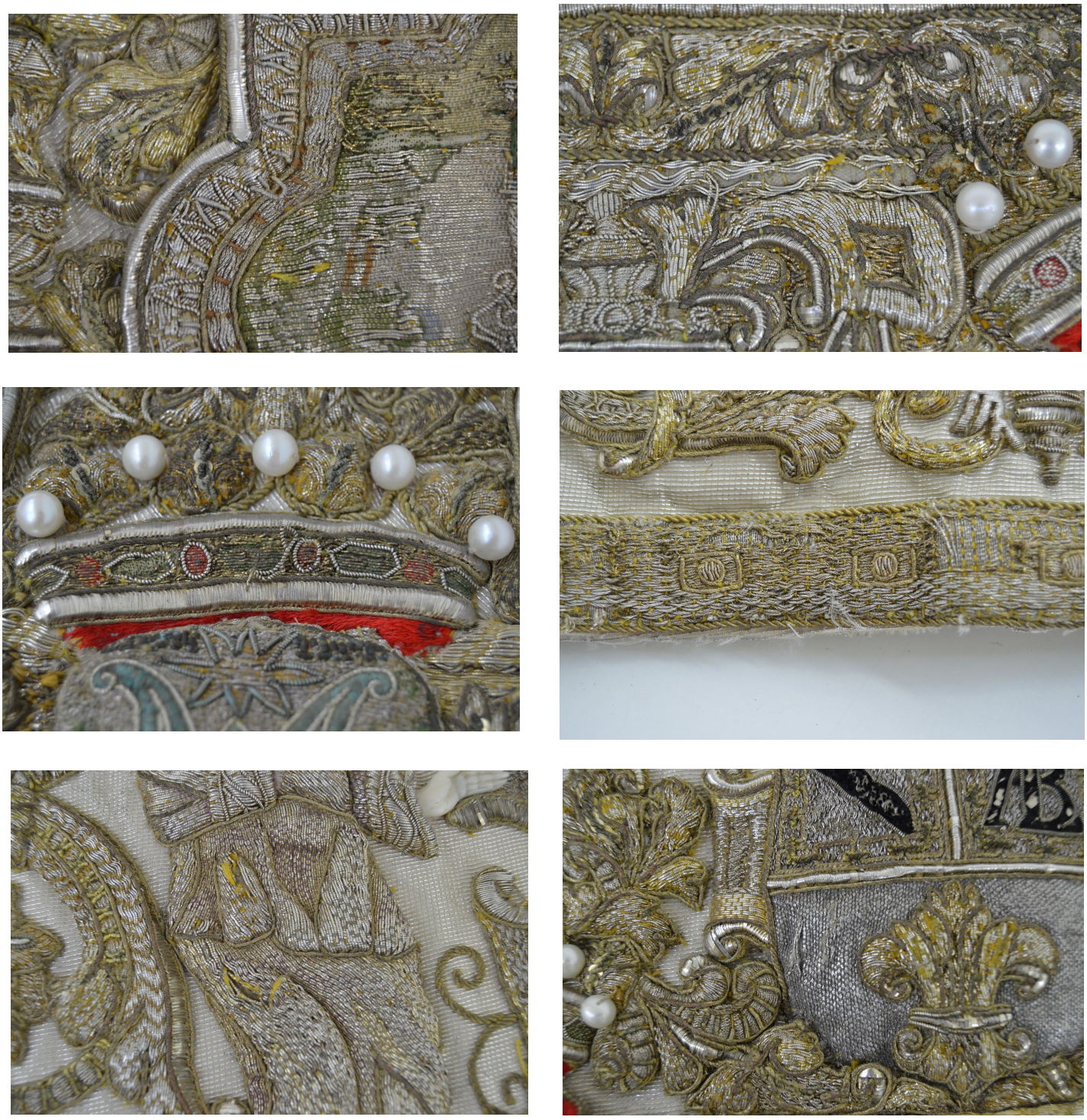




Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Hilos sueltos y desgastes del bordado del manto.

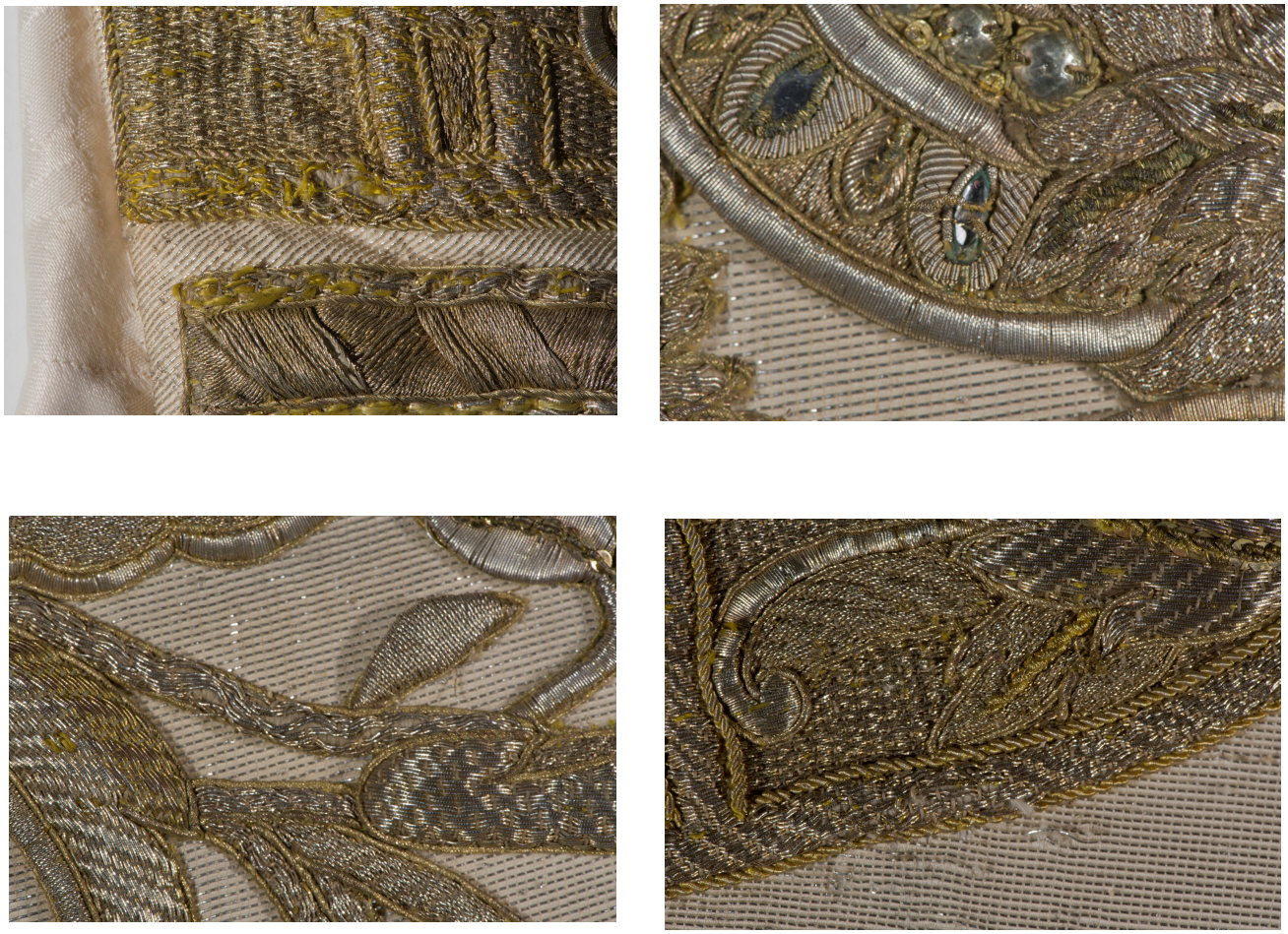
Figura IV.12



Fondo gráfico IAPH./José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Hilos sueltos y desgastes del bordado del manto.

Figura IV.13



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Hilos sueltos y desgastes del bordado de la saya.

Figura IV.14



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Deformaciones de la zona del tisú del manto por separación de la entretela.

Figura IV.15



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González





ALTERACIONES. Deformaciones de las mangas por el sistema expositivo en el que se dispone el tisú en la parte bordada.

Figura IV.16



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Deformación de la blonda de la manga y cuello. suciedad de los bordados y del forro.

Figura IV.17



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Deformaciones de las blondas perimetrales de la túnica y mangas del Niño.

Figura IV.18



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Deformaciones de la blonda perimetral del orfre del manto. Situación del tisú bajo la blonda con tramas sueltas.

Figura IV.19



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Alteración cromática con la creación de bandas en la zona del tisú del manto debido a la disposición de la pieza en su salida.

Figura IV.20



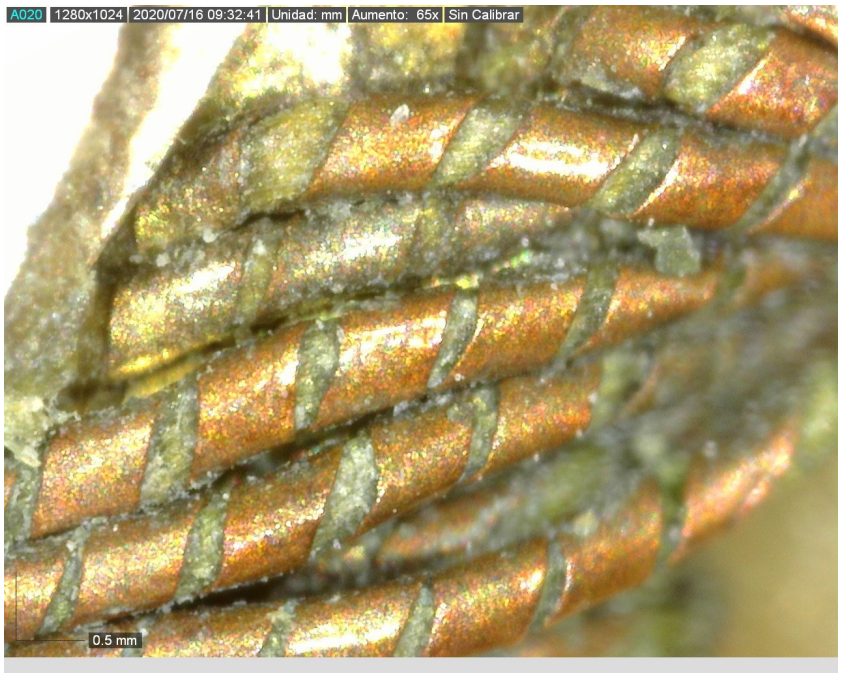


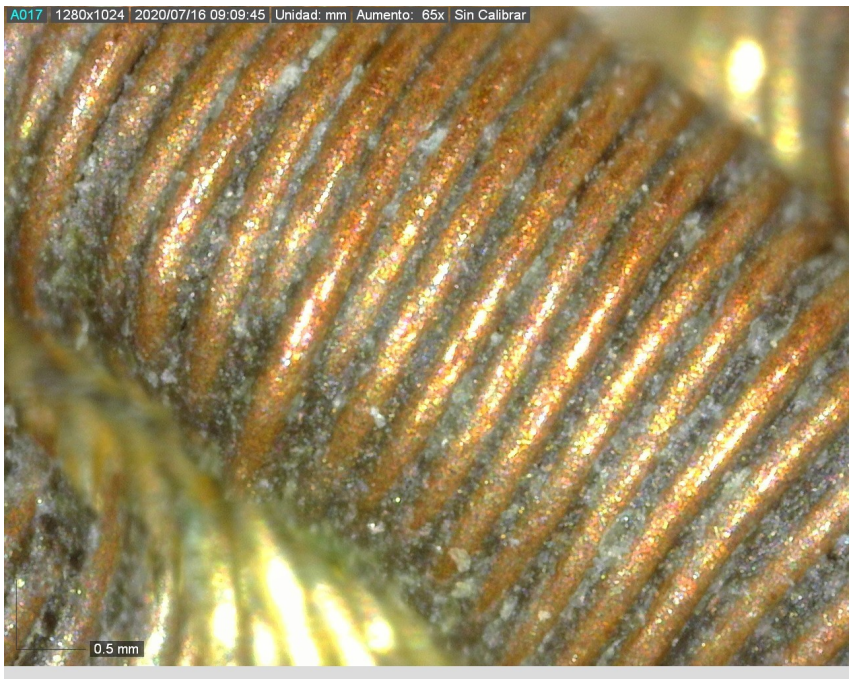


Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Problemas de corrosión de los hilos metálicos.

Figura IV.21





Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Problemas de corrosión y desgastes de los hilos metálicos del bordado.

Figura IV.22



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

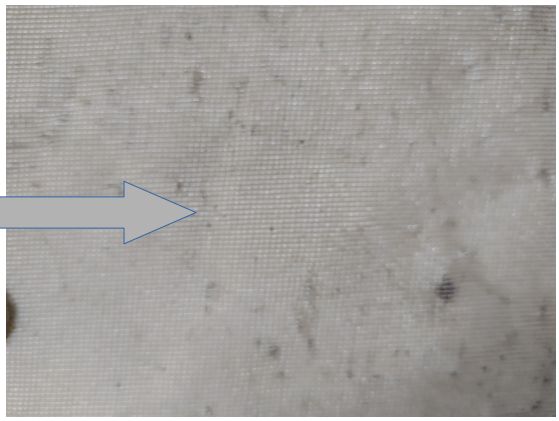
ALTERACIONES. Suciedad del tejido base de tisú por el uso y manipulación de la pieza.

Figura IV.23



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz





Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Agujeros y manchas en el tisú debido al uso de alfileres y otros elementos para la colocación de las piezas textiles sobre la imagen.

Figura IV.24



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

ALTERACIONES. Separación de piezas. Pérdida de hilos de fijación perimetral de una de las cartelas de la parte inferior del manto.

Figura IV.25



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

ALTERACIONES. Manchas localizadas en el forro de una de las sobremangas y en la zona inferior del manto.

Figura IV.26



Gráficos sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

ALTERACIONES. Manchas localizadas sobre la cenefa del manto. Suciedad y deformaciones de la blonda en la zona inferior de manto.

V. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN

La metodología de trabajo partió de los resultados procedentes de los estudios preliminares efectuados en el conjunto. En base a las conclusiones obtenidas se planteó un tratamiento de intervención adecuado, respetando el original y realizando los tratamientos necesarios para devolverle su integridad física.

Estos estudios previos, encaminados a la restauración de este conjunto, se basaron en determinar los factores de deterioro y las patologías presentes, teniendo en cuenta los materiales y técnicas de ejecución, con objeto de establecer los tratamientos y materiales a emplear en cada una de las intervenciones, siguiendo los criterios deontológicos establecidos internacionalmente en el campo de la conservación y restauración textil. Asimismo, se aportaron los datos imprescindibles para definir el programa de mantenimiento y las acciones complementarias que sobre el entorno eran necesarias ejecutar, con objeto de garantizar, tanto la permanencia del conjunto, como su presentación y disfrute de la forma más correcta, en función de las características y tipología de este bien patrimonial.

Las intervenciones efectuadas se han basado en el respeto absoluto por el original, y por tanto las operaciones realizadas han sido las mínimas que precisaban las piezas, con objeto de devolverles su integridad física, sin alterar, falsear o rehacer. Dichas operaciones son reversibles y los materiales utilizados en las diferentes fases del tratamiento han sido los empleados actualmente en restauración textil.

Por tanto, en el tratamiento de restauración realizado en el conjunto se ha seguido una línea conservativa, de acuerdo con los criterios y metodología del Centro de Intervención del IAPH. Los criterios de intervención tomados en consideración están fundamentados en las directrices aceptadas internacionalmente para el estudio e intervención de bienes. En concreto se fundamentan en las Cartas del Restauro de 1972 y 1987 y, más recientemente, en el código deontológico de E.C.C.O. Al mismo tiempo, su aplicación específica viene determinada por las características y necesidades de la propia obra.

VI. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN

Según estas consideraciones generales, se procede a desglosar las diferentes operaciones efectuadas en las piezas.

1. MEDICIONES Y GRÁFICOS

Se tomaron las medidas principales de cada una de las piezas del conjunto y se realizaron los gráficos necesarios para la intervención. Se documentaron fotográficamente todos los elementos del conjunto, para registrar en el estado inicial las partes principales del los mismos.

2. LIMPIEZA MECÁNICA

En primer lugar se comenzó con la limpieza mecánica de las obras mediante el empleo de una aspiradora de potencia regulable con la ayuda de pinceles, boquillas de diferentes tipos y brochas de pelo suave. Con objeto de evitar riesgos durante este proceso en aquellas zonas deterioradas del bordado o con peligro de desprendimientos, se recurrió al empleo de bastidores con tul, que ejercen de barrera durante este proceso. También se colocaron filtros de tela de trama abierta que permitían controlar el grado de aspiración que por partes se precisaba. En el caso de la mitad derecha del manto, fueron necesario catorce aspirados hasta controlar que el filtro salía prácticamente limpio. Ésta ha sido la pieza en la que se ha insistido más en este proceso, lo cual indica que es la que está expuesta a más cantidad de agentes de deterioro externos. La acumulación de estos depósitos generan igualmente otra serie de patologías y alteraciones, y por eso es básico este proceso de eliminación de los mismos.

Seguidamente se procedió a la microaspiración controlada mediante una bomba de succión para eliminar aquellos restos de suciedad mas incrustados en los bordados y fibras textiles. En el caso de estas obras fue fundamental este segundo sistema de aspirado más exhaustivo, debido a la presencia de gran cantidad de partículas de polvo y tierra que se acumulan por el uso del conjunto y que quedaban entre los intersticios de las mismas.

3. ELIMINACIÓN DE INTERVENCIONES ANTERIORES Y DESMONTAJE DE ELEMENTOS

Se procedió a la eliminación de alguna intervención anterior puntual como unión de costuras en las que se habían empleado tanzas de plástico (en la saya, túnica del Niño, corpiño, cuello, sobremangas y manto), o el forro del reverso del manto. El estado de conservación de este último elemento no presentaba unas condiciones idóneas para seguir manteniendo su uso, y al existir el mismo tejido de damasco en el mercado con el mismo diseño, se optó por la sustitución del mismo. Una vez eliminado este elemento mediante la retirada del hilo de anclaje perimetral, se tuvo acceso a la entretela del reverso correspondiente al último proceso de pasado. También se desmontaron las argollas metálicas para separar el forro, registrando previamente la ubicación de las mismas para que fueran ubicadas en el mismo lugar en el momento del montaje final.

También se eliminaron los diferentes alfileres encontrados en las piezas empleado para el anclaje de los elementos cuando se viste a la imagen, para evitar que siguieran perforando los diferentes tejidos.

Se han retirado los zurcidos más llamativos de los ojales de la zona superior de la saya, que se encontraban desgarrados.

El resto de las intervenciones correspondientes a los dos pasados a los que se había sometido el conjunto (hilos y elementos metálicos, blondas perimetrales, pedrería y perlas, elementos de anclaje, etc.) se han mantenido según la disposición que presentaban en cada una de las piezas.

4. ALINEADO

El proceso de alineado se centró principalmente en devolver la forma idónea a las blondas metálicas perimetrales de las diferentes piezas (manto, zona inferior de la saya, cuello, filo de las mangas, perímetro de las sobremangas, túnica y mangas de la túnica del Niño). Para ello se procedió al empleo de humidificadores de vapor frío utilizando alfileres, disponiendo de esta manera estos elementos según su forma original. Se emplearon de corchos dispuestos bajo estas blondas, que permitían recuperar el diseño al poder anclar en ellos los alfileres. En las zonas de los hilos de hojillas de estas blondas, se utilizó piedra de ágata que ha permitió la correcta eliminación de las deformaciones de estos elementos, lo cual impedía que se apreciaran las formas de estas láminas.

Todas las blondas de malla metálica se han tratado en las propias piezas, excepto la del manto que se ha desmontado para su correcto alineado.

5. LIMPIEZA QUÍMICA

Seguidamente se procedió a realizar la limpieza de los bordados de manera puntual con objeto de recuperar y mejorar el aspecto estético de los mismos. Una vez realizadas las pruebas pertinentes mediante diferentes test de disolventes, y teniendo los resultados de la composición de los hilos metálicos analizados, se comenzó con el proceso de limpieza. Se utilizó un disolvente con una mezcla de agua desmineralizada y alcohol al 30 % que se aplicó mediante la utilización de hisopos de algodón, brochas de pelo suave y bastones de bambú.

Después de que los bordados se encontraran desprovistos de depósitos y partículas de polvo y tierra, se recurrió a la humectación puntual y controlada de los mismos, mediante la utilización de humidificadores de vapor de agua frio y en zonas puntuales a temperaturas controladas al resultar más efectivo, ya que de este modo se ablandaban los restos de suciedad superficial.

Posteriormente se emplearon esponjas de humo (material espumado de célula cerrada de caucho vulcanizado) que se iban cortando y adaptando al tamaño de los diferentes motivos para su aplicación. Con esta operación se obtenían óptimos resultados en este proceso al recuperar brillo y luminosidad.

Estos sistemas de limpieza son completamente respetuosos con los materiales de los bordados, controlando el mantenimiento correcto de los baños sobredorados que aún se conservan en aquellas zonas tanto de los hilos originales, como los correspondientes a intervenciones dispuestas en las diferentes operaciones de pasado.

Para la eliminación de la corrosión de matices verdosos y pardos, presente en diferentes hilos metálicos (cordoncillos de perfilar, canutillos, canutillos ingleses, y lentejuelas) se procedió a la combinación de manera mecánica y con disolventes. Entre los disolventes empleados para esta operación, y tras realizar las oportunas pruebas, se recurrió a un hidrocarburo no polar (mezcla de alifático y aromático). En el caso de la corrosión más acentuada se rebajaron las zonas de mayor concentración de esta corrosión con lápiz goma.

Debido a la alteración que presenta la zona del tisú del manto (bandas radiales), se planteó la posibilidad de recurrir a limpieza láser en dichas partes, pero tras analizar convenientemente el tipo de fibra, no ha sido posible aplicar esta técnica. La alteración química de este tejido ha afectado de manera intensa tanto a la

fibra textil como a la trama metálica del tisú en esas partes del manto y la respuesta a la limpieza con los sistemas habituales tampoco ha resultado óptima.

6. SELECCIÓN Y TEÑIDO DE MATERIALES DE FIJACIÓN, PROTECCIÓN Y CONSOLIDACIÓN

Para realizar el posterior proceso de fijación, protección y consolidación de los elementos, se seleccionaron una serie de tejidos e hilos que se tiñeron adaptando los tonos a las características cromáticas de las zonas a tratar. Independientemente de la materia, los tintes que se han utilizado son los que habitualmente se emplean en conservación textil. Estos tintes son artificiales, y garantizan la estabilidad y permanencia del color. Para la obtención de dichos tintes, se recurrió al empleo de fórmulas establecidas y a patrones realizados previamente. Las características de estos nuevos soportes es que deben ser de origen natural (algodón, lino, seda...), tejidos fuertes y consistentes pero que no actúen a modo de armazón rígido, ni que sean tan débiles como para que no puedan cumplir su función.

Para el forro del reverso del manto se seleccionó un tejido de damasco también en color crudo, con el mismo diseño y material que el que posee la pieza. Este tejido se iba a utilizar también como soportes locales de refuerzo en zonas puntuales del forro de la saya.

Es fundamental destacar que para la correcta conservación posterior de estos materiales, es preciso que las obras sean almacenadas o expuestas en lugares en los que las condiciones de temperatura y humedad se encuentren dentro de los parámetros recomendados en conservación textil.

7. FIJACIÓN, PROTECCIÓN Y CONSOLIDACIÓN

La fijación ha sido uno de los procesos más laboriosos desarrollados en el conjunto de todas las piezas, destacando el caso del manto que era el que presentaba esta patología en un porcentaje más elevado. Para este proceso se ha recurrido al empleo de puntos de restauración, festón o un tipo de fijación puntual de los hilos siguiendo la disposición original.

Para esta operación los hilos empleados han sido de seda natural de cuatro cabos teñidos adecuadamente según la zona a tratar, o de seda comercial en diferentes tonos.

Sobre la zona central del tisú del manto se han realizado puntos de restauración para afianzar las zonas más deterioradas con riesgo de pérdida de las tramas metálicas de este tejido. En zonas del bordados del manto con gran cantidad de hilos sueltos (zonas de bordados de milanés) también se ha recurrido al empleo de este punto, como en algunos de los escudos o en la parte superior del cuello.

También se han matizado zonas puntuales del bordado que presentaban lagunas y desgastes de metal y seda, con puntadas de hilos de seda en diferentes colores.

Se han matizado zonas puntuales del bordado, mediante la colocación de crepelinas teñidas de seda, tules de protección (Nylonet) en la zona del galón del cuello que presentaba más cantidad de hilos sueltos y tul de seda en la zona interior de la saya protegiendo la zona más deteriorada del tisú en dicha parte.

Solo en zonas puntuales en las que debido a la rigidez del bordado o al peligro de desprendimiento que suponía trabajar con agujas, se ha procedido al empleo de puntos de adhesivo, compatible con el tejido.

Se han revisado y reforzado los ojales de la saya que presentaban roturas y zurcidos, con soportes locales de algodón el color crudo (lienzo moreno) y punto de festón e hilo torzal también en color crudo. Las roturas y desgarros se han cerrado empleando punto de espiga y matizando la zona con hilos de algodón. Por el

reverso en esas zonas coincidentes con los ojales se han colocado también soportes locales del nuevo tejido de damasco, con las mismas características de este forro.

Aprovechado que la parte exterior del tisú del manto presentaba bastante tela en el dobladillo, y debido al delicado estado de conservación de la zona, se decidió sacar esas zonas de dicho tejido despegando parte de la entretela y así cubrir la parte más deteriorada. Para ello se empleó hilo de algodón de color crudo, que se utilizaría para anclar las partes del tisú a las zonas que están en contacto con el bordado.

Finalmente se ha colocado una pequeña pieza de muletón entre el forro y la entretela con el fin de frenar la deformación que estaba teniendo lugar en la zona inferior del manto, cuando se deposita sobre la estructura sustentante.

8. MONTAJE FINAL

Para finalizar los tratamientos, se dispuso el forro nuevo de damasco en el manto. Se realizaron unos ojales en la parte superior por los que se mantendría el paso de los ocho elementos de anclaje dispuestos en el cuello, junto con otro más ubicado en el tramo superior. Para esta operación se utilizó hilo de algodón en color crudo con punto escondido. Posteriormente se ancló perimetralmente y se colocó la blonda que se había tratado de manera independiente. En este caso se fijó al tisú por su tramo superior con punto de sobrehilado con puntadas puntuales en la parte inferior. El hilo utilizado en este caso ha sido un torzal de color amarillo.

Una vez colocado el forro se dispusieron las cintas y las argollas de anclaje por el perímetro del manto tal y como estaban dispuestas en el anterior forro.

Se cerraron los tramos de la saya que fueron descosidos para realizar operaciones puntuales como el refuerzo de los ojales o la disposición de un tul en la parte inferior del tisú.

9. TRATAMIENTO DE LOS METALES Y LOS MARFILES

El objetivo de la intervención realizada tanto en los elementos metálicos como en el marfil ha sido buscar su estabilidad eliminando la presencia de productos de corrosión en el primer caso, y de suciedad en el segundo con el fin de frenar el proceso de deterioro que estaba teniendo lugar.

Elementos metálicos-

-Limpieza mecánica y química para para eliminar suciedad superficial y restos de limpiadores comerciales. Para ello se han empleado un tratamiento ácido posteriormente neutralizado con agua desmineralizada y, finalmente, etanol.

-Aplicación de una capa de protección (resina acrílica) para aislar el metal del entorno con el fin de prevenir la interacción de la superficie metálica con este último creando una barrera que evite posibles procesos de oxidación del metal.

Elementos ebúrneos-

- Limpieza mecánica y química. Para esta última, se han empleado torundas de algodón ligeramente humedecidas en agua desmineralizada y etanol al 50% buscando que la exposición del soporte a la humedad fuera la mínima posible.

Figura VI.1



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



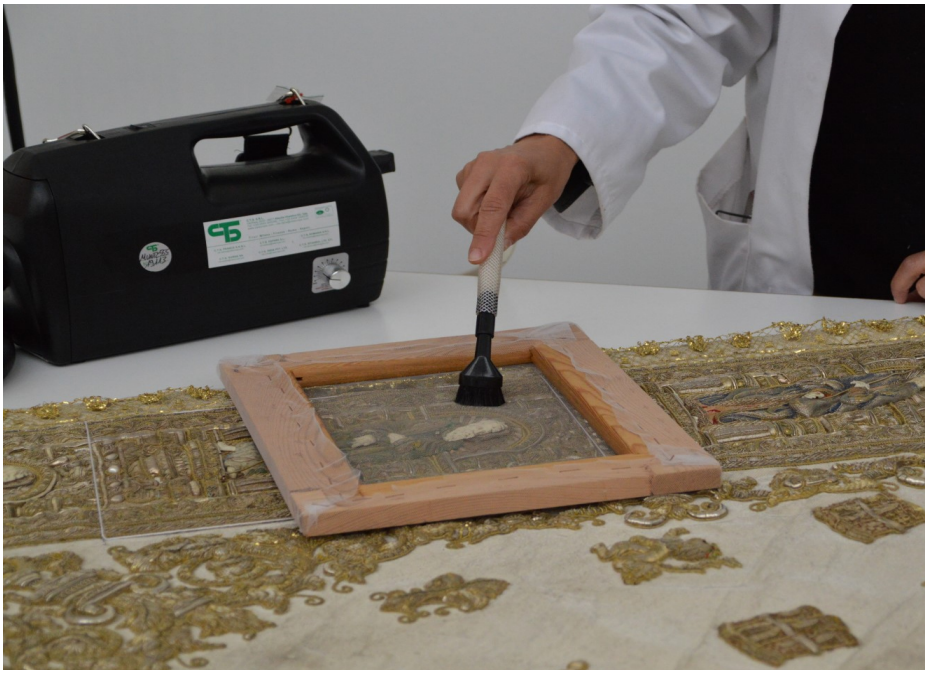
Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estudios iniciales, toma de datos y documentación fotográfica del conjunto antes de proceder con las diferentes operaciones .

Figura VI.2

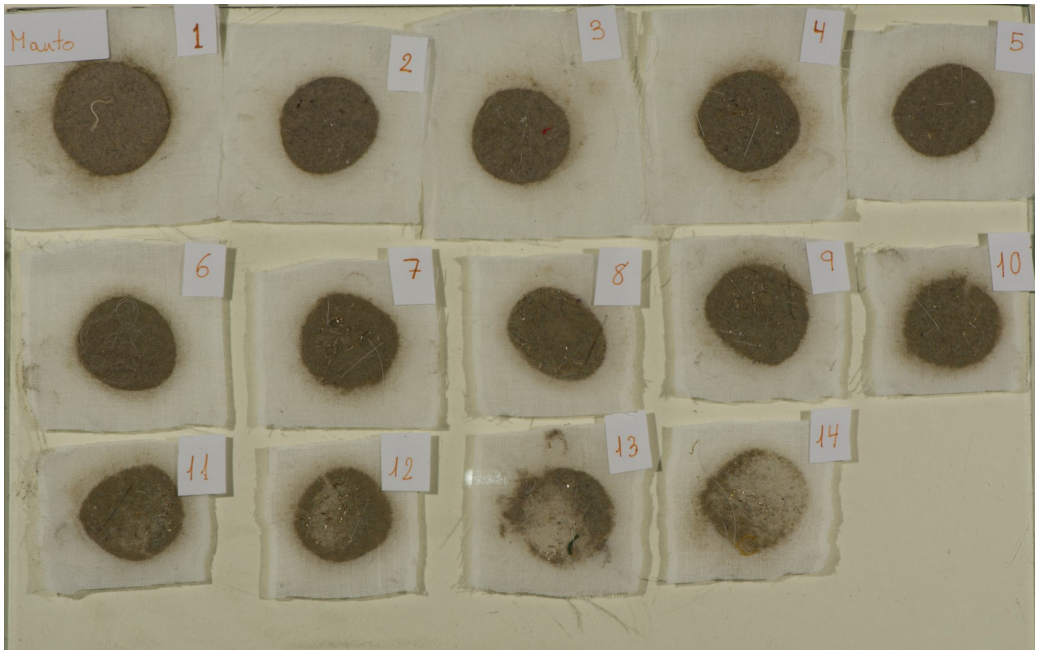


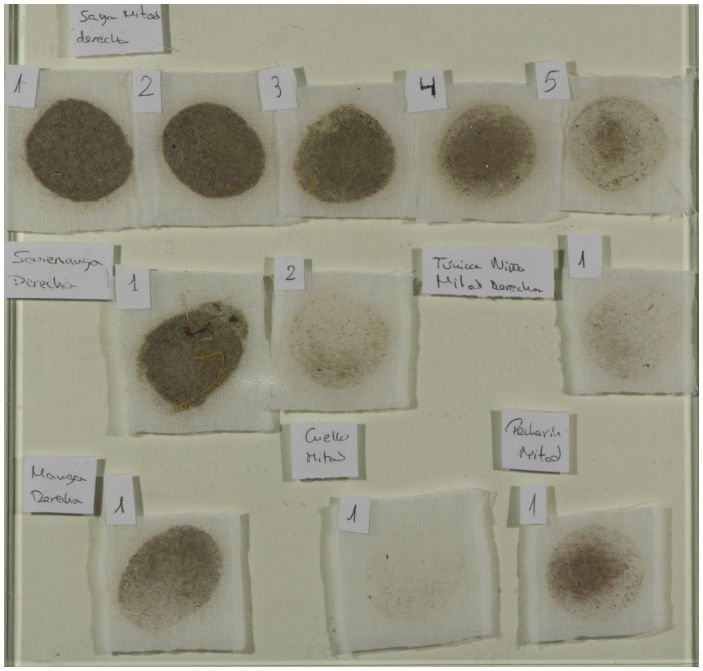
Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



TRATAMIENTO. Proceso de aspirado del conjunto con protección de tul entre las diferentes boquillas y la superficie de las piezas.

Figura VI.3





Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Depósitos de suciedad en los filtros de tejido tras el proceso de aspirado de las piezas.

Figura VI.4



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de aspirado mediante el empleo de bomba de succión.

Figura VI.5





Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Desmontaje del forro del manto que deja a la vista la entretela y los hilos de fijación del último proceso de pasado de la obra.

Figura VI.6



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Desmontaje del forro del manto que deja a la vista la entretela y los hilos de fijación del último proceso de pasado de la obra.

Figura VI.7

.

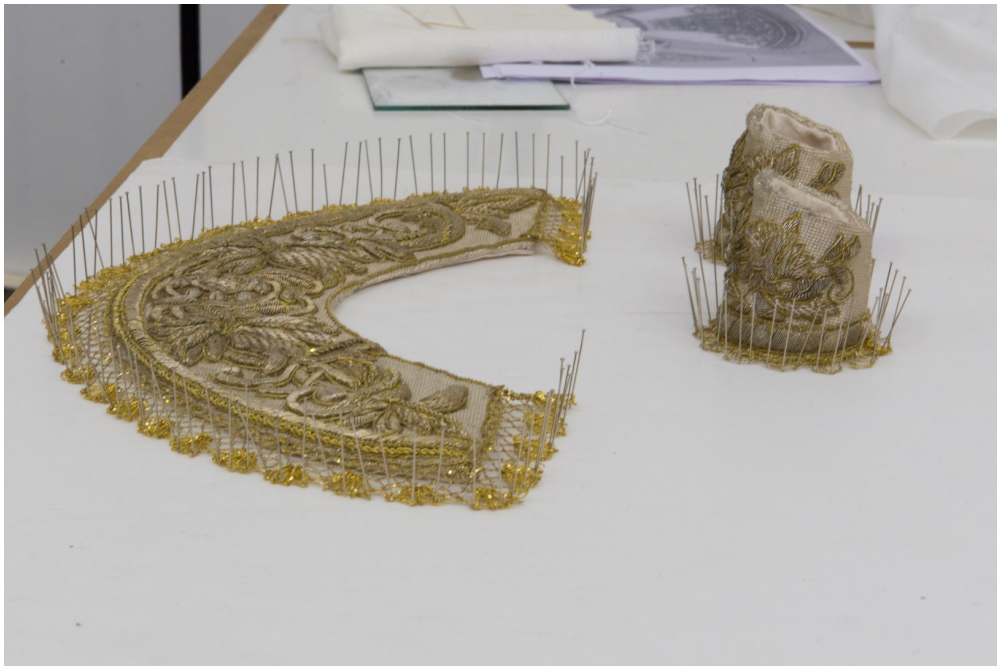


Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Desmontaje del forro del manto que deja a la vista la entretela y los hilos de fijación del último proceso de pasado de la obra, así como el sistema de anclaje de la paloma del Espíritu Santo.

Figura VI.8





Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de alineado de las blondas perimetrales mediante el empleo de alfileres.

Figura VI.9



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de hidratación de las fibras y limpieza de los bordados mediante el empleo de disolventes aplicados con hisopos de algodón.

Figura VI.10



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados de la túnica del Niño y del cuello.

Figura VI.11



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados de la saya.

Figura VI.12



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados de la saya.

Figura VI.13



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados de las sobremangas.

Figura VI.14



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados de las sobremangas.

Figura VI.15



Gráfico sobre imagen del fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados del manto. testigos de suciedad.

Figura VI.16



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados del manto. Testigos de suciedad.

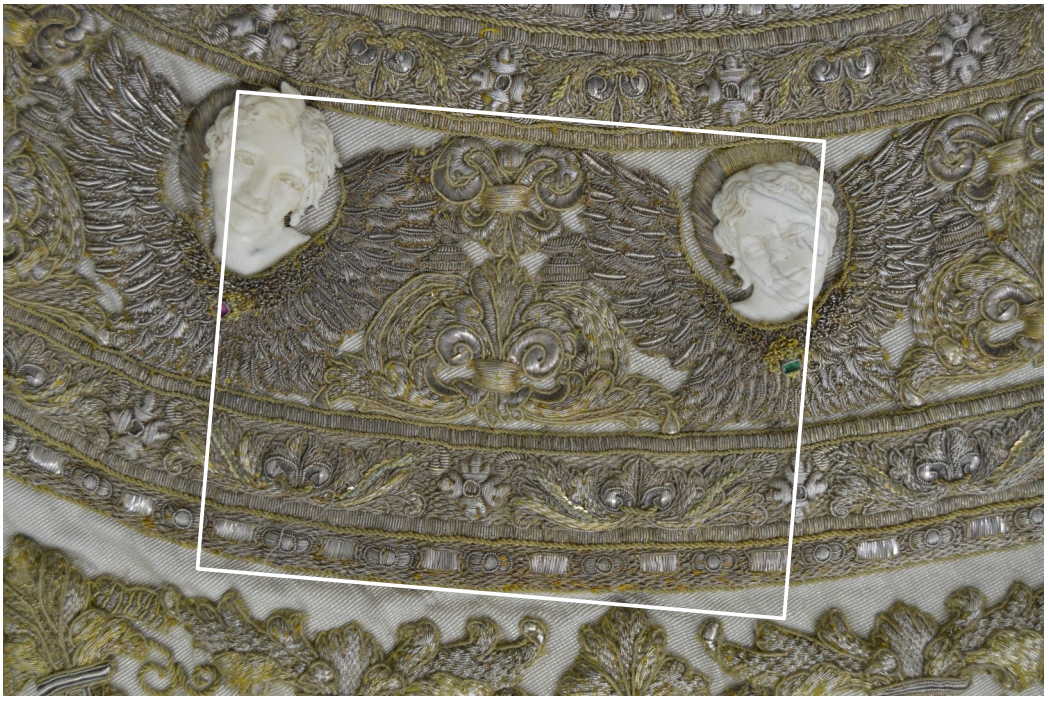
Figura VI.17



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados del manto. Testigos de suciedad.

Figura VI.18



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/José María Espinar Rodríguez

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los bordados del manto. Testigos de suciedad.

Figura VI.19



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia

TRATAMIENTO. Proceso de limpieza de los marfiles y metal del manto.

Figura VI.20



Fondo gráfico IAPH/ José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Preparación de materiales. Proceso de fijación, consolidación y protección de las piezas del conjunto.

Figura VI.21



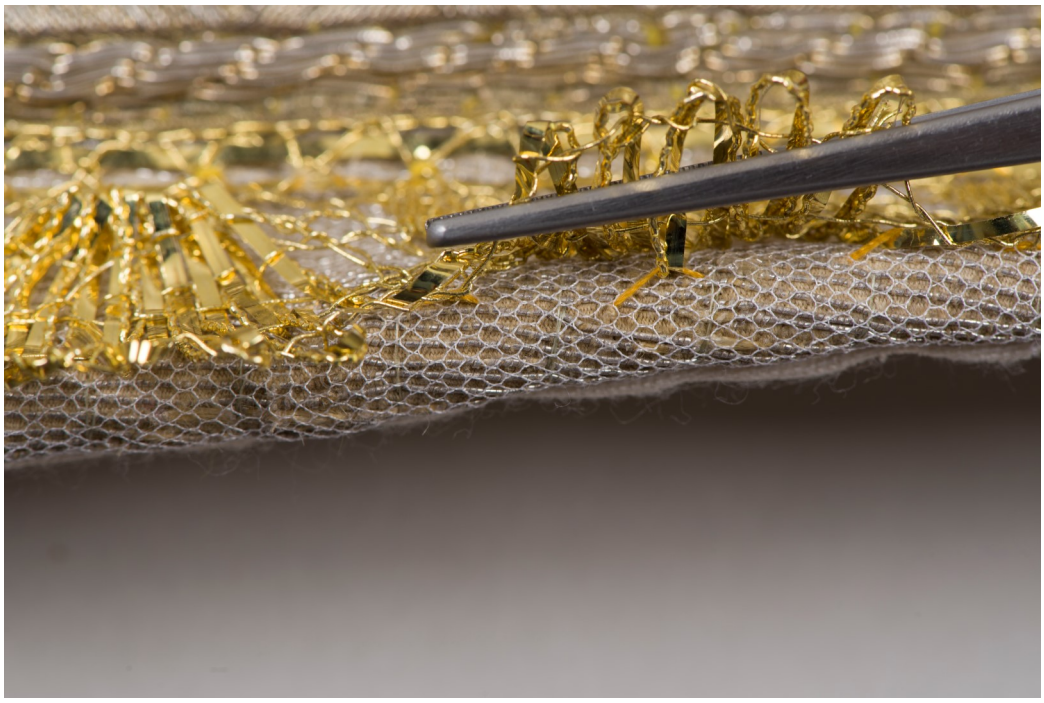
Fondo gráfico IAPH/ José María Espinar Rodríguez



Fondo gráfico IAPH/ José María Espinar Rodríguez

TRATAMIENTO. Proceso de protección de la zona del cuello del manto con tul de nylon.

Figura VI.22



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



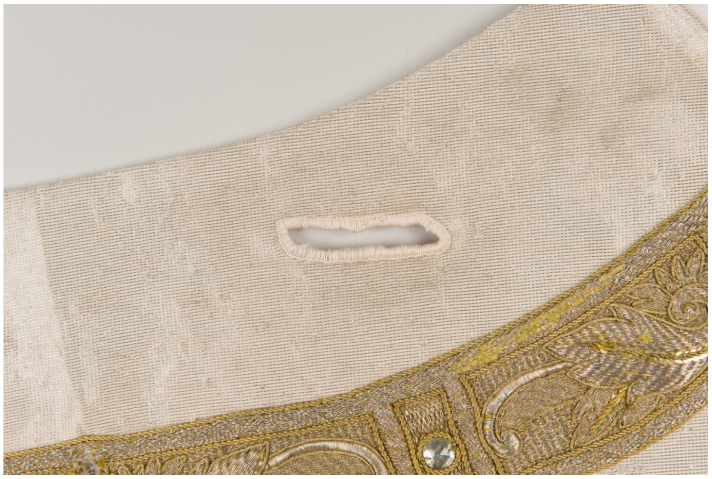
Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Proceso de protección de la zona inferior de la saya con tul de seda.

Figura VI.23



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Refuerzo de la zona de los ojales en la parte superior de la saya (anverso).

Figura VI.24



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Refuerzo de la zona de los ojales en la parte superior de la saya (reverso).

Figura VI.25





Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Puntos de restauración.

Figura VI.26



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Disposición del nuevo forro del reverso

Figura VI.27



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial, intermedio y final de la pieza de la paloma del Espíritu Santo.

Figura VI.28



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia



Fondo gráfico IAPH/Constanza Rodríguez Segovia

TRATAMIENTO. Estado final de algunas de las cabezas de marfil.

Figura VI.29



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial y final del manto.

Figura VI.30



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial y final del manto.

Figura VI.31



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial y final de la saya.

Figura VI.32



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial y final de las sobremangas y mangas.

Figura VI.33



Fondo gráfico IAPH/ Eugenio Fernández Ruiz

TRATAMIENTO. Estado inicial y final del cuello, corpiño y túnica del Niño.

VII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS

La intervención del conjunto se ha realizado según la planificación realizada tras el estudio establecido en el proyecto de conservación.

Durante la intervención, se ha podido conocer en mayor profundidad la materialidad de las piezas, principalmente en el caso de los bordados, marfiles y metal, estos últimos ubicados en el manto. Todo ello confirma la calidad técnica y material de este conjunto.

Las actuaciones se han centrado principalmente en la limpieza, fijación y consolidación de las diferentes piezas, con objeto de subsanar problemas y patologías detectadas desde el inicio. Con las actuaciones efectuadas, se ha buscado la recuperación de la estética del conjunto, mediante la aplicación de tratamientos inocuos y reversibles.

VIII. PROGRAMA DE MANTENIMIENTO Y CONSERVACIÓN

INTRODUCCIÓN

En el marco del proyecto de conservación, se incluye el programa de mantenimiento de este conjunto textil de la Virgen del Rocío, conservado en el museo del Santuario de la Aldea del Rocío.

Se deben sistematizar todas las actividades y estrategias destinadas a prevenir los daños que pudieran ocasionarse en un bien patrimonial en un determinado período temporal, a partir de un estándar conservativo previamente definido por el proyecto de conservación y que aquí se presenta de una forma básica contemplando todos los apartados necesario para un correcto cumplimiento del mismo.

El objetivo del programa de mantenimiento debe abarcar los siguientes aspectos, que aquí se detallan:

a) Registro de seguimiento de los parámetros conservativos, seleccionados según la necesidad del bien, agrupados por secciones.

b) Descripción priorizada de las actividades necesarias para el mantenimiento, sea del contenedor (edificio o entorno) como de cada bien cultural en el contenido objeto del programa de mantenimiento.

Es preciso presuponer, que a pesar de que una obra haya sido intervenida, se van a generar alteraciones en el tiempo sobre todo si no se controlan los parámetros conservativos causantes del daño. Esta situación debe preverse y tenerse en consideración para actuar con las medidas preventivas y correctoras necesarias:

- Inspección periódica de los bienes y de las instalaciones auxiliares.
- Elaboración de unas normas de mantenimiento tanto de los bienes como de las instalaciones, pensadas específicamente para esta tipología de bien.
- Asesoramiento técnico y formación a todas aquellas personas que de una forma u otra son encargadas de su custodia.

Las personas designadas para realizar este programa, deberán llevar un diario que contemple los siguientes puntos:

a) Relación y periodicidad de las acciones programadas.

b) Relación de actividades realizadas.

c) Relación de problemas encontrados.

d) Alteraciones detectadas tanto en el inmueble e instalaciones, como en los bienes culturales.

NORMAS DE MANTENIMIENTO

La conservación es una intervención continua e integral que afecta a todos los bienes culturales en conjunto.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro de los bienes culturales en cuestión, se pueden dar una serie de recomendaciones específicas que tienen en cuenta tanto las condiciones ambientales, el control orgánico de plagas, como las condiciones de exposición, almacenaje, mantenimiento o la manipulación de la obra.

MEDIO AMBIENTE

Existen unos valores ideales de exposición a la humedad y temperatura que se pueden tener en cuenta a la hora de proponer un control de mantenimiento de obras textiles como las que nos ocupan que son las de mantener unos 20ºC de T y unos 55–60% de H.R., aunque la recomendación general es la eliminación de variaciones bruscas de estos parámetros.

ILUMINACIÓN

En cuanto a la iluminación, existen unos límites máximos recomendados sobre obras de arte de este tipo (hasta 50-70 lux en caso de textiles).

Lo importante es mantener el sistema de iluminación en perfecta condiciones según las recomendaciones y las normativas nacionales e internacionales.

Para la adecuada conservación y mantenimiento futuro se pueden dar una serie de recomendaciones específicas a tener en cuenta.

MANIPULACIÓN

Las operaciones de manipulación o cambios de ubicación de las piezas del conjunto deben llevarse a cabo con la supervisión de personal cualificado, o que tenga la información necesaria y con los medios auxiliares precisos.

Las tareas de manipulación suponen un riesgo potencial para su conservación. Por ello, el personal encargado de dichas operaciones debe tomar conciencia del riesgo que supone dicha tarea, para que no se convierta en un acto rutinario.

Las personas que manipulen el bien deben utilizar guantes de algodón preferiblemente blancos.

LIMPIEZA

Con el fin de mantener adecuadamente las piezas e impedir alteraciones derivadas del uso de productos o métodos de mantenimiento adecuados, se recomienda evitar cualquier actuación que no sea la de eliminar el polvo de forma superficial con brochas de pelo suave y micro aspiradora regulable.

El depósito de polvo y suciedad sobre cualquier objeto u obra siempre resulta dañino. Concretamente en los tejidos, las partículas de polvo y de suciedad penetran en su estructura, alterando la brillantez natural de los colores, y constituye un excelente nutriente para cualquier agente microbiológico y, además con el tiempo, el roce de las partículas destruye las fibras.

Por ello, los depósitos de suciedad, polvo o polución deben ser eliminados de forma periódica, siendo imprescindible para ello establecer un programa de limpieza sistemático con personal especializado.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Es aconsejable efectuar una inspección periódica del estado de conservación en que se encuentran los bienes culturales.

En el caso que se verifique una modificación perceptible, es importante:

- Documentar fotográficamente el daño.
- No tocar nada y esperar que llegue al técnico para solucionar el problema.

RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE METAL Y MARFILES

Tanto el metal como el marfil requieren que, tras su intervención, se observen una serie de parámetros de conservación preventiva.

Como se ha mencionado, los principales parámetros que afectan a la estabilidad de la obra son la humedad relativa y la temperatura. En el caso del marfil que, en este caso, es el material más sensible, las fluctuaciones bruscas pueden afectar al equilibrio del soporte dando lugar a grietas y fisuras por lo que se recomienda mantener unos niveles adecuados.

En cuanto a la humedad relativa los rangos aceptables para este tipo de obras se sitúan entre un 45-50 %. Si la HR es superior al 65% existe el riesgo de proliferación de microorganismos y una HR por debajo del 35% pueda provocar la contracción del soporte con el subsiguiente peligro de formación de grietas y fisuras.

En lo que atañe a la radiación lumínica, debe evitarse la incidencia directa de la luz natural por presentar elevados niveles de iluminancia y radiación UV e IR perjudiciales. Se recomienda recurrir preferiblemente a iluminación artificial con baja o nula emisión de IR y de UV como ofrece la tecnología Led. La iluminancia máxima debe encontrarse entorno a 150 -200 luxes.

Asimismo, es necesario mencionar en lo referente a la manipulación que ésta deberá hacerse con guantes de algodón, látex, nitrilo, etc.- debido a las negativas consecuencias del sudor y grasa en la superficie.

Por último, se recomienda realizar revisiones periódicas de la pieza y controlar los parámetros de humedad relativa y temperatura mencionados.

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación general:

Marta García de Casasola Gómez. Jefa del Departamento de Proyectos.

José Luis Gómez Villa. Jefe del Centro de Apoyo a la Administración Pública en Políticas Tutelares.

Coordinación técnica:

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de Conservación y Restauración.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico:

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Redacción de la Memoria Final:

Lourdes Fernández González. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Intervención de restauración y conservación:

Lourdes Fernández González. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

José María Espinar Rodríguez. Restaurador-Conservador del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Lourdes Núñez Casares. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Constanza Rodríguez Segovia. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Análisis:

Auxiliadora Gómez Morón. Químico del Laboratorio de Análisis Químicos. Dirección de Investigación y Transferencia. IAPH.

Conservación Preventiva:

Raniero Baglioni. Técnico en Conservación Preventiva. Centro de Intervención. Área de Tratamiento de Bienes Muebles. IAPH.

Estudio Fotográfico:

Eugenio Fernández Ruiz. Jefe de Proyecto de Técnicas de Examen por Imagen. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Estancias en prácticas:

Alejandra Gil de la Haza, José Manuel García del Valle, María Cuadros Muñoz, Adrián Moya Jiménez, Lucía Prados Vilar . Prácticas curriculares. Universidad de Sevilla.

Marina Muñoz Villalta. Prácticas extracurriculares. Universidad de la Laguna.

Sevilla, 30 de septiembre 2021

Firmado por FERNANDEZ GONZALEZ LOURDES - 09191679M el dï¿½a 18/03/2022 con un certificado emitido por AC FNMT Usuarios

Fdo.: **Lourdes Fernández González.**

Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico.

Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.



Anexos

I. INFORME HISTÓRICO-ARTÍSTICO Y DE VALORACIÓN CULTURAL

II. CARACTERIZACIÓN DE HILOS METÁLICOS

Junta de Andalucía

Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico
Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico

IAPH | servicios



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

Informe histórico-artístico y de valoración cultural

Vestido de Reina de la Virgen del Rocío y vestido de Rey de su hijo, conocido como Traje de las Hermandades. Santuario del Rocío. Almonte (Huelva).

Diseño Joaquín Castilla. Bordados Taller de M.M. Filipenses (Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri) de Sevilla. Cronología entre 1950-1961

Septiembre, 2021

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx. Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma			
FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	1/9

I. FICHA CATALOGRÁFICA

FICHA CATALOGRÁFICA

Nº Exp.: 2020_19_T

1. CLASIFICACIÓN.

■ P. MUEBLE □ P. ARQUEOLÓGICO □ P. ETNOLÓGICO

□ P. INDUSTRIAL □ P. DOCUMENTAL Y BIBLIOGRÁFICO □ P. INMUEBLE

2. DENOMINACIÓN: Vestido de Reina de la Virgen del Rocío y vestido de Rey de su Hijo, declarado como Traje de las Hermandades y conocido como de los Apóstoles.

3. CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS:

3.1. Estado de protección: Decreto Ley 166/2006, de 26 de septiembre, por lo que se declaró y delimitó entre otros bienes como Bien de Interés Cultural con la categoría de Sitio Histórico, el Santuario y Aldea de El Rocío de la villa de Almonte, Huelva (BOJA núm. 193, de 4 de octubre, 2006).

3.2. Propietario: Pontificia, Real, e Ilustre Hermandad Matriz de Nuestra Señora del Rocío de Almonte.

4. LOCALIZACIÓN:

4.1. Provincia: Huelva

4.2. Municipio: Almonte

4.3. Inmueble de ubicación: Santuario de El Rocío.

4.4. Ubicación en el inmueble: Tesoro de la Hermandad Matriz de la Virgen del Rocío.

5.IDENTIFICACIÓN

5.1. Tipología: Textil.

5.2. Estilo: Neo-Renacentista y neo-Barroco.

5.4. Adscripción cronológica / Datación: 1950-61.

5.5. Autoría: Diseño Joaquín Castilla Romero y bordados del taller de la Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri, M. M. Filipenses del Convento de Santa Isabel de Sevilla. Las cabezas de marfil de Juan Miguel González y paloma del Espíritu Santo en plata de Manuel Seco-Velasco Aguilar.

5.6. Materiales: Tejido de tisú blanco con de metal plateado con bordados de hilos metálicos dorados y plateados y sedas de colores más esculturas de plata y marfil.

5.7. Técnicas: Bordados, trabajos de orfebrería o platería y eboraria.

5.8. Medidas (alto, ancho): Manto 198 x 316 cm (h x a). Saya 108 x 159 cm (h x a). Cuello: 19 X 35,5 cm (h x a). Pecherín o Peto 33 x 39 cm (h x a). Mangas: 48,5 x 51,9 cm (h x a). Sobre-mangas: 87,5 x 27,3 cm (hhx a). Túnica del Niño Jesús. 23,5 x 33,5 cm (h x a).

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	2/9

5.9. Inscripciones, marcas, monogramas y/o firmas: Posee una inscripción en latín que traducida dice: “ Ven Espíritu Santo y envía desde el cielo un rayo de luz”.

6. DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA.

El traje corresponde a la vestimenta textil propia de la iconografía “de Reina” que junto con la “de Pastora” constituyen los modelos característicos de la Virgen del Rocío. Este modelo materializa el uso de título de realeza por parte de la Virgen, que se fundamenta en tres características esenciales: madre del Mesías, Corredentora, y miembro fundamental de la Iglesia Católica.

7. USO/ACTIVIDAD:

7.1. Uso/actividad actual: Uso religioso ligado a la actividad cultual y devocional.

7.2. Uso/actividades históricas: Para la salida procesional el lunes de Pentecostés y otros actos internos de la Hermandad. En la actualidad, dado su valor patrimonial, se expone en una vitrina por lo que se le da un uso museístico.

8. DATOS HISTÓRICOS:

8.1. Origen e hitos históricos: Realizado entre los años 1950 y 1961.

8.2. Cambios, modificaciones y restauraciones: El conjunto fue intervenido en 1997 en el Taller de Bordados de Fernández y Enríquez de Brenes (Sevilla) y en esta operación se cambió el tejido base, por el que presenta en la actualidad, además de añadirse nuevos hilos metálicos reponiendo los perdidos. Ha tenido dos intervenciones anteriores en el 2010 por las hermanas Ramas en Brenes y en 2018 lo interviene el taller de Fernando Calderón en Jerez.

9. VALORACIÓN CULTURAL.

Histórica, artística e iconográfica.

10. FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

Archivo de la Hermandad Matriz de Almonte y bibliografía especializada.

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	3/9

II. ORIGEN DE LA OBRA

El valioso conjunto textil o ajuar de la Virgen compuesto por vestido y manto de Reina y vestido de rey de su Hijo, denominado oficialmente de “Las Hermandades”, pero popularmente conocido como de “Los Apóstoles” han sido objeto de esta intervención de Conservación- Restauración junto con la toca en el IAPH.

En una zona de Andalucía privilegiada y de inmensa riqueza, en un medio natural y construido un bello santuario y una aldea a su alrededor, el Rocío adquiere por sus singularidades una clara dimensión patrimonial que, incluso supera lo propiamente andaluz.

En este sentido, el artículo 14.4 de la Ley 16/1985, de 25 de junio del Patrimonio Histórico Español, indica que *“Sitio Histórico es el lugar o paraje natural vinculado a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones populares, creaciones culturales o de la Naturaleza y a obras del Hombre, que posean valor histórico, etnológico, paleontológico o antropológico*”. Esta figura jurídica se corresponde plenamente con el Santuario y Aldea del Rocío, y dio lugar al Decreto Ley 166/2006, de 26 de septiembre, por lo que se declaró y delimitó entre otros bienes como Bien de Interés Cultural con la categoría de Sitio Histórico, el Santuario y Aldea de El Rocío de la villa de Almonte, Huelva (BOJA núm. 193, de 4 de octubre, 2006).

El conjunto textil o ajuar de la Virgen compuesto por vestido y manto de Reina y vestido de rey de su Hijo, denominado oficialmente de “Las Hermandades”, pero popularmente conocido como de “Los Apóstoles”, tiene como figura de protección Bien de Interés Cultural en base al citado Decreto donde se incorporan una serie de bienes muebles o patrimoniales como este ajuar textil que acabamos de restaurar en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH).

El eje vertebrador de este Sitio Histórico es la devoción secular a la Madre de Dios en su advocación de Rocío, alrededor de la cual, se crea la romería, la aldea y el Santuario como queda de manifiesto de forma justificada en la pormenorizada documentación técnica del expediente de declaración y delimitación del Bien de Interés Cultural que forma parte del expediente del mencionado Decreto 166/2006.

Los bienes muebles que se incluyen en el mencionado Decreto y en consecuencia protegidos por la vigente normativa patrimonial, están ubicados y asociados a la propia Imagen de la Virgen y su Hijo, como principal, si bien también se incluyen otros elementos de culto y ajuar relacionados.

En este sentido y directamente relacionados con la Imagen de la Virgen del Rocío se encuentran, entre otros elementos materiales aquellos trajes de la Virgen, que configuran las dos representaciones iconográficas propias, características y fundamentales de la Imagen, denominados por la literatura científica de Reina y de Pastora. Entre los primeros se catalogan los trajes “de la Coronación” y este de “Las Hermandades”.

La realización del Proyecto de Conservación-Restauración del conjunto textil denominado Traje de Reina de las Hermandades o popularmente llamado Ajuar de “Los Apóstoles” de la Virgen del Rocío de la Hermandad Matriz de Almonte junto con la toca calada de este conjunto son obras diseñadas por Joaquín Castilla Romero y confeccionadas en el taller de bordados de la Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri del convento sevillano de Santa Isabel entre los años 1950 y 1961.

La confección de este conjunto textil de la Virgen del Rocío se llevó a cabo en los últimos años que presidia la Hermandad Matriz don Manuel Escolar Peláez y fue diseñada, proyectada y dirigida por don Joaquín Castilla Romero (1888 -1969). Joaquín Castilla nace el 22 de junio de 1888 en el barrio de la Macarena en concreto en la plaza del Pumarejo y fue bautizado en san Gil, donde lo presentaron, como era costumbre en aquella época, ante la Virgen de la Esperanza a la que quedo vinculado para siempre.

Sobre 1899 ó 1900, con solo once o doce años comienza a dar clase de dibujo en la Academia de Bellas Artes

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	4/9

en el Museo Provincial de Pintura, en la plaza del Museo aunque pronto se ve obligado a dejar estos estudios, e incluso el colegio, donde destacaba como excelente estudiante a causa de la muerte del padre. Entrando a trabajar en la casa de materiales de construcción de González Hermanos, en la que en 1902 conoce al arquitecto don Aníbal González con el que traba una gran amistad.

Junto al gran arquitecto, y el primo de este, el orfebre Cayetano González, don Joaquín iniciaría una intensa andadura artística que duraría toda su vida, forjando su sentido estético en aquellos primeros tiempos de intensas colaboraciones del inseparable trío en plena época del llamado arte regionalista, por lo que su estilo en su obra personal quedaría singularizado por los caracteres arquitectónicos y la ornamentación cerámica, aplicados al diseño de la orfebrería, el bordado, ... etc.

Don Joaquín Castilla fue rociero de vocación tardía, pero de ejemplar ejecutoria y fue introducido en el Rocío precisamente por el Vizconde de la Palma, Ignacio de Cepeda y Soldán como él mismo señala en la revista *Rocío* del año 1957.

La introducción en el Rocío se produjo, coincidiendo con el encargo que se le hizo al Sr. Castilla, la hermana de don Ignacio, doña María de Cepeda y Soldán y su esposo don Lorenzo Casado García del diseño y proyecto de la carreta del *Simpecado* de la Hermandad de La Palma del Condado, carreta que se convirtió en referencia para otras hermandades y que sigue siendo una de las más bellas de las carretas en orfebrería de la romería del Rocío. El resultado de esta magnífica carreta y las reconocidas obras realizadas para la Semana Santa de Sevilla y el apoyo incondicional de la familia Cepeda fueron determinantes para que la Hermandad Matriz le confiara el Proyecto de la Confección de este Conjunto Textil a don Joaquín Castilla.

Con fecha 20 de septiembre de 1950 la Hermandad Matriz se dirigió a todas las hermandades filiares existentes en ese año para exponerles la idea y recabar su ayuda económica, para realizar este conjunto textil con un documento, donde se especificaba que en la realización del manto en su guardilla o cenefa inferior llevase los escudos de las capitales, ciudades y pueblos que tienen hermandes filiares, para ello tendrían las hermandades que enviar un dibujo con el escudo de su localidad o de su hermandad, para que el diseñador Sr. Castilla encargado de ese proyecto por una Comisión de Arte Diocesana, fuera capaz de transportar los dibujos de los escudos al manto.

La tela se encargó por la Junta de Gobierno de la Hermandad Matriz y por un intermediario a una casa de tejidos de Lyon (Francia), desgraciadamente esta tela base, no se conserva hoy en día, por las intervenciones de pasado que ha sufrido el manto pero si la ornamentación de los bordados.

Los trabajos de bordados artísticos se realizaron en el sevillano convento de santa Isabel de la calle Hiniesta perteneciente a la Congregación de las Hijas de María Santísima de los Dolores y San Felipe Neri, bajo la exhaustiva dirección y supervisión del Sr. Joaquín Castilla, los trabajos se prolongaron durante varios años, ya que la confección no se empezó a realizar hasta 1952, siendo continuado los trabajo por la Junta que presidia don Ventura Acevedo, y más tarde por otra nueva Junta encabezada por don José M.ª Castrillo que presidio desde enero de 1956 y que tuvo el inmenso privilegio de estrenarlo los bordados

El 18 de mayo de 1956 en el diario del *Correo de Andalucía* se encabezaba con el titular: *" La imagen de la Virgen del Rocío luce este año un manto que ha tardado 4 años en ser bordado".*

En efecto fue en ese año en su Romería, en la procesión del Lunes de Pentecostés cuando la Virgen ~~lo~~ estrenó el manto, pero sin estar totalmente acabado, pues no dio tiempo aunque se intentó por todos los medios que se acabara pero estuvo definitivamente terminado en la procesión de la Virgen en Almonte en el año 1957.

Los trabajos de talla de marfil de las cabezas de querubines y de las cabezas, manos y pies de los santos re-

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	5/9

presentados en los orfres o cenefas, son obras de Juan Miguel González maestro en los talleres de platería de don Manuel Seco Velasco que realizaría este último en plata la Paloma del Espíritu Santo que posee en el centro del manto.

El propio autor del dibujo, don Joaquín Castilla, describía su obra terminada como sin duda el manto de mayor valor y calidad artística que tiene la Virgen, y en relación a su estilo lo definía *"como de transición del renacimiento al barroco diciendo que para él era el momento más equilibrado y más jugoso, y desde luego a su entender el ápice del arte español"*.

Y se especificaba que la cenefa inferior llevase los escudos de las capitales, ciudades y pueblos que tienen hermandes filiares, para ello tendrían las hermandades que enviar un dibujo con el escudo de su localidad o de su hermandad, para que el diseñador Sr. Castilla lo interpretara en los bordados.

III. CAMBIOS DE UBICACIÓN O PROPIEDAD

El conjunto textil denominado popularmente de "Los Apóstoles" siempre ha sido propiedad de la Hermandad Matriz de la Virgen del Rocío de Almonte y las ubicaciones por donde ha estado siempre han sido en las dependencias de la Hermandad en el Santuario de la Virgen del Rocío. En la actualidad todo el conjunto textil esta expuesto en una vitrina de las salas expositivas del museo dentro del Santuario.

IV. INTERVENCIONES ANTERIORES

El ajuar o conjunto textil, se ha intervenido con una acción de pasado a nuevo soporte, por parte del taller de bordados de Fernández y Enríquez de Brenes (Sevilla) en el año 1997. Por ello, el tisú que ahora presentan las diferentes obras corresponde a esa intervención del momento de su historia material, así como los forros y los sistemas de anclajes que en la actualidad se pueden observar. El taller de las hermanas Rama también de Brenes intervinieron el conjunto en el año 2010, e igualmente el taller jerezano de Fernando Calderón lo intervino en el año 2018.

V. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO

En relación a su análisis iconográfico y simbólico, es indiscutiblemente muy rico con atribuciones marianas. En las cenefas u orfres de los laterales del manto hay santos y profetas directamente relacionados con la Virgen María, bien por la sangre o bien por el espíritu, en su parte izquierda del manto y de arriba hacia abajo se representa a san José, esposo de la Virgen; san Joaquín, padre de la Virgen y el último encasamiento o capilleta al Padre Abraham, padre de los creyentes. Al otro lado derecho, el rey David de cuya estirpe era la Virgen María y dos apóstoles muy relacionados con la Virgen san Juan Evangelista el Discípulo Amado y con quién se quedo la Virgen después de la muerte de Cristo y san Lucas, el evangelista que más escribió sobre la Virgen en su Evangelio.

Además, los otros elementos simbólicos, si lugar a duda, el Espíritu Santo, la tercera persona de la Santísima Trinidad y tan relacionada con la Venida de Pentecostés, que en un principio iba a ser bordado en sedas blancas, pero que no decía nada con el fondo del manto, al final se decidió realizarlo en orfebrería en plata cincelada realizada por el académico y orfebre don Manuel Seco Velasco.

La Paloma simbólica del Paráclito, va rodeada de un resplandor, con perlas y piedras rojas montadas sobre garras doradas y de una filacteria con un texto tomado de la secuencia de Pentecostés en latín que traducido significa "Ven Espíritu Santo y envía desde el cielo un rayo de luz…"

En relación a los símbolos marianos representados en cartelas u orlas polilobuladas, el diseñador escogió los significados marianos más representativo y relacionados con los salmos y las letanías lauretana con es-

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	6/9

pecial alusiones a la Virgen del Rocío como son: Asiento de la Sabiduría, Espejo de Justicia, Pozo de Aguas Vivas, Casa de Oro, Lirio entre Espinas y entre ellos colocó el de la Estrella del Mar o estrella de la mañana, por la antigua tradición marinera de la Virgen Santísima del Rocío y también tuvo la ocurrencia de reproducir la ermita del Rocío la antigua con algunas carretas alrededor.

Finalmente y en relación con los escudos de las hermandades filiares, que fue uno de los temas que más ralentizó la finalización de la obra textil, como el autor ponía de manifiesto en correspondencia a la Hermandad Matriz para que las hermandades le mandaran el escudo de su corporación como Triana, Umbrete, Gines, Bonares, Bollullos Par del Condados, Valverde del Camino, Gibraleón y Espartinas y también ocurría con las aportaciones económicas previstas de varias hermandades filiares. Ya en 1956, cinco años después del diseño se conseguían los últimos escudos los de Bollullos Par del Condado y Bonares, y también se planeó el problemas de las últimas hermandades filiares que se había admitido por la hermandad Matriz como la del Salvador de Sevilla o la de Huevar. Esta última ya no se pudo incluir su escudo en el manto, así pues el último escudo que figura en el manto es el de la hermandad del Salvador de Sevilla que fue fundada en 1951.

VI. ANÁLISIS MORFOLÓGÍCO-ESTILÍSTICO

El conjunto del ajuar denominado popularmente como de “Los Apóstoles”, está compuesto por el manto, saya con corpiño o peto, cuello, mangas y bocamangas, también tiene una túnica o traje para el Niño Jesús y una toca de sobre manto realizada sobre técnica de malla, pero la pieza textil más destacada es el manto de 198 x 316 cm de(h x a), realizado en tisú de plata y bordado en hilo metálico dorado y plateados más sedas de colores, así mismo presenta esculturas de marfil y la Paloma del Espíritu Santo en plata de ley.

-La saya denominada de “Don Ignacio” por el vizconde la Palma, se realizó en 1961 y es la clásica saya con un eje central simétrica y bilateral con pecherín o peto, cuello, mangas ajustadas a los brazos y sobre mangas con ornamentación floral y vegetal y más de estilo neo-barroco.

-La túnica del Niño Jesús también realizada en estas fechas y con la misma decoración vegetal en hilos metálicos dorados.

-La toca de sobre manto sobre soporte de malla y bordado con temas arquitectónicos como veneras y balaustradas fue presupuestada el 14 de abril de 1958, en un primer momento se valoró en 75.000 pesetas y un año después se ajusto mucho el precio en 45.000 pesetas para su confección hubo que esperar dos años por lo que se estrenó en 1961.

Según el autor del diseño del manto lo definió como de neo-renacimiento, mientras la saya y vestido del Niño Jesús sería de estilo neo-barroco.

VII. CONCLUSIÓN

El coste de esta magnífica obra fue cifrado inicialmente en 1.502,53€ (250.000 Pesetas) que con el tiempo trascurrido se incrementó hasta en 1.652,78 € (275.000 pesetas). Una vez terminado el manto en el año 1956 fue valorado por los especialistas en 5 millones de pesetas (30.000,00 €)

Su autor en una entrevista que le realizaron a la finalización del manto concluye la misma con una valoración técnica de la pieza textil y nos dice “El Manto que ha estrenado la Virgen del Rocío pasará a la posteridad como uno de los bordados de más alta calidad de todos los tiempos; y esto en los tres valores que busca y persigue todo bordado en oro: riqueza, policromía y brillantez”.

VIII. VALORACIÓN CULTURAL

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	7/9

La realización de la memoria final de intervención de la Conservación-Restauración del manto, vestido de Reina y túnica del Niño Jesús denominado de las Hermandades o popularmente llamado de los Apóstoles, obra diseñada por don Joaquín Castilla Romero y creada en el taller de bordados de la Congregación de Hijas de María de los Dolores y San Felipe Neri, Madres Filipenses del Convento de Santa Isabel de Sevilla, ha dado la oportunidad de avanzar en su conocimiento a raíz de su estancia en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, tanto desde el punto de vista material y técnico como histórico-artístico, al ser la primera vez que se aborda su análisis y estudio o investigación desde una metodología científica.

La aplicación de la metodología específica para el estudio de este conjunto textil o ajuar denominado popularmente de los Apóstoles, ha permitido conocerlo en toda su amplitud y valorar la verdadera significación y alcance de este bien mueble creado en origen con la función que en la actualidad cumple.

En este sentido, el estudio histórico-artístico del conjunto textil ha permitido analizar los principales valores culturales asociados a estas obras del patrimonio textil andaluz, donde su importancia patrimonial radica en varios valores que justifican su tutela y protección pública:

1º-Valores históricos y de autenticidad, por ser unas piezas textiles de la Hermandad Matriz de la Virgen del Rocío de Almonte, que desde 1961 se concluyó todo el ajuar y que se conserva con pequeñas modificaciones desde su creación (diseño, material, manufactura) y caracterizada por su formulación en un estilo neo-renacentista y neo-barroco como es el que corresponde a la piezas textiles.

2º-Valores artístico y estético, por la calidad de su diseño, armoniosa composición, excelente factura y su carácter artístico elemental de tejido histórico, bordado con motivos decorativos de santos y profetas, escudos, motivos florales y vegetales, muy bien realizados y con aplicaciones de orfebrería o platería y fragmentos de eboraria.

3º-Valor de significación o simbólico-social, ligado por su simbología mariana, y estilo a su función de representatividad y a su carácter identitario con la Virgen del Rocío y especialmente en sus salidas. en sus andas.

4º Valor funcional o de uso, por ser este conjunto textil objeto que sigue teniendo la finalidad y funcionalidad para la que fue creado, siendo utilizado para procesional el lunes de Pentecostés por la aldea del Rocío.

Sevilla, 31 de septiembre de 2021

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	8/9

EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Estudio histórico artístico y de valoración cultural.

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Fdo.: Gabriel Ferreras Romero

TÉCNICO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

ARTÍSTICOS

Código:RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx.
Permite la verificación de la integridad de este documento electrónico en la dirección: https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma

FIRMADO POR	GABRIEL FERRERAS ROMERO	FECHA	18/03/2022
ID. FIRMA	RXPMw77016EC5YYY4uoF4h7SPCzPbx	PÁGINA	9/9

IAPH | servicios

Informe técnico



Caracterización de la aleación metálica de una muestra de hilo del conjunto textil de la Virgen del Rocío (Almonte, Huelva).

Diciembre 2020

Introducción

Este informe se realiza por Patrimoni 2.0 consultors s.l. a petición del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico con el fin de caracterizar uno de los hilos metálicos del “tipo muestra” que forma parte del Conjunto Textil de la Virgen del Rocío de Almonte. A tal fin, personal técnico del IAPH ha extraído una muestra representativa del hilo metálico que forma parte el mencionado conjunto textil.la cual se ha remitido a Patrimoni 2.0 para su estudio. Los diversos análisis realizados permiten la caracterización de los materiales y la aproximación a las técnicas empleadas para la manufactura de los mismos.

Procedimiento analítico

La muestra ha sido fotografiada y estudiada en detalle a través de microscopía óptica de bajos aumentos y una parte se ha cortado para ser embutida en resina poliéster que, una vez endurecida, se ha cortado con una sierra diamantada de baja deformación y se ha pulido una de las mitades hasta alcanzar un acabado especular. A su vez, la muestra sin manipular se ha observado y estudiado en microscopia electrónica de barrido en un equipo Hitachi TM3030plus, a 15 kV de corriente de aceleración y analizado con rayos X dispersados mediante un equipo multicanal Bruker ScanGenerator que permite el análisis químico

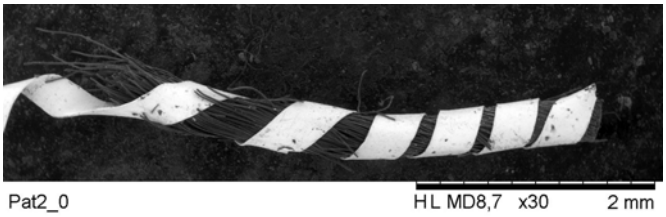
elemental del área excitada. La sección pulida del hilo con metal se ha observado a través de un microscopio óptico de reflexión con iluminación de campo claro (metal) y campo obscuro (hilo). De esta manera se pueden establecer los grosores y el aspecto que presentan los materiales para un análisis más detallado. Esta misma sección se ha observado y analizado en el microscopio electrónico antes referido, adquiriendo espectros de diversas áreas para determinar la composición de los metales, así como el agregado y las texturas que presentan los hilos.

Resultados analíticos

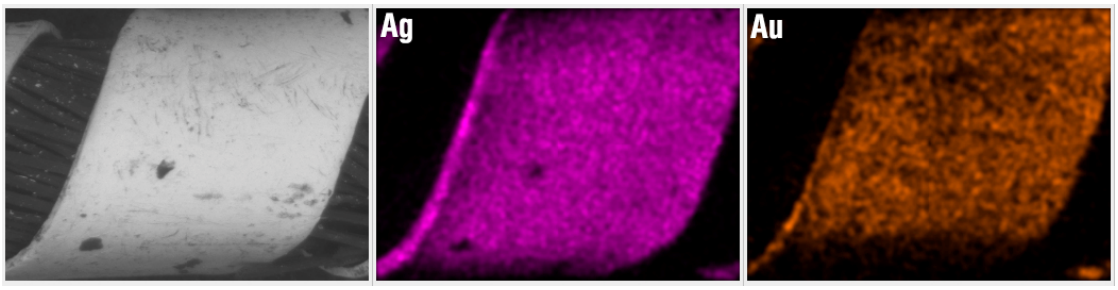
En los siguientes párrafos se presentan los resultados analíticos de la muestra estudiada.

Se trata de un entorchado dorado consistente en hilos de fibras con un recubrimiento helicoidal metálico.

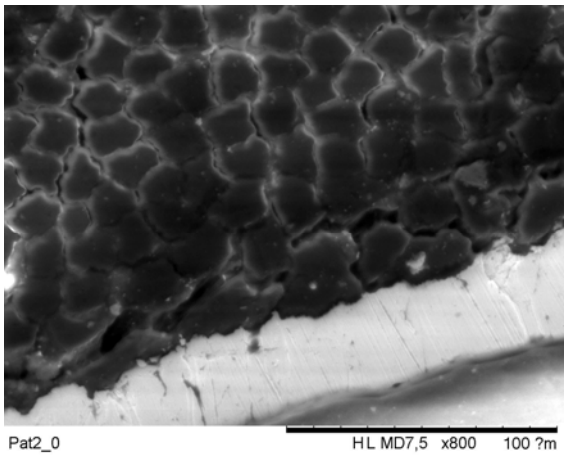




La observación superficial de la lámina metálica a través de microscopia electrónica de barrido muestra que se trata de plata recubierta con oro (plata dorada). En la fotomicrografía adjunta se ve una importante uniformidad del dorado en la superficie, la cual se puede interpretar como un minucioso proceso de manufactura (laminado) de la laminilla dejándola sin ninguna rugosidad que dé lugar a las irregularidades del dorado que se aprecian en otros entorchados.



El análisis elemental de la plata en sección pulida ha dado los resultados que se muestran en la siguiente tabla, expresados en porcentaje en peso.

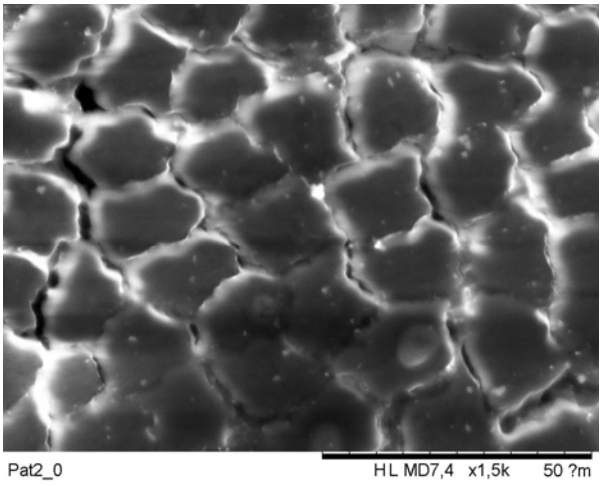


	media	est. des.	CV (%)
plata	99.35	0.62	0.62
cobre	0.27	0.16	58.62

El valor elevado del coeficiente de variación (CV) del cobre se debe a cierta dispersión de su concentración, que oscila entre 0,10 y 0,41% entre las áreas medidas.

El espesor de la lámina de plata es de unas 25 micras.

En cuanto a las fibras, se trata de un material artificial, de origen celulósico del grupo de los rayones (acetato o viscosa).

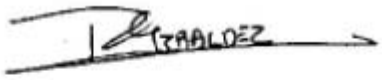


Barcelona, diciembre de 2020.

EQUIPO TÉCNICO



Aina Mallafré



Pilar Giráldez



Aleu Andreazini



Marius Vendrell

Barcelona, diciembre de 2020

Patrimoni 2.0

Coordinación Laboratorio de Química Centro de Inmuebles, Obras e Infraestructuras , IAPH

Auxiliadora Gómez Morón

GOMEZ MORON MARIA AUXILIADORA - 75428524R

Firmado digitalmente por GOMEZ MORON MARIA AUXILIADORA - 75428524R
Nombre de reconocimiento (DN): c=ES, serialNumber=IDCES-75428524R, givenName=MARIA AUXILIADORA, sn=GOMEZ MORON, cn=GOMEZ MORON MARIA AUXILIADORA - 75428524R
Fecha: 2020.12.28 11:25:31 +01'00'

Fdo.: Auxiliadora Gómez Morón.