

EL PASADO Y PRESENTE DE LAS INTERVENCIONES EN BORDADOS

HISTORIA Y EVOLUCIÓN DE LA CONSERVACIÓN-
RESTAURACIÓN TEXTIL SEVILLANA
(S.XX Y ACTUALIDAD)

ANA LÓPEZ ROMERO

TRABAJO FIN DE GRADO 2022/2023



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Tutora: María José González López.
Grado en Conservación y Restauración
de Bienes Culturales.

Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Sevilla.



Autora: Ana López Romero.
Tutora: María José González López.

Grado en Conservación y Resturación de Bienes Culturales.
Facultad de Bellas Artes.
Universidad de Sevilla.



AGRADECIMIENTOS

Agradecer a mi familia por el apoyo, pero sobre todo a mi hermana Cristina, por su ayuda e inspiración a la hora de maquetar este trabajo.

Mi gran amigo Mario por estar siempre y ayudarme tanto.

Mi tutora de TFG, M^a José González, por su paciencia, disposición y gran ayuda a la hora de abordar el trabajo.

A mis Pablos de CYRTA por enseñarme tanto sobre esta profesión y sobre todo por su cariño.

Araceli Montero, por su interés en ayudarme y su amabilidad.

Y por supuesto, a mis amigos y compañeros de la facultad.

Gracias por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	[8]
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	[10]
PARTE I. LA INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO TEXTIL SEVILLANO	[15]
I. Introducción al Patrimonio Textil	[16]
II. Patrimonio Textil sevillano	[20]
III. Evolución de la conservación-restauración textil sevillana	[23]
Antecedentes	[26]
Talleres de bordados de la época	[29]
Ejemplo de obras que han sufrido pasados y adaptaciones en el siglo	[30]
IV. Inicios de la conservación-restauración en el patrimonio textil sevillano	[35]
PARTE II. LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO TEXTIL EN SEVILLA: ANÁLISIS DE LA SITUACIÓN ACTUAL	[39]
I. Intervenciones destacables	[42]
II. Comparativa entre una obra bordada. Pasado versus conservación-restauración	[46]
III. Problemática actual: desconocimiento del significado de conservación-restauración y apropiación de la profesión	[50]
RESULTADOS	[54]
CONCLUSIONES	[56]
BIBLIOGRAFÍA	[58]
ANEXO	[64]

INTRODUCCIÓN

La conservación y restauración textil es un ámbito de estudio poco desarrollado en comparación con las demás tipologías artísticas (escultura, pintura, arquitectura, etc), ya que sigue en constante investigación y desarrollo quedando mucho por descubrir y estudiar sobre ello.

Este trabajo se ha centrado en la ciudad de Sevilla, dedicado a la historia de la conservación-restauración y todo lo que ello engloba, ya que, a pesar de acunar y crear gran cantidad de piezas textiles, de gran calidad histórico-artística y técnica, relacionadas con la Semana Santa, han ocurrido y ocurren mutilaciones de las obras sobre esta tipología artística.

Existen varios documentos clave, que han inspirado y ayudado a completar este TFG, ya que tienen como tema principal el patrimonio textil y realizan pinceladas sobre el “Pasado”. Como es la Tesis Doctoral realizada por Araceli Montero Moreno titulada, “Análisis de la intervención en el patrimonio textil: una propuesta metodológica de criterios y estudio para su conocimiento, actuación y mantenimiento” y el Trabajo de Fin de Grado de Javier Asencio Cisneros denominado, “La importancia de la conservación-restauración del patrimonio textil bordado y el acervo de los “pasados” en la ciudad de Sevilla (s. XIX-XXI)”

Por ello y porque se encuentra en pleno auge y en boca de muchos interesados en textil, tras hacer una breve introducción sobre los textiles y el patrimonio textil Sevillano, en este escrito se realizará un estudio sobre la historia y evolución de la conservación-restauración textil en la provincia de Sevilla, recopilando información sobre los antecedentes (Siglo XX) a la restauración oficial de textiles por profesionales capacitados, sus inicios y la situación actual. Puntualizando, sobre todo, en la problemática que presenta la conservación de tejidos, cuando analizamos los perfiles profesionales que los intervienen: los artesanos bordadores frente a los profesionales de la conservación y restauración que están en posesión de una titulación que los capacita para ello.

Se realizará una recopilación de piezas perdidas, pasadas a nuevos soportes o adaptadas durante el siglo XX, además de una comparativa entre una conservación-restauración por profesionales especializados en este ámbito y una intervención por artesanos dedicados al bordado. Y se hablará por supuesto de

buenas intervenciones realizadas por estos profesionales.

Finalmente, se expondrá la problemática actual, a pesar de los avances en este campo. ¿Qué sigue pasando?, ¿Quiénes son?, ¿Intrusismo de la profesión del conservador y restaurador de textiles?, ¿Medios de comunicación?, ¿“Apropiación” de piezas por los artesanos bordadores?.

Se ha realizado pinceladas y argumentado las ideas principales, en cada uno de los apartados realizados con el objetivo de dar a conocer el principal problema que existe en esta ciudad, distinguir entre las profesiones que están relacionadas con los textiles y sus respectivas terminologías, con la idea de plasmarlo lo más resumido y específico posible dentro de las posibilidades de la estructura de un TFG, ya que es necesario dar a conocer lo que sucede para aportar mi granito de arena y mejorar la historia de aquí en adelante sobre la conservación-restauración textil esta ciudad.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

OBJETIVOS

El objetivo principal de este trabajo es la exposición clara de las ideas sobre la problemática que sufre el patrimonio textil en la ciudad de Sevilla, con el propósito de dar a conocer y mejorar la percepción de éste en la sociedad, a través de la realización de un análisis y crítica constructiva.

Objetivos específicos.

- I. Presentar la información de manera clara, comprensible y coherente.
- II. Investigar y explorar el tema elegido de manera exhaustiva, leyendo y analizando la bibliografía seleccionada.
- III. Proporcionar una aportación novedosa al campo de estudio elegido, transmitiendo un enfoque original o exponiendo una perspectiva diferente sobre el contenido.
- IV. Mostrar un conocimiento sólido del tema por medio de análisis críticos y debate de la información.
- V. Realizar una breve introducción sobre la tipología del bien sobre la que se aborda el tema, que ayude al lector a comprender y obtener un conocimiento previo antes de introducirse en el contenido principal del trabajo.
- VI. Exponer y valorizar el patrimonio textil Sevillano para comprender lo frágil, valioso que es y entender la problemática que sufre desde siglos pasados hasta la actualidad.
- VII. Comparar de manera evolutiva las definiciones de la profesión del conservador-restaurador por cartas internacionales, convenciones, Cesare Brandi, etc.
- VIII. Plasmar la problemática del Siglo XX sobre bienes textiles, la ausencia de profesionales especializados y la actuación de artesanos bordadores sin criterios profesionales.

IX. Exponer las principales actuaciones realizadas por ellos: pasados a nuevo tejido, adaptaciones de piezas, pérdida de elementos originales, falsificaciones, etc.

X. Contar de manera clara los comienzos de la profesión de conservador y restaurador de textiles en la provincia y la evolución hasta la actualidad, con la apertura de nuevos talleres profesionales

XI. Contactar con profesionales que ayuden a recopilar datos sobre la investigación y así realizar un trabajo con datos coherentes, reales y novedosos.

XII. Comparar y asumir una postura clara sobre el “pasado” y las restauraciones profesionales.

METODOLOGÍA

La metodología de este trabajo se basa en la recopilación de información mediante la lectura de fuentes bibliográficas específicas, realización de entrevistas a diferentes profesionales, análisis y comparación de datos, etc. Se divide en tres fases, que ha ayudado a la comprensión y el mayor conocimiento sobre el tema.

Primera fase:

Se comienza por una breve introducción al textil, donde se define, se comenta su composición y se explican las diferentes tipologías. Seguido por la definición de patrimonio, explicación y concienciación sobre la calidad, cantidad y problemática que posee el patrimonio histórico textil Sevillano para adentrar al lector dentro del contexto del tema antes de comenzar por el tema principal. Esto se ha llevado a cabo mediante la lectura exhaustiva de bibliografía específica, cartas, leyes y la ejecución de esquemas con imágenes para ayudar a la comprensión de lo argumentado.

Segunda fase:

Aquí se realiza la revisión bibliográfica específica, lectura y análisis de los documentos relevantes para la investigación, se sintetiza la información recopilada y se organiza para estructurar el trabajo.

Tras la recopilación y organización de datos a través de la lectura de bibliografías, se identifican los datos faltantes en la investigación y se recurre a casos prácticos, entrevistas con diferentes profesionales cercanos al tema, para completar la información obtenida. Además de completar la información, estas entrevistas ayudan a la comprensión sobre diferentes puntos de vista sobre el tema, obtener críticas objetivas y aprender sobre la postura de ellos mismo sobre el patrimonio Sevillano.

Los profesionales contactados son:

- Araceli Montero, conservadora-restauradora de bienes culturales en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico en el taller de tejidos.
- Pablo Portillo y Pablo Perez, profesionales de la conservación y restauración especializados en tejidos y propietarios de la empresa CYRTA.

- Jose Antonio Grande de León, artesano bordador, el cual no estuvo dispuesto a contestarme las preguntas.

Tercera fase:

Fase final donde se analizan los datos obtenidos, se desarrollan los resultados y se elaboran las conclusiones analizando los datos obtenidos en la segunda fase a través de la bibliografía, testimonios de los profesionales entrevistados y los casos prácticos analizados y estudiados durante el siglo XX y XXI.

Se expondrá la problemática existente aún a sabiendas de la evolución profesional de la profesión del conservador y restaurador de tejidos y soluciones contra el problema.

En este trabajo se utiliza el sistema de citación recomendado por la biblioteca de la Universidad de Sevilla, que se puede consultar en la pagina web 'Guías de la BUS' (<https://guiasbus.us.es/bellasartes/citasybiblio#s-lq-box-12122381> [consulta: 17 de junio de 2023]). Como observación general, las referencias en el texto que no incluyan el número de página, es porque proceden de una fuente electrónica (web, blog, etc).

I. INTRODUCCIÓN AL PATRIMONIO TEXTIL

El textil ha ido desarrollándose por la humanidad desde tiempos remotos, comenzando en la prehistoria hasta la actualidad. Partiendo en sus inicios de simples fibras vegetales y animales, hasta evolucionar a lo que conocemos hoy en día como tejidos, encontrándonos naturales y sintéticos.

El textil abarca un conjunto de piezas considerablemente variado de tipologías, técnicas, procedimientos y usos. Casi siempre se ha relacionado con la vida cotidiana, utilizándose para prendas de vestir, como decoración de los inmuebles (tapices, alfombras, cortinas, revestimientos murarios, etc.), quizás esto es lo que ha llevado a no proporcionarle la importancia que se ha merecido esta tipología dentro del ámbito artístico.

Para comprender los tejidos, debemos comenzar por lo más simple de su composición, las fibras, éstas se tratan de la base de todo hilo y tejido, son aquellos filamentos o sustancias que, tras un proceso de elaboración conveniente, pueden formar hilos delgados mediante un proceso denominado hilatura (Mateo, 2018: 14), que ordena las fibras mediante una torsión. Existen dos clases de hilos, los hilos hilados de origen natural y los filamentos continuos de origen artificial exceptuando la seda, que se trata de la única fibra que la naturaleza proporciona ya hilada.

Por ello, la unión y el entrelazamiento tanto de fibras como de hilos (acción de tejer) forma lo que llamamos tela o tejido. Denominado por Castany como:

“El resultado de entrelazar dos o más series de hilos denominados urdimbre y trama, o bien entrelazar uno o varios hilos para formar trenzas, cintas, encajes, redes, tejidos, tules, etc; de manera que se denomina tejido a todo artículo, género o producto resultante del entrelazamiento de uno o más hilos.” (Mateo, 2018: 20)

La herramienta para la fabricación de los tejidos (de calada, por ser los más abundantes en nuestro patrimonio) se denomina telar, en él las urdimbres están dispuestas de forma vertical al tejedor, de manera fija y paralelos entre sí, que a su vez marcan la longitud del tejido. La trama, a diferencia de la urdimbre, está dispuesta en forma horizontal y cruza mediante lo denominado pasada a través los hilos de urdimbre para formar poco a poco el tejido.

Según la posición y el entrecruzado de estos hilos, se forman diferentes ligamentos, desde simples a complejos que crean distintos tipos de tejidos. Los ligamentos principales son el tafetán, sarga y raso que después derivan a otros tipos de ligamentos más complejos.

Estas ideas básicas como las fibras y el hilado, las tienen en común todas las tipologías de textiles, definiendo entre ellas la manera de manipularlos y el entrecruzamiento de hilos, las herramientas, los modos, que las caracterizan con propiedades específicas que es lo que las diferencian entre ellas, pudiéndonos encontrar cinco tipologías diferentes, tapices, alfombras, encajes, bordados y pasamanerías. (Mateo, 2018: 27)

Tapices:

Concha Herrero define tapiz como:

“un tejido polícromo que reproduce el cartón o patrón por medio de hilos de lana o seda y, a veces, de plata y oro. Al hablar de tapices, sólo se trata (...) de aquellas obras ejecutadas manualmente en telares de alto o bajo lizo, en las que los tejidos decorativos se crean al tiempo que el mismo tejido. Los hilos de trama de texturas y colores diversos, al entrecruzarse con hilos crudos de la urdimbre a los que cubrirán y ocultarán totalmente, trasponen el dibujo y las tonalidades del cartón.” (Mateo, 2018: 28)

También define cartón como:

“Cartón era (...) el conjunto de papeles pegados por los orillos, a proporción del tapiz que por él debía tejerse, y en el que figuraba el asunto, historia o adorno a ejecutar, realizado por lo común a la aguada o color líquido, y tinta china.” (Mateo, 2018: 29)



Figura 1. Tapiz, la conquista de Túnez en el Real Alcázar de Sevilla. Autor: Raúl Caro propiedad de EFE. (2020)

Alfombras:

Ivan Mateo define alfombra como:

“El tejido habitualmente elaborado con lana, u otras materias semejantes, con el que se cubre el suelo de las habitaciones. Este nombre deriva del árabe al-khumra, que significa “estera” (...). Su superficie es de aspecto aterciopelado, y precisa telar y procedimientos técnicos específicos para su fabricación. (...) Tradicionalmente, las alfombras se han tejido con una técnica característica: el nudo.” (Mateo Viciosa, 2018: 29)

Encajes:

Definíamos encaje como:

“Toda estructura de una sola o varias hebras que se unen entre sí por combinaciones variadas formando nutridos y fondos en una unidad armónica decorativa y regida por una cadencia o ley interna.” (Mateo, 2018: 34)

Podemos encontrarnos encajes de bolillos, encajes a la aguja, de ganchillo y encajes mecánicos.

Pasamanerías:

Definiríamos pasamanería como:

“Es una de las artes mas antiguas y es considerada la base y el origen del tejido. De las pasamanerías deriva los encajes. Se asocia a elementos textiles ornamentales de menor valor. Se realiza anudando y entrecruzando unas guías textiles con las manos. Su finalidad es adornar todo tipo de tejidos. Lo que conocemos como pasamanerías son los flecos, cordones, borlas, trencillas, cintas, galones o guarniciones variadas.” (Mateo Viciosa, 2018: 36)

Bordados:

Araceli Montero en su Tesis define bordado como:

“Una labor de relieve ejecutada frecuentemente en tela con aguja y diversas clases de hilo, cuyas puntadas de hilos se disponen de diferentes formas para realizar la decoración requerida. (...) también que el empleo de otros complementos de decoración, que requieren de la fijación con hilos que atraviesan el tejido de base, también forman parte del grupo de bordados.” (Montero, 2020: 308) (Mateo Viciosa, 2018: 31)



Figura 2. Alfombra nazari. Autor: Museo Lázaro Galdiano. (2020)

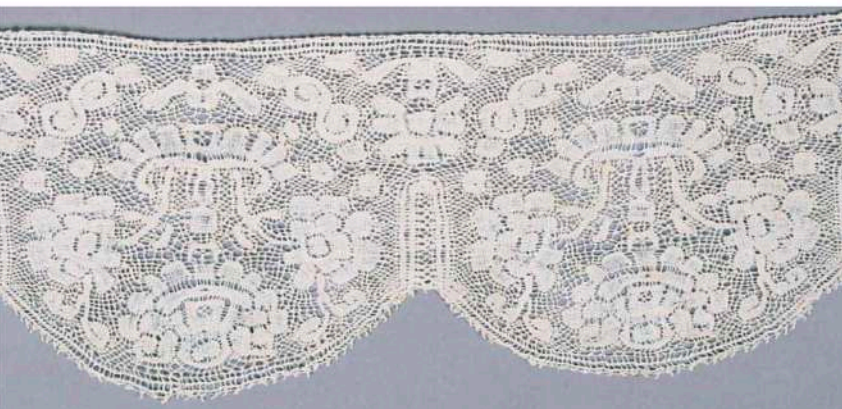
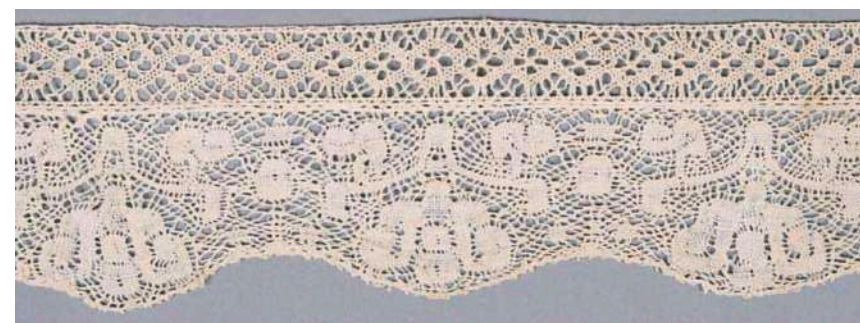


Figura 3. Encajes de bolillos. Autor: Carlos Herrera y Carlos Javier Sánchez.



Figura 4. Encaje de punto de aguja. Autor: Carlos Herrera y Carlos Javier Sánchez.



Figura 5. Galón de oro. Autor: Telpes.



Figura 6. Borlas de oro. Autor: Monforte Systemfil.



Figura 7. Bordado en oro y seda (manto de Coronación Macarena). Autor: Mario Sánchez. (2023)

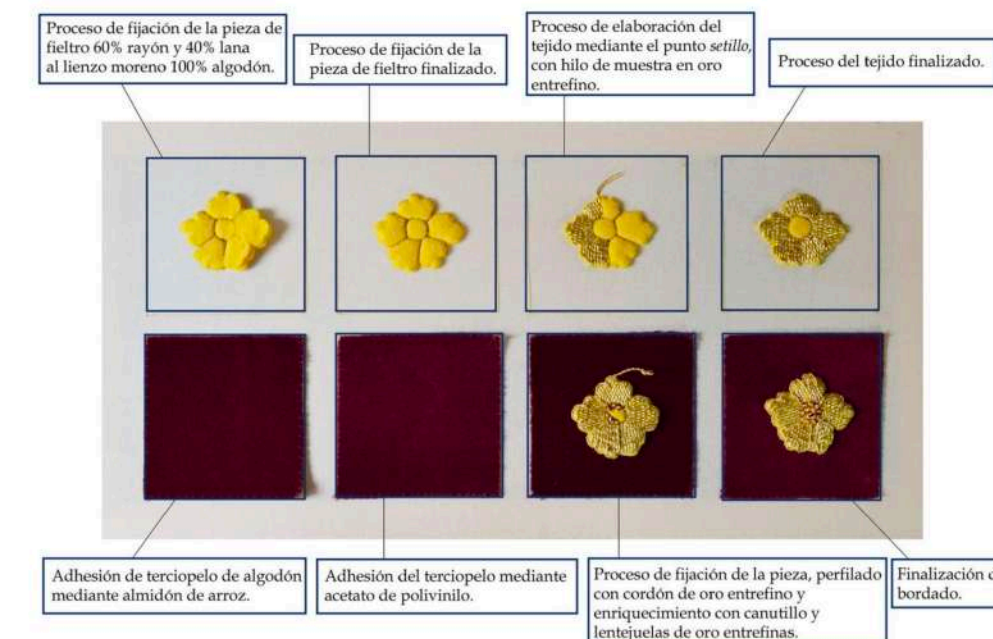


Figura 8. Maqueta de muestra de los distintos procesos para elaborar una pieza de bordado en oro. Autor: José Mª Espinar Rodríguez. (2017)

II. PATRIMONIO TEXTIL SEVILLANO

En la presente Ley de Patrimonio Histórico Andalúz define Patrimonio como: “Todos los bienes de la cultura, materiales e inmateriales, (...) y revelen un interés artístico, histórico, arqueológico, etnológico, documental, bibliográfico, científico o industrial (...), incluidas las particularidades lingüísticas.” (LPHA, 2007: 13)

Sevilla posee un legado patrimonial textil muy rico y variado, con gran valor histórico y artístico. Parte de esto se debe al cultivo del lino en el Aljarafe que posteriormente fue sustituido por la plantación del algodón en época musulmana, además de la creación de talleres por los califas en bastantes puntos de Andalucía y en Sevilla uno de ellos, convirtiendo a la capital andaluza en una de las ciudades clave de la manufactura de textiles en seda de España. (Rodríguez Peinado, 2012: 265).

Durante la Edad Media Sevilla siguió siendo el principal centro de producción de seda, ayudado por el auge del comercio, cuando la región andaluza se trataba de un gran punto comercial entre las Américas y la ruta de la seda, que llegaba a Sevilla a través del cauce del río Guadalquivir, además de la propia manufactura Sevillana la cual también era exportada al extranjero.

La manufactura textil Sevillana se esparce por gran cantidad de pueblos, los cuales se han dedicado históricamente a la fabricación de algunas tipologías específicas y que actualmente perduran, y otros que simplemente perdieron la tradición.

A finales del siglo XVIII, las principales manufacturas preindustriales en la provincia de Sevilla fueron la industria sedera y los talleres de lana, tanto en la ciudad como en varios pueblos ya que se implantó en la ciudad de Sevilla la Fábrica Real. A comienzos del siglo XIX, siguió las mismas manufacturas del siglo anterior, pero dándose en más cantidad de territorios Sevillanos. Una vez entrada la industrialización, la base económica seguiría siendo gracias a las artesanías de consumo local, industrializándose únicamente la manufactura sedera. (Atlas de la historia del Territorio de Andalucía, Pág. 134-141)

Los pueblos que han tenido y tienen la tradición de dedicarse a la creación de diferentes tipologías de textiles son:

- Cantillana y Carmona, conocida por su producción de mantones de seda que perdura actualmente.

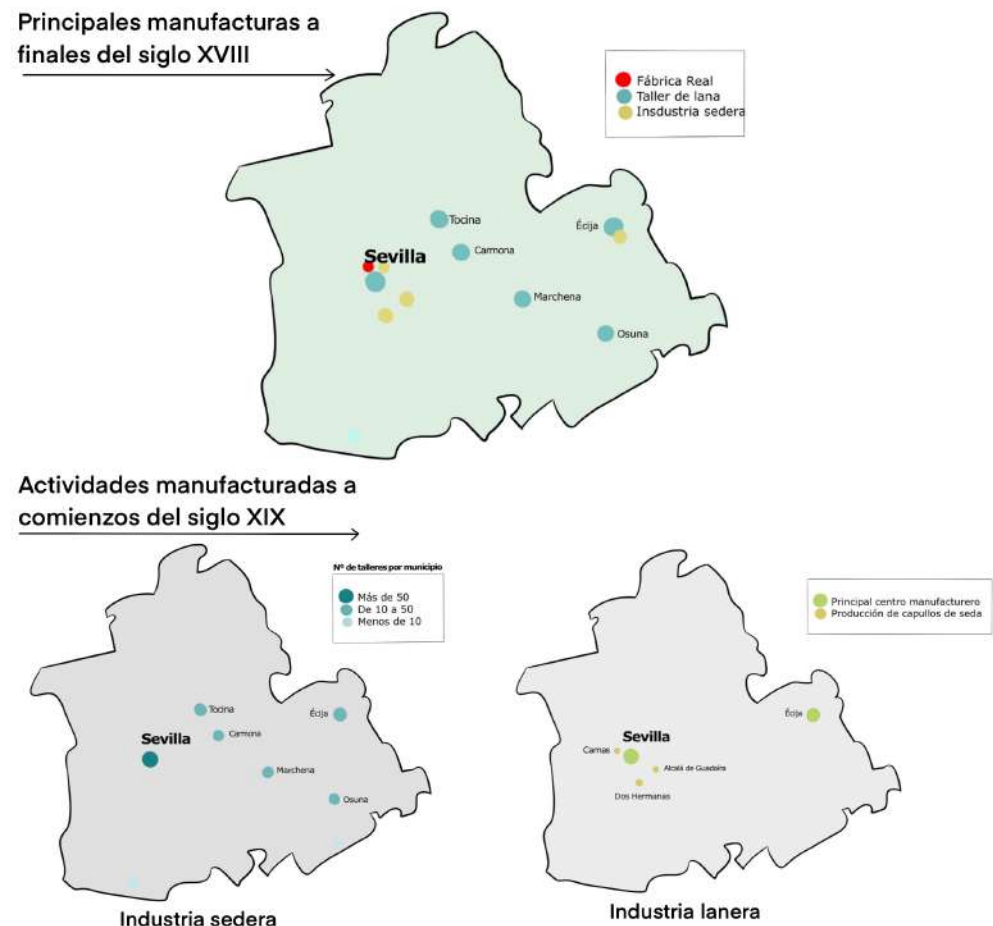


Figura 9. Plano, principales manufacturas en Sevilla finales del siglo XVIII y mapa, actividades manufacturadas en Sevilla a comienzo del siglo XIX. Autoría propia a partir del Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía. (2023)

- Diferentes pueblos con talleres de bordado, especializados en arte sacro, como Salteras.

Dentro del patrimonio textil Sevillano existe una gran variedad de tipologías, dentro de éstas nos encontramos indumentarias populares como son las mantillas, mantones, trajes de flamenca, trajes de luces, etc. (muchos de ellos los podemos encontrar en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, el cual alberga una gran colección de tejidos antiguos proveniente de casas antiguas de la ciudad de Sevilla, donaciones de ciudadanos, etc.), y también indumentaria religiosa como mantos, sayas, tocas de vírgenes, palios, estandartes, túnicas, paños de altar y más piezas litúrgicas.

Aunque la procedencia de la mayoría de textiles que ha perdurado en el tiempo y que sigue siendo bastante popular en la provincia Sevillana, ya que su uso sigue manteniéndose hoy en día, es la indumentaria religiosa, la cual es propiedad de Hermandades y cofradías, con usos y funciones específicas unidos fuertemente al valor propio de estas piezas, llevándolas a participar en actos litúrgicos, devocionales y procesionales de manera reiterada. No obstante, debido a estas funciones, la vida de nuestros textiles se ha visto afectada en su durabilidad de manera positiva, llegando a nuestros días un gran número de obras, aunque a su vez también ha ocasionado daños irreversibles en las piezas por el simple uso, que a su vez no fueron subsanados de manera adecuada en su momento, pero si es cierto, que si no fuese por estas funciones, probablemente hubiesen caído en el abandono, en el olvido, provocando la pérdida total de estos bienes textiles. (Montero, 2020: 16).

Lamentablemente el patrimonio textil siempre ha estado considerado dentro de las artes menores, ya que su función principal siempre fue y es utilitaria, y en menor medida son realizados para cumplir cometidos más sofisticados (religiosos, ornamentales, manifestaciones de un poder, funerarios, etc) (Lanceta, 1998: 123), quizás por ello se ha tenido menos conciencia y valor sobre ellos, lo que ha llevado a no conservarlo de la manera adecuada, a deshacerse de ellos fácilmente si pasaban de moda o simplemente si se deterioraban, e incluso a modificarlos sin escrúpulos.

Las tipologías más relevantes dentro del patrimonio sevillano las podemos encontrar reflejadas en la Figura nº 10.

Historia y evolución de la conservación-restauración textil sevillana (S.XX y actualidad).



Figura 10. Esquema compositivo con las tipologías más relevantes del bordado en arte sacro. (San Alberto 2022), (Hdad. De la Macarena), (San Alberto 2022), (CYR-TA, Hdad. De la Macarena), (Hdad. De la Estrella). Autoría propia. (2023)

Además, en la Figura nº 11, encontramos esquematizadas las piezas bordadas presentes en un palio.



Figura 11. Esquema compositivo con los elementos bordados de un palio. (Hdad. De la Macarena). Autoría propia. (2023)

III. EVOLUCIÓN DE LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN TEXTIL

Para poder adentrarnos en los precedentes, inicios y actuales intervenciones del patrimonio textil Sevillano debemos empezar por definir el concepto de conservación y restauración, el cual ha sufrido bastantes cambios a lo largo del siglo XX, dónde se comienza a definir y dar reconocimiento a esta profesión.

Conservación es definido por la ECCO como:

“(…) la acción directa realizada sobre el patrimonio cultural con el objetivo de estabilizar su estado y retardar posteriores deterioros.” (ECCO, 2002: 1)

La ICOM -CC define **conservación** de la siguiente manera:

“Todas aquellas medidas o acciones que tengan como objetivo la salvaguarda del patrimonio cultural tangible, asegurando su accesibilidad a generaciones presentes y futuras. La conservación comprende la conservación preventiva, la conservación curativa y la restauración. Todas estas medidas y acciones deberán respetar el significado y las propiedades físicas del bien cultural en cuestión.” (ICOM, 2008: 1)

Desglosándola en **conservación preventiva**:

“Todas aquellas medidas y acciones que tengan como objetivo evitar o minimizar futuros deterioros o pérdidas. Se realizan sobre el contexto o el área circundante al bien, o más frecuentemente un grupo de bienes, sin tener en cuenta su edad o condición. Estas medidas y acciones son indirectas – no interfieren con los materiales y las estructuras de los bienes. No modifican su apariencia.” (ICOM, 2008: 1)

Y **conservación curativa**:

“Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa sobre un bien o un grupo de bienes culturales que tengan como objetivo detener los procesos dañinos presentes o reforzar su estructura. Estas acciones sólo se realizan cuando los bienes se encuentran en un estado de fragilidad notable o se están deteriorando a un ritmo elevado, por lo que podrían perderse en un tiempo relativamente breve. Estas acciones a veces modifican el aspecto de los bienes.” (ICOM, 2008: 2)

El concepto conservación definido por la ECCO, comienza siendo bastante escueto, pero contundente, argumentando lo esencial del significado. En cambio, la ICOM, concreta más la definición, desglosándola en conservación preventiva y conservación curativa para poder ser más precisos a la hora de hablar sobre la conservación del patrimonio.

En la Carta de Atenas de 1931 se define restauración como cualquier intervención que respete los principios de la conservación y con los estudios previos pertinentes, restituya el objeto en los límites de lo posible y necesario, concediéndole una relativa legibilidad. (Atenas, 1931)

Cesare Brandi realiza un recorrido en busca de una escrupulosa definición del concepto de restauración en su libro “La Teoría de la Restauración” de 1963:

“Por restauración generalmente se entiende cualquier intervención dirigida a devolver la eficiencia a un producto de la actividad humana.” (Maarquitectura, 2014: 4)

“La restauración constituye el momento metodológico del reconocimiento de la obra de arte, en su consistencia física y en su doble polaridad estética e histórica, en orden a su transmisión al futuro”. (Maarquitectura, 2014: 5)

“La restauración debe dirigirse al restablecimiento de la unidad potencial de la obra de arte, siempre que esto sea posible sin cometer una falsificación artística o una falsificación histórica, y sin borrar huella alguna del transcurso de la obra de arte a través del tiempo”. (Maarquitectura, 2014: 6.)

También es definida por la ECCO de la siguiente manera:

“La restauración consiste en la acción directa realizada sobre el patrimonio cultural dañado o deteriorado con el objetivo de facilitar su percepción, apreciación y comprensión, respetando en la medida de lo posible sus propiedades estéticas, históricas y físicas.”(ECCO, 2002: 1)

La definición proporcionada por la ICOM-CC, en 2008 fue la siguiente:

“Todas aquellas acciones aplicadas de manera directa a un bien individual y estable, que tengan como objetivo facilitar su apreciación, comprensión y uso. Estas acciones sólo se realizan cuando el bien ha perdido una parte de su significado o función a través de una alteración o un deterioro pasados. Se basan en el respeto del material original. En la mayoría de los casos, estas acciones modifican el aspecto del bien.” (ICOM, 2008)

En la primera definición por Cesare Brandi dice que, en las obras de arte como tal, la restauración, tiene una función más cualitativa, aunque en muchos casos también ocurra el restablecimiento de la funcionalidad, sería en todo caso recuperar la lectura de la obra evitando la pérdida del bien, aunque en algunos casos deba perder su función original para protegerla. En las demás definiciones por el mismo autor, la restauración es reconocer la doble naturaleza que poseen las obras, la artística e histórica y por ello devolverle la “unidad potencial”, es decir, restablecer en la obra sus valores intrínsecos, recuperar su legibilidad como bien decía la ICOM y sobre todo respetar el paso del tiempo sin borrar ninguna huella histórica de la misma.

Por último, en la definición proporcionada por la ECCO de 2002 y por la ICOM-CC de 2008, vuelve a puntualizar el hecho de devolver la “apreciación, compresión y uso” a la obra respetando el material original.

Debemos tener en cuenta que estas definiciones se tratan de conceptos generales, los cuales debemos aplicarlos a la restauración textil.

Para comprender lo argumentado en los siguientes apartados es necesario también, definir la palabra reparación, en este caso extraída de la RAE, “Acción y efecto de reparar algo roto o estropeado.” (RAE, 2022). Ya que se trata de la acción llevada a cabo por los artesanos bordadores, que no debe considerarse conservación-restauración.

Además, debemos tener presente el documento de 1984, “El conservador-restaurador: una definición de la profesión”, en el que por primera vez se plantea la diferencia entre los artesanos y los conservadores-restauradores:

“Las actividades profesionales del conservador-restaurador son diferentes de las de las profesiones artísticas o artesanales. Uno de los criterios fundamentales de esta diferencia es que, por sus actividades, el conservador-restaurador no crea objetos culturales nuevos. Reconstruir físicamente lo que ya no existe o no puede ser preservado es del campo del artesano o de las profesiones artísticas tales como la forja artística, doradores, ebanistas, decoradores y otros. Sin embargo, éstos pueden también beneficiarse considerablemente de los descubrimientos y conocimientos de los conservadores-restauradores.” (Comité Internacional, 1985: 3)

ANTECEDENTES

Una vez aclarado el significado de conservación-restauración y reparación, nos adentraremos en la historia de la conservación-restauración Sevillana, donde realizo un recorrido cronológico, marcando como fecha clave la apertura del primer taller tanto en Sevilla como Andalucía dedicado a la tipología textil en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico (1991). Para llegar a ello, debemos desplazarnos a los antecedentes a la creación del taller (siglo XX) y continuar hasta la actualidad.

Debemos tener en cuenta, como se ha mencionado anteriormente, que el patrimonio textil Sevillano con más importancia tanto antiguamente como en la actualidad, es el patrimonio religioso ya que va ligado a una de nuestras tradiciones más importante que es la Semana Santa, que conserva su funcionalidad siendo propiedad de Cofradías y Hermandades.

La mayoría de estos textiles tienen su origen en los talleres de bordados, los cuales tenían una doble funcionalidad, la confección de las obras además de encargarse de futuras intervenciones o reparaciones de estas. Esto es un concepto que está bastante presente hoy en día con el arte contemporáneo, ya que los artistas deciden si su obra es reparada por ellos mismos o intervenida por un profesional especializado en la conservación y restauración de arte. Por lo tanto, debido a que a principios y mediados del siglo XX ni en Sevilla, ni Andalucía, incluso ni en España se encontraban restauradores especializados en este tipo de tipología artística y tampoco había conocimientos sobre la profesión en general, era "normal" que profesionales dedicados al oficio de bordar, los cuales tenían bastante conocimientos sobre la materia (sobre materiales originales con los que se habían creado, técnicas utilizadas, funcionalidad, etc.) fuesen elegidos por los propietarios de estas obras como encargados de restaurarlas o repararlas, siendo éstos los autores originales o no de los textiles. Hay que tener en cuenta que intervenían obras de épocas pasadas con muy buena calidad técnica y materiales con valores históricos incalculables, que en muchos casos no respetaban por su desconocimiento. Debido a esto, los bordadores diagnosticaban e intervenían con bastante libertad y bajo sus propios criterios, creando otras problemáticas de manera inconsciente, que ha llevado a perder un gran número de obras de gran calidad que se hubiesen podido salvar, de no ser por el poco interés de la sociedad sobre la investigación de la restauración textil y lo poco que se valoraba este patrimonio.



Fig 12. Bordadoras del taller de Ojeda. Autor: Serrano. (1933)

Los textiles de carácter religioso aquí en Sevilla, tienen la particularidad de estar constantemente en uso, aunque muchos también se deterioran debido a todo lo contrario, a su abandono, sumándole la mala conservación. Los que si son utilizados, son manejados sin la mínima precaución, son limpiados y planchados sin saber lo perjudicial que puede llegar a ser la manera en la que lo realizan, para su integridad y conservación. Hablamos del siglo pasado, pero que hoy en día siguen presentes estas acciones, a pesar de los nuevos conocimientos que hay sobre esto y contar con conservadores-restauradores formados y especializados en esta tipología de obras.

Para comprender el por qué se llevó en esta época a tomar la iniciativa de intervenir de cierta manera los textiles, debemos saber los principales materiales que los componen y factores de deterioro que los acechan constantemente. Los textiles que han sufrido daños suelen tener unas características comunes, que es estar bordado en oro o plata sobre un tejido base de propiedades naturales (seda, algodón, lino, etc), tejido para reforzarlo y un forro.

Suelen sufrir bastante debido a la mala manipulación, el mal almacenamiento y otros factores como la exposición a velas, y por lo tanto al hollín y cera que estas desprenden. Esto provoca suciedad, deformación y roturas en las piezas. Además, los materiales de los tejidos son muy absorbentes, lo que hace difícil o incluso imposible la limpieza de las manchas que se generan, ya que penetran en las fibras del tejido. Estas alteraciones llevan a los propietarios a buscar soluciones fáciles y rápidas para limpiarlas y repararlas acudiendo a los talleres de bordados.

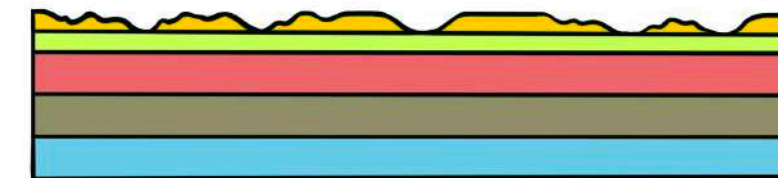


Fig 13. Gráfico de estratos de un tejido bordado. Autoría propia. (2023)

La actuación más agresiva llevada a cabo por los bordadores, conventos de monjas y cofradías para solucionar alteraciones como el deterioro del tejido base en general o simplemente cambios de modas para modificar colores, tipo de tejido, etc, se denomina “Pasado a un nuevo tejido”, no se encuentra ninguna definición que lo describa con exactitud, pero Javier Asencio Cisneros en su Trabajo de Fin de Grado formula varias pautas que lo aclara:

““Un pasado” es una actuación realizada por artesanos sobre una prenda textil bordada que se encuentra en un estado de deterioro tal, que le impide seguir cumpliendo su función. Consiste en el “traspaso” de los bordados de una pieza textil a un nuevo soporte de similares características, respetando o no, su morfología, color y diseño original, desechando en el proceso, tanto el soporte original, como parte de los bordados que, en el recorte de las piezas de su soporte base primitivo, se hayan destruido, al igual que los elementos de fijación (costuras, hilos, perfilados, ...) a veces, incluso cambiando la disposición de parte de su ornamentación, lentejuelas, cristales canutillos hojillas, flecos, etc.

Así mismo, este proceso implica la completa sustitución de los forros, la réplica de bordados destruidos (que suelen ser un alto porcentaje) con piezas de nueva factura, y la reposición de soportes bases y demás elementos desechados en el recorte de los bordados. En definitiva, una obra original se convierte en una obra de nueva factura a la que se ha aplicado los elementos ornamentales bordados; únicas piezas, que se conservan del original, respetando o no el diseño o la disposición de las mismas.” (Asencio, 2020: 27)

Una variante de la anterior, es la que se denomina “adaptación” por José Fernández Martínez en el libro “Artes y Artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Restauración I. La restauración artesanal” definido como acción efectuada sobre las prendas en muy mal estado de las cuales se aprovechaba la labor del oro para crear nuevas prendas, colocando estos en un nuevo tejido enriqueciéndolo en el caso que fuese necesario y adaptándolo a la nueva forma. Solicitando los demandantes en muchas ocasiones cambiar el color de la pieza, lo cual conllevaba a crear una nueva totalmente diferente cambiando el aspecto original notablemente. Como ejemplo plantea la utilización de una manga parroquial para crear una saya.

Sin olvidarnos de otra actuación muy agresiva e irreversible empleada en estos talleres y hermandades, los métodos de limpieza empleados a los que recurrían antes de salir de procesión. Consistían en la limpieza mecánica por frotación en seco mediante la utilización de un cepillo de dientes impregnado en jabón verde



Fig 14. Mujeres limpiando bordados con cepillo de dientes. Hª. De la trinidad, Teyi Carreras [video] (2012)

(o “lagarto”) y bicarbonato, bien sólo o mezclado con harina e incluso la utilización de migas de pan. Método que además de producir irreversibles desgastes en el material, generaba residuos de difícil eliminación que quedaban en los recovecos de los bordados y en el tejido.

TALLERES DE BORDADOS DE LA ÉPOCA

En este punto, se expondrá los talleres más conocidos en la ciudad de Sevilla durante el siglo XX, por la creación de muchas obras originales de gran calidad técnica, y lamentablemente también por la realización de pasados y adaptaciones de otras obras con gran valor histórico y artístico.

Joaquín Ojeda y Guillermo Carrasquilla Rodríguez, fueron grandes bordadores de la Semana Santa Sevillana, descendientes de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Creadores de multitud de obras de excelente calidad técnica y a su vez expertos pasadores de las obras a nuevos tejidos.

José Manuel Elena Martín, continuó el legado de su tía Elena Caro bordando, pero además realizaban con asiduidad la práctica del pasado de muchas obras sevillanas.

Los conventos Sevillanos que se dedicaban al bordado también fueron responsables de pasar bastantes obras textiles. Entre estos conventos, se encontraban las religiosas de Santa Isabel, las hermanas del convento de las Adoratrices, las hermanas Trinitarias, etc. La mayor problemática es el desconocimiento del patrimonio que albergaban y albergan en su interior, por lo tanto, desconocido el número de las obras originales, pasadas o adaptadas que se encuentran bajo sus tutelas, debido al desconocimiento del estado en origen de sus bienes textiles.

EJEMPLOS DE OBRAS QUE HAN SUFRIDO PASADOS Y ADAPTACIONES EN EL SIGLO XX

HERMANDAD DE LA EXALTACIÓN:

La Virgen de las Lágrimas de la Hermandad de la Exaltación de Sevilla posee varias obras textiles que han sido pasadas a nuevo soporte como veremos a continuación:

La saya de tisú de plata bordada en oro y piedras preciosas realizada por el taller de Hijos de Miguel de Olmo en el año 1919. Esta saya la cual sigue existiendo, al menos parte de sus bordados, no mantiene el diseño original debido a que fue pasada a un nuevo soporte y enriquecida con pedrería azul por el bordador Joaquín Ojeda en los años 60.

El manto encargado, realizado por el mismo taller y en la misma fecha (1919), también sufrió un pasado a nuevo soporte en el año 1966 por las religiosas del Convento de Santa Isabel. Originalmente estaba realizado con bordados en oro sobre terciopelo azul pavo y las hermanas religiosas lo pasaron a un soporte de tisú grisáceo; además, de modificar el diseño original de Herminia Álvarez Udell. No sería hasta el año 2010 cuando Jesús Rosado (artesano bordador), "recupera" el diseño original.

En cambio, el palio de esta virgen realizado por Juan Manuel Rodríguez Ojeda según la Hermandad de la Exaltación no ha sufrido pasado a nuevo soporte hasta el año 2005, aunque si ha tenido varias modificaciones anteriores a esta fecha. En 1921, el taller Hijos de Olmo reemplaza los flecos en las caídas por bellotas y elimina seis borlas que colgaban del soporte frontal por cuatro borlones que caen del escudo. En 1978, vuelve a sufrir una modificación por Joaquín Ojeda Osuna y añade caracolillos siguiendo la moda de la época, provocando una dificultad en la lectura del diseño original. Finalmente, en 2005, el taller de Jesús Rosado "recupera" el diseño original pasándolo a un nuevo soporte, llevado a cabo por Rafael de Rueda.



Fig 15. Manto de la Virgen de las Lágrimas. Autor: Periodista Cofrade. (2019)

HERMANDAD DE LA ESTRELLA:

Esta hermandad dispone de una saya de finales del siglo XIX, que originalmente era de color blanco y tras diferentes intervenciones a lo largo de su vida material, fue pasada por el taller Guillermo Carrasquilla Rodríguez en 1969 a un nuevo soporte de terciopelo grana, además de añadir nuevos bordados al diseño. Posteriormente, en el año 1994, fue pasada de nuevo a un soporte de terciopelo Azul, rediseñada y rebordada en 1994 por Fernández y Enríquez (artesanos bordadores). Actualmente, la hermandad realiza un proyecto de "recuperación" del diseño original de la saya por Javier Sánchez de los Reyes, recreándola en una nueva por el bordador Francisco Carrera Iglesias "Paquili", para el año 2024.

HERMANDAD DEL CALVARIO:

El palio de la Virgen de la Presentación de la Hermandad del Calvario, realizado en 1916 por Juan Manuel Rodríguez Ojeda, con forma de cajón bordado en oro sobre terciopelo granate, fue intervenido por Carrasquilla en 1961, donde se pasó a un nuevo soporte de terciopelo del mismo color y se bordaron las ventanas de las mallas de las caídas con nuevos hilos metálicos, alterando así su estado primitivo. Entre 1990 y 1992, se pasó de nuevo a un terciopelo y malla nueva en el taller de bordados de José Manuel Elena.

El manto de esta misma Virgen, de terciopelo azul realizado por el mismo bordador, Rodríguez Ojeda, sufrió una transformación y enriquecimiento en el año 1954 por Cayetano González, que varió la disposición de los bordados, alterando y añadiendo algunas piezas decorativas. Estos cambios, más un pasado a nuevo soporte fue realizado en el taller de Carrasquilla, sobrino del bordador de la pieza original. En el año 1996, se pasó de nuevo, por el taller de José Ramón Paleteiro Bellerín.



Fig 16. Evolución de la saya de la Virgen de la Estrella. Montaje de autoría propia. (2023)



Fig 17. Comparación palio y manto Hdad. Del Calvario. Montaje de autoría propia. (2023)

PALIO DE LOS BULLONES, originalmente propiedad de la hermandad de la Amargura:

Como ejemplo de “adaptación”, pasado y reutilización de las ornamentaciones de obras textiles, tenemos el Palio de los Bullones que comenzó siendo propiedad de la hermandad de la Amargura. Fue realizado por el taller de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y estrenado por esta en 1901.

En 1902, este palio fue entregado a Juan Manuel Rodríguez Ojeda como método de pago. Esta forma de pago sucedía bastante en aquella época, entregaban piezas ya confeccionadas para conseguir pagar una nueva obra. Con la entrega de este palio, consiguieron costear el palio azul de la misma virgen (Amargura) que actualmente luce la Virgen del Desconsuelo de Jerez de la Frontera. Con el palio entregado (palio de los Bullones), Rodríguez Ojeda realiza una adaptación de los bordados para la creación de un palio nuevo a la Virgen de los Ángeles de la hermandad de Los Negritos (Sevilla) con características similares al palio del que provienen las ornamentaciones.

Una vez siendo propiedad de esta segunda hermandad, sufre una nueva modificación del diseño general del palio, más un pasado de los bordados a un nuevo tejido. Esta nueva intervención tiene como consecuencia la descontextualización de las ornamentaciones y el enriquecimiento del diseño con la incorporación de más ornamentaciones. El diseño de esta “adaptación”, se caracterizaba por el corte de pico y el ajuste de los bordados en módulos compositivos simétricos, que se reiteraban en cada paño, creando por primera vez un modelo de palio regionalista pleno.

Por último, sufre una modificación por petición de la hermandad de Los Negritos que consistió en una ampliación o ensanche de la bambalina frontal y trasera del palio. Tras esto, fue puesto en venta y comprado por la hermandad de la Palma de Cádiz en el año 1962, en la que perdura hoy en día y la cual modificó los escudos frontales encargado en los talleres de Piedad Muñoz de la localidad de Albaida del Aljarafe.



Fig 18. Transformaciones palio de los bullones, 1. Hdad. de la Amargura. 2. Primera modificación Hdad. De los Negritos, 3. 2º modificación Hdad. De los Negritos, 4. 3º modificación Hdad. De los Negritos, 4. Hdad. De la Palma. Composición de autoría propia. (2023)

HERMANDAD DE LA LANZADA:

En esta hermandad también tenemos un caso de “adaptación” con la saya blanca de la Virgen del buen Fin, cuyos bordados provienen de la embocadura del manto de vistas de color negro, confeccionado por Concepción León en 1852.

HERMANDAD DE LA O:

La túnica bordada por Ana y Josefa Antúnez, conocidas como las hermanas Antúnez en 1891, sufrió en 1938, debido a una desafortunada decisión por el cabildo de oficiales, un desmontaje de la túnica, la cual se encontraba realizada con bordados en oro sobre terciopelo de color morado, siendo reutilizadas estas piezas para la confección del terno negro de la Virgen de La O. El proyecto de desmontaje de las piezas fue llevado a cabo por Manuel de Jesús Beltrán Jiménez.

En el año 1880, esta misma hermandad, encarga un conocido manto “De los soles” a las hermanas Antúnez. Está realizado sobre terciopelo negro con bordados de oro a bajo realce, diseñado por Manuel Beltrán Jiménez. En 1891, se aprobó en la hermandad la realización de un nuevo manto también por las mismas bordadoras. Debido a la estabilidad económica, decidieron el cambio, llegando el manto a la Hermandad Sacramental de Espartinas. Aunque no se encuentra ninguna referencia donde se confirme alguna modificación, se observa en las fotografías que existen, que sí que ha sufrido una ampliación en la parte baja del manto. (Se observa en los bordados de debajo del escudo).



Fig 19. Adaptación de la túnica de las Antúnez en el Terno Negro de la Virgen de la O. Autor: montaje de autoría propia. (2023)

HERMANDAD DE LA CARRETERIA:

La saya azul oscuro de la Virgen titular de la Hermandad de la Carretería, bordada en su origen por las hermanas Antúnez en 1886, se trata de una obra de gran riqueza y complejidad ornamental, y uno de los principales exponentes a nivel estilístico del bordado Sevillano de finales del siglo XIX. En la obra se encontraba desvirtuada y alterada su lectura original, debido al pasado de hasta cuatro veces del soporte base, explica Manuel Solano (bordador) en el blog Arte Sacro, que junto con Gonzalo Navarro (diseñador) han efectuado la “recuperación” de la composición de la saya original pasándola a un nuevo soporte por quinta vez. Esta saya, se trata de la única pieza original que se conserva del conjunto de paso de palio estrenado en 1886, realizado todo por las Hermanas Antúnez, ya que el manto a conjunto se perdió en un incendio en octubre de 1955, en los almacenes donde se guardaba, pero a pesar de la temprana época en la que se pierde, se sabe a través de un recorte de prensa del año 1914, donde aparece una fotografía de bordadoras con un manto que la describen como “Capilla de la Hermandad de la Carretería, donde se confecciona el bordado del manto que ha de lucir esta Semana Santa la virgen de dicha cofradía.” (Ossorio, 2011), además de no ser la única intervención ya que en 1908 la cofradía sufrió un aguacero en la calle teniendo así que restaurar todas las imágenes y con ello intervenir los textiles.



Fig 20. Antes y después Saya Azul de las Antunez, Hdad. De La Carretería. Autor: Navarro, Gonzalo. (2019)

IV. INICIO DE LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN EN EL PATRIMONIO TEXTIL SEVILLANO

El 16 de mayo de 1989 se funda por Decreto el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico como entidad científica y de investigación de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, ubicando la sede en la ciudad de Sevilla. El IAPH, Nace para cumplimentar las siguientes funciones:

- La formación del personal dedicado al patrimonio y la puesta al servicio de los ciudadanos de los bienes sobre los que recae.
- El conocimiento del patrimonio histórico mediante su documentación.
- La investigación y aplicación de las teorías, metodologías y técnicas de intervención en el patrimonio. (Consejería de cultura, 2009: 89)

Y se rigen según los criterios básicos establecidos de manera internacional, además de seguir las disposiciones de la normativa y las recomendaciones de los documentos y textos patrimoniales, como las cartas, tratados y convenciones aplicados a la conservación de Bienes Culturales. Estos criterios son, la mínima intervención, la reversibilidad y compatibilidad técnica de materiales, discernibilidad, la legibilidad, etc.

En 1991, realizan el proyecto de la Capilla Real de Granada, el cual sirvió de modelo para futuras intervenciones de la institución, consistiendo en una restauración integral que englobó la sacristía y sus colecciones, más el retablo del Descendimiento de Dieric Bouts, incluyendo obras textiles como el Terno Blanco del rey Fernando el Católico, convirtiéndose la intervención en pionera en el territorio andaluz, con el objetivo de establecer una metodología de estudio y actuación dentro de la conservación y restauración del Patrimonio Textil de nuestra región. (Ferrera, et al., 1996: 34)

En el boletín PH 14, se encuentra un artículo denominado “El Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico” donde se comentan los objetivos del taller de textiles:

“El Taller de Textiles tiene como cometido la realización de las acciones de conservación y restauración de Patrimonio textil: tejidos, tapicerías, bordados, encajes, materiales etnográficos realizados sobre soportes textiles, etc. Este taller es pionero en Andalucía en conservación y restauración de estos bienes culturales. Su equipamiento e instalaciones específicas permiten abordar acciones conservativas o integrales

sobre soportes y revestimientos en obras de pequeño y gran formato: estudios de la estructura interna del tejido (calificación técnica de los ligamentos) con la ayuda de la lupa binocular, desinfección de soportes, eliminación de intervenciones anteriores, limpieza por microaspiración, desmontaje de piezas, protección y limpieza de piezas en húmedo (mesa de lavado o vapor) o en seco, preparación de nuevos soportes e hilos (desaprestado, descudado, tinciones, secado y alineación de tramas y urdimbres), consolidación y refuerzo de soportes, reintegración cromática de lagunas, fijación de hilos, elementos desprendidos, etc., montaje de piezas.” (Villegas et al., 1996: 54)

A través el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico fue la primera vez que se apostó por la restauración de tejidos en Andalucía, antes no existía nada parecido, únicamente los talleres de bordados.

Una de las personas más importantes involucradas en la creación del taller es Araceli Montero, que en diciembre de 1989, año en el que se crea el IAPH por decreto, comenzando a funcionar cerca de un año más tarde en 1990, es contratada con un contrato específico por obra y servicio, con la idea de formar a una persona de aquí, en vez de contratar a alguien de fuera, poder formarse en la especialidad de tejidos y así comenzar a realizar labores en este ámbito artístico, y así repercutir en Andalucía y también España, ya que sobre restauración de tejidos solo funcionaba Madrid y poco más.

En 1991, Araceli, se traslada a Lyon para realizar el curso del CIETA (Centre International D’Etudes des Textiles Anciens), donde aprendió sobre los ligamentos textiles. Tras éste curso, en la misma ciudad y sede, se formó en el Museo Histórico de Tejidos.

En 1992, año que regresa a España, comienza en el Instituto el proyecto de la Capilla Real de Granada, como se ha comentado anteriormente, es el primer proyecto que en 1993 incluye varias piezas textiles, siendo la primera la casulla del Terno Blanco de Fernando el Católico.

Ese año realizaron una línea de colaboración con el Ministerio de Cultura, gracias a la cual vino la pionera de tejidos en España, María del Socorro de los Ríos, conocida como Chica Mantilla, que se trasladó a Sevilla y ayudó varios años a la inauguración del taller y a intervenir en los proyectos, proporcionando los métodos y los procedimientos necesarios. Ella es licenciada en química, pero en el año 1967, ocurrió algo parecido en Madrid. Tras el descubrimiento del ajuar del

Arzobispo Jiménez de Rada del siglo XIII, se percataron de que no había restauradores dedicados a este ámbito y por la misma razón que el Instituto, en vez de recurrir a otros países para poder intervenir las piezas, decidieron formar a alguien desde cero, y María del Socorro estuvo dispuesta a trasladarse a Bruselas, Suiza, y más países europeos que restaurasen tejidos, y con ello trajo los métodos, los procedimientos y todo lo necesario que ayudase y permitiese restaurar piezas de textil. Por lo tanto, Chica Mantilla ayudó en Sevilla a la creación del taller, a enseñar los métodos y los procedimientos varios años antes de jubilarse.

A raíz de este proyecto comenzaron a ingresar en el taller de tejidos, muchos proyectos de gran calidad que los ha llevado a tener la importancia y el mérito que posee el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico hoy en día, ya que realizan intervenciones novedosas de conservación-restauración de este tipo de patrimonio que carece de reconocimiento por la sociedad sevillana; pero, sin embargo, goza de gran prestigio en el campo profesional especializado en este sector a nivel nacional.

Sobre estudio y formación en Sevilla sólo existía la licenciatura, quinto año de carrera de Bellas Artes especializado en conservación y restauración, pero ninguna especialización sobre bienes textiles.

En el documento “Objetivos y programas de Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico” apunta que si existía una pequeña formación en textiles en la comunidad autónoma:

“En nuestra comunidad sólo existe una asignatura de restauración optativa de textiles de tres horas semanales de duración dentro de la especialidad de restauración de la Facultad de Bellas Artes de Granada, a nivel nacional, no existe esta especialidad.”(IAPH, 1991: F, unidad de conservación y restauración de textiles)

Algo bastante sutil, que visto y comprobado no ayudaba lo suficiente a proteger este tipo de patrimonio.

Tras la inauguración, investigación, difusión y realización de bastantes intervenciones en el ámbito textil por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, no es hasta el año 2011 cuando se verifica el título oficial de graduado o graduada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales en la Universidad de Sevilla. Siendo dos años después, en el curso 2013-2014, cuando se imparte por primera vez la asignatura de Intervención en Tejidos por María Dolores Zambrana Vega.

Desde su inauguración hasta 2016, el taller de tejidos del IAPH es el único, tanto en la provincia de Sevilla como en la comunidad autónoma, dedicado a esta tipología. Aunque sigue siendo el único de carácter público en la actualidad, en este año aparecen las figuras de Pablo Pérez y Pablo Portillo (especializados en Conservación y Restauración de Tejidos, graduados en la Escuela de Arte Superior de Palencia tras acabar la especialidad de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de la Carrera de Bellas Artes) los cuales impulsan el primer taller de conservación y restauración de tejidos de carácter privado en Sevilla, CYRTA (Conservación y Restauración de Tejidos Antiguos). Convirtiéndose en pocos años en un referente en Andalucía con el respaldo de su trabajo, regidos por los criterios establecidos de manera internacional para la profesión del conservador y restaurador como son: criterios de conservación, mínima intervención, máximo respeto por el original, discernibilidad y reversibilidades de los tratamientos y materiales, y estabilidad de estos (Asencio, 2021: 66). Basar su trabajo en ello les ha llevado a intervenir piezas de gran valor histórico y artístico tanto del patrimonio Sevillano como de otras provincias y comunidades españolas, convirtiéndose además de los encargados del proyecto de conservación del patrimonio textil de la Hermandad de la Macarena.

Como se ha nombrado, la empresa CYRTA ayudó y propició la creación de más talleres especializados en conservación y restauración de textiles como es la empresa Santa Conserva o RestauraTextil.

A pesar de la actualización sobre la investigación de la restauración de textiles de manera autonómica, nacional e internacional, sigue ocurriendo y existiendo casos de pasados a nuevos tejidos de obras en el arte sacro Sevillano y adaptaciones en talleres de bordado, tal y como explica Javier Asencio en su TFG:

“Muchísimas de las obras que se “traspasan” a nuevo soporte son parte del Inventario General del Patrimonio Español donde se integran los Bienes Muebles, otros incluso tienen un nivel de protección superior, los Bienes de Interés Cultural (BIC) y, la Ley

claramente refiere que, los poderes públicos procurarán por todos los medios de la técnica la conservación, consolidación y mejora estos bienes textiles protegidos en nuestro caso. Además, sentencia que los bienes declarados de interés cultural no podrán ser sometidos a tratamiento alguno sin autorización expresa de los organismos competentes para la ejecución de la Ley. Cualquier actuación fuera de estos límites está violando la Ley que protege el Patrimonio Español. (LPHE. 1985.Art. 39).” (Asencio, 2020:25)

Según la ley autonómica, las acciones de conservación y restauración de patrimonio andaluz clasificado como Bien de Interés cultural y como también los demás bienes catalogados en el catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, deberán intervenir realizándose un proyecto, este debe incluir como mínimo, el estudio del bien y sus valores, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento (LPHA 2007. Art 22), además de ser realizado por personal técnico competente en la materia. Sólo pueden prescindir de un proyecto de actuación los casos de emergencia para las personas o los bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz, y debe notificarse a la Consejería de Cultura (LPHA 2007. Art. 24).

I. INTERVENCIONES DESTACABLES



IAPH:

Todas las intervenciones llevadas a cabo en los talleres del Instituto tienen carácter conservativo y siguen los requisitos recogidos en el artículo 22 de la presente ley andaluza sobre el patrimonio:

“1. Los proyectos de conservación, que responderían a criterios multidisciplinares, se ajustarán al contenido que reglamentariamente se determine, incluyendo, como mínimo, el estudio del bien y sus valores culturales, la diagnosis de su estado, la descripción de la metodología a utilizar, la propuesta de actuación desde el punto de vista teórico, técnico y económico y la incidencia sobre los valores protegidos, así como un programa de mantenimiento.

2. Los proyectos de conservación irán suscritos por personal técnico competente en cada una de las materias” (LPHA, 2007: 20)

Metodología	
La metodología utilizada es la siguiente: Estudios previos > Diagnóstico e identificación de valores culturales > Propuesta de intervención > Ejecución > puesta en valor > Memoria Final y Programa de Mantenimiento. (IAPH)	
Intervenciones	Imágenes
Casulla del terno blanco del Rey Fernando el Católico (Capilla real de Granada, 1991).	 <small>Fig. Casulla del Terno blanco del Rey Fernando el Católico. Autor: IAPH. (1991)</small>
Capa pluvial del Emperador Carlos V (Iglesia De Santiago, Sevilla, 2002).	 <small>Fig. detalles capa pluvial Emperador Carlos V. Autor: IAPH, leyendas de Sevilla. (2002)</small>
Manto y Palio de la Virgen de los Ángeles (Hermandad de los Negritos, Sevilla, 2004).	 <small>Fig. Palio Virgen de los Ángeles. Autor: IAPH. (2004)</small>
Manto celeste de la Virgen del Voto (Iglesia del Salvador, Sevilla, 2006).	 <small>Fig. Manto celeste de la Virgen del Voto. Autor: IAPH. (2006)</small>

Manto procesional de la Virgen del Socorro (Hermandad del amor, Sevilla, 2009).	 <small>Fig. Manto procesional de la Virgen del Socorro. Autor: IAPH. (2009)</small>	Saya de Ntra. Sra. de La Paz en su Mayor Afflicción (Jerez de la Frontera, Cádiz, 2022).	 <small>Fig. Imagen proceso de limpieza saya Ntra. Sra. De La Paz. Autor: IAPH. (2022)</small>
Techo de palio de la Virgen de la Palma (Hermandad del Buen Fin, Sevilla). Uso de limpieza mediante láser.	 <small>Fig. Imagen comparativa del antes y el después de la restauración del palio de la Hermandad del Buen Fin. Autor: IAPH. (2020)</small>	Fig 21. Tablas metodología y obras destacables IAPH. Autor: autoría propia (2023)	
Manto de la Coronación, Esperanza Macarena (Hermandad de la Macarena, Sevilla, 2021).	 <small>Fig. Imagen comparativa del antes y el después de la restauración del palio de la Hermandad del Buen Fin. Autor: IAPH. (2021)</small>		
Vestido de la Reina de la Virgen del Rocío y vestido de Rey de su hijo, conocido como Traje de las Hermandades (Santuario del Rocío, Almonte, 2021).	 <small>Fig. Manto Hermandades Virgen del Rocío. Autor: IAPH. (2021)</small>		

CYRTA:

En el caso de CYRTA, aunque se trate de una empresa de carácter privado, también sigue una metodología que prevalece la conservación sobre la restauración y se rigen por las recomendaciones internacionales. Por ello realizan una metodología bastante similar al IAPH ya que ambos se inspiran de lo mismo, siempre respetando y siguiendo el código deontológico de la profesión.

Metodología	
<p>La metodología seguida en CYRTA se desarrolla en fases:</p> <p>“Fase cognoscitiva: Estudio pormenorizado de la pieza, cuya finalidad es conocer las necesidades específicas, para trazar un plan de intervención.</p> <p>Fase operativa: Todos los tratamientos aplicados a la pieza textil se sustentan en la normativa vigente nacional e internacional para la intervención en los Bienes Culturales.” (CYRTA, 2020)</p> <p>Además de realizar diseños de almacenaje y ofrecer planes de conservación a diferentes entidades, consistente en la revisión periódica de las colecciones. (CYRTA, 2020)</p>	
Intervenciones	Imágenes
<p>Restauración cingulo y cordón (Hermandad de Jesús Nazareno, Sta. Cruz de la Palma, 2017).</p>	 <p>Fig A. Artes y después cingulo. Autor: CYRTA (2017)</p>
<p>Manto procesional “Camaronero” (Hermandad de la Macarena, Sevilla 2020).</p>	 <p>Fig B. Artes y después eliminación cera. Autor: CYRTA (2020)</p>
<p>Sombrero de encaje metálico (Hermandad de la Divina Pastora de las Almas Coronada, Convento de Capuchinos, Sevilla, 2020).</p>	 <p>Fig C. Artes y después sombrero. Autor: CYRTA (2020)</p>







<p>Terno Neoclásico (Hermandad del Carmen De San Fernando , Cádiz, 2021).</p>	 <p>Fig D. Imagen final del Terno y su sistema expositivo y de almacenaje. Autor: CYRTA. (2022)</p>	<p>Conjunto de salida de la Virgen de las Aguas (Hermandad del Museo, Sevilla, 2022).</p>	 <p>Fig H. Comparativa antes y después. Autor: CYRTA. (2022)</p>
<p>Manto bordado S.XIX. Virgen de Escardiel (Hermandad de Escardiel, Castilblanco de los Arroyos, 2022).</p>	 <p>Fig E. Antes y después manto Escardiel. Autor: CYRTA. (2022)</p>	<p>Saya de los Corbatines (Hermandad de la macarena, Sevilla, 2020)</p>	 <p>Fig I. Resultado final saya. Autor: CYRTA. (2020)</p>
<p>Saya Virgen de la Angustia (Hermandad de los Estudiantes, Sevilla, 2022)</p>	 <p>Fig F. Comparativa final saya. Autor: CYRTA. (2022)</p>	<p>Plan de conservación de la colección textil de la Hermandad de la Macarena (actualmente)</p>	
<p>Capa de salida de la Virgen del Carmen (Hermandad del Carmen, Cádiz, 2022).</p>	 <p>Fig G. Imagen comparativa del antes y el después. Autor: IAPH. (2022)</p>		

Fig 22. Tablas metodología y obras destacables CYRTA. Autor: autoría propia (2023)

II. COMPARATIVA ENTRE UNA OBRA BORDADA. PASADO VERSUS CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN

Conservación-Restauración:

Como ejemplo de conservación-restauración realizada por profesionales cualificados, se ha seleccionado la intervención del manto de la Virgen de los Ángeles de la hermandad de Los Negritos de Sevilla, ejecutada por el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

Antes de adentrarnos en los criterios y tratamientos, puntualizar que las primeras acciones en cualquier intervención llevada a cabo por profesionales competentes en la materia son la realización de estudios previos, en este caso sería el estudio morfológico-estilístico y el histórico-artístico de la pieza.

Criterios de actuación:

- El tratamiento se adecua al marco de la normativa sobre patrimonio histórico y a las cartas y convenciones acordados a nivel internacional por entidades relacionadas con la conservación del patrimonio.
- Plan de conservación preventiva para la colección textil de la hermandad.
- Las intervenciones seguirán una línea muy conservativa, como medio de recuperación de los valores de la obra sin interponer valores históricos y estéticos.
- Respeto absoluto por el original, realizando una intervención mínima devolviendo la integridad física a la pieza sin alterar, ni falsear, rehacer o reponer piezas.
- Materiales y tratamientos reversibles, inocuos y afines al original. (IAPH, 2004:19)



Fig 23. Resultado final de la restauración del manto de la Virgen de los Ángeles. Autor: IAPH. (2004)

Tratamientos:

- Limpieza mecánica anverso y reverso mediante exhaustiva microaspiración. Para la realización de la limpieza por el reverso se procedió al desmontaje del forro.
- Limpieza de bordados con materiales neutros, tras haber realizado pruebas de solubilidad.
- Corrección de deformaciones mediante uso de pesos especiales de forma equilibrada y humedad muy controlada, de modo que las fibras cedan progresivamente para volver a su estado original.
- Estudio del soporte para averiguar que zonas requieren refuerzos mediante tejido natural de ligamento fuerte pero adaptable a las características del tejido original, fijado con costuras mediante hilos de procedencia natural. Este tejido se tintó de acuerdo a las exigencias del original mediante procesos y productos que garanticen su estabilidad ante diferentes condiciones climatológicas a las que podría exponerse.
- La consolidación se efectuará mediante costuras para asegurar la fijación y garantizar la reversibilidad.
- Realización de un sistema expositivo para asegurar la conservación de la pieza.



Fig 24. Comparativa del antes y después del Simpecado de Nuestra Señora del Carmen de Sanlúcar la Mayor. Autor: José Antonio Grande de León. (2023)

Se comparará con la “restauración” realizada por José Antonio Grande de León sobre el Simpecado de Nuestra Señora del Carmen de Sanlúcar la Mayor (Sevilla), finalizada en 2023, que podemos observar en la Figura nº24:

Lo primero de todo, esta intervención no dispone de un informe de diagnóstico y propuesta de intervención como una restauración llevada a cabo por restauradores profesionales que sí lo posee habitualmente, por ello sólo podremos comparar los tratamientos tras leer una breve explicación publicada por el bordador en su perfil público de Instagram (@grandedeleon_) y analizando visualmente las imágenes publicadas también en la misma plataforma.

En una primera publicación donde presenta la obra, comenta que el simpecado fue realizado por Juan Manuel Ojeda en 1922 y que el proceso de trabajo será:

“Minucioso, debido a la antigüedad y el deterioro de los bordados, en el que se seguirán las más estrictas pautas de restauración, respetando la obra original por encima de todo y que una vez concluido se pueda contemplar el esplendor perdido de esta obra de arte” (Grande de León, 2023).

En la segunda publicación dónde compara el antes y el después, justifica la actuación diciendo lo siguiente:

“En el estado de conservación del Simpecado encontrábamos importantes y preocupantes deterioros, que eran apreciables a simple vista y que hacían necesaria su restauración y pasado a nuevo terciopelo.

- Suciedad generalizada y oxidación de todo el bordado.
- Pérdida completa del soporte textil, en este caso raso marrón, que estaba totalmente pasado, roto, rajado y descolorido en toda la superficie de la obra.
- Oscurecimiento y oxidación de las todas las piezas.
- Podredumbre del hilo de oro en muchas zonas.
- Multitud de roces e hilos saltados en todas las piezas.
- Pérdida del hilo de oro en multitud de zonas.
- La gran mayoría de las piezas estaban muy deterioradas por el paso de los años.
- Deterioro generalizado, que se apreciaba con un exhaustivo estudio visual.

En nuestra intervención todas las etapas y procedimientos empleados han respetado la obra en su totalidad, restaurando la obra y pasándolas a nuevo terciopelo marrón, utilizando para ello las más escrupulosas pautas de restauración y materiales de primera calidad.” (Grande de León, 2023)

	Restauración	Pasado	
El tratamiento se adecua al marco de la normativa sobre patrimonio histórico, las cartas y convenciones.	■	■	
Estudios previos, histórico-artístico, científicos, visuales de la pieza, etc.	■	■	
Conservación antes que restauración.	■	■	
Respeto absoluto por el original.	■	■	
Criterio de mínima intervención.	■	■	
Falsificación, alteración y reposición de piezas.	■	■	
Utilización de materiales reversibles, inocuos y afines al original.	■	■	
Criterio de diferenciación de materiales nuevos y originales.	■	■	
Mantenimiento de la integridad de la obra.	■	■	
Implicación de un equipo interdisciplinar para llevar a cabo una buena y respetable actuación.	■	■	
Realización de un informe final y adecuada difusión de la intervención.	■	■	

Fig 25. Gráfico comparativo de restauración y pasado. Autoría propia. (2023)

Primeramente, se debe denominar reparación, ya que se encarga de reparar la obra para que estéticamente parezca nueva y, por esto pueda seguir su funcionalidad prácticamente desde cero, ya que la mayoría, por no decir todos los materiales son nuevos. La actuación no respeta la obra en su totalidad, ¿por qué?, pues ya por sí, la actuación del pasado a un nuevo soporte contradice sus palabras, carece de respeto. Además, si analizamos exhaustivamente las dos imágenes (antes y después), el color del oro de los bordados en la primera foto es totalmente diferente al color de la segunda, esta extraordinaria vuelta al oro brillante es imposible realizando únicamente una limpieza química con hisopo, como las llevadas a cabo por conservadores-restauradores profesionales, esto indica que realizan sustituciones casi completas de los hilos de oro en las piezas ornamentales usando hilos nuevos. Esta última acción, es justificada como que las piezas sufrían pérdidas del hilo de oro, podredumbre, suciedad, oxidación y oscurecimiento del bordado, etc (como indica el autor de la intervención en el párrafo anterior).

El estado final de la obra únicamente conserva el dibujo original, pero la mayoría de los materiales no son los originales, se aprecia perfectamente la sustitución de todos por el mismo material, pero nuevo, provocando la pérdida del carácter histórico de la pieza. También, destacar el cambio de color del soporte pasado, totalmente diferente al color original del soporte.

Se puede apreciar la diferencia entre una conservación-restauración profesional y una intervención por un artesano bordador. La principal diferencia esencial a la hora de intervenir este tipo de piezas es la disposición de infraestructuras especializadas en textil que en este caso, posee el IAPH, y la ausencia de ellas en un taller de bordado, los cuales sólo disponen de herramientas para bordar, esto dificulta bastante la intervención sobre las obras.

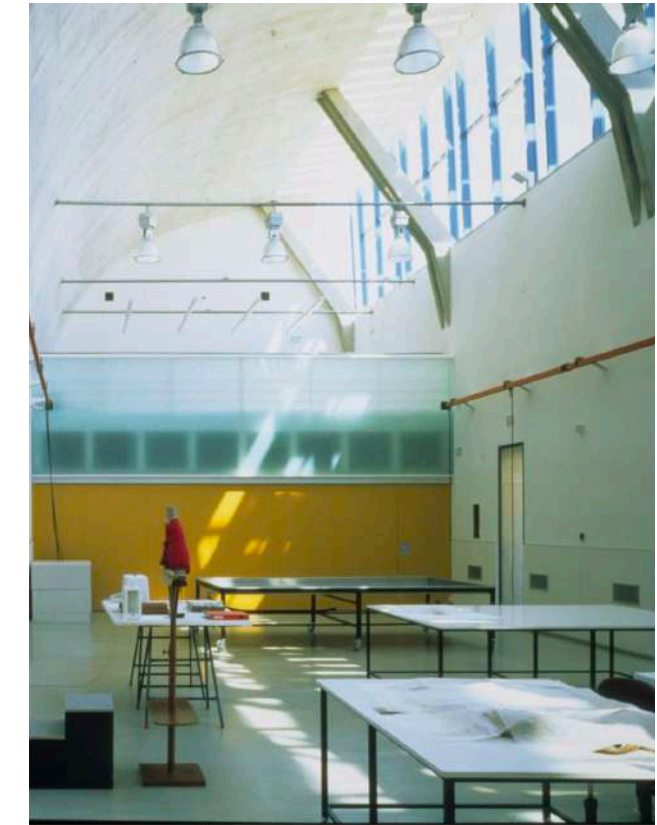


Fig 26. Collage. Comparativa del taller del IAPH y el de José Antonio Grande de León Autoría propia. (2023)

III. PROBLEMÁTICA ACTUAL: DESCONOCIMIENTO DEL SIGNIFICADO DE CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN Y APROPIACIÓN DE LA PROFESIÓN

En la ciudad de Sevilla conviven talleres de bordado con trabajadores especializados en el oficio de bordar y talleres de conservación y restauración de textiles con trabajadores especializados en la profesión de conservador-restaurador con titulación oficial.

Debido a esta dualidad de profesiones que se encuentra en la ciudad, actualmente, es la usurpación de la profesión del Conservador y Restaurador por los talleres de bordados la principal problemática, los cuales califican de restauración cualquier intervención realizada por ellos, incluyendo pasados, adaptaciones, enriquecimiento de la obra y realización de réplicas entre otras muchas que no son para nada acciones que llevaría a cabo ningún conservador-restaurador de bienes culturales, porque no se rigen ni respetan los criterios ni el código deontológico de nuestra profesión. Los principales criterios que no se respetan en una intervención realizada en un taller de bordados, es el máximo respeto por la obra original manteniendo el valor histórico-artístico de cualquier elemento original que contenga y el criterio de diferenciación y reversibilidad, entre otros muchos. Este concepto (criterios), se encuentra recogido en el punto 3 del Artículo 39 de la Ley de Patrimonio Histórico Español, y dice lo siguiente:

“3. Las restauraciones (...) respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará con carácter excepcional y siempre que los elementos que traten de suprimirse supongan una evidente degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir una mejor interpretación histórica del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.” (LPHE, 1985: 18)

Y además de manera menos genérica y más concreta, los criterios quedan recogidos en el TÍTULO II, Conservación y Restauración, Artículo 20 de la Ley de Patrimonio Histórico Andaluz como:

“1. La realización de intervenciones sobre bienes inscritos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz procurará por todos los medios de la ciencia y de la técnica su conservación, restauración y rehabilitación.

2. Las restauraciones respetarán las aportaciones de todas las épocas existentes así como las pátinas, que constituyan un valor propio del bien. La eliminación de alguna de ellas sólo se autorizará, en su caso, y siempre que quede fundamentado que los elementos que traten de suprimirse supongan una degradación del bien y su eliminación fuere necesaria para permitir la adecuada conservación del bien y una mejor interpretación histórica y cultural del mismo. Las partes suprimidas quedarán debidamente documentadas.

3. Los materiales empleados en la conservación, restauración y rehabilitación deberán ser compatibles con los del bien. En su elección se seguirán criterios de reversibilidad, debiendo ofrecer comportamientos y resultados suficientemente contrastados. Los métodos constructivos y los materiales a utilizar deberán ser compatibles con la tradición constructiva del bien.” (LPHA, 2007: 20)

Los principales criterios que recogen las leyes patrimoniales son los que no siguen ni respetan los talleres de bordados.

Los textiles provenientes del arte sacro se caracterizan por la funcionalidad que tienen. Cada uno de ellos poseen una función específica dentro del ámbito religioso, de las cuales la mayoría de las obras que requieren de acción conservativa (preventiva o curativa) o restaurativa, sus propietarios desean que no pierdan el valor funcional. Este pensamiento los lleva a buscar soluciones bastante agresivas como es el pasado o adaptación de éstos si el tejido base se encuentra en mal estado, aunque no siempre se recurre al pasado como última opción, como ya se ha nombrado anteriormente. Y estas acciones son realizadas en un taller de bordados.

La calificación de restauración a las intervenciones realizadas en estos talleres es favorecida por los medios de comunicación, los cuales publican artículos, noticias y blogs dónde defiende y dejan en buen lugar estas acciones. Escribiendo frases como las siguientes, las cuales se refieren a bordadores, no restauradores:

En Periodista Cofrade “la saya que hoy conocemos no mantiene el diseño original, dado que en los años 60 fue restaurada por Joaquín Ojeda, que la pasó a nuevo soporte y le añadió pedrería de color azul.” (Domínguez, 2019).

En la página web de la hermandad de la Exaltación, “En 1978 el palio es restaurado por D. Joaquín Ojeda Osuna, y siguiendo la moda de la época se añaden nuevas piezas a modo de caracolillos (...), el taller de Jesús Rosado afronta la restauración de esta valiosa obra”. (Hdad. Exaltación, 2021).

Historia y evolución de la conservación-restauración textil sevillana (S.XX y actualidad).

En Arte Sacro, primer diario de noticias cofrades, “Para esta restauración se ha pasado a nuevo terciopelo”. (Montiel, 2019).

En Gente de Paz “la restauración ha constado de dos fases, una de estudios previos, a cargo de Gonzalo Navarro, y la posterior intervención, a cargo del Taller de Bordados de Manuel Solano”. (Gómez, 2019).

Se puede hablar por ello y denominar las acciones llevadas a cabo por los bordadores como “apropiaciónismo”, procedimiento por el cual la obra copia, reconstruye, hibrida, manipula o les asigna nuevos significados (Guerrero, 2021: 178), ya que se encargan de modificar la obra, no solo su tejido base, como puede ser un terciopelo o tisú, si no que además de eliminar el perfilado original de los bordados para poder ser pasados al nuevo tejido, posteriormente, los reponen nuevos completamente, ya que los originales quedan inservibles tras el descosido. Lo mismo pasa con los caracolillos y ornamentaciones finas que imitan cabos y tallos que van bordados directamente en el tejido original, se pierden al pasarlos y son restituidos posteriormente, y sin seguir criterios de diferenciación y reversibilidad. También se podría incluirse en este término, la idea de dejar huella en las obras, la mayoría de los bordadores realizan estas acciones y “enriquecen” las obras para que su nombre quede grabado en la historia material de la pieza.

Debido a esto es de vital importancia la utilización de manera correcta de la terminología y no confundir restauración con acciones que no lo son.

La difusión es una de las mayores herramientas dentro de la restauración para dar a conocer y concienciar a la sociedad sobre el patrimonio textil y llevar a cabo su conservación, preservación y contribuir a su valorización a través de los trabajos realizados. Además, ayuda a dar a conocer las técnicas y métodos empleados, y así intercambiar conocimientos entre profesionales, y por supuesto ayudar a sensibilizar a la sociedad sobre la necesidad de la importancia de proteger el patrimonio.

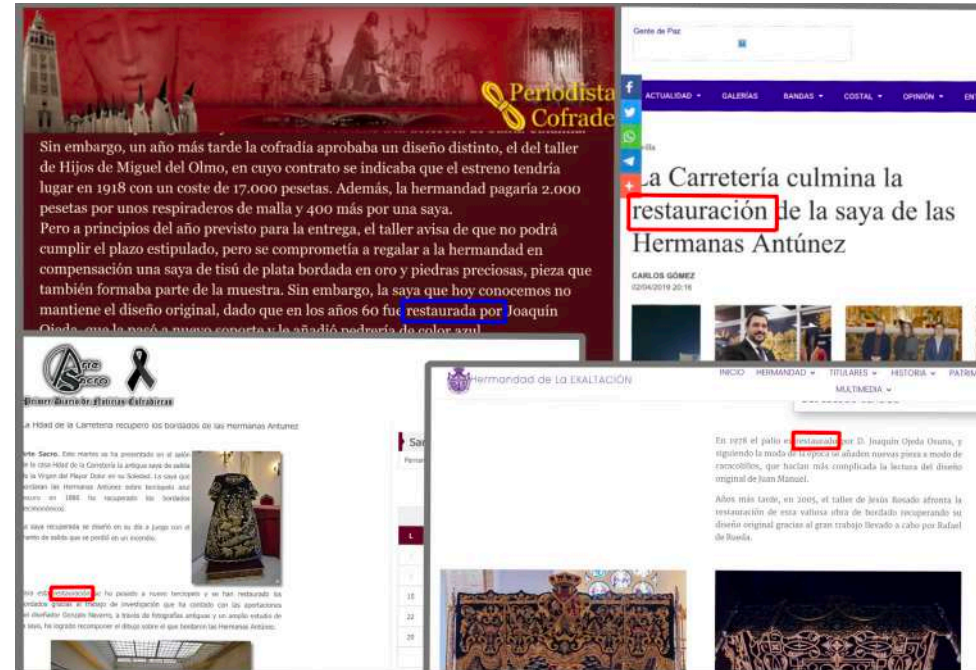


Fig 27. Esquema compositivo de titulares. Autoría propia a partir de Periodista Cofrade, Gente de Paz, Arte Sacro, Hdad. De la Exaltación. (2023)

RESULTADOS

En este punto se expondrá los resultados obtenidos tras la exhaustiva investigación sobre el tema y la finalización de las entrevistas (Anexo) con profesionales de la conservación y restauración de tejidos.

En primer lugar, aun siendo de gran interés artístico y cultural la Semana Santa en la provincia de Sevilla, sigue existiendo la falta de interés por la sociedad sobre la salvaguarda del patrimonio textil que, por su importancia histórica y artística, no le es otorgado la importancia que merece, ya que, aunque devocionalmente las esculturas e imágenes sean lo principal, todo lo que las engloba y rodea son textiles.

Confusión sobre la dicotomía de la profesión de conservador-restaurador y la artesanía del bordado. Confundiendo la labor de creación por parte de los artesanos bordadores, la cual no es la de Conservación-Restauración de Bienes Culturales. Además, la utilización de manera equívoca de la terminología tanto por parte de los artesanos bordadores como por los medios de comunicación. Hay que aclarar que, el “pasado” de las piezas textiles no es restauración. Estos profesionales del bordado venden que en sus trabajos se respeta al máximo la integridad de la obra, y resulta ser todo lo contrario.

La falta de aportación de información por parte de los bordadores en este trabajo y a la hora de difundir sus intervenciones, usurpando la profesión de conservador-restaurador. Esto afirma que ni ellos mismos ven viable la difusión de sus métodos a la hora de intervenir piezas, porque no se rigen por los criterios oficiales de la profesión.

Como propuesta de solución, es primordial la educación de la sociedad, de los bordadores que llevan a cabo estas intervenciones y de las cofradías poseedoras de la mayor parte del patrimonio textil de la ciudad Sevilla. Los conservadores-restauradores deben tener la obligación de promover el entendimiento más profundo del campo de la conservación-restauración y desarrollar programas, proyectos educativos y enseñar, reflejado en el código ECCO.

En cuanto a la formación de profesionales competentes en esta materia, son escasos los recursos en Sevilla y sobre todo en Andalucía, habiendo únicamente

dos optativas en la Universidad de Sevilla y en la Universidad de Granada, siendo insuficientes para completar una formación profesional. Teniendo como única opción el grado con especialidad en Tejidos en la ciudad de Palencia o la realización de cursos en el extranjero.

CONCLUSIONES

El principal objetivo de este Trabajo de Fin de Grado es contar la historia de la restauración en la ciudad de Sevilla, plasmar como a pesar de la evolución en la investigación sobre esta rama profesional, aunque siendo una pequeña evolución en comparación con las demás tipologías artísticas, pero suficiente para dar importancia y concienciar a las personas, siguen ocurriendo malas intervenciones que atentan sobre la integridad de esta tipología de bienes por parte de los propietarios que contratan los servicios de los artesanos del bordado. Aunque éstos últimos no realizan estas acciones con ninguna mala intención, deben saber que no ayudan al respeto de la obra como mencionan en sus publicaciones y principalmente degradan la integridad de la obra.

Debemos tener en cuenta la diferencia de los tejidos de la ciudad de Sevilla en comparación con los del resto de Europa, y es que no conservan la misma funcionalidad. Además de la falta de protección a nivel estatal y autonómico de este tipo de patrimonio, que lo lleva a poder realizar sobre ellos por parte de los propietarios cualquier intervención.

En Sevilla, siguen manteniendo una funcionalidad específica (procesional), siendo un valor bastante importante, el cual no justifica, pero sí se puede comprender el motivo del pasado de ciertos textiles que estén en peligro de pérdida total y por lo tanto también sufren una pérdida de su funcionalidad, ya que aconsejar por parte de los profesionales su musealización en el caso extremo de una obra, sólo funcionaría en algunas hermandades. Las cuales tienen los recursos suficientes para musealizarlas y que, aun así, conserven la devoción sobre la pieza, y sobre todo, su observación esté al alcance de todos. Como en el caso de la Hermandad de la Macarena o la Esperanza de Triana.

En otras hermandades la eliminación de la funcionalidad y por lo tanto la musealización de la pieza, provocaría que el disfrute de la pieza solo estuviese al alcance de los hermanos más cercanos miembros del gobierno de la hermandad.

Pese a lo argumentado en el párrafo anterior, la acción del pasado a un nuevo soporte de una obra no debería ser respaldado por profesionales de la conservación y restauración, ya que esto significa ir contra la ética de la profesión, sería atentar esta vez contra el código deontológico del conservador-restaurador, los cuales deben ser respetados por todos los profesionales dedicados a ello.

Así queda reflejado en el Artículo 4 de las Directrices Profesionales de E.C.C.O:

“El no respetar los principios, obligaciones y prohibiciones del Código constituye una práctica poco profesional y traerá desprestigio a la profesión. Es responsabilidad de cada cuerpo profesional nacional asegurarse de que sus miembros cumplen el espíritu y la letra del código, y actuar en el caso de incumplimiento probado.” (ECCO, 2002: 3)

Para concluir, decir con respecto a los bordadores contactados, la poca contribución a la hora de proporcionar sus conocimientos para realizar de forma más completa este trabajo. Esto supone un gran problema, ya que no dan a conocer las acciones llevadas a cabo en sus talleres, además de no documentar las intervenciones que realizan.

BIBLIOGRAFÍA

Abad, Lanceta, Ma. J., et al., 1998. *Arte: materiales y conservación*. Madrid: Fundación Argentaria.

Aguado, Juan L., 2002. "Sala B". *La Lanzada* [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://www.lanzada.org/cmercantil/>

Aguilar Díaz, J. *El arte del tejido y del bordado en el convento de la Merced de Écija*. [En línea] [consulta: 12 de mayo del 2023] Disponible en: <http://www.arte-barroco.es/arteoartesanía.pdf>

Al-motamid, 2016. "Sueños y utopías cofradieras: el Nazareno de La O" [en línea]. *El cofre de al-motamid - Miradas al interior de la religiosidad popular* - . 3 de mayo, 2016 [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://almotamid.com/2016/05/03/suenos-y-utopias-cofradieras-el-nazareno-de-la-o/>

Amargura y silencio [@estaahifuera]. (2020, agosto, 6). La Virgen de los Ángeles en el palio que estrenó en 1902, obra de Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Los bordados procedían del efímero palio de los bullones que estrenó la Amargura en 1901 [Tweet]. Twitter. Disponible en: <https://twitter.com/estaahifuera/status/1291389023563460608>

Andalucía. Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía [en línea]. Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, 19 de diciembre de 2007, núm 248 [consulta: 10 marzo 2023]. Disponible en: <https://www.boe.es/buscar/pdf/2008/BOE-A-2008-2494-consolidado.pdf>

Arte Sacro, primer diario de noticias cofradieras, 2019. "La Hdad de la Carretería recuperó los bordados de las Hermanas Antúnez". *Noticias en Sevilla en Tiempo de Pascua*. 3 de abril de 2019 [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <http://www.artesacro.org/Noticia.asp?idreg=129063>

Asencio Cisneros, J., 2020. *LA IMPORTANCIA DE LA CONSERVACIÓN-RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO TEXTIL BORDADO Y EL ACERVO DE LOS "PASADOS" EN LA CIUDAD DE SEVILLA (S. XIX-XXI). "TRASPASOS" FRENTE A INTEGRIDAD*. [TFG], [En línea] [consulta: 15 de junio de 2023]. Disponible en: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/131338/WAOTFG_432.pdf?sequence=1&isAllowed=y

ATLAS de la Historia del Territorio de ANDALUCÍA. *Economía y territorio*. [En línea] [consulta: 1 de mayo de 2023]. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/atlas_bloque5.html

Boletín Oficial del Estado, 2010. Disposiciones generales, Ministerio de Educación, enseñanzas artísticas superiores de Grado en Conservación y Restauración de Bienes Culturales. [en línea]. *Ley Orgánica 2/2006*. [consulta: 13 de junio de 2023] Disponible en: <https://www.boe.es/boe/dias/2010/06/05/pdfs/BOE-A-2010-8959.pdf>

Brandi, C. (1963). "Teoría de la restauración". *Alianza forma*. Madrid: 2003.

Brandi, C. (1963). "Restauo". *Enciclopedia Universale dell'Arte, Volumen XI*. [en línea] [Consulta: 14 de abril de 2023] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/conversaciones_07_01_brandi_esp.pdf

Carta del Patrimonio Cultural de la Semana Santa, 2010. Valladolid.España.

Cofradías web. "Maria Santísima del Buen Fin" [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://cofradiasweb.wordpress.com/maria-santisima-del-buen-fin/>

Gómez, Carlos, 2019. "La Carretería culmina la restauración de la saya de las Hermanas Antúnez". *Gente de paz*. 2 de abril de 2019 [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://www.gentedepaz.es/la-carreteria-culmina-la-restauracion-de-la-saya-de-las-hermanas-antunez/>

Diario de Cádiz, 2023. CYRTA, el proyecto que hizo creer en el patrimonio textil. [en línea] [consulta: 14 de abril de 2023] Disponible en: https://www.diariodecadiz.es/sanfernando/CYRTA-proyecto-patrimonio-textil_0_1790221245.html

Directrices Profesionales de E.C.C.O: La Profesión y su Código Ético. (2002). [en línea] *Confederación Europea de Conservadores-Restauradores*. [Consulta: 14 de junio de 2023] Disponible en: https://ge-iic.com/files/Cartasydocumentos/2002_directrices_%20profesionales_de_ecco_la_profesion_y_su_codigo_etico.pdf

López Soler, Ma Carmen. (2007). "Manual de tejidos".

Luque Teruel, Andrés. "La impronta de Juan Manuel Rodríguez Ojeda y la hermandad de la Amarguea en el bordado regionalista sevillano". *Amargura*. [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://www.amargura.org/wp-content/uploads/2019/04/Texto-Andrés-Luque-Teruel.pdf>

Maarquitectura, 2014. "Teoría de la Restauración". [en línea][consulta: 13 de junio de 2023]. Disponible en: https://www.maarquitectura.com/uploads/1/5/9/6/15961640/cesare_brandi.pdf

Madrid Alanís, Yolanda, 2019. "Una interpretación sobre las ideas de Cesare Brandi en la Teoría de la restauración". *ICCROM*. [en línea] [consulta: 5 de mayo de 2023] Disponible en: https://www.iccrom.org/sites/default/files/publications/2020-05/conversaciones_07_04_madrid_esp.pdf

MartinaMenke, artesanía en seda. *Seda, como se obtiene*. [en línea] [1 de mayo de 2023] Disponible en: <https://martinamenke.com/seda/todo-sobre-la-seda/como-se-obtiene-la-seda>

Mateo Viciosa, I. (2018). "Conservación y restauración de textiles". *Editorial síntesis*: Madrid.

Montaño, Jesús M, 2013. "La Semana Santa según Rodríguez Ojeda: el palio de la palma". *UniversoGaditano.es*. 5 de febrero de 2013 [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <http://universogaditano.es/articulo/cadiz-semana-santa-segun-rodriguez-ojeda-palio-palma-1647>

Montero Moreno, A. (2020). "ANÁLISIS DE INTERVENCIÓN EN EL PATRIMONIO TEXTIL, una propuesta metodológica de criterios y estudio para su conocimiento, actuación y mantenimiento". Sevilla. [en línea] [consulta: 13 de junio de 2023] Disponible en: <https://idus.us.es/handle/11441/116406>

Ossorio, Carlos, 2011. "Bordando el antiguo manto de la Carretería". *CUESTIÓN DE COFRADÍAS*. Lunes, 22 de agosto de 2011 [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://cuestiondecofradias.blogspot.com/2011/08/bordando-el-antiguo-manto-de-la.html>

Rodríguez Peinado, L., 2012. La producción textil en al-Andalus: origen y desarrollo. [En línea] *Universidad Complutense de Madrid*. [Consulta: 25 de abril de 2023] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41572/39646>

Sevillapedia, 2019. "Guillermo Carrasquilla Rodríguez". 27 de agosto de 2019 [en línea] [consulta: 8 de mayo de 2023]. Disponible en: https://sevillapedia.wikanda.es/wiki/Guillermo_Carrasquilla_Rodr%C3%ADguez

Terminología para definir la conservación del patrimonio cultural tangible. (2008). *Resolución que se presentará a los miembros del ICOM-CC durante la XVa Conferencia Triannual*. [en línea] Nueva Delhi. [Consulta: 14 de junio de 2023] Disponible en: https://ge-iic.com/files/Carasydocumentos/2008_Terminologia_ICOM.pdf

Villegas Sánchez, Rosario et al., 1996. "El Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico. Método, Objetivo y Servicios". *Boletín PH14*. Sevilla [en línea] [consulta: 9 de mayo de 2023]. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/download/296/296>

ANEXO

ENTREVISTAS

ENTREVISTA, ARACELI MONTERO.

¿En qué año se inauguró el taller de tejidos del IAPH? ¿Cómo fue? y ¿con qué objetivo?

A través el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico fue la primera vez que se apostó por la restauración de tejidos en Andalucía, antes no existía nada parecido, únicamente los talleres de bordados.

En 1989 se crea el IAPH por decreto, comenzando a funcionar cerca de un año más tarde en 1990. En diciembre de ese mismo año, fui contratada con un contrato de formación denominado en aquella época como contrato específico por obra y servicio, con la idea de formar a una persona de aquí en vez de contratar a alguien de fuera, poder formarme en la especialidad de tejidos y así comenzar a realizar labores en este ámbito artístico para repercutir en Andalucía y también España, ya que sobre restauración de tejidos solo funcionaba Madrid y poco más.

En 1991, me trasladé a Lyon para realizar el curso del CIETA (Centre International D'Etudes des Textiles Anciens), donde aprendí sobre los ligamentos textiles. Tras éste, en la misma ciudad y sede, me formé en el Museo Histórico de Tejidos.

En 1992 que regresé a España, se comienza en el Instituto el proyecto de la Capilla Real de Granada, el primer proyecto que en 1993 incluye varias piezas textiles, siendo la primera la casulla del Terno Blanco de Fernando el católico.

Ese año realizamos una línea de colaboración con el ministerio de cultura, gracias a la cual vino la pionera de tejidos en España, María del Socorro de los Ríos, conocida como Chica Mantilla, que se trasladó a Sevilla y ayudó varios años a la inauguración del taller y a intervenir en los proyectos, proporcionando los métodos y los procedimientos necesarios. Ella es licenciada en química,

pero en el año 1967, ocurrió algo parecido en Madrid. Tras el descubrimiento del ajuar del Arzobispo Jiménez de Rada del siglo XIII, se percataron de que no había restauradores dedicados a este ámbito y por la misma razón que el Instituto, en vez de recurrir a otros países para poder intervenir las piezas, decidieron formar a alguien desde cero, y María del Socorro estuvo dispuesta a trasladarse a Bruselas, Suiza, y más países europeos que restaurasen tejidos, y con ello, trajo los métodos, los procedimientos y todo lo necesario que ayudase y permitiese restaurar piezas de textil. Por lo tanto, Chica Mantilla ayudó en Sevilla a la creación del taller, a enseñar los métodos y los procedimientos, varios años antes de jubilarse.

Aun tras esto, ya que me lo permitía el contrato, seguí viajando por ciudades para realizar pequeños cursos y seguir aprendiendo, hasta hoy en día que sigo ejerciendo en el Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico.

El objetivo prácticamente fue, qué como en Andalucía no había nada sobre este ámbito, fue una apuesta, un reto que marcó la propia Junta de Andalucía y Cultura que decidieron apostar por los tejidos, ya que poseemos un gran patrimonio de ello, y además tampoco se encontraban en la comunidad profesionales especializados en tejidos.

Personas que contribuyeron en su creación.

María José González López estuvo bastante involucrada en el proyecto de apertura del taller de tejidos. Realizó viajes por Europa para ver como funcionaban los talleres a nivel internacional y se percató que en muchos se encontraban piezas textiles, por ello introdujeron los textiles dentro de las tipologías de patrimonio a intervenir en el Instituto. Las visitas a estos talleres ayudaron a saber qué era necesario tener como inmobiliario en este tipo de talleres, y así realizaron a medida cada mesa, cada herramienta, cada expositor, etc.

¿Dónde te formaste para llevar a cabo la labor de restauración de textiles?

En el año 1991, viajé a Lyon para realizar el curso del CIETA, Centro Internacional de Estudio de Tejidos Antiguos y del Museo Histórico de Tejidos. Volví y gracias a la flexibilidad que me proporcionaba mi trabajo realicé viajes puntuales en diferentes talleres, París, Suiza, Bruselas para realizar cursos de poca durabilidad sobre tejidos, colorantes, tintes, etc.

Historia y evolución de la conservación-resturación textil sevillana (S.XX y actualidad).

¿Cuáles fueron los primeros trabajos?

El primer proyecto realizado por el Instituto que involucrase obras textiles fue el de la Capilla Real de Granada, que comenzó en el año 1991, y hasta 1993 no se incluyen estos. La primera obra que se comenzó a restaurar fue la casulla, después dos dalmáticas, en el conjunto también se incluye la capa pluvial, pero fue restaurada en Suiza en la Fundación Abegg, y se encontraba expuesta en Lyon, esto me ayudó bastante como base a la hora de aplicar los tratamientos en las demás piezas del terno. A parte, en este proyecto se restauró un paño de altar de la Capilla Real también.

Otro trabajo que realizamos fue el pendón de San Fernando que está en la catedral de Sevilla.

Obras de primer nivel, y buenas restauraciones ya que no tienen una funcionalidad específica. Iban a ser musealizadas y podíamos realizar la intervención sin problemas de ningún tipo, ya que son para exponerlas y disfrutarlas viéndolas.

Restauraciones relevantes a lo largo de la historia del instituto, que hayan marcado un antes y un después en el ámbito textil por la utilización de nuevas técnicas.

Más qué nuevas técnicas, diría la aplicación de exámenes, de procedimientos científicos y técnicos para la aplicación en proyecto. Lo que la ciencia nos ha aportado a la restauración, a las intervenciones del patrimonio textil, ya que la ciencia avanza mucho y hay que saber también extraer el qué nos interesa de ella y la aplicación a nuestro patrimonio, entonces ahora mismo a parte de técnicas concretas que hemos podido realizar para una casuística concreta y específica, la ciencia es la que nos ayuda a avanzar este campo. También lo que nos aporta los estudios de microscopía electrónica, etc., yo lo enfocaría más a la aportación científica al tratamiento del patrimonio textil, como los estudios de imagen y técnicas de exámenes no destructivos, no invasivas que ahora están tan moda, como las colorimetrías, radiografías, etc.

Tanto ayuda la ciencia que también nos ha llevado a la utilización de nuevas técnicas y avances, ya que debemos estar constantemente investigando para avanzar en nuestro campo, como es la limpieza con láser que se llevó a cabo

en el palio de Nuestra señora del Buen Fin y las reintegraciones con material similar o fibras en terciopelo como se ha realizado en el palio del Valle. También, la aportación que tenemos de los estudios técnicos de ligamentos para, no solamente ampliar el conocimiento de la obra, sino también nos aporta mucha información que desconocemos, desde saber incluso y discernir un estado de conservación o una alteración específica por un tipo de ligamento, poder incluso saber del lugar del que proviene, del lugar de creación por el tipo de ligamento, realizar comparativas con otras obras similares, es decir que no solamente son procedimientos específicos sino también una aportación importante de los recursos científicos y técnicos que tenemos hoy en día en la aplicación a tejidos, que antes no se hacía.

¿Cuáles son los criterios que seguís a la hora de intervenir?

Nosotros seguimos las disposiciones de la normativa y las recomendaciones de los documentos y textos patrimoniales, esto de forma general. Pero además los criterios se aplican según la función del bien y siempre de una forma razonada.

Nos encontramos criterios de reversibilidad, basados en el conocimiento integral del bien, en el respeto, en la investigación, la planificación, en el proyecto de conservación, la disciplinariedad, la metodología, la prevención, por decir algo, estos son los criterios básicos. Después seguimos criterios más relacionados con la intervención como la mínima intervención, la compatibilidad técnica y material, la reversibilidad, discernibilidad, la legibilidad...

Los criterios son fundamentos, tus actitudes, son tu forma de enfrentarte a un bien, pero no son sistemáticos, por ello para intervenir un bien hay que razonar y pensar, ayudado de estos criterios, por ello la restauración es crítica porque, tú críticamente en función de tus criterios y conocimientos, tienes que valorar la intervención.

¿Sabrías decirme la evolución y/o diferencias, en el caso que considere que hubiese, de la metodología y criterios de intervención desde el inicio hasta la actualidad del taller de tejidos en el Instituto?

Los criterios son los mismos, pero aún así no se aplican de manera sistemática, esos criterios son fruto de una selección que se realiza previa e interdisci-

Historia y evolución de la conservación-restauración textil sevillana (S.XX y actualidad).

plinar, determinada por el conocimiento.

Algo muy importante que veo que sí ha evolucionado en la metodología y criterios de intervención, es en el valor y la significación de los bienes, porque, aunque el valor los bienes los ha tenido desde siempre, un valor histórico, un valor estético, un valor artístico, pero es el patrimonio y el concepto de patrimonio lo que ha evolucionado respecto a como lo entendíamos hace cuarenta años, que no tienen nada que ver con el que conocemos hoy. La significación patrimonial nos hace a veces, no realizar una restauración a la carta, pero sí amoldarte un poco a las necesidades patrimoniales, porque el patrimonio es de todos. No podemos basar la intervención sólo en las normas, ya que los valores o la función también hay que respetarlos y esto es un dilema que tenemos muy presente en la ciudad de Sevilla y en Andalucía en sí, ya que nuestro patrimonio textil sigue conservando los valores y funciones específicas de cada uno, como es el uso.

Hay una serie de claves en la evolución de los proyectos de conservación que sí han hecho que haya no sólo mejorado, pero sí marcado la diferencia. Por ejemplo, la casulla del Terno Blanco de Fernando el Católico se hubiese restaurado de la misma manera hoy que hace treinta años, por su función, pero en otras obras sí que puede haber habido o no, alguna diferencia, no para realizar algo indebido, pero sí, adecuándolos a nuestras claves, que hemos avanzando mucho en investigación, hemos mejorando en procedimientos que antes no se sabían y ahora los tenemos. Todo esto a ayudado a la mejora de los proyectos de conservación de tejidos.

En las últimas dos intervenciones realizadas sobre el manto del socorro y el palio de la virgen del Valle, donde la principal alteración estaba en el terciopelo, ¿que os ha llevado a realizar tan innovadora intervención en palio del valle y en cambio en el manto del socorro recurrir a un pasado en un taller de bordados?

Esta es una cuestión interesante, tanto que, hasta yo he reflexionado y me la he planteado, además de preguntárnosla muchas veces.

Como resumen, nosotros sabemos que es un principio fundamental e incuestionable que cada bien tiene unas necesidades específicas de conservación y que la propuesta de conservación tiene que estar adecuada a la singularidad de cada bien, entonces, no podemos generalizar que una pérdida de terciopelo sea lo mismo en estos dos soportes porque no tienen nada que ver.

Pues contestando a la pregunta, la diferencia de las acciones es porque nosotros no fuimos los que decidimos el pasado. El pasado fue acordado de ante mano por los propietarios y el bordador, básicamente nos encontramos con la acción decidida, a nosotros únicamente la hermandad nos pidió asesoramiento, para que el pasado se realizase con la máxima garantía. ¿Podríamos haber dicho que no, porque no tenía proyecto? Sí, pero este bien ya fue restaurado por el Instituto hace años y sabíamos la problemática que tenía, y lo conocíamos bastante bien, por ello entramos para ayudar en la elección del soporte más similar al original, aconsejamos al bordador la utilización de ciertos materiales, etc. Pero como ya te he dicho en las preguntas anteriores, el estado de conservación del bien no permitía salvaguardar el valor funcional que posee y que los propietarios querían seguir conservando. Aunque hubiésemos aconsejado no realizar el pasado, el manto quedaría únicamente con una función museística por la debilidad del soporte, pero la última palabra siempre la tendrán los propietarios, los cuales eligieron esta opción, quizás la gente no querría ver una copia en vez del verdadero manto sobre la virgen...

Sin embargo, en el palio del Valle, nos pidieron a nosotros hacer un proyecto. Tras los estudios realizados, el pasado no iba a ser concluyente si la hermandad así lo decidía, ya que se cargarían el soporte, y es uno de los palios más antiguos y justificamos muy bien el valor de autenticidad, ya que no sólo poseen un palio de 1806, tienen un palio que es un compendio de etapas que pudimos identificar hasta casi ocho tipos diferentes que habían pasado por él, y que además el terciopelo curiosamente tenía unas pérdidas enormes, pero el soporte en general seguía manteniendo bastante buena consistencia, seguía fuerte aguantando los bordados que contiene. Por ello no tiene nada que ver una intervención con otra. Aunque, el terciopelo de ambos sí que eran similares, curiosamente el soporte del Palio, únicamente perdía el pelo y no se rajaba como el manto, porque sufrió una intervención muy drástica en una época en la que le dieron una capa de acrílico en el reverso, y quizás esa pintura ha sido la que llevado a no dejar que el soporte se fracturase al nivel del manto de la Virgen del Buen Fin, o a lo mejor fueron otras causas las que contribuyeron a tener un mejor estado de conservación, como el almacenamiento, la humedad ,etc.

¿Qué opina sobre el pasado a un nuevo tejido en obras con gran valor histórico-artístico?

Lo primero que hay que tener en cuenta es, que la mayoría de estos bienes pertenecen a propietarios de carácter privado y no están protegidos por la Junta de Andalucía, además, de poseer un valor funcional muy característico en la provincia de Sevilla.

Y en mi opinión, depende, ya que cada obra es única, y su contexto y situación es singular, pero que principalmente debe prevalecer la conservación material, como en los textos oficiales se indica, pero, si se pierde esa conservación material porque el tejido de base esté en malas condiciones y esto lleve a la pérdida de los bordados, ¿deberíamos aplicar sólo el carácter conservativo en la intervención?

Yo como restauradora, te digo que se conserve todo, pero las cartas también me dicen que la obra debe seguir guardando todos sus valores y el valor funcional también. Y muchas veces los tejidos ya tienen pasados realizados y tampoco es original el tejido base...

Muchas veces lo comparo con las demás tipologías, que también se han optado por intervenciones muy drásticas en casos graves.

¿Considera más factible aconsejar a los propietarios de las obras, de realizar copias y musealizar la obra original en el caso que su estado de conservación no favorezca a su funcionalidad?

Claro, lo hacemos y debemos siempre hacerlo, pero al ser ellos los propietarios y suelen siempre querer conservar su valor funcional, recurren a estos pasados.

¿Qué piensa sobre la usurpación de la profesión del conservador-restaurador por los bordadores en la actualidad?

Aunque parezca mentira, poco a poco se distingue algo más nuestra profesión de ellos, al menos, en cuanto a la Junta de Andalucía, la cual, no subvenciona

proyectos presentados por estos artesanos, como presunta “restauración”. Pero como ya he comentado antes, estos bienes no suelen estar protegidos y los propietarios siguen recurriendo a las labores de los artesanos para subsanar los daños que contengan sus obras.

Queda bastante camino que recorrer para concienciar a los propietarios sobre esto.

¿Cómo os formasteis?

Primeramente, estudiamos la Licenciatura de Bellas Artes con la especialidad de Conservación y Restauración en la Universidad de Sevilla. Una vez finalizada, nos fuimos a Palencia a realizar el Grado en Conservación y Restauración de BB.CC. Textiles.

¿Cómo comenzasteis profesionalmente? Y ¿En que año inaugurasteis el taller?

Una vez concluimos los estudios, y ante la falta de empresas a las que presentarles nuestro CV, decidimos crear el proyecto CYRTA y trabajar por nuestra cuenta. Para esto, buscamos un nombre comercial, un logotipo que nos representase y abrimos diversas cuentas en RRSS. De esta forma, comenzamos a darnos visibilidad para ver la acogida que tenía la idea. Una vez comenzaron a llegar los primeros trabajos, buscamos un espacio físico donde comenzar a desarrollar nuestra labor.

En noviembre de 2016 inauguramos el estudio de restauración en la Cuesta del Rosario de Sevilla. Posteriormente, en 2019, nos trasladamos a un nuevo estudio, en calle Torres y ya en 2022 al actual.

¿En qué criterios os basáis para realizar vuestro trabajo?

Básicamente atendemos a los distintos criterios que rigen las cartas internacionales de restauración y los extrapolamos al Patrimonio Textil, ya que dichas normas, por regla general, se centran en arquitectura, esculturas o pinturas.

¿Cuáles fueron vuestros primeros trabajos?

Un conjunto de dalmáticas de la Parroquia de Sta. María de las Nieves, de Benacazón, el traje del Niño Jesús de la Virgen del Rosario de San Vicente y los cordones del Nazareno de Santa Cruz de la Palma (Canarias)

¿Restauraciones relevantes que hayáis realizado? ¿Y por qué lo son?

Uno de los proyectos más relevantes de nuestra carrera, sin duda, pese a no ser una restauración, es el haber conseguido firmar un Plan de conservación y mantenimiento del Patrimonio Textil con la Hermandad de la Macarena. Que se sepa, es la primera corporación en implantar un plan de esta tipología, con especialistas debidamente formados.

Además de esto, las restauraciones de piezas como la saya de las corbatas, también de la Hermandad de la Macarena, por ser una pieza que aún mantiene el uso y sin embargo, haberse intervenido bajo criterios científicos. Ha sido la primera pieza de la corporación en intervenir de esta forma y volver a tener uso. La saya de Gitanillo de Triana, ya que se aplicó un sistema de imanes con el fin de evitar las tensiones y daños en el soporte textil original, algo novedoso, al menos para nosotros.

Un conjunto de hábito y capa, de 1798, de la Hermandad del Carmen de San Fernando, por la particularidad y calidad del mismo así como por la complejidad de la intervención y las conclusiones que se obtuvieron de los diversos estudios que se realizaron, de forma paralela.

La túnica del Dulce Nombre de Salteras, por ser una pieza del s. XVII que aún conservaba su soporte de terciopelo original, siendo la pieza más antigua de todas las que hemos tenido en nuestro estudio.

Montaje de la exposición de Gaudí, en Palma de Mallorca, donde fuimos los encargados de realizar los soportes expositivos para unas piezas bordadas del s. XV así como otras diseñadas por el arquitecto Gaudí.

La restauración de diversos vestidos de Lola Flores, con motivo de la apertura del Centro Cultural que se ha abierto en su memoria.

El mantenimiento de la colección de vestidos de la exposición “Gautier. Cine y moda” que ha celebrado en Sevilla la Fundación La Caixa. (Caixaforum).

¿Qué pensáis sobre el pasado a nuevo soporte? ¿Recurriríais a abalar un pasado en algún caso extremo?

Es un trabajo que se viene realizando desde el s. XVI, como mínimo, y gracias a esto, sin duda, podemos disfrutar de bordados históricos.

No obstante, los criterios, la sensibilidad y los tratamientos a los que se pueden someter las piezas bordadas hoy día hacen que los pasados dejen de ser prioritarios para mantener unas piezas en las que únicamente se valoraba el bordado sin tener en cuenta el soporte textil.

Cierto es que no todo es blanco ni negro. En nuestro caso, única y exclusivamente apostaríamos por realizar un traspaso si se cumplen tres premisas:

1. Que la pieza haya sido traspasada con anterioridad.
2. Que en el traspaso se desvirtuara, en gran medida, su apariencia.
3. Que exista documentación suficiente y necesaria para recomponer el diseño y forma primitivos.

Si no se cumplen estos tres puntos, no apostamos por realizar un traspaso.

¿Habéis requerido alguna vez de un taller de bordados para realizar alguna intervención?

No, si hemos contado con amistades que dominaban la materia para que colaboraran con nosotros en momentos puntuales. Sin embargo, el tener unos conocimientos mínimos en la materia nos permite resolver las problemáticas que normalmente nos encontramos en los distintos trabajos.

¿Qué opináis sobre la usurpación de la profesión de conservador-restaurador por los bordadores actuales?

Creemos que, actualmente, hablar de traspaso de bordados tiene una connotación negativa, y que los diferentes talleres de bordados que siguen realizando esta práctica se han dado cuenta. Para que puedan seguir realizando el mismo trabajo que han venido desarrollando, parece que se han apropiado de vocabulario específico de la profesión del conservador-restaurador como “máximo respeto por el original”, “mínima intervención”, “siguiendo criterios de restauración”, así como de tratamientos como aspirado y limpieza físico-química. Pero el problema sigue siendo el mismo: se desechan parte de materiales originales, por lo que se produce una merma en los valores de la pieza.

También existe otra problemática, bajo nuestro punto de vista, que son las colaboraciones de restauradores titulados en trabajos de pasados de bordados a nuevo soporte. En estos casos, amparándose en la citada colaboración, se pretende justificar al público el trabajo por el simple hecho de contar en la plantilla con una persona titulada. Sin embargo, el destrozo sigue siendo el mismo, pero camuflado.

Esto no es un hecho aislado y es que, en nuestra región, hasta el propio Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, organismo que, supuestamente, debe velar por la conservación y salvaguarda de nuestros bienes culturales, ha dado luz verde a traspasos de bordados a nuevo soporte de piezas icónicas, como es el caso del manto de la Virgen del Socorro de la Hermandad del Amor. En este caso, amparándose únicamente en la funcionalidad de la pieza, han ratificado la labor del bordador que ha desechado el terciopelo original así como todos los perfilados originales de las piezas, amén de diversas piezas que ha tenido que rebordar. Para nosotros es bastante llamativo que para la referida institución pesó más el valor funcional que el histórico, artístico, documental, técnico o material, llegando incluso a aprobar una serie de correcciones de deformaciones y pequeños errores de ejecución originales, algo impensable para un profesional de nuestra disciplina, pues estamos para conservar la obra de los artistas y no para “perfeccionar” o corregir sus errores.

¿Creéis que las cofradías tienen más conciencia sobre el valor de su patrimonio textil que hace algunos años y recurren más al profesional para conservarlo?

Parece que actualmente sí hay mayor concienciación por parte de las Hermandades a la hora de la conservación del Patrimonio Textil. Ahora se puede plantear la opción de una restauración científica, como la que nosotros realizamos, y no solo y exclusivamente el traspaso. Además de eso, notamos que muchos de los miembros de Juntas de Gobiernos o que tienen que estar en contacto con este Patrimonio, se preocupan por que se le den ciertas pautas de conservación, manipulación y almacenaje que mejoren la conservación y estabilidad de estas piezas.

LISTADO DE FIGURAS

Fig 1. Raúl Caro, propiedad de EFE (2020). Tapiz, la conquista de Túnez en el Real Alcázar de Sevilla. [Imagen]. Recuperada de: <https://www.canalsur.es/noticias/cultura/la-conquista-de-tunez-vuelve-a-lucir-en-el-real-alcazar-de-Sevilla/1605238.html>

Fig 2. Museo Lázaro Galdiano (2020). Alfombra nazarí. [imagen]. Recuperada de: <https://www.alandalusyahistoria.com/?p=3692>

Fig 3. Carlos Herrera Sesé, Carlos Javier Sánchez Távora, Museo de Artes y consumares Populares de Sevilla (1979). Encajes de bolillos. [pág. 124] [imagen]. Recuperada de: https://www.museosdeandalucia.es/documents/1973906/44312580/MACSE_catalog_dv3.pdf/5965fe7d-78db-4401-9369-f617f88f9265

Fig 4. Carlos Herrera Sesé, Carlos Javier Sánchez Távora, Museo de Artes y consumares Populares de Sevilla (1979). Encaje de punto de aguja. [pág. 168] [imagen]. Recuperada de: https://www.museosdeandalucia.es/documents/1973906/44312580/MACSE_catalog_dv3.pdf/5965fe7d-78db-4401-9369-f617f88f9265

Fig 5. Telpes. Galón de oro. [Imagen]. Recuperada de: <https://www.telpes.es/galon-metal-rayon-jacquard-oro-marron-30-mm>

Fig 6. Monforte Systemfil. Borlas de oro. [Imagen]. Recuperada de: <http://www.monfortesystemfil.com>

Fig 7. Mario Sánchez (2023). Bordado en oro y seda (manto de Coronación de la Virgen de la Esperanza Macarena). [Imagen].

Fig 8. José M^a Espinar Rodríguez (2017). Maqueta de nuestra de los distintos procesos para elaborar una pieza de bordado en oro. [Pág. 48]. [Imagen]. Recuperado de: https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/71902/WAOTFG_103.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Fig 9. Autoría propia a partir del Atlas de la Historia del Territorio de Andalucía. Mapa principales manufacturas en Sevilla a finales del siglo XVIII y mapa, actividades manufacturadas en Sevilla a comienzos del siglo XIX. [imagen]. Recuperado de: https://www.juntadeandalucia.es/institutodeestadisticaycartografia/atlasterritorio/at/pdf/41_territorioyeconomiapreindustrial.pdf

Fig 10. Autoría propia (2023). 12.1. Autoría propia, San Alberto, 2022. [imagen]. 12.2. Yuste Fotografía. 12.3. Autoría propia, San Alberto, 2022. 12.4. CYRTA, saya 'las corbatas' fuente: <https://cyrtatextil.es/proyecto/restauracion-saya-corbatas-macarena/>. 12.5. @misojoscofrades (instagram), fuente: <https://www.instagram.com/p/B9AKk22iAPA/?epik=dj0yJnU9Ny1TRnRtdm9vYzZvb-3VPSVdocINSdGNYUnY5TUs4NVImcD0wJm49Rm5ZU2w4cG1DdFBMMUlsSDBteVZFZyZ0PUFBQUFBR1NBZEdR>. 12.6. @info_cofrade (twitter), fuente: https://twitter.com/info_cofrade/status/1552253657709699072

Fig 11. Autoría propia (2023). [Imagen] 13.1. @elpresteblogspo (twitter), fuente: <https://twitter.com/elpresteblogspo/status/1368215630344814595>. 13.2. Hermandad de la Macarena, fuente: <https://www.hermandadlamacarena.es/2012/03/restauracion-del-techo-de-palio/>. 13.3. Francisco Narbona Soto (H^a. De la Macarena), fuente: https://www.diariodeSevilla.es/Sevilla/caidas-palio-Macarena-recobran-esplendor_0_1105690019.html. 13.4. @elpresteblogspo (twitter), fuente: <https://twitter.com/elpresteblogspo/status/1368215630344814595>.

Fig 12. Serrano (1933). Bordadores del taller de Ojeda, Sevilla. [imagen]. Recuperado de: <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=c-2b775f3-0b72-4993-a34d-6cb5afb93b68>

Fig 13. Autoría propia (2023). Gráfico de estratos de un tejido bordado. [Imagen]

Fig 14. H^a. De la Trinidad, Teyi Carreras (2012). Mujeres limpiando bordados con cepillo de dientes. [Imagen/vídeo]. Recuperado de: <https://youtu.be/dE-jHzl6bnwE>

