

Proyectos del IAPH

Una intervención compleja sobre textil y plata

L. Fernández > L. Núñez > G. Ferreras > L. Martín > M. Sameño > A. Gómez
Centro de Intervención del IAPH



Resumen

La intervención en el Guión Sacramental de la Archicofradía del Sagrario de la Catedral de Sevilla se enmarca dentro de las actividades de Investigación y Tratamiento, que dirige y coordina el Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Esta intervención ha tenido como objetivo, debido a la complejidad de la obra, establecer una metodología de estudios y actuaciones para su conservación-restauración, pues la obra está constituida por dos materiales distintos, como textil en técnica de bordado y relieves de platería policromos. Las operaciones más relevantes han sido la limpieza de los materiales constitutivos de la obra y la sustitución del armazón interior por uno nuevo, siendo estas actuaciones claves para la recuperación de la misma.

Palabras clave

Guiones
Intervención
Conservación
Investigación
Patrimonio mueble
Tejidos
Orfebrería
Hermandad sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla
Sevilla
Bordado
1789

Fig. 1. Dibujo de la Procesión del Corpus.
(c.a. 1780)



Investigación histórica

La Hermandad Sacramental propietaria de la insignia procesional está establecida en la parroquia del Sagrario, edificio adjunto a la catedral de Sevilla, no sabiéndose con certeza cuando se fundó dicha hermandad, aunque por tradición se cree que se fundaría hacia 1508 y 1511. Sin embargo, sí se sabe que su actual templo y dependencias auxiliares se estrenaron hacia 1662, donde ha tenido desde entonces su sede esta Archicofradía.

Las reglas de la Hermandad más antiguas que se conservan son del 17 de noviembre de 1607, aunque se alude en ellas a otras que existieron anteriormente. Siendo especialmente a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, cuando esta institución religiosa adquiere gran esplendor y enriquece su patrimonio artístico, no sólo con este Guión, con fecha bordada en la obra de 1789, sino que confeccionó un Estandarte Sacramental hacia 1800 de estilo barroco y un templete-baldaquino en plata, para procesionar al magnífico Niño Jesús de Martínez Montañés, que desde 1606 era propiedad de la hermandad. Este templete posee las marcas de Sevilla NO8DO y del orfebre Sánchez-Palomino, así mismo por estas fechas se encargan otras obras como unos floreros de plata y un espléndido ostensorio¹.

El origen de esta pieza textil y platería se remonta al acuerdo tomado por la hermandad en cabildo celebrado el día 18 de mayo de 1788, cuando el Prioste de Bienes, Antonio Agustín Méndez, presentó un diseño para la ejecución de un nuevo Guión Sacramental, haciendo constar en acta el mal estado en que se encontraba el Guión antiguo por lo maltratado y casi indecente de su estado. Posteriormente acuerda la junta de oficiales en este mismo cabildo que fuese este hermano el que escogiera a su arbitrio y gusto la elección del dibujo y la guarnición para que lo mandase hacer de plata sobrepuesta o bordado en oro. Así mismo, se recoge que los hermanos confían plenamente en el Prioste de Bienes pues no se duda de la notoria habilidad y celo que deposita dicho hermano en beneficio del culto Divino y Mayor decoro de la Archicofradía².

Transcurrido más de un año se celebra nuevo cabildo el día 20 de diciembre de 1789, donde se recoge lo expuesto por el Vicepresidente de ese momento, que dice que se está concluyendo el Guión nuevo e insiste en lo indecente que se halla el que en la actualidad está sirviendo. Este dato demuestra que todavía a finales del año 1789, fecha que consta bordada en la obra, no se había estrenado. Y sigue quedándose de que las limosnas que los señores oficiales de la Hermandad habían recogido eran cortas para satisfacer el costo al que se había comprometido el Prioste de Bienes, por lo que se acuerda que sobre lo juntado se complete el costo que tenga dicho Guión, sea el que fuese, del Caudal que esté en las Arcas, aunque sea el de las donaciones... Y posteriormente dijo el señor Vicepresi-

dente que "se podía vender acabado, lo que respondieron que no, por lo que insistió en volver a pedir más ayuda para su costo para que se estrene cuando esté concluido", filmándolo el Habilitado Manuel Álvarez³.

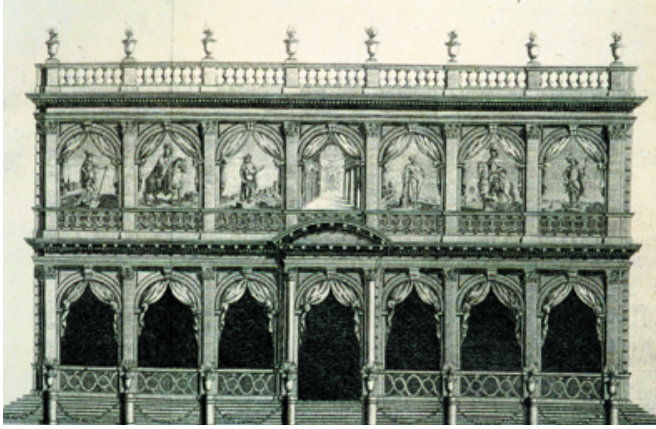
Otro dato interesante que ha aportado la investigación documental es el gasto total o en parte que costó el nuevo Guión, pues según cuentas del 31 de diciembre de 1789 se habían gastado 21.207 reales y 4 maravedís, más 170 reales por una porción de Oro hilado para la primera composición de Vorlas para el Guión. Y además, sin especificar otros 600 reales en un último adorno, como consta en recibos numerados y firmados por el antiguo Prioste de Bienes, Antonio Agustín Méndez, que fue también Mayordomo como afirma en Sevilla el día 5 de febrero de 1791⁴.

También en los comprobantes de cuentas de 1790 aparecen recibos pagados de 170 reales de vellón por Antonio Agustín Méndez, como Mayordomo de la Archicofradía a Manuel María de la Barrera como valor de un poco de oro hilado que entregó a don Luis Parrilla para que adornase más las borlas nuevas que había hecho este mismo año a esta Hermandad para el Guión, así como 1500 reales de vellón en que se ajustaron y se entregaron a dicho Maestro⁵. Además, paga el mismo Mayordomo 600 reales a Cayetano Cortina por la composición de las borlas del Guión, que por comisión de los Señores Mesa le habían dado⁶. Estos datos nombran a maestros de hilar oro y de pasamanería, pero no al bordador ni al platero que lo realizó.

Por fin, el día 15 de mayo de 1791 informa el señor Presidente o Hermano Mayor que el nuevo Guión se ha hecho a espensas de los devotos y por las limosnas dadas⁷.

Todos estos datos demuestran que el Guión probablemente no se terminó de confeccionar hasta 1791 y no se estrenaría hasta el Corpus Christi de ese año.

El Guión Sacramental es una insignia procesional que consiste morfológicamente en un asta o larga vara de metal sobredorada, con unos nudos de mucho resalte y rematada en su parte superior en esfera con cruz. Al asta va unido un tejido por medio de una trabilla longitudinal de la misma tela y cuyo cuerpo base está confeccionado en hilo bordado, estando constituido el fondo de la pieza en técnica de "oro llano", cuyas puntas dibujan el denominado punto de onda que popularmente se le llama pequeñas puntas o puntitas. Dicho tejido es de forma rectangular teniendo el ángulo inferior derecho recortado para simbolizar y darle formato de mano, señalando a manera de dedo índice que detrás viene la Custodia con la Eucaristía, de ahí, también que lleve pequeñas campanillas para que con el movimiento llame la atención de los fieles que presencian la procesión. Alrededor del asta en su zona superior se anuda un cordón que termina en dos borlones de tocón (Fig. 1).



Figs .2, 3 y 4. Grabados del Libro del padre Manuel Gil en Relación con la proclamación del rey Carlos IV

La insignia presenta dos caras que se encuentran decoradas con bordados de perfecta técnica y unos relieves de plata policromados en ambas caras. Los bordados simulan o representan construcciones arquitectónicas de claro estilo clásico. En su zona inferior cuelgan nueve guirnaldas florales bordadas con alternancia de pequeñas campanillas metálicas que se disponen, tanto en el hueco vacío que las guirnaldas bordadas dejan, como en el ángulo o espacio donde una y otra se unen.

Las dos caras están constituidas por dos zonas bien diferenciadas en un mismo plano, una mayor y otra más pequeña. La mayor y central próxima al asta cuya representación principal en una de las caras es La Institución de la Eucaristía por Jesucristo o La Santa Cena y en la otra cara La Comunión dada por Cristo a sus Apóstoles, ambas realizadas en relieve de plata y policromadas con técnica de corladura muy fina. Estos motivos centrales están enmarcados por cuatro columnas que se apoyan sobre un ancho basamento o pódium, en cuya parte central se convierten en unos balcones abalaustrados. Las columnas son de fustes estriados y los capiteles son de orden compuestos con guirnaldas sobrepuestas. En los intercolumnios laterales existen grandes jarras con flores que podrían aludir al escudo del cabildo catedral hispalense, y aparecen también cortinas recogidas por medio de alzapaños de cordones, a ambos lados de los arcos superiores, al igual que en las escenas centrales, donde además cuelga una lámpara en cada una de ellas, para simular la iluminación de la estancia principal. Los espacios más pequeños o más extremos del Guión también están enmarcados por columnas estriadas pero de capiteles jónicos y, al igual que el espacio anterior, existe una Custodia o cáliz con la Sagrada Forma con ráfagas y pequeños candela-bros en los lados, como así mismo cortinas alzadas. Y en la otra cara, en la zona central, El Cordero Místico o Apocalíptico sobre El Libro de los Siete Sellos; debajo de este símbolo está bordada la inscripción Año 1789.

Toda la parte superior está formada por un amplio y corrido entablamento con su arquitecra, ancho friso adornado con varias guirnaldas y cornisa volada de tipo muy clásico, que se adorna destacando principalmente unos óvalos de distintos tamaños, cuya iconografía está relacionada con temas eucarísticos: racimos de uvas y hojas de pámpanos como vino sagrado o sangre de Cristo, en la zonas centrales en un óvalo mayor el pelícano con sus polluelos, que se picotea el pecho para alimentarles de su propia sangre, lo que simboliza el sacrificio de Cristo en la cruz por el Amor a la Humanidad, y haces de trigo signo del pan de la Eucaristía.

Todo el perímetro de la insignia está formado por una especie de cenefa muy rica con elementos decorativos como chapas planas y esféricas además de dibujos de hilos de canutillo.

El asta o larga vara es dorada sin apenas decoración y con unos nudos de gran realce que contribuyen a armonizar todo el con-

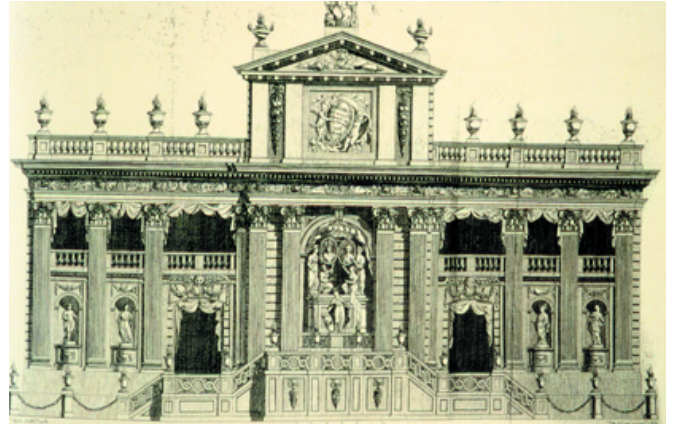


Fig.5. Grabado de Cornelis Cort de 1578

junto, destacando la esbelta cruz sobre una esfera. También ha sido restaurada esta pieza de metalistería en el taller de orfebrería de los Hermanos Delgado López, al igual que las campanillas que se conservaban y las realizadas nuevas reproducidas siguiendo el modelo de las antiguas.

La inspiración de los elementos arquitectónicos que constituyen los bordados del Guión se pueden claramente relacionar con las tres estampas incluidas en la obra del padre Manuel Gil, titulada Relación de la proclamación del Rey N. S. Don Carlos IV y Fiestas con que la celebró la M. N. y M. L. Ciudad de Sevilla. Madrid 1790, que se conserva en la Biblioteca Colombina sevillana. Y que fueron los dibujos preparatorios de las fachadas del Ayuntamiento hispalense de gran ornato, para la proclamación del rey Carlos IV. Estas construcciones efímeras fueron hechas por el arquitecto Félix Caraza, conocidas a través de las tres estampas dibujadas por el mismo Caraza y grabadas respectivamente por Martí, Gambolino y Rodríguez, que ilustran el escrito antes citado del padre Manuel Gil, el cual describe los festejos y adornos que se realizaron en la ciudad con la subida al trono del nuevo monarca⁸ (Figs. 2, 3 y 4).

040 - 041

Proyectos del IAPH

Una intervención compleja
sobre textil y plata

PH43 - Abril 2003

La escena del relieve de orfebrería de La Última Cena sigue en composición la estampa de la Sagrada Cena de Cornelis Cort, hecha en 1578 (Fig. 5) y realizada según la composición de Livio Agresti da Forlivotano, para una de las pinturas de un oratorio romano, que posteriormente Alonso Vázquez la copiaría para su Santa Cena de 1588, que actualmente se conserva en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, procedente de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de la misma ciudad⁹. El platero que moldeó el relieve de La Última Cena, al igual que lo hizo Alonso Vázquez varios siglos antes en su pintura del refectorio cartujano, ha copiado la composición con algunas variantes, aunque la mesa como el plato con el cordero y la actitud de algunos apóstoles son iguales que en el relieve. La otra escena en relieve es un tema poco recogido en las representaciones artísticas de la vida de Cristo, siendo más reproducido el pasaje evangélico anterior El lavatorio de Jesús a sus discípulos (Fig.6).

Este Guión Sacramental sirvió muy pronto como modelo o canon de inspiración para otros guiones eucarísticos, como los de la hermandad sacramental de Santa Ana de Triana fechado hacia 1800, aunque menos rico¹⁰ (Fig.7) y para el de la cofradía sacramental de Pasión, con sede en la Colegial del Divino Salvador de Sevilla, realizado en 1816 por el bordador Juan Bautista Carrasco y Alaraz¹¹.

Además, esta insignia sigue cumpliendo su funcionalidad que es procesionar al menos dos veces al año, una el domingo posterior al de Pascua de Resurrección en la procesión de impedidos de la feligresía de su parroquia o procesión denominada Dominica en Albi y la otra salida, iniciando el cortejo anual del Corpus Christi organizado por la Catedral hispalense. También se utiliza en cultos internos como en el traslado del Santísimo, desde la sede de la archicofradía, es decir, del templo del Sagrario al Monumento del Jueves y Viernes Santo en el trascoro de la Catedral.

Hay que añadir que este Guión sólo ha estado expuesto en una muestra titulada "El arte en el Corpus", en junio de 1984, donde se ponía de manifiesto la importancia de la fiesta del Corpus Christi en Sevilla durante varios siglos¹².

Y como curiosidad aparece este Guión dibujado en el cuadro de Antonio María de la Vega de 1866 titulado La procesión del Corpus en Sevilla, encargado por los duques de Montpensier y actualmente en una colección particular de Madrid¹³.

En resumen, este espléndido Guión Sacramental de autores desconocidos hasta el momento está fechado en el año 1789 en hilo de oro, aunque por la documentación textual consultada en el archivo de la Hermandad no consta que la pieza textil estuviera acabada en esta fecha o bien estuvo finalizada pero no se entregó hasta que se pagara del todo por la archicofradía, pues se dice que no se concluyó por falta de donativos hasta 1791 y terminación de adornos. Otro dato interesante ha sido la fuente de inspiración de esta insignia sacramental, basada en los dibujos de la arquitectura efímera que recubrió las fachadas de las Casas



Consistoriales de Sevilla, realizados en 1789 por el arquitecto Caraza y estampados posteriormente por tres grabadores distintos para el libro del padre Manuel Gil en relación con la descripción de los festejos de la proclamación del rey Carlos IV.

Así mismo, es una pieza excepcional no sólo por su valor histórico y simbólico, sino por la limpieza y perfección de la técnica y materiales del bordado de ejecución y lo original de los relieves en plata policromada, como se ha comprobado en su restauración en el IAPH. Y estilísticamente, aunque su ornamentación, cronología y lenguaje arquitectónico es de claro encuadre neoclásico, su modulación espacial es todavía de impronta barroca y seguidora de la tradición y el gusto de las hermandades sevillanas.

Análisis material y técnico de la obra

Datos generales. Tejido y relieves

El Guión Sacramental es una obra original completa, aunque presenta una serie de intervenciones puntuales que se han realizado a lo largo de su historia material. Las dimensiones generales del tejido son 65 cm. de altura y 128 cm. de anchura sin incluir las guiraldas, las campanillas y el asta. La zona más exterior mide 35 cm. de altura y 47 cm. de anchura.

La base sobre la que se disponen los diferentes elementos son dos tejidos originales de lino y un forro de algodón de una intervención anterior.

El primero de los tejidos de lino de la base posee un ligamento de tafetán simple. Las urdimbres son de color crudo, con torsión en Z, un número de cabos indefinido pero numeroso y una densidad de 18 hilos de urdimbre por cm². La trama que forma el tejido en sus diferentes pasadas es también de lino en color crudo, con torsión en Z, con múltiples cabos y posee una densidad de 17 hilos de trama por cm².

El segundo tejido de lino de la base se utiliza como refuerzo. Su ligamento es también un tafetán simple. Sus urdimbres son de lino en color crudo, con torsión en Z, un gran número de cabos y su densidad es de 21 hilos por cm². La trama es de lino de color crudo, con torsión en Z, con un número de cabos indefinido y una densidad de 19 hilos por cm².

El ligamento de estos soportes en tafetán corresponde al tipo más básico y más antiguo, del cual derivan todos los demás. La construcción interna del tafetán se limita a dos hilos y a dos pasadas, según lo cual los hilos pares y los impares se alternan en cada pasada, por debajo y por encima de la trama.

Los dos relieves están realizados en plata de una sola pieza, sin soldaduras y con la técnica del vaciado. Posee dos tipos de texturas, lisa en las zonas de los ropajes y caras de los apóstoles y en forma cuadrícula en el mantel. En las zonas de los ropajes se

Fig. 6. Relieve de plata policromada del Guión Sacramental del Sagrario



Fig. 7. Guión Sacramental de la Hermandad Sacramental de Santa Ana de Triana. (c.a. 1800)

aprecian corladuras para dar color e intensificar los volúmenes, que cumplen además la misión de proteger el metal. Habitualmente las corladuras están realizadas sobre pan de oro o de plata, aunque en este caso están sobre la plata directamente y se trata de un barniz elaborado con aceite secante mezclado con una resina natural (hecha barniz) y pigmento.

Piezas constitutivas y unión entre ellas

El número de piezas constitutivas identificadas son el Guión y el asta que lo sostiene. El Guión a su vez está formado por dos caras bordadas y dispuestas sobre los tejidos de base anteriormente citados. Los motivos decorativos con hilos y otros elementos metálicos se fijan a la base mediante técnica de bordado y costura. Los hilos utilizados para esta función son de seda de color crudo y otros teñidos en amarillo. La unión de las diferentes piezas del forro del reverso se realiza en una parte con un pespunte, mientras que en otra se superpone un fragmento de tela sobre el otro sin que exista ningún tipo de costura.

La unión de las dos caras se realiza con un punto de sobrehilado, con un hilo de algodón que es el que a su vez fija un cordoncillo que perimetralmente cierra toda la composición.

Además de los motivos decorativos bordados, aparecen en las partes centrales de cada una de las caras los dos relieves con diferentes representaciones, los cuales son inherentes a la estructura interna de la obra. Los relieves poseen unos orificios a través de los cuales se introduce el hilo a modo de costura, de distintos colores dependiendo del color de la figura, creando la unión y la sujeción entre el relieve y el resto de la obra.

Otras piezas complementarias del Guión son las guirnalda decorativas bordadas que cuelgan de la zona inferior y las campanillas metálicas. Las guirnalda se fijan mediante costura por los extremos de la estructura interna metálica de cada una de ellas con un hilo de algodón. Cada guirnalda está constituida por dos piezas unidas mediante costura. Las campanillas se fijan al forro del reverso por la parte del extremo de las cadenas de las que cuelgan.

El Guión es una obra que requiere una visualización en vertical por su funcionalidad. Para ello las piezas se disponen de forma que mantengan esta característica. La obra se sostiene por una parte lateral al asta, permitiendo así que se puedan ver las dos caras que la componen. El asta se divide en dos partes: la vara y el remate en cruz de la zona superior. Además posee unos cordones con borlones de tocón que se anudan con una vuelta alrededor del asta.

A su vez en el interior de la pieza textil se dispone un armazón de hierro. Esta estructura interna proporciona rigidez, forma y consistencia y se ajusta por toda la periferia a modo de bastidor, con un travesaño central que se sitúa bajo los relieves de ambas caras. En la zona del armazón que es atravesada por el vástago de madera del asta, van colocadas unas trabillas de hierro.

Tipo de ornamentación

La decoración es realizada fundamentalmente por el bordado en hilo y otros elementos metálicos. Es importante destacar la vibración y la profundidad que se produce con el juego de elementos plateados y dorados que se combinan en la pieza. Se detecta una gran variedad de puntos en la obra entre los que destacan los siguientes: setillos, rombos o dados, puntas dobles y cartulinas (Fig. 8).

Destaca un minucioso trabajo realizado con lentejuelas, que según los elementos que las fijan reciben los siguientes nombres: escamado de lentejuelas simple, escamado de canutillo en pespunte y venas de lentejuelas.

Algunos de estos bordados se realizan fijándose directamente al primer tejido de lino de base (fondos de la decoración). Los demás motivos arquitectónicos en su mayoría se bordan de forma independiente para después pasarlos a la pieza y ser fijados a las dos telas de lino de base a la vez. Además de los dos soportes de base de lino, los diferentes niveles y volúmenes que se aprecian en la obra, se consiguen utilizando diferentes materiales de relleno, o mediante el empleo o superposición de diferentes tejidos que después van cubiertos. Estos materiales son: fieltro de color blanco de lana, diferentes estratos de tela de lino, un tejido de seda de color amarillo, cartón, cordones y algodón.

Son numerosos los hilos y otros elementos metálicos que conforman la rica decoración que presenta el Guión Sacramental. Destacan los hilos que se describen a continuación, tanto dorados como plateados: hilos entorchados con alma de seda de color crudo o amarillo, hilos de camaraña con alma de seda de color amarillo, hilos de canutillo, torzales y cordones de diferentes grosores.

Al igual que los hilos, las lentejuelas empleadas son plateadas y doradas. Todas ellas son planas, con una hendidura lateral y se han utilizado de distintas dimensiones según la zona en la que estaban ubicadas. Otros elementos que conforman la decoración son unas chapas planas y otras ovaladas.

Estudio científico-técnico: caracterización de materiales

Identificación de fibras textiles

Se han extraído un total de trece muestras de fibras textiles correspondientes tanto al tejido o hilos originales como a diversas intervenciones posteriores o añadidos.

La metodología de trabajo seguida para la identificación de las fibras textiles consta de varios pasos. En primer lugar, se estudia la apariencia del tejido e hilos constituyentes al microscopio estereoscópico. Si las fibras están sucias es necesario, como paso previo a

la observación al microscopio óptico, prepararlas adecuadamente eliminando su suciedad. Una vez realizado este proceso, las fibras se separan cuidadosamente y se procede al estudio de su apariencia longitudinal al microscopio óptico, con luz transmitida. En algunos casos, en los que existen dificultades en la identificación de las fibras, se realiza el estudio de la sección transversal de las mismas. Para ello es necesario obtener previamente una sección perpendicular al sentido de las fibras; posteriormente se estudia dicha sección con la ayuda del microscopio óptico, con luz transmitida.

Las fibras analizadas pertenecientes a los tejidos originales tienen diferente naturaleza según la función que tengan asignada. Los dos tejidos base de los bordados están realizados con lino. El hilo de fijación de los bordados es de seda. También se ha identificado este tipo de fibra en un tejido amarillo que se encuentra en determinados motivos decorativos que sobresalen. El relleno de las guirnaldas que cuelgan de la parte inferior del Guión es de algodón. No sucede lo mismo con el relleno de determinados elementos decorativos que se observa en algunas zonas, en color crudo o amarillo, que son de lana.

Todos los tejidos e hilos empleados en las diferentes intervenciones se han identificado como algodón. Esto incluye tanto al tejido de refuerzo del reverso como a los diferentes hilos que fijan nuevas intervenciones, así como al hilo que une las dos caras del Guión Sacramental.

Identificación de hilos y elementos metálicos

El estudio analítico de las piezas metálicas ha tenido como objetivo fundamental la caracterización de la aleación de dichos elementos. Asimismo, se prestó gran interés en determinar la presencia en las piezas de baño superficiales, como dorados o plateados, que requieren un especial cuidado en los tratamientos de limpieza superficial.

La metodología de trabajo seguida fue:

- > Examen preliminar de las muestras con el microscopio estereoscópico (lupa binocular).

- > Estudio al microscopio electrónico de barrido (SEM) con microanálisis elemental mediante energía dispersiva de rayos X (EDX). Estas técnicas permiten identificar la estructura de los hilos y otros elementos metálicos, a la vez que se realiza una determinación semicuantitativa de su composición elemental.

Se estudiaron once muestras de distintos elementos metálicos correspondientes al Guión Sacramental. Seis de estas muestras se atribuyen a elementos originales de la pieza, y el resto corresponde a posteriores intervenciones.

Los hilos y elementos metálicos originales de aspecto plateado se componen exclusivamente de plata, y los de aspecto dorado presentan un baño superficial de oro depositado sobre una base de plata (Fig. 9).

En algunas de las piezas doradas se observan zonas con pérdidas del baño de oro, en las que queda al descubierto la plata. En ninguna de estas muestras se ha detectado trazas de mercurio que indique un método de amalgama para el dorado.

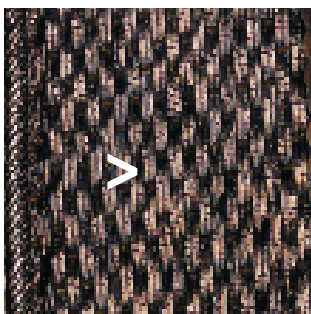
Se ha analizado azufre en algunas de las piezas plateadas, correspondiente a sulfuros de plata que se forman habitualmente en la superficie de las mismas.

Los hilos y elementos metálicos de aspecto plateado correspondientes a intervenciones anteriores se componen de una aleación plata-cobre, con bajo contenido en cobre (15%). Los de aspecto dorado están compuestos de una aleación compuesta por cobre aleado en distintas proporciones con plata (15-18%).

Identificación de materiales pictóricos

Se ha analizado el material constituyente de la laca roja que cubre algunas zonas del relieve. El análisis se ha realizado por cromatografía en capa fina, utilizando como fase estacionaria silicagel 60F254 y como fase móvil: tolueno, formiato de etilo y ácido fórmico. Se ha identificado la cochinilla como colorante de dicha laca.

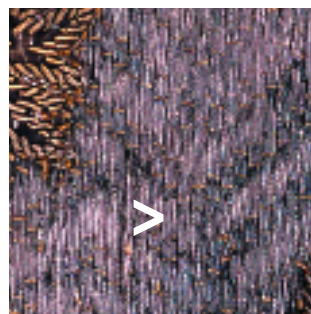
Fig. 8: Principales puntos del bordado.



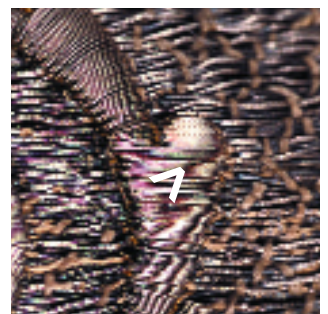
Setillos.



Rombos.

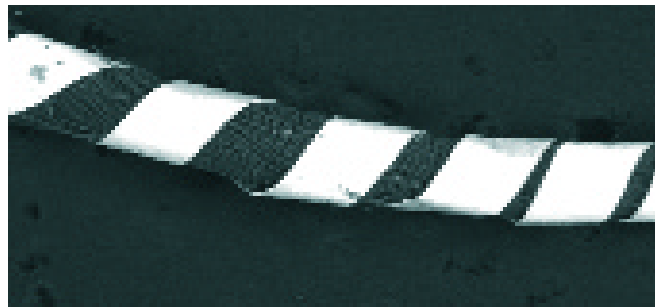


Puntas dobles.



Cartulinas.

Fig. 9. Fotomicrografía al microscopio electrónico de barrido modo BSE de un hilo entorchado original



Estudio de factores biológicos de deterioro

Análisis entomológico

Cualquier material de naturaleza orgánica está sujeto a una degradación natural que depende de varios factores y, principalmente, de las condiciones ambientales a las que está sometido. Los fenómenos de biodeterioro son causados por diversos organismos con características metabólicas diferentes. Los principales son organismos heterótrofos como hongos, bacterias e insectos.

Se realizó una inspección visual de la obra para determinar la presencia de microorganismos o insectos causantes de un posible deterioro. Los insectos ocasionan daños fundamentalmente de tipo físico-mecánicos y alteraciones cromáticas a los soportes que infestan. Cada uno produce un tipo de erosión biológica de aspecto muy característico que permite su identificación. Pueden llegar a las obras de arte anidados en el polvo, arrastrados por el viento o acompañando materiales contaminados.

Las muestras tomadas se observaron al estereomicroscopio y se utilizó bibliografía especializada para su determinación. Se han observado exuvias de larvas de derméstidos.

Los Derméstidos son coleópteros que atacan soportes orgánicos ricos en sustancias proteicas de origen animal (textiles, cuero, etc.). Esto explica el hecho de que las muestras se localizaran en el interior y el exterior, constituido por fibra textil de seda y también en el relleno, de lana. Por otro lado cuando la humedad relativa es muy alta, comienzan a proliferar los piojos de los libros.

Estado de conservación

La obra presentaba un estado de conservación deficiente con una serie de alteraciones que afectaban a su integridad física.

La fibra del alma de los hilos metálicos no había perdido su consistencia todavía, aunque presentaba cierto grado de fragilidad y por ello la obra debía manipularse con extremo cuidado. Había que destacar que una serie de agentes de deterioro externos habían afectado a la obra: la contaminación medio-ambiental, una manipulación inadecuada, el envejecimiento natural de la fibra, el antiguo sistema expositivo en vertical, así como los bruscos cambios de temperatura y humedad. Las zonas de mayor fragilidad eran las más expuestas a roces y aquellas que presentaban peligro de desprendimiento de hilos y elementos metálicos. Esta alteración se hacía más evidente en los ángulos del extremo más exterior.

Las deformaciones, tensiones y demás tipos de agresiones habían provocado daños que derivaron posteriormente en la creación de lagunas de los diferentes materiales de relleno y soportes, así como pérdidas de hilos y elementos metálicos de los bordados. También faltaban algunas de las campanillas que colgaban de la zona inferior.

En los relieves el proceso de degradación del metal había influido en la falta de adhesión entre la pintura y el soporte. La manipulación de la pieza había provocado pérdidas de color que se apreciaban en la superficie de los mismos.

Eran evidentes las roturas que se localizaban en las guirnaldas, posiblemente debido al incorrecto sistema de almacenaje y porque son elementos móviles de la pieza que están más expuestos a roces y enganches cuando la obra está en vertical. También se localizaba una rotura de grandes dimensiones en el forro del reverso producida por la gran tensión con la que estaba fijado.

Las partes de mayor volumen del bordado así como las zonas perimetrales y la trabilla presentaban un desgaste de los hilos metálicos. Como consecuencia de esta alteración se perdió el entorchado de estos hilos, dejando a la vista el alma interna de seda. En otros casos el desgaste dejaba ver los materiales de relleno.

Se detectó en la obra la presencia de una alteración de carácter biológico. Los efectos producidos por este tipo de ataque eran la pérdida y debilitamiento de los materiales de relleno y soportes empleados en los bordados, confiriéndoles un aspecto frágil y quebradizo. Al destruirse estos materiales, los bordados quedaban sueltos sin la base que les servía de sujeción. Por el anverso los restos de los insectos se concentraban entre los bordados y por el reverso, en toda la superficie del forro y en los estratos internos.

El armazón interno se encontraba deformado debido posiblemente a una caída accidental de la obra, de manera que el golpe afectó a este elemento hasta el punto de doblarlo ligeramente. El tejido deformado por este motivo se adaptaba a la forma del armazón. En algunas partes además se marcaba el travesaño central y las trabillas metálicas.

La obra presentaba en conjunto un aspecto sucio y grisáceo debido al oscurecimiento de los hilos y elementos metálicos. En



**Anthrenus sp.; Orden COLEOPTERA;
Familia Dermestidae**

Las larvas de la familia de los derméstidos (escarabajos de las pieles y del tocino) atacan soportes ricos en proteínas. La humedad y temperatura altas favorecen su desarrollo. Los daños son causados por la alimentación de las larvas y se observan en aquellos materiales que contengan fibras animales (lana, seda, pelo, plumas,...), pergaminos, pieles. Los escarabajos de los museos poseen un atractivo dibujo mate formado por muchas escamitas negras y de color rojo amarillento. Las larvas son de color pardo amarillento y peludas. En la cola poseen un mechón de pelos largos. Los huevos son depositados normalmente en tejidos o en otros lugares donde haya comida para las larvas, como por ejemplo en grietas del suelo o del artesonado donde pueden acumularse fibras textiles.

Fig. 11. Detalle del nivel de suciedad que presentaban los bordados

Fig. 12. Intervenciones anteriores del bordado

Fig. 13. Tratamiento de limpieza del bordado. Distintos niveles de limpieza

Fig. 14. Detalle del testigo de limpieza del relieve "La Santa Cena"

Fig. 15. Fijación del bordado mediante puntos de restauración



muchas zonas no se podía apreciar si los elementos eran dorados o plateados al quedar enmascarados bajo la gruesa capa que los cubría. La causa era la suciedad y la formación de pátinas en contacto con el aire. El tipo de alteración iba en función a la naturaleza y composición del metal empleado según cada hilo o elemento metálico. La pátina era producto de la sulfuración de la plata que es el elemento principal de la composición de la mayoría de los materiales de los bordados (Fig. 11).

La principal alteración cromática que se observaba en los relieves era una delgada capa oscura que disminuía el brillo en la superficie. Dicha capa estaba constituida principalmente por sulfuro de plata negro, que es causado por los compuestos del aire que contienen sulfuro, como el sulfuro de hidrógeno.

Se podía apreciar la separación entre piezas de una zona del bordado debido a la pérdida o rotura del hilo empleado en la unión de esas partes. Esta alteración se localizaba en la parte superior de uno de los capiteles compuestos que se había separado de la pieza del entablamento a la que iba fijado. También se producían descosidos localizados en zonas de mayor tensión, como eran las hojas de acanto de los capiteles compuestos de ambas caras y en las uniones de las diferentes piezas de las guiraldas inferiores.

En el forro del reverso aparecían unas manchas de color amarillo que correspondían a restos de cola animal que se habría aplicado en estas zonas para conseguir una mejor adhesión entre los tejidos, así como para dar rigidez al conjunto.

Era evidente la oxidación de la fibra del algodón del forro del reverso. Se manifestaba como una modificación del color de dicha fibra en forma de mancha anaranjada, por el contacto directo con el armazón de hierro, con la consiguiente reacción química interna. Esta alteración también se producía por alfileres oxidados clavados en el tejido que dejaban restos de óxido en esas zonas.

La fibra se encontraba debilitada debido a la suciedad y a su envejecimiento natural y dependiendo de la zona se deshacía al tocarla. La causa de esta alteración se debía a la modificación de las características físicas de las fibras y a su composición.

Los hilos y elementos metálicos sueltos eran muy abundantes y se encontraban repartidos por toda la obra. Las causas por las que aparecían estos hilos y elementos sueltos eran los roces, desgastes y manipulaciones a los que se había sometido a la pieza. Esto hizo que se rompieran los finos hilos de seda que fijaban los hilos metálicos que eran los que estaban más expuestos a este tipo de acciones.

La suciedad era generalizada en toda la obra por el polvo. Este polvo se hacía más evidente y se concentraba en mayor cantidad en las guiraldas decorativas bordadas en la parte inferior.

Esta alteración se debía fundamentalmente al uso de la pieza, ya que actualmente sigue saliendo en procesión. La funcionalidad de la obra y el sistema de almacenaje habían influido seriamente en el aspecto que presenta la pieza. La obra además había estado en contacto con humo de velas que había ennegrecido la superficie de los bordados. Prueba evidente de ello era la abundante presencia de restos de cera que aparecían como depósitos superficiales.

Intervenciones anteriores

Las intervenciones que se encontraron estaban realizadas con técnicas y materiales poco adecuados con respecto a los utilizados en la restauración actual de textiles, pero no alteraban su integridad física ni modificaban la visión original de la misma, estando perfectamente localizadas en su mayoría.

Un nuevo forro se disponía por el reverso. Estaba formado por varias piezas y se trataba de un tejido de algodón de color crudo con ligamento en un tafetán simple. Fundamentalmente cumplía una función de refuerzo, ya que a él iban fijadas las intervenciones de nuevos hilos y elementos metálicos que aparecían por el anverso.

Se utilizaban injertos para reforzar las zonas perimetrales que coinciden con los bordes exteriores de la cenefa. La mayoría eran de lino, excepto uno que era de algodón y el ligamento en todos ellos era un tafetán simple de color crudo. En estas partes los soportes de relleno se habían perdido y se reconstruían con estos elementos sobre los que se bordaban las intervenciones de nuevos hilos y elementos metálicos.

En algunas zonas se reconstruían los bordados con nuevos hilos y elementos metálicos. Estos eran fácilmente identificables, ya que se diferenciaban material y estéticamente de los originales. Además estos hilos y elementos nuevos apenas poseían valor en cuanto a su materialidad, pues en un alto porcentaje no estaban compuestos por elementos nobles. Tampoco el tipo de bordado seguía fielmente la técnica de los originales. Se intentaban imitar algunos puntos, pero no se conseguía hacer de un modo correcto por el número de hilos empleados en cada caso y porque los hilos diferían tanto en la forma como en el grosor con respecto a los empleados originalmente. Los hilos empleados en estas intervenciones eran: camaraña con alma interna de algodón en color burdeos, hilos de canutillo, lentejuelas, chapas y cordones de diferentes grosores (Fig. 12).



Otro tipo de intervención era la que consistía en la fijación de hilos metálicos originales del bordado en las zonas en las que quedaban sueltos, debido a que se había perdido el hilo de seda original. Para este tipo de intervención se utilizó un tipo de hilo de algodón de mayor grosor que el que originalmente se utilizaba para esa función.

Destacaban algunos cosidos empleados para la fijación mediante costura de diferentes elementos decorativos. Se utilizaban para ello hilos de distintos colores que por sus características técnicas y materiales eran completamente diferentes a los originales. Se localizaban en las guirnaldas en zonas en las que era necesario reforzar roturas o en los capiteles compuestos de las escenas principales. Por el reverso de la obra aparecían también una serie de hilos empleados para reforzar algunos de los elementos arquitectónicos del anverso, que se disponían de un modo caótico. También se utilizaban para fijar la nueva tela del reverso y los dobladillos.

Otros elementos nuevos eran el armazón de hierro que se disponía en el interior de la pieza y otros elementos metálicos (un imperdible y fragmentos de alambre) localizados en las guirnaldas inferiores.

Los relieves aparecían con zonas repintadas en donde había lagunas de color; éstos se encontraban rebasando la laguna y estaban realizados de manera tosca. También se puede señalar que nuevos hilos de refuerzo diferentes al original se encontraban en las costuras de cogidas que iban desde los orificios de los relieves al tejido de fondo.

Tratamiento realizado

Los criterios que se han seguido en el tratamiento del Guión han estado condicionados por los materiales constitutivos de la obra, el grado de las alteraciones y la repercusión de las mismas, así como la tipología de las intervenciones que presentaba y el daño que creaban. La metodología de trabajo ha partido de los resultados procedentes de los estudios preliminares efectuados sobre la pieza (históricos, analíticos y de diagnóstico) con objeto de aplicar criterios meramente conservativos, respetando al original y realizando una lectura correcta, sin recurrir a reconstrucciones ni añadidos de elementos nuevos.

Como tratamiento de desinsectación se propuso la aplicación de un gas inerte, argón, aplicado en un sistema herméticamente cerrado en cuyo interior se deposita el objeto infestado. Es necesario el control

046 - 047

Proyectos del IAPH

Una intervención compleja
sobre textil y plata

PH43 - Abril 2003

de factores ambientales tales como la temperatura, la humedad y la concentración de oxígeno. Presenta la ventaja de no ser tóxico ni producir efectos secundarios sobre los materiales.

El desplazamiento del aire por un gas inerte como el argón produce un efecto letal en insectos que se suelen encontrar en las obras de arte. Investigaciones previas realizadas en laboratorio demuestran que una atmósfera de gas inerte, aplicada a baja concentración de oxígeno, produce una anoxia completa en todas las fases del ciclo biológico de todos los insectos que aparecen en estas piezas.

La desinsectación de la obra se realizó depositando ésta en una bolsa de plástico de baja permeabilidad fabricada por termo-sellado. Dentro se colocó un termohigrómetro para controlar la humedad relativa y la temperatura durante el tratamiento, y un absorbente de oxígeno que facilita el descenso de la concentración de éste en el interior de la bolsa. Finalmente, la bolsa se mantuvo en fase de estanqueidad con unas condiciones de temperatura, humedad y % de oxígeno estables.

En el caso de materiales textiles, para erradicar poblaciones completas de insectos destructores, se recomiendan las siguientes condiciones: temperatura (T°)=25-30°C; humedad relativa (H.R.)=50-60%; concentración de oxígeno (%O₂)=0,05%; tiempo mínimo de exposición=10 días.

Se efectuó posteriormente una limpieza mecánica mediante microaspiración del anverso de cada una de las dos caras, tanto de los relieves como de la decoración bordada. Para ello se em-

plearon pinceles suaves protegiendo aquellas zonas más deterioradas con una gasa o tul fino para evitar riesgos de desprendimientos durante este proceso. Además de aspirar los restos de polvo y otra serie de depósitos superficiales de la obra, se insistió en aquellas partes en las que aparecían los restos de los insectos. Se utilizó para esta operación un aspirador especialmente destinado para piezas delicadas de museos que está provisto de boquillas adaptables para cada situación y regulable en potencia.

No fue necesario el desmontaje de los dos relieves, pues el tratamiento se podía realizar in situ.

El siguiente paso fue separar el cordón perimetral y eliminar también la costura que unía las dos caras, accediendo de este modo al interior de la obra. Se separó también el armazón interno y se comprobó que estaba muy deformado y bastante oxidado. Se retiraron las campanillas y las guirnaldas que colgaban de la parte inferior para ser tratadas de un modo independiente. Posteriormente se efectuó una nueva microaspiración del reverso de la obra.

A pesar del número y del estado de conservación que presentaban las intervenciones anteriores descritas, se decidió mantener la mayoría de ellas, pues no eran agresivas para la conservación futura del conjunto. Se eliminaron algunos de los cosidos más agresivos o antiestéticos y se quitaron algunos de los hilos utilizados en la fijación de hilos metálicos originales que no permitían que siguieran una correcta disposición. Asimismo se optó por



Figs. 16, 17, 18 y 19. Detalles del bordado durante el tratamiento y una vez finalizada la intervención

la sustitución del armazón interno de hierro por uno de acero inoxidable y se retiraron los elementos metálicos que fijaban las guirnaldas.

Del mismo modo, se eliminaron los restos de cera encontrados en la superficie de la pieza sobre los elementos bordados. Para esta operación en primer lugar se retiraron los restos de mayor tamaño mecánicamente y posteriormente mediante el empleo de una espátula caliente.

La gran diversidad de materiales que componían técnicamente la obra imposibilitaba un tipo de limpieza en medio acuoso. El secado sería imposible de controlar ya que cada material actuaría de una forma diferente y se obtendría un conjunto en el que las piezas no se adaptarían entre ellas. Se realizaron pruebas con diferentes disolventes para comprobar la reacción de los hilos y elementos metálicos, así como el grado de limpieza que se llegaba a conseguir con cada uno de ellos. Estas mismas pruebas con disolventes se realizaron sobre los relieves para encontrar el más adecuado a la hora de la eliminación de repintes y limpieza del soporte.

Se optó finalmente por un tipo de limpieza en la que se utilizó agua desmineralizada y etanol de un modo puntual por toda la superficie de la decoración bordada. Para ello se usaron pinzas o finos bastones de madera en los que se insertaba algodón. Esta operación de limpieza tuvo que ser realizada con extremo cuidado debido al delicado estado en el que se encontraban los hilos de seda que fijan los elementos metálicos, ya que se podían partir fácilmente tan sólo con insistir ligeramente con el hiso-

po. Una vez que se aplicaba el agua y el etanol, se dejaba que actuara durante unos minutos hasta que la suciedad se ablandara. Pasado ese tiempo, se volvía a insistir de la misma forma para retirar esos depósitos. Otros materiales que se emplearon para remover la suciedad eran pinceles o brochas de pelo suave, que utilizados siguiendo la dirección del bordado también eran efectivos (Fig.13).

Para los relieves se utilizó la misma mezcla pero sólo con los hisopos humedecidos respetando las zonas con corladuras a las que sólo se limpió de suciedad superficial. Fueron eliminados los repintes de intervenciones anteriores que se encontraban ennegrecidos (Fig.14).

El cordón perimetral fue el único elemento que, al poder desmontarse, pudo someterse a un proceso de limpieza acuosa. Para ello se sumergió en una cubeta con agua desmineralizada.

Se dejó reposar durante unos minutos para que las fibras soltaran la suciedad. Se lavó con un detergente neutro, Lisapol, en una proporción de 0,07 gr/l y con ayuda de esponjas naturales y pinceles suaves. Posteriormente se enjuagó varias veces con agua desmineralizada para evitar que quedaran restos del detergente.

Se consideró oportuno disponer un tejido de refuerzo por reverso de la pieza. Para ello se eligió un tejido de algodón 100% sin apresto, de color blanco y con técnica de ligamento de tafetán. Este soporte se alineó correctamente, pero no se sometió a ningún proceso de tinción. Se colocó empleando líneas de fijación repartidas



048 - 049

Proyectos del IAPH

Una intervención compleja
sobre textil y plata

PH43 - Abril 2003

por toda la obra a intervalos regulares de 15 cm. de separación entre ellas, aproximadamente y siguiendo una disposición escalonada. Estas líneas de fijación se realizaron con hilos de algodón y con un punto de bastilla simple. Además de las bastillas internas también se fijó el perímetro utilizando el mismo tipo de hilo.

Debido a que la obra no se pudo lavar, las deformaciones que presentaba no se pudieron eliminar siguiendo los sistemas tradicionales. De todos modos las deformaciones más evidentes sí se pudieron corregir una vez que se retiró el armazón interno y se mantuvo en horizontal durante todo el tratamiento.

Algunas zonas de los bordados presentaban una serie de lagunas que dejaban a la vista los tejidos de soporte o materiales de relleno. Para matizar estas zonas se utilizaron unos fragmentos de tul de seda teñidos adecuadamente. El tul se fijaba por el perímetro de la laguna con un punto de sobrehilado y posteriormente se recortaba adaptándose a la laguna. Para obtener los tonos adecuados de los tules empleados se realizaron pruebas hasta conseguir los diferentes matices.

La fijación se efectuó de dos formas: mediante costura y con adhesivos.

La fijación mediante costura se realizó con puntos de restauración en zonas con gran cantidad de hilos metálicos sueltos. El tono del hilo utilizado en este tipo de fijación era gris verdoso que se integraba perfectamente. Por otro lado se hizo también mediante costura un tipo de fijación puntual en otras zonas, que consistía en pequeñas puntadas sobre hilos sueltos más localizados. En estos casos el color del hilo empleado era habitualmente amarillo o crudo. Los hilos empleados en la fijación eran de seda de dos o cuatro cabos, según la zona a tratar (Fig. 15).

La fijación con adhesivo se llevó a cabo en aquellos elementos sueltos o con peligro de desprendimiento como eran las lentejuelas. En estas zonas la fijación mediante costura era más agresiva debido a que corrían peligro otra serie de elementos con los que estaban en contacto, que podrían levantarse al estar muy próxi-

Figs. 20 y 21. Estado inicial y estado final de la obra, antes y después de la intervención

mos. Para ello se utilizó un adhesivo sintético que se aplicaba de modo puntual depositando una pequeña gota bajo cada uno de los elementos a tratar, evitando que penetrara en el interior de la obra.

Para el teñido de los tules empleados en la matización de las lagunas y los hilos de seda de fijación, se han utilizado tintes sintéticos de la casa Ciba. Son tintes que presentan una gran estabilidad ante la luz y la humedad.

Antes de proceder a la unión de las dos caras se colocó el nuevo armazón metálico de acero inoxidable. Tenía la misma forma del antiguo aunque este era más ligero. Se forró al completo mediante un tejido blanco de algodón.

Se procedió al montaje de las guirnaldas y de las campanillas. Se cambiaron las cadenas en algunos casos para que todas fueran iguales. Para la fijación de todos estos elementos se utilizó un tipo de hilo de seda comercial.

Para finalizar el tratamiento se unieron las dos caras una vez colocados todos los elementos. El tipo de punto de fijación era similar al que presentaba esta costura originalmente. Para ello se utilizó un tipo de hilo de poliéster y algodón. Una vez que se unieron de nuevo las dos caras se colocó el cordón perimetral utilizando el mismo tipo de hilo que el de la unión (Figs. 16, 17, 18, 19, 20 y 21).

Como conclusión, la intervención del Guión Sacramental ha supuesto la recuperación integral de la lectura original de la pieza. Hay que destacar que la limpieza de la obra en conjunto ha permitido que se pueda apreciar con su cromatismo y luminosidad característicos. Ha sido muy interesante la aportación que ha ofrecido esta restauración en lo referente a la investigación que se ha podido realizar en cuanto a la tipología de hilos y elementos metálicos, diferentes puntos y combinaciones de técnicas en una misma obra. Finalmente otro de los tratamientos más importantes ha consistido en la realización de un armazón nuevo, que confiere solidez y consistencia, eliminando las deformaciones que creaba el anterior montaje.



Bibliografía

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. Los talleres del bordado de las Cofradías. Madrid: Editora Nacional, 1982

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. Los artífices sevillanos de la Semana Santa andaluza: El ornato tradicional. Sevilla: Área de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, 1998

LOYEN, F. Manual de platería. Madrid: Hermann Blume, 1989

LLEÓ CAÑAL, V. Fiesta Grande del Corpus Christi en la Historia de Sevilla. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992

MAÑES MANAUTE, A. Catálogo de la Exposición: El Arte del Corpus. Sevilla: Caja de Ahorros Provincial San Fernando de Sevilla, 1984

NAVARRETE PRIETO, B. La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998

RODA PEÑA, J. Hermandades Sacramentales de Sevilla. Sevilla: Guadalquivir, 1996

SERRERA CONTRERAS, J.M. y PORTUS, J. Iconografía de Sevilla (1650-1790). Sevilla: Imágenes de una ciudad y Catálogo. Madrid: El Viso, 1989

TURMO, I. Bordados y bordadores sevillanos: siglos XVI al XVIII. Sevilla: Laboratorio de Arte, Universidad de Sevilla, 1955

¹ RODA PEÑA, J. Hermandades Sacramentales de Sevilla. Sevilla: Guadalquivir, 1996, pp. 130 y 131

² Archivo Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla (en adelante A.H.S.S.C.S.). Libro 9º de Acuerdos (1786-1801). Cabildo de 18 de mayo de 1788. fol.18 vº

³ A.H.S.S.C.S. Libro 9º de Acuerdos (1786-1801). Cabildo de 20 de diciembre de 1789. fol.56

⁴ A.H.S.S.C.S. Libro de Clavería. Cuentas de cargo y data de estos años. Recibos s/n y núms. 23 y 24

⁵ A.H.S.S.C.S. Comprobantes de Cuentas (1790). Reb. núm. 23

⁶ A.H.S.S.C.S. Comprobantes de Cuentas (1790). Reb. núm. 24

⁷ A.H.S.S.C.S. Libro 9º de Acuerdos (1786-1801). Cabildo de 15 de mayo de 1791. fol.116

⁸ SERRERA CONTRERAS, J.M. y PORTUS, J. Iconografía de Sevilla (1650-1790). Sevilla: imágenes de una ciudad y Catálogo. Madrid: El Viso, 1989, pp. 88, 246 y 247

⁹ NAVARRETE PRIETO, B. La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas. Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 1998, pp. 111 y 112

¹⁰ TURMO, I. Bordados y bordadores sevillanos (siglos XVI a XVIII). Sevilla: Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla, 1955, p. 137

¹¹ RODA PEÑA, J. Op.cit., p.187

¹² MAÑES MANAUTE, A. Catálogo de la Exposición "El Arte del Corpus". Sevilla, 1984. B.8

¹³ LLEÓ CAÑAL, V. Fiesta Grande del Corpus Christi en la Historia de Sevilla. Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1992, p. 32

Equipo técnico

Investigación histórica:

Gabriel Ferreras Romero.

Historiador del Arte de la E.P.G.P.C. Dpto. Investigación, Centro de Intervención del IAPH

Intervención de conservación y restauración:

Lourdes Fernández González.

Restauradora de Tejidos del Dpto. Tratamiento. Centro de Intervención del IAPH

Lourdes Núñez Casares.

Restauradora de Pintura de la E.P.G.P.C. Dpto. Tratamiento del Centro de Intervención del IAPH

Estudios fotográficos:

Eugenio Fernández Ruiz.

Fotógrafo y Radiólogo de la E.P.G.P.C.. Dpto. Análisis, Centro de Intervención del IAPH

Identificación de fibras textiles:

Lourdes Martín García.

Química de la E.P.G.P.C.. Dpto. Análisis, Centro de Intervención del IAPH

Identificación de hilos y elementos metálicos:

Auxiliadora Gómez Morón.

Química del Dpto. Análisis, Centro de Intervención del IAPH

Identificación de colorantes:

Francisco Gutiérrez Montero.

Químico del Dpto. Análisis, Centro de Intervención del IAPH

Estudio de factores de deterioro:

Marta Sameño Puerto.

Bióloga de la E.P.G.P.C.. Dpto. Análisis, Centro de Intervención del IAPH

Agradecimientos:

A Juan Carlos Martínez Amores. Diputado de la Archicofradía Sacramental del Sagrario de la Catedral de Sevilla por su amabilidad y generosidad en los datos facilitados del Archivo de la Hermandad. Y a Rafael Ramos Sosa. Diputado de Archivo.