

# **Nuevos datos para el conocimiento y conservación-restauración del conjunto textil rojo de la Virgen de Zocueca, Patrona de Bailén**

**New data for the knowledge and conservation-  
restoration of a red textile set of the Virgin of  
Zocueca, Patron Saint of Bailén**

**Gabriel Ferreras Romero**

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Centro de Intervención.  
Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos.  
e-mail: [esthcosl.iaph@juntadeandalucia.es](mailto:esthcosl.iaph@juntadeandalucia.es)

**Lourdes Fernández González**

Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Departamento de Tratamiento.  
Taller de Tejidos.  
e-mail: [marial.fernandez.g@juntadeandalucia.es](mailto:marial.fernandez.g@juntadeandalucia.es)

Recibido: 30-11-2019

Aceptado: 05-12-2019

## **Resumen:**

El conjunto textil del manto y saya de la Virgen de Zocueca, junto con la capa del Niño Jesús de color rojo-anaranjado tiene su origen en el viaje que la reina Isabel II con la Familia Real realizaron en el año 1862 por Andalucía y Murcia. Fueron confeccionados por las Hermanas Rosa y Margarita Gilart, bordadoras mallorquinas que trabajaron al servicio de la Casa Real y para una clienta muy selecta. Los tratamientos de conservación-restauración han consistido especialmente en la limpieza y consolidación de todos los elementos textiles del conjunto. Todo ello ha supuesto la recuperación de su valor cultural y patrimonial.

## Palabras clave:

Isabel II, Gilart, Zocueca, Bailén, investigación, conservación-restauración, obsequio, textil, terciopelo.

## Abstract:

The red-orange color textile set which comprises the mantle and the dress of the Virgin of Zocueca together with the cope of the Infant Jesus has its origin in the journey made by the queen Isabel II and the Royal family in 1862-63 to Andalucía and Murcia. The set was made by the Sisters Rosa and Margarita Gilart, embroiderers from Mallorca who worked at the service of the Spanish Royal Family and for the most select clientele.

The conservation-restoration treatments have mainly consisted of the cleaning and consolidation of all the textile elements of the set in order to recover its cultural and heritage value.

## Key words:

Isabel II, Gilart, Zocueca, Bailén, research, conservation-restoration, gift, textile, velvet.

### 1. Contexto histórico artístico

El conjunto textil del manto y vestido o saya de la Virgen de Zocueca, junto con la capa del Niño Jesús de color rojo-anaranjado que posee la Santísima Virgen de Zocueca (Fig. 1), es consecuencia del viaje que los Reyes de España, Doña

Isabel II (Fig. 2) y su esposo Francisco de Asís, más otros familiares de la Casa Real, como la princesa de Asturias la infanta Isabel y otros familiares realizaron en los meses de septiembre y octubre de 1862 por Andalucía y Murcia.



**Fig. 1.** Conjunto textil rojo de la Virgen de Zocueca antes de la intervención. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid.)



**Fig. 2.** Retrato de Isabel II. (Fuente: Ilustración del autor)

En concreto, su estancia en Bailén se desarrolló entre los días 6 y 7 de octubre del citado año, llegando en carruaje sus majestades a las 10,30 horas de la noche, del día 6 procedente de Sevilla, quedándose al día siguiente en Bailén. Fue cuando los Reyes sobre el mediodía, visitaron a la Santísima Virgen de Zocueca en la parroquia de La Encarnación, donando la cantidad de seis mil reales y comprometiéndose la reina a regalarle este conjunto de piezas textiles de color grana-fuego, que hemos restaurado en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH)<sup>1</sup>.

Se marcharon por la tarde del día 7 en dirección a la ciudad de Jaén, donde fueron recibidos con gran entusiasmo, como cuentan los cronistas de la época, que relatan que la comitiva no podía seguir hacia adelante porque lo impedía la

cantidad de súbditos que se habían desplazado hasta la ciudad de Jaén de los pueblos de la provincia para ver a la familia real<sup>2</sup>.

En Bailén se hospedaron en el castillo-palacio del duque de Osuna y conde de Bailén, Don Mariano Téllez-Girón y Beaufort, decimó-segundo Duque de Osuna y de su esposa Doña Leonor Salm Salm. Actualmente solo se conserva la puerta fachada de la casa-palacio del XII duque, que en la actualidad adorna una de las casas de propiedad municipal.

El manto presenta en su zona inferior una inscripción dentro de una especie de cartela bordada que dice: “S.S.M.M. Los Reyes Católicos Dña Isabel 2ª y Dº Francisco de Asís a Ntra. Sra. de Zocueca, Patrona de Bailén. Que se venera en su Iglesia Parroquial de la referida Ciudad. Madrid. 1865” (Fig. 3).



**Fig. 3.** Cartela del manto rojo con la inscripción de los Reyes y fechada en 1865. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / Eugenio Fernández Ruiz.)

En realidad el conjunto textil se remitió por Real Orden de la Mayordomía de S.M. la Reina, el día 12 de marzo de 1866, al Illmo. Sr. D. Antonio Rentero y Villa, Senador vitalicio del Reino por Jaén, el cual lo entregó a la Archicofradía reunida en casa del Mayordomo D. Pedro Soriano Marañón y Aguilar, el día 3 de abril del mismo año.

Teniendo que esperar que la Virgen de Zocueca lo estrenara el día 13 de mayo de 1866, pues se esperó a que lo bendijera el Obispo de Jaén, Monseñor Antolín Monescillo y Viso, que posteriormente fue primado de España en la archidiócesis de Toledo, celebrándose solemne misa y procesión posterior por toda la población.

Se creía que las tres obras bordadas habían sido confeccionadas por algún convento de Madrid o por la Real Fábrica de Santa Bárbara, aunque en esta real fábrica se han hecho tapices (en alto lizo) y alfombras pero nunca bordados.

Ha sido para nosotros una gran satisfacción e importante descubrimiento para el mundo científico de los textiles, el haberse encontrado quienes fueron las autoras de estas magníficas piezas bordadas en hilo metálico de plata sobreborada sobre el excelente terciopelo de seda de color fuego (como se le denomina a este color en los inventarios del Palacio de Oriente de Madrid), gracias a la aparición en el forro original de una estampación con letras doradas con el nombre de las hermanas Gilart con taller de bordados en Madrid (Fig. 4).

Las autoras con toda seguridad fueron las Hermanas Rosa y Margarita Gilart, bordadoras al servicio de la Casa Real.



Fig. 4. Inscripción impresa en letras doradas del Taller de las Hermanas Gilart. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid.)

Fueron unas bordadoras nacida en la isla de Mallorca, que trabajaron en el segundo tercio del siglo XIX en Madrid, especialmente para la Corte de S.M. la reina Isabel II y para una clientela muy cercana a la aristocracia y alta burguesía española y cuyo nombre fue muy reconocido por la calidad de sus trabajos en sus bordados.

Prueba de ello son los mantos, vestidos o sayas, túnicas y demás prendas bordadas que fueron regaladas a las imágenes devocionales de numerosos pueblos de la geografía española por los Reyes Isabel II y Francisco de Asís en sus distintos viajes por la Península Ibérica.

Se sabe pocos datos sobre las vidas de las autoras Rosa y Margarita Gilart, que fueron hijas de Miquel Josep Gilart y de Magdalena Jiménez y que nacieron en la localidad balear de Felanix y al menos fueron 5 hermanas: Magdalena, Catalina, Ana María, Rosa, Rita y Margarita<sup>3</sup>.

Aprendieron a dibujar y bordar en seda e hilo metálico, en la capital de la isla, en Palma bajo la dirección de un fraile carmelita descalzo exclaustrado.<sup>4</sup>Años más tardes se trasladaron a Ma-

drid, donde se instalaron hasta el final de sus días. Tuvieron obrador en el Palacio Real de Madrid y Rosa Gilart fue propietaria de un establecimiento de bordados en el nº 17 de la calle Jacometrozo, cerca de Gran Vía, al menos desde el año 1845<sup>5</sup>.

Rosa fue la que más éxitos cosechó, durante su carrera de bordadora, pese a que sus hermanas le ayudaran en la ejecución de diversos encargos, especialmente Margarita.

Rosa casó con el escultor Pedro Juan Santandeu de Manacor, pero este falleció pronto dejando a su esposa viuda con solo 28 años y con una única hija, Matilde, quién se convertiría más adelante, en marquesa de Villalbos o Villalobos al casarse con D. Manuel López de Sagredo y Escolano. Título pontificio concedido por León XIII, en 1853)<sup>6</sup>.

Las primeras obras que conocemos son de 1843-45 años en que les concedieron a Rosa y a su hermana Magdalena varias menciones honoríficas en las Exposiciones Públicas de Productos de la Industria Española por varios pañuelos bordados de “nipis” y algunos bordados con cabellos humanos.

En el año 1847 entra Rosa por Real Orden del 22 de junio de ese año en la plaza de bordadora de Cámara de oro, plata y sedas, donde realiza una manta para el caballo de la reina y una pantalla bordada de chimenea para el Palacio Real <sup>7</sup> que en la actualidad no se conservan.

En octubre de 1850 realizan las colgaduras o pabellón del Congreso de los Diputados, Escudos de Armas de España que lo realizaron en 4 meses siendo muy felicitadas por toda la Casa Real<sup>8</sup>.

Durante cerca de dos décadas realizaron muchas obras bordadas como mantos, túnicas, sayas, etc., que después la Casa Real regalaba a patronas y grandes devociones de toda España.

También se conoce que en 1864 regala la reina, un manto blanco y una saya y escapulario marrón, para la Virgen del Carmen de Baeza (Jaén), que al igual que nuestro manto, presenta en su forro la inscripción que fue confeccionado por las hermanas Gilart de Madrid.

A nivel iconográfico el origen del manto denominado de Misericordia de la Virgen María, viene a raíz del sueño de un monje cisterciense hacia 1230, el cual, dio pie a que aparecieran las primeras representaciones de la Virgen acogiendo a sus devotos bajo su manto. El manto simboliza la acogida de María a todos sus hijos<sup>9</sup>.

La saya es un vestido que recubre a la Imagen y se compone de la parte delantera y mangas, en este caso solo presenta la parte delantera.

La Capa del Niño Jesús es símbolo de su dignidad y majestad, al igual que la corona y el cetro.

El color rojo simboliza el Amor de Dios y del Espíritu Santo, y los ornamentos o motivos decorativos de los bordados en su mayoría vegetales y florales son signos esenciales dedicados a las virtudes de la Santísima Virgen María. Y las estrellas son signo del firmamento o cielo y de la eternidad donde habita María.

Por su morfología el dibujo del manto es simétrico y bilateral, destacando en su cola o zona inferior una especie de cartela con la inscripción bordada: “S.S.M.M.

Los Reyes Católicos Dña Isabel 2ª y Dº Francisco de Asís a Ntra. Sra. de Zocueca, Patrona de Bailén. Que se venera en su Iglesia Parroquial de la referida Ciudad. Madrid. 1865”.

La obra de tejido, está concebida en terciopelo de seda de color rojo-anaranjado o rojo-fuego con bordados de hilo metálico de plata sobredorada y apliques de motivos decorativos de metal. Presenta cuatro partes bien diferenciadas, una perimetral, constituida desde su zona más exterior hacia el interior por un agremán a modo de galón de hilo metálico dorado, cosido al filo de la pieza textil.

Una segunda parte, formada por una fina banda o guardilla donde se desarrolla una decoración en forma ondulante a modo de rombos tendidos en técnica de punto travesado y unidos por flores de cuatro pétalos y chapas en sus intersecciones.

Una tercera parte hacia el interior con una mayor e importante ornamentación a modo de orla ancha formada por grandes tallos encontrados y entrelazados terminando en roleos de cuyos extremos se desarrollan unas grandes hojas de acanto y se rematan por unas flores muy abiertas de lentejuelas continuando en su zona superior con otras hojas finas y lanceoladas, y sigue la decoración con más flores y hojas más pequeñas.

Y la cuarta o zona central o campo presenta un tachonado de estrellas de seis puntas en técnicas de punto travesado con chapa en su zona central.

En general se puede decir que el conjunto textil presenta un bello diseño muy simétrico y muy rico que se puede encuadrar en el estilo romántico y cortesano.

En conclusión se puede decir que el conjunto textil del manto y vestido de la Virgen de Zocueca, junto con la capa del Niño Jesús de color rojo-anaranjado de la Santísima Virgen de la Real Archicofradía, son unas elegantes obras textiles de las hermanas Rosa y Margarita Gilart bordadoras de Cámara de su Majestad la reina Isabel II y confeccionada en 1865 y regalada por su majestad la reina y estrenada al año siguiente por la Patrona de Bailén.

## 2. Datos técnicos

Los tratamientos de restauración efectuados en las piezas de este conjunto textil han seguido una línea conservativa, en base a los criterios y metodología establecidos para obras de estas características según las directrices aceptadas internacionalmente y que son los que se aplican en IAPH.

Todas las piezas del conjunto presentan bordados de gran riqueza en hilos de diversa tipología, así como lentejuelas y chapas de varias formas y medidas (Fig.5). Los elementos se disponen sobre un fondo o tela de base en terciopelo de color rojo. Además, rodeando el manto al completo figura un agremán dora-



Fig. 5. Detalle del bordado con escamado de lentejuelas. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / Eugenio Fernández Ruiz)

do, que igualmente aparece en la zona inferior de la saya y en la capa por todo su contorno, excepto en la zona del cuello. En estas partes del cuello se aprecian también unos finos encajes en la saya y la capa.

Todo este conjunto se cierra por el reverso con unos forros que no son los originales, aunque éstos aún se conservan en el interior de cada obra. También figuran dos entretelas reforzando las piezas, una primera de color crudo que se dispone bajo el terciopelo a la que van fijados los bordados, y otra en color azul y que da aún más cuerpo a las diferentes piezas.

El manto presenta unas dimensiones máximas de 166 cm (h) x 186 cm (a) y las piezas que conforman el terciopelo no superan los 48,8 cm de anchura por el anverso, lo cual indica que las piezas han podido ser realizadas en telares manuales, reflejo de la calidad de este tejido. Por otro lado la saya posee unas dimensiones generales de 77 cm (h) y 32,8 cm (a), mientras que las de la capa son 26 cm (h) x 39,3 cm (a). El terciopelo en el caso del manto está constituido por cuatro piezas en disposición vertical, mientras que para la saya y la capa sólo se ha utilizado una pieza al no apreciarse ningún tipo de costura.

El bordado de este conjunto es de un gran nivel técnico, para lo cual se han empleado materiales de gran calidad. Todos los motivos de este conjunto se ejecutan directamente sobre los dos primeros estratos o tejidos (terciopelo y primera entretela) y no presentan un gran realce aunque se evidencian ligeras diferencias de grosor, sin que éstas sean muy marcadas y que van en función al material de relleno empleado: fieltro,

cordones y finos cartones. Se identifican técnicas y puntos para los que se utilizan hilos y otros elementos: muestras, moteados, canutillos, torzales, cordoncillos y sedas. En relación a las técnicas de puntos, figuran los bordados en metal en hilos tendidos (setillos, canutillos y cordones) y los bordados en metal al pasado (hilo trevesado). También se aprecian técnicas de bordado en metal y seda (oro matizado) y bordados en hilos (punto liso).

En la decoración bordada tiene gran importancia las técnicas en las que se emplean lentejuelas, destacando los escamados de lentejuelas con canutillos en respuntes. Además de las lentejuelas aplicadas según la disposición de escamado, destacan otros elementos como como complementos de la decoración, que son chapas de diferente tipología: chapas o mingos de forma convexa (redondos y ovalados), y chapas cóncavas con incisiones perimetrales (redondas y ovaladas).

Otros elementos que complementan la ornamentación son los remates de encaje que figuran en el cuello en la saya y en la capa, así como el agremán de hilos metálicos que aparecen en el resto de las piezas del conjunto. El agremán metálico dorado está constituido por hilos metálicos de muestra entorchados (rodeados de camarañas en espiral) creando ondas en grupos de tres que se van entrelazando con pasadas de otros más finos de camaraña. El remate de encaje es una banda no muy ancha que presenta un tipo de pie recto y sutiles ondas en las cabezas con remates de virgulillas. Está compuesta en su parte principal por una retícula de malla trenzada, y se trata de un tipo de encaje mecánico de imitación de bolillos del tipo Valenciennes.

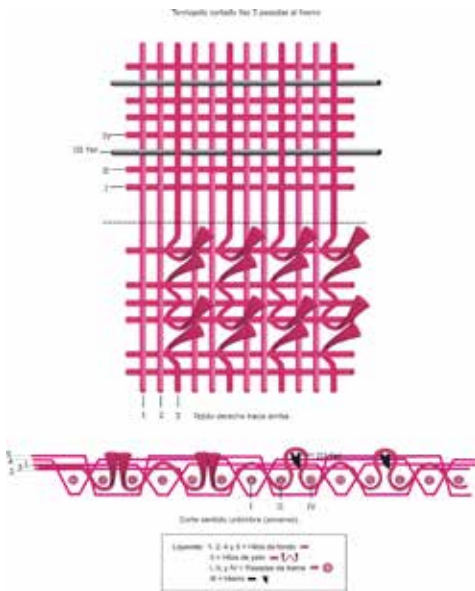


Fig. 6. Esquema del ligamento de terciopelo.  
(Fuente: Ilustración de los autores)

En relación a los tejidos empleados, se establecieron las características técnicas de cada uno de ellos. Según el estudio del terciopelo que figura en el conjunto, se clasifica en función a su contextura como un terciopelo cortado liso (urdimbre), 3 pasadas al hierro, fondo sarga 3,1 a doble pasada (Fig. 6). Se trata de un tejido en el que tanto para la base como el pelo se emplean fibras de seda y con una densidad elevada de 118 hilos de urdimbre por centímetro (78 hilos de base y 40 de pelo), mientras que las tramas conforman 78 pasadas por cm. El resto de los tejidos identificados en las diferentes piezas del conjunto presentan un ligamento de tafetán que es la estructura más sencilla dentro de la clasificación de tejidos. Con respecto a las densidades de los tejidos originales, es preciso destacar las densidades de las entretelas originales: primera entretela de color crudo con 28/30 urdimbres y

28 pasadas de trama por centímetro y la segunda entretela azul con 19 urdimbres y 18 pasadas de trama por centímetro. Por otro lado también destacan las características y calidad del forro original empleado en todas las piezas y ejecutado en seda de color rojo con una densidad de 110 urdimbres y 52 pasadas de trama por centímetro.

Las piezas presentaban una serie de intervenciones realizadas con criterios y técnicas artesanales, empleando para ello materiales poco adecuados. No obstante, algunos de estos elementos formaban parte integrante del conjunto y cumplían una función muy concreta, como ocurría con los forros dispuestos por el reverso de todas las piezas, de un material y un color diferente al original. Otros elementos nuevos aplicados para el anclaje de las piezas eran una serie de presillas y corchetes localizados en todas ellas con objeto de poder adaptar este conjunto textil sobre la Virgen de Zocueca, además de utilizarse para poder colocar diversos elementos externos (medallas, broches, joyas, etc.). También figuraban una gran cantidad de zurcidos en el forro original del manto, así como, algunos puntuales en la zona delantera del terciopelo de la saya. Se apreciaban cosidos en partes perimetrales del manto para fijar el agremán al soporte de terciopelo en aquellas partes en las que encontraba suelto y deteriorado con hilos de diferentes tipologías y colores, así como en la zona central superior del manto coincidiendo con las piezas de unión del terciopelo. Por último, se habían practicado fijaciones puntuales sobre algunos elementos del bordado (chapas) para evitar que pudieran desprenderse, al encontrarse sueltos por la pérdida de los hilos de seda que los anclaban al terciopelo.



### 3. Estado de conservación

El estado de conservación de este ajuar textil rojo de la Virgen de Zocueca era deficiente, llegando a presentar serias alteraciones.

El conjunto antes de su intervención mostraba un elevado grado de fragilidad, ya que se había visto afectado por la acción de agentes y factores externos que provocaron en las diferentes piezas una serie de daños de cierta entidad. Además de factores como la luz, la humedad o la temperatura que deterioran las fibras en función a la naturaleza de las mismas, había que tener en cuenta otros aspectos como la manipulación, el almacenamiento o la funcionalidad de este conjunto. A todo, ello se unía otro tipo de alteración de carácter intrínseco que afecta internamente a las fibras, rompiendo su estructura molecular y favoreciendo su falta de flexibilidad, resistencia mecánica o elasticidad.

Las partes más dañadas del manto eran la superior central, así como la zona inferior de la cola. En estas zonas se evidenciaban gran cantidad de lagunas del terciopelo que dejaban a la vista la presencia de la entretela que se dispone debajo de este tejido, así como otra serie de pérdidas que afectaban a algunos de los hilos y elementos metálicos del bordado. También figuraban en varios puntos del perímetro roturas que habrían sido causadas por roces al tratarse de zonas exteriores. Otra de las causas que había provocado estas roturas, era la tensión con la que estaba fijado el nuevo forro del reverso hasta el punto de generar estos daños en el borde de terciopelo, ya bastante debilitado en dichas partes. El agremán que rodea esta pieza estaba muy deteriorado, con pérdidas de mate-

rial y gran cantidad de hilos sueltos, hasta el punto de haber perdido su morfología en ciertos tramos de este elemento.

La saya poseía un punto débil que se situaba en la zona superior izquierda, que coincide con la parte del brazo de la imagen, en donde se apreciaban evidentes pérdidas de material y deformaciones de los tejidos (Fig. 7). La misma situación de roturas perimetrales se producía también en el caso de esta pieza, destacando sobre todo los laterales y zona del cuello al completo. El agremán también presentaba zonas frágiles con hilos sueltos y descosidos. Las cintas de anclaje ubicadas en la zona superior también estaban en muy mal estado de conservación.



**Fig. 7.** Estado de deterioro de la zona superior de la saya. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid.)

La capa del Niño también estaba muy debilitada, sobre todo a la altura del cuello, con separación de estratos y zonas sueltas del agremán. Al igual que en el caso de la saya, las cintas de la zona superior estaban muy deterioradas.

Otra serie de alteraciones generalizadas del conjunto eran los desgastes en el terciopelo de cada una de las piezas del conjunto. Esta situación daba lugar a que se apreciara la estructura base del terciopelo

pelo al perderse el pelo de este tejido, generándose un doble juego de color en este tejido. Del mismo modo figuraban deformaciones creadas por problemas de adaptación entre los diferentes tejidos que conforman las piezas, o las correspondientes a ciertos tramos del agremán, completamente desvirtuado al perderse parte de su material e incluso fijarse en algunos casos al terciopelo de manera indebida con puntadas de gruesos hilos de diferente tipología.

La luz, que era uno de los principales agentes de degradación de las fibras había afectado a las piezas de este conjunto textil. Esta alteración se ponía de manifiesto sobre todo en el caso del terciopelo que había perdido parte de su intensidad cromática en el anverso, al estar expuesto a la acción de la luz. Esta situación se evidenciaba cuando se comparaban las zonas del anverso de las piezas con otras más reservadas de los dobladillos, en donde aún se mantiene el color original de este elemento.

La suciedad era generalizada en todo el conjunto correspondiendo a una acumulación de polvo superficial. Entre las causas de esta alteración se encontraba el sistema de almacenaje las obras, así como la funcionalidad que desarrolla. Por último, figuraban otras alteraciones pero de manera puntual como separación de piezas, descosidos, manchas de diversa tipología en los forros y en zonas muy concretas del terciopelo, agujeros creados por el empleo de alfileres, quemaduras y pequeños depósitos de cera.

#### **4. Tratamiento de intervención**

Antes del desarrollo de las diferentes actuaciones, se tomaron todas las medidas de cada una de las partes integrantes

de las piezas del conjunto y se realizaron croquis y gráficos, con idea de dejar constancia de la disposición de cada uno de los elementos que las conforman.

Se efectuó en primer lugar la limpieza mecánica, tanto del anverso como del reverso de las piezas del conjunto, mediante el sistema de microaspiración con la ayuda de pinceles o brochas de pelo suave. Con objeto de evitar riesgos durante este proceso en aquellas zonas deterioradas del bordado o con peligro de desprendimiento, se recurrió al empleo de bastidores con tul.

Las intervenciones que afectaban negativamente a las piezas se eliminaron, como los nuevos forros que presentaban las piezas. Fueron sustituidos por otros, que por su materialidad y tonalidad estuvieran a la altura de las exigencias de calidad del conjunto. Al separar estos elementos se tuvo acceso al completo a los antiguos forros originales y se pudo comprobar qué situación presentaban a nivel conservativo, destacando la pésima situación en concreto del forro del manto con gran cantidad de pérdidas, manchas, roturas y zurcidos. En este momento se comprobó la presencia en dicho elemento, en su zona inferior izquierda, de la marca estampada con letras doradas, en donde se hacía constar la autoría del conjunto, así como la fecha de ejecución.

Los cosidos que afianzaban el agremán perimetral del manto fueron retirados con objeto de poder alinear este elemento convenientemente. Se retiraron igualmente algunos de los zurcidos que se apreciaban en el terciopelo y se eliminaron las incorrectas fijaciones de elementos del bordado, que se utilizaron para evitar la pérdida de algunos de

ellos. Por último, también se desmontaron algunas presillas y corchetes de la saya, dado que ya no iban a cumplir su funcionalidad.

Para poder efectuar los distintos tratamientos de limpieza o corrección de deformaciones, se hizo necesaria la separación de algunas de las partes constitutivas de la obra. Además de los forros, también se desmontó el agremán para poder proceder a su limpieza, alineado y fijación. Del mismo modo se procedió en el caso de los remates de encaje de la saya y de la capa.

Con respecto al proceso de limpieza del conjunto, hay que decir que los únicos elementos que se pudieron someter a un tratamiento de limpieza acuosa fueron los remates de encaje. Para esta operación se utilizó agua desmineralizada y detergente neutro. Las piezas fueron sumergidas en una cuba de lavado y se dejaron reposar en el agua para que se eliminara la suciedad. Posteriormente se procedió a la limpieza con ayuda de pinceles suaves y esponjas naturales, y posterior enjuagado.

La limpieza de los bordados se pudo efectuar pero de manera puntual. Para ello se realizaron unos test de disolventes, empleando finalmente agua desmineralizada con alcohol en diferentes proporciones (20% y 30%). Este disolvente se aplicó con hisopos de algodón, evitando la excesiva fricción de la superficie y controlando el número de aplicaciones.

La limpieza del agremán se realizó de varias formas, en primer lugar de manera puntual en seco, con material espumado de célula cerrada de caucho y posteriormente se procedió a practicar un tipo de limpieza similar a la utilizada en el caso de los bordados del conjunto,

mediante el empleo de disolventes y con las mismas proporciones.

Se eliminaron los restos de cera depositados en la superficie de la obra. Para ello en primer lugar se retiraron los de mayor tamaño mecánicamente, mediante el empleo de finos bastones de madera. Finalmente se recurrió a la utilización de espátulas calientes con regulación de temperatura para retirar los depósitos de cera que quedaban, utilizando para ello papeles absorbentes en los que se iban depositando estos restos.

Se alinearon los encajes una vez que se lavaron y se dispusieron sobre una mesa de corcho. Con la humedad que presentaban tras el lavado, se fueron disponiendo alfileres de entomología para obtener poco a poco la forma adecuada de dichos elementos interponiendo una capa de melinex entre éstos y la mesa de corcho. El secado final se efectuó al aire sin necesidad de recurrir a medios auxiliares. El alineado en el caso del agremán se realizó sobre una pieza de corcho cubierta con un fino tejido blanco. En esta operación se utilizaron alfileres de entomología que permitieron ordenar los elementos sueltos de las zonas en peor estado del agremán.

Para realizar el proceso de consolidación de los elementos, se procedió a la selección de una serie de tejidos e hilos que se tiñeron adaptando los tonos a las características cromáticas de las zonas a tratar. Independientemente de la materia, los tintes utilizados han sido los que habitualmente se emplean en conservación textil, artificiales y con estabilidad en el color. Para la obtención de dichos tintes, se recurrió al empleo de fórmulas establecidas y a patrones realizados previamente.

Se recurrió a un tipo de consolidación y reintegración con soportes locales en las partes del terciopelo de los distintos elementos que se encontraban debilitadas, con lagunas y roturas (zonas perimetrales del manto y la saya, cuellos de saya y capa del Niño). Este sistema de reintegración cromática es el que habitualmente se emplea en piezas textiles y por tanto a pesar de la alteración por desgaste que presenta el terciopelo, el objetivo de esta operación es de refuerzo y reintegración. Esta operación también se estableció en el caso de los forros originales de cada uno de los elementos del conjunto, debido a que una vez que se tuvo acceso a los mismos, se comprobó que su estado no era el más adecuado. En el caso del forro del manto se recurrió al empleo de un soporte general debido al deficiente estado de conservación que presentaba, mientras que en los forros de la saya y la capa los soportes iban a ser locales. Estos trabajos de consolidación se realizaron mediante la técnica de costura, empleando hilos de procedencia natural, de seda de dos o cuatro cabos. Los soportes locales que se realizaron en el caso de las lagunas de terciopelo de las distintas piezas se dispusieron entre este tejido y la entretela de lino, y nunca cubriendo ninguna parte del tejidos original, además de entonarse e integrarse según los colores de las zonas próximas a la alteración (Figs. 8 y 9).

Los puntos habituales empleados en estas operaciones han sido de restauración, escapulario y festón. En el caso de la fijación del soporte general del forro además se lanzaron unas líneas de fijación dispuestas de forma alterna por toda la superficie.

Otro de los procesos contemplados fue la fijación que se centró en las zonas del bordado alteradas por la presencia de

hilos y elementos sueltos, o el anclaje y fijación del agremán, llevando estos hilos a su disposición original. En el caso de este último elemento, se procedió a la fijación de los hilos y elementos sueltos de manera independiente, para conseguir que recuperara su correcta distribución.



**Fig. 8.** Estado inicial de la zona superior del manto. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid.)



**Fig. 9.** Estado final de la zona superior del manto. (Fuente: Fondo gráfico IAPH / Eugenio Fernández Ruiz.)

Una vez tratado convenientemente el agremán de las piezas del conjunto, se siguió con el montaje del mismo en cada una de las obras. Para ello se realizó el mismo tipo de unión, como ya quedara documentado con anterioridad.

Los forros originales a pesar de quedar convenientemente consolidados no podían cumplir su función por el estado

delicado de conservación que presentaban. Por eso se dispusieron en el interior de cada una de las piezas del conjunto. Posteriormente se seleccionó un nuevo tejido de forro que iba a cumplir esa función protectora para el reverso de las diferentes piezas que se necesitaba, ya teñido y conformado por diferentes proporciones de materiales (algodón y poliéster).

## Notas

1 Lenaghan, P. y García de Cortázar, F. (2007): Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1862. Charles Clifford. Album de Andalucía y Murcia. Fundación José Manuel Lara. Sevilla.

2 Ídem

3 Calamardo Murat, J. (2017): Las Hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real.

4 Ídem

5 Ídem

6 Ídem

7 Ídem

8 Ídem

9 Reau, “La iconografía del arte cristiano”. Tomo I. Vol.2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996. págs 121-129.

## Bibliografía

Ágreda Pino, A. M<sup>a</sup>. (2001): Los ornamentos en las iglesias zaragozanas. Siglos XVI-XVIII. Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza. Zaragoza.

Calamardo Murat, J. (2017): Las Hermanas Gilart: unas bordadoras al servicio de su Majestad. Universidad de Castilla-La Mancha. Ciudad Real.

Calamardo Murat, J. (2017) Avatares de un obsequio real: La túnica de Nuestro Padre Jesús Nazareno Rescatado de Alcázar de San Juan (Ciudad Real). Compendio histórico-artístico sobre Semana Santa: Ritos, tradiciones y devociones. Ciudad Real.

Ferbuson, G. (1956): Signos y Símbolos en el Arte Cristiano. Editorial Emecé Editores. Buenos Aires.

Fernández de Paz, E. (2005): Artes y artesanos de la Semana Santa Andaluza. N° 4. Bordados en oro y sedas. Ed: Tartessos . Sevilla.

Fernández Martínez, J. (2000): Arte y artesanos de las Semana Santa de Sevilla. Volumen 14. Restauración I. La restauración artesanal. Ed.: El Correo de Andalucía.

González Gómez, J.M. y Roda Peña, J. (1992): Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla.

Lenaghan, P. y García de Cortazar, F. (2007): Viaje de S.M. la reina Isabel II de Borbón y la Familia Real en 1862. Charles Clifford. Álbum de Andalucía y Murcia. Fundación José Manuel Lara. Sevilla.

Lijarcio Medina, S. (2015): Aproximación Histórica-Artística al Templo Parroquial de Ntra. Sra. de La Encarnación de Bailén. Bailén.

Masdeu, C. y Morata, M.L.: Restauración y Conservación de Tejidos. Centro de Documentación y Museo Textil, Terrasa, Barcelona.

Morales Marín, S.L. (1986): Diccionario de iconografía y simbología. Editorial Taurus. Madrid.

Reau, L. (1996): La iconografía del arte cristiano. Tomo I. Vol.2. Ediciones del Serbal. Barcelona.

Timar-Balazsy, A, y Eastop, D. (1998): Chemical principles of Textile Conservation. Butterworth\_Heinemann. Series in Conservation and Museology. Londres.

Toca, T.: Tejidos. Conservación Restauración. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia.

V.V.A.A. (2006): Sevilla aguja y oro. Arte y esplendor del Bordado. Editorial Guadalquivir. Roma, del 11 de octubre de 2005 y 15 enero 2006.

V.V.A.A. (2017): Voto de la Villa de Baylén a Nuestra Señora de Zocueca. Instituto de Estudios Bailenses, Asociación Cultural. Bailén.