



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**Y SIMPECADO DE MUJERES DE LA DIVINA PASTORA  
(ROCALLA)'.  
AÑO 1766. CLEMENTE DE ARAGÓN - MARÍA CABEZAS**

**AÑO 1766. CLEMENTE DE ARAGÓN - MARÍA CABEZAS**

CAPILLA DE LA DIVINA PASTORA (SEVILLA)

Octubre 2007

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL .....	2
2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.....	3
3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN.....	10
4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN .....	16
5. RECURSOS.....	19
EQUIPO TÉCNICO .....	20
DOCUMENTACIÓN GRÁFICA .....	21

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN  
**Y SIMPECADO DE MUJERES DE LA DIVINA PASTORA (ROCALLA)'.  
1766. CLEMENTE DE ARAGÓN - MARÍA CABEZAS**

## **INTRODUCCIÓN**

El presente documento recoge el informe diagnóstico y propuesta de intervención de la obra denominada "Simpecado de mujeres de la Divina Pastora", más conocido por el de rocalla", pieza textil ubicada en las dependencias de la Hermandad de la Capilla de la Divina Pastora, antiguo hospital de San Bernardo, vulgo "de Viejos".

La obra fue estudiada por técnicos del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (IAPH), dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

El Informe diagnóstico se ha redactado siguiendo la metodología y criterios del informe técnico de dicho centro.

Se ha realizado un examen organoléptico de la obra a fin de determinar, tanto sus características técnicas como sus alteraciones y deterioros, para desarrollar una propuesta de tratamiento.

El informe recoge el estudio previo de la pieza textil, dividido en tres apartados: el primero es un estudio histórico-artístico que conlleva una ficha de identificación del Bien Cultural, además de varios apartados que hacen referencia a la historia material de la obra; seguido de un estudio técnico de los elementos constitutivos y del estado de conservación de la obra; y por último, se propone un posible tratamiento de conservación-restauración del Simpecado tras evaluar los estudios precedentes, junto con una propuesta económica de la intervención.

Nº Registro: 9/04

## 1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1.TÍTULO U OBJETO. Simpecado de mujeres de la Divina Pastora. (rocalla)

1.2.TIPOLOGÍA. Textil.

1.3.LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla.

1.3.2. Municipio: Sevilla.

1.3.3. Inmueble: Capilla de la Divina Pastora. Antiguo Hospital de San Bernardo o de viejos.

1.3.4. Ubicación: Dependencias de la Hermandad.

1.3.5. Demandante del estudio y/ o intervención:

Andrés Martín Angulo, Hermano Mayor de la Hermandad de la Divina Pastora y Santa Marina.

1.4.IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

El Simpecado es un tipo de estandarte en forma rectangular acabando sus extremos inferiores en puntas o flámulas, es una insignia que se utiliza en procesiones y romerías para portar alguna representación de la Virgen o alguna inscripción referente a Ella.

1.5.IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica: Terciopelo de seda rojo con bordados en hilo metálico dorado, con incrustaciones de espejuelos y otros elementos decorativos.

1.5.2. Dimensiones: 200 x 120 cm. (h x a)

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: No presenta.

1.6.DATOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Bordadores: D. Clemente de Aragón y Dña. María Cabezas.

1.6.2. Cronología: c.a. 1766.

1.6.3. Estilo: Barroco tardío.

1.6.4. Escuela: Sevillana.

## 2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

### 2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La Hermandad de la Divina Pastora fue erigida canónicamente en la Parroquia de San Gil de Sevilla, el 23 de septiembre de 1703, fecha en la que fueron aprobadas las primeras reglas.

Ha contado desde sus inicios con grandes benefactores, teniendo como Hermano Mayor a S.M. el rey Felipe V y a su esposa la reina Isabel de Farnesio, destacando también en esta primera época la figura del V Duque de Osuna, Don José María Téllez-Girón, que encarga para la Hermandad uno de los simpecados más ricos que posee. Ésta sería la primera en el mundo cristiano que veneró a la Virgen María bajo la advocación de la Divina Pastora de las Almas.

Dicha advocación surge a raíz de una visión del capuchino fray Isidoro de Sevilla el 24 de junio de 1703. En ella aparece la Virgen con indumentaria y ambiente pastoril; imagen que será plasmada bajo las indicaciones del fraile en un lienzo del pintor Alonso Miguel de Tovar, y posteriormente esculpida por Francisco Antonio Gijón, conociendo desde entonces una rápida difusión artística y devocional por los más diversos lugares del orbe, bajo el amparo de la Orden Capuchina.

El lienzo de Tovar se mostró al pueblo en Rosario Público desde la Parroquia de San Gil hasta la Alameda de Hércules el 8 de septiembre del mismo año, festividad de la Natividad de la Virgen. (1)

El Rosario Público será de gran relevancia dentro de esta Hermandad, siendo encargados para este fin numerosos enseres, entre los que destaca este Simpecado de la segunda mitad del siglo XVIII. El origen del Rosario Público se atribuye tradicionalmente a fray Pedro de Santa María de Ulloa, dominico gallego que impulsa la salida de los primeros rosarios públicos. Esta iniciativa tuvo efecto por primera vez la noche del 17 de junio de 1690, fecha en que los cofrades de la Hermandad de Nuestra Señora de la Alegría de San Bartolomé salieron comunitariamente en procesión por las calles rezando el rosario y cantando coplas marianas, con motivo de la celebración de los funerales por el alma del propio fraile dominico.

Sin embargo, en la conformación de la procesión rosariana van a influir de manera decisiva los religiosos capuchinos, entre los que de nuevo se cita a fray Isidoro de Sevilla y fray Pablo de Cádiz, hermanos de religión. A ellos se les atribuye la institución formal definitiva de los Rosarios Públicos, introduciendo al principio una cruz alzada, al que seguirían los faroles de asta y de mano, alumbrando los coros, y sobre todo, un estandarte mariano o simpecado, que cerraba y presidía la comitiva, saliendo la primera procesión así conformada en febrero de 1691 en Cádiz.(2)

El Simpecado es realizado en 1766, costado por Doña Petronila de la Mermega, siendo los bordadores Don Clemente de Aragón y Doña María Cabezas. (3)

Sirve de soporte a un cuadro atribuido a Domingo Martínez, con representación de la Divina Pastora, que actualmente se encuentra independiente del mismo en un marco de metal plateado ejecutado en los años 90 del siglo XX. Dicha pintura, sería realizada en la primera mitad del siglo XVIII con probabilidad para figurar en el anterior Simpecado de rosario, llamado Popular, para posteriormente colocarse en el estandarte de rocalla.

Fue encargado por la hermandad para salir en Rosario Público de mujeres, en la época de mayor apogeo de este tipo de celebraciones religiosas. Las mujeres hasta el momento habían quedado relegadas de este uso devocional debido a las prevenciones propias de la época, sobre todo sí, como ocurría en los rosarios, se desarrollaban de noche. No obstante, la inquietud era latente, y de hecho se organizaron algunos rosarios adscritos a congregaciones masculinas. Tuvo que ser nuevamente un fraile dominico, fray Pedro Vázquez Tinoco, quien, tras erigir los primeros cortejos en Extremadura en 1730, cinco años más tarde promovió el primer Rosario de Mujeres en Sevilla en la Iglesia de Santa Cruz, al que siguieron 24 más.

Actualmente, por su estado de conservación y por el peligro de deterioro que corre, no procesiona, y se mantiene en las dependencias de la Hermandad.

## 2.2.CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La pieza textil ha pertenecido desde su elaboración a la Hermandad de la Divina Pastora, permaneciendo siempre en las dependencias de la misma, si bien es verdad que la corporación, a lo largo de su historia ha sufrido numerosos cambios de ubicación.

El Simpecado de rocalla fue estrenado en 1766, estando la hermandad ubicada en la iglesia de Santa Marina. En este lugar permanece por doscientos treinta años, llegando desde la parroquia de San Gil en 1704. La capilla en el muro sur de Santa Marina fue cedida al parecer por los marqueses de la Motilla.

En este período que la Hermandad junto a sus enseres permanece en la iglesia de Santa Marina de Sevilla, sólo hay que destacar dos traslados temporales a la parroquia de San Román, a causa de un incendio durante las revueltas de septiembre de 1868, regresando a la capilla al año siguiente.

En 1936, a causa de un nuevo incendio durante la guerra civil, se produce la marcha definitiva de la hermandad de Santa Marina, consiguiendo salvarse la imagen titular y los enseres, entre ellos el Simpecado de rocalla. La corporación reside después de este suceso en el Convento de Nuestra Señora de la Paz hasta 1942.

En esta fecha se traslada a la Iglesia de San Martín, donde permanece ininterrumpidamente hasta 1990, a excepción de un traslado provisional al Convento de las Esclavas del Sagrado Corazón en 1989.

Tras la existencia de algunos problemas en San Martín, la Hermandad comienza a buscar un nuevo emplazamiento, ésta vez no ocupado por otra corporación, poniendo su mirada en la capilla de la Calle Amparo. Así, el 7 de abril de 1992 según documento episcopal se cede la capilla del antiguo hospital de sacerdotes de San Bernardo, vulgo de "los viejos", donde la hermandad se sitúa, permaneciendo hasta hoy día.(4)

### 2.3.RESTAURACIONES O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

La pieza textil no hay sufrido una restauración en su totalidad, aunque aparecen intervenciones puntuales en la obra. Entre ellas, la colocación de forros, y la limpieza de los bordados de la zona superior.

### 2.4.ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El nombre de Simpecado deriva de la Letanía Lauretana "Sine Labe Concepta", y es un símbolo mariano concepcionista, es decir, proclama el privilegio del nacimiento de María sin mancha de pecado original. Inicialmente el término Simpecado se reserva para los estandartes que van presididos por la Inmaculada Concepción; si bien a partir de los siglos XVII y XVIII, la misma forma es adoptada por otros estandartes marianos representativos de diversas advocaciones. Así se encuentran los denominados Simpecados de rosarios públicos, generalmente de color rojo como en este caso, por ser este el color asociado a dicha práctica religiosa.(5)

El tejido está decorado por bordados entre los que aparece la rocalla como protagonista. Además de ésta, numerosos motivos florales y vegetales de pequeño tamaño cubren la pieza, cuya simbología religiosa enlaza con la doctrina surgida en el Concilio de Trento. Las flores aluden a las virtudes marianas, insisten en la pureza y virginidad de María.

La representación del cordero como parte de la iconografía de los bordados, va en consonancia con la representación en la pintura de la Divina Pastora de las Almas. En este caso aparece reclinado, enmarcado por un rosario bordado, en alusión al uso que tiene originariamente el propio Simpecado, y sosteniendo un báculo de pastor.(6)

## 2.5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO. ESTUDIO COMPARATIVO CON OTRAS OBRAS DEL MISMO AUTOR Y/O ÉPOCA.

La obra textil se define como un estandarte en forma de repostero, pendiente de un asta y un travesaño, que estaría presidido por la imagen pictórica de la Virgen con la advocación de la Divina Pastora, terminando la pieza en su parte inferior en forma de triángulos o flámulas, dejando un espacio que permite la visión de la persona que lo porta. Es una insignia utilizada en su origen en la celebración de rosarios públicos, en este caso concreto para el de mujeres.

Está confeccionado en terciopelo rojo de seda, con bordados de hilos metálicos dorados y aplicaciones, con decoración que se repite por todo el perímetro de la pieza. Como es habitual en el setecientos, la decoración más gruesa se concentra alrededor del óvalo central y en el perímetro del conjunto.

La decoración se realiza a base de rocallas encontradas (en forma de "c"), junto con motivos vegetales, tallos, roleos, hojas y distintas flores que ocupan toda la superficie, más las dos figuras del cordero en los extremos inferiores de la pieza. La obra se remata con crestería que adopta la forma de concha o venera.

Los motivos decorativos están ejecutados en hilos metálicos dorados, empleando para el bordado distintas técnicas. Entre ellas se encuentran la técnica del hilo tendido, y en este sentido dos modalidades, la técnica del "oro llano" y el bordado de cartulina. Como material empleado para la realización de los bordados, se encuentran diferentes tipos de hilos como hilo de torzal, briscado, giraspe, cordoncillo, calabrote, hojilla, así como también elementos ornamentales a modo de lentejuelas, canutillo y apliques de espejuelos, estos últimos hacen las veces de pequeños pétalos en algunas flores. Las técnicas de bordados que predominan en la pieza textil son el de "oro llano", la cartulina y el setillo.

El empleo de aplicaciones en la ornamentación es muy común en la época, distribuida en pequeñas zonas, especialmente adornando flores y frutos, que impregnan el bordado de fantasía y teatralidad. Se mantiene la técnica del bordado de cartulina y se practica el uso generalizado del hilo briscado. La rocalla (en forma de "c" encontrada) será el elemento decorativo por excelencia, aunque técnicamente se sigue utilizando el oro llano.

Tanto en Sevilla como en Cádiz existe en esta centuria gran proliferación de bordadores, a pesar de que no se conocen muchos nombres. A mediados del siglo XVIII, según el catastro del marqués de la Ensenada, ambas estaban, con 20 y 16 bordadores respectivamente, a la cabeza en número de artesanos, frente a otras ciudades españolas. Existen en Sevilla y en la misma época otras obras de relevancia. En la propia hermandad, destaca el Simpecado que el V Duque de Osuna regaló a la Hermandad y que portaba una imagen de la Divina Pastora realizada por Alonso Miguel de Tovar. Otro Simpecado de la época, en línea con este último, sería el

Simpecado de la Hermandad del Cristo de la Fundación (Los Negritos), donada en 1763 para procesionar en Rosario Público de mujeres. (7)

El bordado de 1766, pertenece a la segunda mitad del siglo XVIII, momento en el que la estética barroca desarrollada en el siglo XVII, evoluciona hacia un barroco tardío, más fino y afrancesado, que se caracteriza por la decoración de rocalla, buscando en sus motivos la exhuberancia y vistosidad propia del gusto devocional del momento.

## NOTAS BIBLIOGRÁFICAS Y DOCUMENTALES

(1) BERMÚDEZ REQUENA, J. M., Las sedes canónicas de la Primitiva y Real Hermandad de Divina Pastora de las Almas. Boletín de las Cofradías de Sevilla. Año XLIV. Nº 535. Septiembre 2003.

(2) ROMERO MENSAQUE, C. J. El rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades. (siglos XVI-XXI). Sevilla. Eco 21. 1990.

(3) Según información aportada por el Archivo de la Hermandad.

(4) Según la información vertida en la página Web de la Hermandad. [http:// www.divina-pastora.org/historia](http://www.divina-pastora.org/historia) [consulta: 8/11/2006].

(5) FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (dirección). Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. Tomo IV. Bordados en oro y sedas. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2003.

(6) DUCHET, G. y PASTOREAU, M. La Biblia y los Santos. Alianza editorial. Madrid. 1996.

(7) MAÑES MANAUTE, A. Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Volumen X. Bordado II. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el XVI al XIX. Sevilla. 2001.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **BIBLIOGRAFÍA**

A.A.V.V. Boletín de las Cofradías de Sevilla. Año XLIV. Nº 535. Septiembre 2003.

DUCHET, G. y PASTOREAU, M. La Biblia y los Santos. Alianza editorial. Madrid. 1996.

FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (dirección). Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. Tomo IV. Bordados en oro y sedas. Ediciones Tartessos. Sevilla. 2003.

MAÑES MANAUTE, A. Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Volumen X. Bordado II. Gremios, talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla desde el XVI al XIX. Sevilla. 2001.

MARTÍNEZ ALCALDE, J. Sevilla mariana. Repertorio iconográfico. Guadalquivir Ediciones. Sevilla. 1997.

MARTÍNEZ ALCALDE, J. Hermandades de Gloria de Sevilla. Sevilla. Servicio de publicaciones del Boletín de las Cofradías de Sevilla. 1988.

RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 Volumen 2. Barcelona. Ediciones del Serbal. 1996.

ROMERO MENSAQUE, C. J. El rosario en Sevilla: devoción, rosarios públicos y hermandades. (siglos XVI-XXI). Sevilla. Eco 21. 1990.

### **3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN**

#### **3.1. DATOS TÉCNICOS**

##### **3.1.1. Contextura**

En este estudio organoléptico se detecta diferentes tejidos dispuestos en estratos que componen la obra, y que a continuación se describe junto con sus datos técnicos.

##### **A) Tejido base**

Se trata de un terciopelo de seda de color rojo de pelo simple, sobre el que se ha realizado la decoración bordada. El ligamento de fondo se trata de una sarga con urdimbres de seda de color amarillo y urdimbres de pelo de color rojo, presenta una proporción de una urdimbre de pelo por cada dos urdimbres de base. La densidad es de 62 hilos de urdimbre por 48 pasadas de tramas en un centímetro.

Presenta formato rectangular, abierto en la mitad inferior en dos puntas, rematándose la superior por una crestería.

El número de piezas constitutivas que lo forman son seis, dispuestas verticalmente cuatro de ellas, y dos rematando las dos puntas.

Tiene unas dimensiones generales de 200 x 120 cm. (h x a).

Las dos piezas centrales miden una aproximadamente 192'4 x 52 cm. (h x a) y la otra 195'5 x 51'7 cm. (h x a). A éstas, en la zona superior, se añaden dos piezas de 8 cm. cada una, para completar la crestería en ambos lados. Las puntas se rematan con dos pequeñas piezas de 7,6 cm el izquierdo y 4,5 cm el derecho. La unión de las dos piezas centrales se realiza en el borde de los orillos, con hilo de color rojo, y mediante puntadas de pespunte. Las piezas pequeñas están realizadas con hilo de color rojo, pero con pequeñas puntadas visibles por el anverso.

##### **B) Telas de refuerzo**

Se tratan de dos telas que se encuentran debajo del tejido base de terciopelo, del mismo tamaño que éste. La superior se encuentra unida al tejido de terciopelo por el hilo de seda que forma los distintos puntos del bordado. El empleo de estas telas es para darle más cuerpo al tejido de terciopelo. La inferior está suelta y presentan ambas las mismas características técnicas.

Técnicamente se califican como tafetán, posiblemente el material empleado sea lino, y tiene una densidad de 16 hilos por 16 pasadas.

Se desconoce el número de piezas constitutivas debido a la inaccesibilidad de las mismas.

Las dimensiones se corresponden con las generales del tejido de base de terciopelo, 200 x 120 cm.

### C) Forros

Presenta dos tejidos de forro: uno de color rojo dispuesto debajo de la segunda tela de refuerzo, descrita con anterioridad. La construcción interna del tejido se trata de un ligamento de tafetán, con una densidad de 88 hilos por cm<sup>2</sup>.

No se puede determinar el tipo de piezas que lo constituye.

El segundo forro es de color pardo claro, y es el que se muestra en la actualidad por el reverso de la obra. Presenta también un ligamento tafetán con una densidad de 55 hilos por cm<sup>2</sup>.

### D) Galón

Es un galón de flecos de cordoncillos vueltos, de aproximadamente 1 cm de anchura, cosido directamente sobre la tela base por el anverso, con hilo amarillo.

### E) Armazón metálico de la crestería

Tiene un formato irregular, adaptándose en la parte superior a las formas de la crestería. Sus medidas máximas son de 37 cm. de alto, desde la zona central de la crestería, por 120 cm. de ancho.

Sobre este se apoya todo el peso de la pieza, presentando en su reverso, una pletina que traspasa el tejido para sujetarse a la vara o asta para portar el Simpecado.

### 3.1.2. Ornamentación.

La decoración se sitúa en todo el perímetro de la pieza, como un módulo fijo, que se repite, excepto la flor principal, que una vez es bordada, y otra con apliques de espejuelos. Este sistema decorativo es el mismo que se repite alrededor del óvalo de la pintura, pero con elementos decorativos más reducidos.

El ancho de la cenefa del perímetro es de 13,5 cm, siendo de 7,6 cm la que decora el óvalo central.

Se trata de un bordado plano en oro o metal dorado realizado con la técnica de hilo tendido, que se caracteriza porque el hilo metálico es depositado en superficie y es sujetado por imperceptibles puntadas. Se destacan dos modalidades de trabajo en este sentido, la técnica de "oro llano" y el bordado de cartulina. La primera se distingue por pequeñas puntadas de seda que sujetan el hilo de metal y que al marcarse producen diversos efectos decorativos, suele ir sobre un "bordado en basto", consistente en un bordado con hilos gruesos que van delimitando las formas a rellenar con el hilo metálico. En el segundo, el hilo metálico es tendido sobre una cartulina y sujeto por el contorno de ésta.

En el material empleado para la realización de los bordados, se encuentra diferentes tipos de hilos como hilo de torzal, oro brizcado, cordoncillo, calabrote, así como hojilla, lentejuelas, canutillo y apliques de espejuelos.

## 3.2.ALTERACIONES

### 3.2.1. Fragilidad

La mayor parte del tejido base se encuentra con pérdidas de los hilos de urdimbre de pelo, apareciendo la sarga de la base. Esto ha provocado un mayor debilitamiento de la pieza, con pérdida de resistencia mecánica en algunas zonas. Este daño no se ha agravado debido a que este tejido se monta sobre la tela de refuerzo, unidas con las puntadas de seda del bordado, lo que ha servido para evitar un mayor deterioro de la pieza textil.

Las zonas más dañadas corresponden con las del terciopelo sin bordar, las cuales se encuentran sin unir a esta tela de refuerzo. A la vez, se provocan distintas tensiones entre el tejido base y el peso de las zonas bordadas.

### 3.2.2. Lagunas.

Presenta lagunas ubicadas en el tejido de base y en los bordados.

Las lagunas en el tejido base, son de dos tipologías unas consistente en la pérdida total de materia, y otras en la pérdida parcial de la urdimbre de pelo.

Las lagunas de tejido son de pequeña consideración, tanto por su tamaño como por tratarse de un daño puntual. Se corresponde con los bordes de las roturas de la zona inferior al cordero derecho.

La pérdida de la urdimbre de pelo se extiende al 70% aproximadamente del tejido base, sobre todo en las zonas que no cuentan con decoración bordada. La zona donde mejor se conserva el pelo es la situada debajo de la pintura, debido a la protección que ésta ha aportado al tejido.

En las lagunas de los bordados se aprecian lagunas parciales sobre todo en los elementos decorativos realizados con hojilla, lagunas completas de elementos decorativos ejecutados en cordoncillo, pérdidas de canutillo en los corderos, dejando ver el relleno interno y pérdidas de lentejuelas y cristales a modo de espejuelos (Fig. 3).

Las pérdidas de los accesorios ornamentales se encuentra en el galón que remata la obra. De un perímetro aproximado de 720 cm., existen unas pérdidas aproximadas de 160 cm. (Fig. 7).

### 3.2.3. Agujeros

En el forro actual se localizan puntualmente en los extremos de las puntas.

### 3.2.4. Rotos y desgarros

Existen diferentes roturas localizadas en la mitad inferior y zona central (Fig. 2).

En la mitad superior aparecen otros rotos coincidiendo con el filo superior del armazón metálico, por el roce con éste del tejido, sobre todo en los extremos.

El más importante tiene una medida de 12 cm, en la zona central, coincidiendo con el borde del óvalo de la pintura.

En el vértice de las puntas presentan roturas por desgarros por la movilidad de esta zona (Fig. 8).

#### 3.2.5. Desgastes.

Este daño se localiza en el tejido base, en el borde superior de la pieza, por el roce en contacto con el armazón metálico (Fig. 6).

#### 3.2.6. Alteraciones de tipo biológico y/o microbiológico.

En este primer estudio se perciben alteraciones de tipo microbiológico (moho) en el forro actual, sobre todo en la punta izquierda.

#### 3.2.7. Deformaciones.

Toda la superficie del terciopelo de base se encuentra deformado, con abolsamientos con respecto al tejido de refuerzo, pues los movimientos naturales de ambas fibras son diferentes. El tejido base se ha deformado por el peso de los bordados, que se ve acentuado por la exposición vertical de la obra. El tejido de refuerzo ha encogido levemente, dando lugar a que los bordes, más concretamente el interior de las puntas, se volteen hacia adentro.

Las deformaciones son más visibles en zonas del tejido que no se encuentra bordado, ya que éstos evitan la movilidad de la tela. En las zonas bordadas las deformaciones están menos pronunciadas. El vértice de las puntas es la zona más afectada por este daño, con abolsamientos y deformaciones que inciden gravemente en los motivos decorativos bordados. Los bordados con técnica de cartulina se encuentra rota en algunos puntos debido a este daño.

El galón que remata la pieza está totalmente deformado, sobre todo en los fragmentos sueltos.

#### 3.2.8. Alteraciones cromáticas.

Entre ellas destacan el contraste cromático debido a la limpieza de la crestería con respecto al resto de los bordados. Se trata de una alteración más antiestética que perjudicial para la pieza, y que se solucionará en el proceso de limpieza.

Asimismo aparece contraste entre el color del terciopelo visto y el que se encuentra protegido debajo de la pintura. También se aprecia por este motivo claramente las pérdidas de elementos decorativos, mostrándose zonas más rosadas del tejido.

### 3.2.9. Otras alteraciones en complementos decorativos de la pieza.

Los apliques de cristal, conocidos como espejuelos, presentan los daños característicos de este tipo de material, como son las picaduras de azogue. Estas son típicas de los espejos antiguos, y debido al tamaño de las piezas utilizadas, su importancia es mínima, tanto estéticamente como por no tratarse de un daño perjudicial para la obra (Fig. 5).

### 3.2.10. Separación entre piezas.

Se sitúan en los bordes de roturas y desgarros, que se han deformado hacia el interior provocando la visualización de la tela de refuerzo (Fig. 8).

### 3.2.11. Descosidos.

Aparece descosida la costura central, coincidiendo con el óvalo donde se sitúa la pintura (Fig. 2). Se une en su abertura superior al roto provocado por el roce del elemento metálico del armazón. Tanto el descosido, longitudinal a la pieza, de 7 cm, como la rotura, de 12 cm, dispuesta transversalmente, dan lugar a una abertura en forma de T. Este descosido es reciente, y podría estar en relación con el desmontaje de la pintura.

Existen otros descosidos puntuales, del forro con el tejido base, por su perímetro, de escasa extensión, al igual que los descosidos del galón en su unión con el terciopelo.

### 3.2.12. Manchas.

Las manchas aparecen repartidas por todo el tejido base, más visibles en las zonas donde se ha perdido la urdimbre de pelo. Son de color gris y pueden relacionarse con la migración de suciedad desde los elementos metálicos. Estas manchas presentan un color más acentuado, concentrándose en las cercanías de los bordados, debido a la limpieza efectuada en la zona central de la crestería.

### 3.2.13. Disgregación de las fibras.

Se localiza en los hilos sueltos de los desgarros, encontrándose éstos frágiles y con tendencia a la rotura y pérdida de los mismos.

En general, y pese a las pérdidas del pelo del terciopelo, e hilos sueltos de los bordados, las fibras se encuentran en un estado aceptable con respecto a debilitamientos que provoquen su disgregación.

### 3.2.14. Hilos sueltos

Se puede diferenciar entre los hilos sueltos del tejido base, correspondiente a los bordes de roturas y desgastes por el roce con el metal del armazón, y, por otro lado, los hilos metálicos sueltos de los elementos bordados, por rotura y/o pérdida de las puntadas de seda.

Este daño se generaliza por toda la obra afectando sobre todo al setillo, y prácticamente nulo en los elementos bordados sobre cartulina.

#### 3.2.15. Suciedad

Generalizada por toda la pieza, tanto en el anverso, como en la tela del forro.

El terciopelo se encuentra oscurecido por esta causa, apreciándose el color original en las zonas que estaban protegidas de la polución externa, como la zona que cubría la pintura, y asimismo donde se han perdido elementos decorativos tales como lentejuelas, cordones, espejuelos, etc. Estas zonas son más rosadas que el aspecto general que presenta el resto del tejido en la actualidad.

El bordado se encuentra totalmente ennegrecido, debido al oscurecimiento natural de los hilos metálicos, humo de velas e incienso, así como a su manipulación y a depósitos de suciedad. Debido a este oscurecimiento la obra presenta un aspecto muy desvirtuado con respecto a su lectura original, y a los efectos que producirían los distintos tipos de hilos, puntos, lentejuelas, espejuelos y bordados de cartulina.

#### 3.3. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra no ha sufrido una restauración integral con anterioridad, aunque sí se encuentre intervenciones puntuales en la misma. Entre ellas destacan la colocación de los forros, descrito en el apartado anterior, y la limpieza de los bordados del remate de la crestería. Esta intervención no ha dañado, aparentemente, los hilos del bordado pero si ha formado aureolas sobre el tejido cercano, que se deben al producto utilizado en la limpieza. Con la lupa se puede observar restos blanquecinos del mismo. Al tratarse de una limpieza puntual de una zona, se aprecia un contraste bastante intenso con respecto al resto de los bordados.

#### 3.4. DEPÓSITOS SUPERFICIALES.

Se localiza un pequeño resto de cera roja, del tamaño de una gota, en la punta derecha. A vista de lupa se advierte depósitos blanquecinos entre los hilos, en mayor cantidad en la crestería. Podría tratarse de algún material de limpieza, no eliminado totalmente.

## **4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**

### **4.1. ESTUDIOS PREVIOS**

#### **4.1.1. Estudio histórico-artístico**

Se proponen un estudio más detallado, con el contenido de la historia material de la obra. Incluirá todos los datos con respecto a su origen histórico, cambios de ubicación, documentación (si es posible) de las restauraciones y/o modificaciones efectuadas, así como su análisis iconográfico, morfológico y estilístico, incluyendo el estudio comparativo con otras obras de la misma época.

#### **4.1.2. Estudios científicos**

El estudio científico se basará en la caracterización de materiales presente en la obra:

- Identificación de la fibra del tejido base
- Identificación de las fibras de las telas de refuerzo, del forro rojo y del forro actual.
- Identificación de los colorantes utilizados en el terciopelo y en los forros.
- Identificación de la aleación del hilo metálico.
- Análisis de las fibras del relleno de los bordados y del papel de la cartulina.
- Análisis de la materia blanquecina del depósito superficial.

También se complementará la intervención con un examen no destructivo, consistente en tomas fotográficas generales y detalles tanto ornamentales como de daños, asimismo se harán macros fotografías de ligamentos e hilos metálicos.

#### **4.1.3. Estudios técnicos**

Se llevará a cabo un examen técnico de la contextura de los tejidos y bordados presente en la pieza.

### **4.2. TRATAMIENTO**

Se propone un tratamiento meramente conservativo, sin modificar el aspecto actual de la pieza. Los materiales están garantizados para que no afecten a la obra en el futuro, y que garanticen su estabilidad.

La metodología derivará de los resultados procedentes de estudios preliminares efectuados en la pieza (históricos, analíticos y diagnóstico).

#### **4.2.1. Microaspiración**

Eliminación del polvo superficial mediante aspiración de toda la superficie, utilizando protección con tul, para evitar la rotura y/o pérdida de hilos sueltos. Esta aspiración se realizará con una aspiradora, de boquillas intercambiables y adaptables a las necesidades de la obra, y controlando en todo momento la potencia de la misma.

#### 4.2.2. Separación de las partes constitutivas

Se desmontarán todos los elementos que componen la obra, para los tratamientos posteriores, realizados individualmente según características propias de cada uno. Previamente a esta fase se realizarán gráficos y se tomarán todos los datos necesarios para su posterior montaje.

#### 4.2.3. Limpieza

Previamente se realizarán pruebas de solubilidad de los colorantes así como de estabilidad de la fibra al encogimiento, para la elección del método y producto más adecuado de limpieza. En este primer estudio se determinan las siguientes limpiezas de los materiales constitutivos:

Limpieza del tejido base, que se realizará en seco, o con mezcla de los disolventes adecuados que garanticen la estabilidad del colorante y del tejido.

Limpieza de los bordados y galón, previo ensayo para la elección del método más adecuado a los mismos. Se realizará mediante tamponación, teniendo en cuenta las características de los bordados de cartulina y los rellenos de fibra.

Limpieza por lavado de la 2ª tela de refuerzo y forros, con la verificación de la solubilidad de los colores y estabilidad de las fibras al encogimiento.

#### 4.2.4. Eliminación de las deformaciones

Se eliminarán las deformaciones presentes en el terciopelo mediante humidificado con vapor frío y peso, a la vez que se realizará el alineado de los hilos de trama y urdimbre.

En esta misma fase se alinearán los hilos sueltos para su posterior tratamiento de fijación.

#### 4.2.5. Elección de nuevo soporte y tratamiento previo

Se propone el montaje del tejido base en un nuevo soporte que le aportará refuerzo tanto al terciopelo, debilitado y con roturas, como al tejido de refuerzo adherido a éste.

Se elegirá una tela de fibra natural, tintada del mismo color del terciopelo que servirá de base a la reintegración de las pérdidas del soporte, y se unirá al terciopelo mediante puntadas de fijación con hilo del mismo color que éste.

Las lagunas de terciopelo se podrán matizar, si es necesario, mediante crepelinas teñidas en función de las necesidades cromáticas de la zona.

#### 4.2.6. Tratamiento de roturas y descosidos

Se tratarán las roturas mediante punto de restauración fijadas sobre el nuevo soporte, utilizando hilo de seda teñido convenientemente.

Se fijarán las zonas descosidas, respetando el tipo de puntada utilizada originalmente.

#### 4.2.7. Fijación de los hilos metálicos sueltos

Se llevarán a su lugar original, fijándose mediante puntos de restauración, utilizando hilo de seda matizados para su integración, evitar que resalten en el conjunto de la obra. Opcionalmente se podrán matizar con crepelinas las zonas que aparecen con la fibra de relleno vista, de color amarillo vivo. Esto servirán a la vez para ocultar su antiestético color con respecto al fondo, a la vez que evita la pérdida, disgregación o desgarros de estas fibras, y por consiguiente la pérdida de los bordados parciales de estas zonas.

#### 4.2.8. Forrado

Preparación de un nuevo forro, utilizando tela de fibra natural, debidamente teñida. Se considera oportuno conservar la segunda tela de refuerzo, por presentar las mismas características que la unida a la tela base. No se conservará la tela roja, ni el forro actual, ya que se consideran que no son originales.

#### 4.2.9. Montaje

Montaje de la obra, mediante la unión de las distintas piezas separadas para su tratamiento.

#### 4.2.10. Tratamiento del armazón metálico

Se propone la conservación del mismo, para lo cual es necesario que sea tratado con un producto antioxidante que sirva de aislamiento con respecto a los materiales a los que aparece unido. Posteriormente éste armazón se puede forrar con muletón fino, y sobre éste una tela de algodón. Dicho forro servirá como amortiguación y contra el roce de los tejidos con la crestería.

## **5. RECURSOS**

### **5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA**

Para la realización del tratamiento de conservación-restauración se precisa un equipo interdisciplinar compuesto por un historiador del arte, un restaurador de tejidos, un fotógrafo y un químico.

Este equipo dispondrá de materiales y medios necesarios para llevar a cabo la intervención de acuerdo a los criterios establecidos.

La duración estimada para la intervención completa de este Simpecado es de ocho meses. Se contempla no sólo el tiempo de las fases de estudio e intervención, establecidas en la metodología del centro, sino también la de recopilación de la documentación y elaboración de una Memoria Final del Proyecto.

La estimación económica global para la intervención propuesta oscila entre los siguientes valores, correspondiendo a un valor mínimo y máximo : 17.501,44 Euros.

## EQUIPO TÉCNICO

- Estudio histórico.

**Gabriel Ferreras Romero.** Historiador del Arte. Departamento de Investigación. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

- Estado de conservación, documentación gráfica y tratamiento.

**Carmen Ángel Gómez.** Restauradora de bienes culturales. Taller de Escultura. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

Concepción Moreno Galindo. Restauradora. Programa de Estancias del Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

- Estudio Fotográfico.

**Eugenio Fernández Ruiz.** Fotógrafo. Taller de Física, Departamento de Análisis. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

---

Sevilla, a 1 de octubre de 2007.

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura 1



**ESTADO GENERAL DE LA OBRA**

Figura 2



Descosidos y desgarros

Figura 3



Lagunas del bordado

Figura 4



Hilos sueltos del bordado

Figura 5



Perdida de elementos decorativos

Figura 6 y 7



Desgaste terciopelo



Galón suelto

Figura 8



Roturas y separación de piezas