



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE  
INTERVENCIÓN

**"SIMPECADO DE LA DIVINA PASTORA DE LAS  
ALMAS".**

**SIGLO XVIII. ANÓNIMO**

SEVILLA (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 .....	9
4. Propuesta de intervención .....	13
5. Recursos.....	17
Documentación gráfica .....	19

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN**  
**“SIMPECADO DE LA DIVINA PASTORA DE LAS ALMAS”.**  
**SIGLO XVIII. ANÓNIMO**

**INTRODUCCIÓN**

El presente documento redacta el informe diagnóstico y propuesta de intervención de la obra, Simpecado de la Divina Pastora de las Almas perteneciente a la Capilla San Bernardo “Viejos”.

La obra ha sido trasladada al Taller de tejidos, del centro de intervención del Instituto del Patrimonio Andaluz (IAPH), dependiente de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.

La pieza fue estudiada a fin de determinar tanto sus características técnicas como sus alteraciones y deterioros.

Así mismo, se ha hecho un estudio histórico de la pieza.

Una vez estudiada la obra, se ha desarrollado una propuesta de intervención de restauración.

El diagnóstico, así como la propuesta de intervención se han redactado siguiendo la metodología, criterios, estructura y el modelo del informe definido por el Centro de Intervención del IAPH.

Nº Registro: 9/04

## **1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL**

1.1. TÍTULO U OBJETO. Simpecado de la divina pastora. (popular).

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 Casa 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 rojo con bordados en hilo metálico dorado, con incrustaciones de lentejuelas y otros ornamentos.

1.5.2. Dimensiones: 179´5 x 103 cm. (h x a)

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

1.6. DATOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Anónimo.

1.6.2. Cronología: Primera mitad del siglo XVIII.

1.6.3. Estilo: Barroco.

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 sus 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 Corporación en el mundo cristiano que venera 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 por Alonso Miguel de Tovar, y posteriormente será esculpida en una imagen para darle culto, 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)

La celebración del Rosario será de gran relevancia dentro de esta Hermandad, siendo encargados para este fin numerosos enseres, entre los que destaca este Simpecado de principios del siglo XVIII. El origen del rosario 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 durante la primera mitad del siglo XVIII, desconociéndose su autoría, siendo encargado por la Hermandad para salir en Rosario Público, en la época de mayor apogeo de este tipo de celebraciones religiosas. Actualmente, por su estado y por el peligro de deterioro que corre, no procesiona, y se mantiene en las dependencias de la Hermandad.

Pudo portar en un principio el lienzo con representación de la Divina Pastora atribuido a Domingo Martínez que conserva la corporación. Dicha pintura, pasaría posteriormente a presidir el Simpecado de mujeres realizado en 1766.

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

El Simpecado ha pertenecido desde su ejecución, a principios del siglo XVIII, a la Hermandad de la Divina Pastora, permaneciendo siempre en sus dependencias.

Desde su fundación, cercana en fecha a la elaboración de la pieza, la Hermandad ha sufrido numerosos traslados hasta encontrar el emplazamiento que hoy ocupa. Tuvo su fundación en la parroquia de San Gil en 1703, y al año siguiente la corporación consigue la cesión de la capilla perteneciente a los marqueses de la Motilla en el muro sur de la Iglesia de Santa Marina, según manifiesta la escritura verificada ante Tomás de Agredano el 29 de octubre de 1704. El traslado se produce a causa de la falta de un lugar adecuado en la iglesia de San Gil.

Mientras que se llevaba a cabo la remodelación de la que habría de ser su sede canónica durante más de doscientos años, fue llevada al Convento de R.R. M.M. Agustinas de la Encarnación. También parece que estuvo antes de llegar a Santa Marina en la iglesia de San Juan Bautista, vulgo de la Palma.

Al acabar las obras de adecuación de la Capilla, la Hermandad traslada su titular y enseres a Santa Marina, donde permanece por doscientos treinta años. En tal espacio, sólo cabe reseñar dos traslados provisionales a la parroquia de San Román a causa del incendio de su capilla durante la revolución septembrina de 1868, regresando a su capilla el año siguiente.

Hubo en 1936, durante la guerra civil, un incendio intencionado que destruye la parroquia, provocando un largo éxodo de la Hermandad. Se salvaron del incendio la imagen y los enseres principales, entre ellos el Simpecado de Rosario, proponiéndose como nueva sede el ex convento de Nuestra Señora de la Paz por estar cerca de Santa Marina, estando allí la corporación ubicada en octubre del mismo año. Allí permanecería hasta 1942, cuando se traslada la imagen a San Martín, que se convertirá durante varias décadas en sede canónica de la Hermandad.

En 1989 nuevas obras en San Martín obligaron a la Hermandad a trasladar a su titular al convento de las Esclavas del Sagrado Corazón de Jesús, realizando la salida procesional desde la capilla de la Cofradía de Monte-Sión.

Ante los problemas de ubicación en San Martín en 1990 se plantea la posibilidad de residir en otro templo, centrándose los intereses en la capilla de la Calle Amparo, en el hospital de sacerdotes de San Bernardo, vulgo de los viejos, a la vista de las gestiones y documentos presentados por la hermandad.

Finalmente el 7 de abril de 1992 se da lectura al documento episcopal de cesión de la capilla del antiguo hospital de sacerdotes de San Bernardo, vulgo de los viejos, en la collación de San Pedro y San Juan Bautista, a la

que sería la actual capilla de la Divina Pastora, donde la imagen y sus enseres han permanecido hasta hoy. (3)

### 2.3. RESTAURACIONES O MODIFICACIONES EFECTUADAS.

La obra presenta intervenciones puntuales. Entre ellas, el cambio de forro en el reverso; la colocación de un tejido nuevo en la parte trasera de la presilla, en sustitución de la original; y la sustitución de los borlones que cuelgan de las puntas y del centro del Simpecado, por unos de material sintético.

### 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. Aunque en su origen es un enser dedicado al culto de la Inmaculada, 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.(4)

La pieza se cubre de bordados que adornan el Simpecado, que son en su mayoría motivos vegetales y florales repletos de simbología religiosa, que llevan implícita la doctrina surgida en el Concilio de Trento. Las flores aluden a las virtudes Marianas, insisten en la pureza de María.

Las estrellas que figuran distribuidas en torno al espacio reservado para la pintura, son un atributo mariano que procede del título "Estrella de Mar", significado del nombre de María en hebreo. El Sol y la Luna, que aparecen en la parte superior del Simpecado, hacen referencia a la Inmaculada Concepción de la Virgen María. Se basan en la mujer apocalíptica: *"envuelta en el sol, con la luna bajo los pies y en la cabeza, una corona de estrellas"* (Ap. 12, 1).(5)

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 de pie, sosteniendo en la boca un pequeño rosario, en alusión al uso que tiene originariamente el propio simpecado, y sosteniendo un bastón o báculo de pastor. (6)

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

La obra se define como un estandarte en forma de repostero, pendiente de un asta y travesaño, que estaría presidido por la imagen pictórica de la Virgen en la advocación de 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 los Rosarios Públicos.

Su tamaño es reducido y es de perfiles rectos. Está confeccionado en terciopelo rojo, con bordados de hilos metálicos dorados y aplicaciones, con decoración simétrica y repartida a lo largo de toda la pieza.

La obra se decora fundamentalmente con motivos vegetales, tallos, roleos, hojas y distintas flores que ocupan toda la superficie, más dos jarrones en la parte inferior de la pieza, y el cordero representado igualmente en dos ocasiones. Los motivos decorativos están ejecutados en hilo de oro, empleando para el bordado distintas técnicas. Entre ellas se encuentran el setillo, cartulina, punta, punta doble, media onda y rombo, empleando hilos de diversa tipología como entorchado, canutillo y láminas de hojilla.

La pieza lleva decoración de lentejuelas doradas distribuidas por toda la superficie, para cubrir los espacios libres de bordados. También los rosarios que portan los corderos en sus bocas están confeccionados con pequeñas cuentas de color blanco. Las puntas del Simpecado, tienen como remate unos borlones de material sintético, añadidos posteriores bastante desafortunados.

El bordado pertenece a la primera mitad del siglo XVIII, momento en el que permanece la estética barroca desarrollada en el siglo XVII, de búsqueda de lo decorativo y suntuoso, donde la decoración vegetal de los bordados ocupa prácticamente toda la pieza sin dejar lugar a espacios libres. En este momento concreto, se tiende a eliminar el relieve desmesurado, volviéndose a imponer el oro llano; se realiza el bordado de fantasía con adición de pedrería o chaspería. La elaboración del simpecado se encuentra en un momento casi de transición, ya que a lo largo de la segunda mitad de la centuria, el barroco va evolucionando hacia los gustos del rococó, siendo lo más destacable la aparición de la rocalla como elemento decorativo.

Tanto en Sevilla como en Cádiz existen en esta centuria pocos nombres de bordadores, a pesar de que 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. Existirían otras obras anónimas de relevancia, como el Simpecado Rojo de la cofradía de la Soledad de San Lorenzo, procedente de la Antigua Hermandad de la Virgen de Roca-Amador, también de la primera mitad del siglo XVIII, y que estilísticamente entronca con el Simpecado de la Divina Pastora, de tamaño igualmente reducido y perfiles rectos, con bordados en oro sobre terciopelo rojo, con decoración vegetal.(7)

### **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) Según la información vertida en la página Web <http://www.rosarioensevilla.org> [consulta: 10/11/2006].

(3) 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].

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

(5) MAÑES MANAUTE, A. Esplendor y simbolismo en los bordados. Sevilla penitente. Tomo III. Editorial Server. Sevilla. 1995.

(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.**

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. Esplendor y simbolismo en los bordados. Sevilla penitente. Tomo III. Editorial Server. Sevilla. 1995.

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**

\* N° de piezas constitutivas

La obra está compuesta por 3 partes: un soporte base para la decoración, consistente en un terciopelo, un soporte de refuerzo y por último un forro para la protección de todo el reverso de la obra.

El soporte base y el forro, están formados por dos piezas de la misma tela.

\* Unión de las diferentes piezas constitutivas

Las uniones de las dos piezas que forman tanto el soporte base como el forro; están hechas con una unión simple, en la zona central.

Las uniones entre las distintas partes de la obra, están hechas, también, con una unión simple, a lo largo de toda la zona perimetral. El hilo empleado para estas uniones, es de color rojo.

\* Dimensiones generales y de las piezas constitutivas

La pieza presenta una medida, desde el borde superior hasta las puntas, de 179´5 cm. El ancho de la pieza es de 103 cm. (Figura 4).

El soporte base, está formado por dos piezas, una de 51 cm. y de 52 cm., de ancho, que corresponde al ancho de la tela, pues encontramos los orillos en los extremos.

El forro está compuesto, también, por dos piezas, de 51cm y 52cm, de ancho.

\* Estudio técnico de los tejidos

- Contextura: Calificación técnica

El tejido base sobre el que descansan todos los elementos de la decoración es un terciopelo simple con un solo cuerpo, de color rojo.

Este terciopelo está constituido por dos tipos de urdimbre, la de fondo y la de decoración, ambas de color rojo. (Figura 3).

Aparece un tipo de trama, que es la que forma el tejido base del terciopelo en sus diferentes pasadas, y es también de color rojo.

Bajo el terciopelo aparece un tejido, que sirve de refuerzo y base para la fijación de los motivos bordados. El ligamento de éste, se trata de un tafetán simple, el cual se limita a dos hilos y a dos pasadas de modo que los hilos pares e impares alternan a cada pasada, por debajo y por encima de la trama.

Los hilos de urdimbre y trama son de color crudo, presentan un número de cabos indefinido, pero numeroso; con torsión S. La densidad es de 14 hilos por 12 cm<sup>2</sup>.

El soporte base viene protegido por un forro, éste presenta un ligamento de tafetán. La urdimbre es de color rojo, con torsión S, múltiples cabos y

una densidad de 20 hilos por cm. La trama, también de color rojo, con torsión Z, múltiples cabos, y una densidad de 24 hilos por cm.

\* Ornamentación

La decoración de la obra, esta compuesta por bordados y aplicaciones. (Figura 8).

En el caso de los bordados se han utilizado diferentes hilos metálicos, apareciendo con dos colores distintos de alma, en blanco y amarillo.

Estos motivos bordados se realizan directamente en la obra, cosiéndose a los dos estratos a la vez, (tejido de refuerzo y terciopelo).

Todos estos hilos van dispuestos en la superficie del terciopelo sobre diferentes materiales de preparación o relleno, (cordones, hilos más o menos gruesos, cartulina) y son hilos, en este caso de color amarillo, los que los van fijando siguiendo diferentes tipos de puntos.

Los hilos metálicos empleados son de diversa tipología, apareciendo hilo entorchado, canutillo, y hojillas.

Los tipos de puntos utilizados son también diversos, setillo, cartulina, punta, punta doble, media onda, rombo.

Las aplicaciones que aparecen son lentejuelas y perlitas.

Las puntas del simpecado, tienen como remate unos borlones.

### 3.2. INTERVENCIONES ANTERIORES

La obra presenta pocas intervenciones. (Figura 5).

Cabe destacar, el cambio del forro, en el reverso. (Figura 7).

La colocación de un tejido nuevo, un adamascado, en la parte trasera de la presilla, ya que la original ha desaparecido. (Figura 9).

Y por último, la sustitución de los borlones que cuelgan de las puntas y del centro del simpecado.

### 3.3. ALTERACIONES

\* Fragilidad

La obra en general, presenta falta de flexibilidad, resistencia mecánica y elasticidad.

Este tipo de daño se debe tanto al envejecimiento natural de la obra, así como a su mala manipulación y conservación incorrecta.

\*Lagunas

Aparecen distintos tipos de lagunas:

En las zonas bordadas, observamos la pérdida de hilos metálicos, dejando a la vista el material de relleno. (Figuras 6 y 10)

En otras zonas, la zona central y en los bordes, aparece, la perdida total del terciopelo, que nos deja a la vista, el tejido de refuerzo. (Figuras 6 y 10)

Presenta también lagunas, en las que se ha perdido, tanto el tejido base, como el de refuerzo, como ha ocurrido en la parte delantera de la presilla.

Por último, encontramos la perdida total del tejido original, como ocurre en la parte trasera de la presilla.

Estas lagunas son fruto del roce, y el uso al que ha sido sometida la obra.

Las lagunas en la zona central, están causadas por la tensión a la que ha sido sometida esa zona, por la fijación de la pintura al tejido.

**\* Rotos y desgarros**

En la zona central de la obra, aparecen numerosos rotos, también debido, al igual que las lagunas de esa zona, a la tensión que ha producido la unión del tejido con la pintura central. (Figuras 6 y 10)

El contorno de la obra, la zona de las uniones de las distintas partes constitutivas de la pieza, presenta también, desgastes.

Los bordados, también aparecen desgarrados en algunas zonas, presentando numerosos hilos sueltos.

**\* Desgastes**

Los bordados presentan numerosos desgastes, debido al roce.

El terciopelo, presenta también un gran desgaste, lo que le ha producido la perdida del pelo, tan característico de este tipo de tejido.

**\* Alteraciones de tipo biológico y/o microbiológico**

Aparentemente, no presenta ningún tipo de ataque biológico o microbiológico.

**\* Deformaciones**

Las deformaciones que presenta son los característicos abolsamientos causados por la exposición vertical de pieza y por la dilatación de las fibras, causados por cambios bruscos de temperatura y humedad. Esta alteración aparece en toda la obra. (Figura 7).

Los bordes presentan también deformaciones, debido a la tensión de las costuras.

**\* Descosidos**

Aparecen algunos descosidos, en las uniones de las distintas piezas del tejido de base.

También los encontramos en la parte perimetral, en las uniones de los distintos tejidos que forman la pieza.

**\*Manchas**

En el forro, aparecen gran cantidad de manchas de pequeñas dimensiones, de color negro; debido a la acumulación de polvo. Se observan también, manchas de humedad. (Figuras 7 y 10)

Sobre la superficie del terciopelo, aparecen manchas de naturaleza grasa, producidas por la colocación de cinta adhesiva por el reverso del terciopelo.

\* Hilos sueltos

En los bordados, debido a sus características técnicas, favorece la aparición de numerosos hilos sueltos, que además, coinciden con los desgarros y las lagunas.

\* Otras alteraciones en complementos decorativos de la pieza

El metal de los hilos presenta un alto grado de oxidación, que le provoca un gran oscurecimiento.

\* Suciedad

Presenta una gran acumulación de polvo generalizada por toda la superficie.

## 4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

### 4.1. ESTUDIOS PREVIOS

#### \* Estudios analíticos.

Es necesario saber algunos datos técnicos, que sirvan de base para conocer la respuesta de los materiales a los distintos tratamientos de conservación y restauración, y que nos concretarán el tipo de intervención a realizar.

Estos datos técnicos sólo se podrán conocer mediante diferentes estudios analíticos.

Estos análisis son pruebas destructivas, por lo que se tomarán muestras en zonas puntuales, en la cantidad y número estrictamente necesario, a fin de dañar la obra lo menos posible.

Una vez tomadas las muestras se propone:

- Análisis de los colorantes, para ello se realizarán análisis cuantitativos para identificar el tinte de los hilos de la decoración y de los distintos tejidos constitutivos. Así mismo se estudiará la solidez y firmeza del color, mediante pruebas de solubilidad de sus características técnicas y mecánicas.
- Análisis de las fibras textiles, se identificarán las fibras mediante diferentes pruebas, y así determinar sus propiedades y estado de conservación.
- Análisis de los elementos metálicos, se realizarán distintas pruebas para establecer cual es la aleación del metal, y poder así, determinar el estado de metal.

#### \* Estudio fotográfico.

La documentación fotográfica se realiza con el fin de tener un seguimiento continuo de la obra durante todas las fases del proceso de intervención:

- Ubicación actual.
- Estado de conservación previo a la intervención.
- Seguimiento de cada fase del tratamiento.
- Finalización de la intervención.
- Montaje definitivo.

Se utilizarán técnicas especiales como luz rasante, iluminación normal, macro y microfotografía.

### 4.2. TRATAMIENTO

El tratamiento de restauración propuesto se encuentra en la línea conservativa de acuerdo a los criterios y metodología del centro de Intervención del IAPH.

Los criterios para la intervención del conjunto estarán condicionados por el grado de deterioro y las consecuencias directas que estas alteraciones han producido en la obra.

La metodología de trabajo seguida partirá de los resultados analíticos que se efectuarán antes de proceder a la intervención, los cuales aportarán los datos necesarios para la elección y aplicación de los diferentes tratamientos.

Los tratamientos de intervención encuadrados en el ámbito conservativo respetarán la obra tal como se encuentra en la actualidad. Se realizarán los tratamientos necesarios para devolverle su integridad física y morfológica original, sin recurrir a reconstrucciones, modificaciones de formato, añadidos de elementos nuevos o pasados de los bordados a nuevo soporte.

Los materiales y las operaciones efectuadas serán reversibles y garantizarán su estabilidad sobre la obra, sin provocarles nuevas alteraciones.

Los procesos que se requieren para restauración son los siguientes:

\* Separación de las partes constitutivas.

Es necesario desmontar la pieza, retirando el forro, ya que la fragilidad del terciopelo y el tejido de refuerzo hacen necesaria la colocación de un tejido de refuerzo nuevo.

\* Limpieza.

Las características de la obra desaconsejan la limpieza por medio acuoso, y como ésta solo presenta una gran acumulación de polvo, se propone únicamente una limpieza mecánica, tanto del anverso como del reverso de la obra.

Este tratamiento se realizará mediante micro aspiración con la ayuda de pinceles de pelo suave, y protegiendo las zonas más debilitadas con una gasa o tul, para evitar riesgos durante este proceso.

En zonas puntuales, los bordados, se recurrirá a la limpieza química, donde se utilizará un disolvente adecuado a los materiales de la pieza, será aplicado con hisopos y algodón.

\* Consolidación.

Terminado el tratamiento de limpieza procederemos a la consolidación de las zonas más débiles o que presentan roturas del tejido de base.

La consolidación se realizará por medio de la colocación de un soporte completo nuevo.

Este soporte nuevo se colocará, intentando que los ligamentos de ambos tejidos coincidan en la misma posición, así mismo, debe ser de procedencia natural, con un ligamento fuerte, pero a la vez adaptable a las características técnicas del tejido original; para evitar deformaciones, pliegues, tensiones y roturas posteriores.

El hilo que se utilizará para la fijación del nuevo soporte será de origen natural, y tendrá que ser lo suficientemente fuerte para mantener unidas

ambas telas, y la vez ser flexible para adaptarse a los posibles movimientos de las telas.

\* Fijación.

La fijación es una operación por la cual se aseguran las lagunas y roturas del tejido, los hilos metálicos sueltos del bordado.

La fijación de las lagunas y roturas se realizarán con puntos de restauración o con punto de escapulario, teniendo en cuenta las características morfológicas de las alteraciones y el estado de conservación del borde de las mismas.

La fijación de los hilos metálicos sueltos se realizará siguiendo la disposición original del bordado.

Los hilos que se utilizarán, serán del material y el grosor que requiera la zona a fijar.

\* Forrado.

El forro que presenta la obra no es original, por ello, y teniendo en cuenta su lamentable estado de conservación se aconseja su sustitución por uno nuevo.

El forro nuevo tendrá unas características técnicas similares al original.

\* Consideraciones generales de exposición y/o almacenamiento.

Se propone una exposición de la pieza en plano inclinado durante todo el año para evitar futuras alteraciones, especialmente, deformaciones. Aunque lo ideal es la presentación de esta pieza en horizontal de forma que el tejido descanse repartiendo su peso más gradualmente.

El soporte donde descanse el Simpecado deberá estar debidamente preparado según unas normas generales de presentación para los tejidos en plano.

En primer lugar la madera elegida como soporte tiene que ser lo más neutra posible, si bien se puede utilizar también el contrachapado aislándola de su contacto con la pieza original. La madera debe ser forrada con un aislante que puede ser melinex, a continuación se dispondrá un soporte de muletón que sirva de almohadillado a la obra. Todo ello irá forrado con una tela de procedencia natural sin apresto y limpia, sobre la cual irá depositada el tejido original.

Una vez preparada la base se depositará la pieza sobre ella fijándola con bandas de velcro®, las cuales irán cosidas al soporte y al forro de la obra.

Si la obra se expone en el interior de una vitrina, sería necesario contar con un técnico especializado en la materia que indique el sistema de iluminación correcto y la forma de medir con precisión los niveles de temperatura y humedad, debido a que se trata de un material altamente higroscópico, al cual afectan muy directamente las fluctuaciones de temperatura y humedad que causarían daños sobre la obra.

Es importante controlar la manipulación de estas piezas, designando a personas que sepan como llevar a cabo esta función, extremando el cuidado en traslados o cambios.

Las obras deben manipularse siempre de forma extendida, sujetándolas por los bordes, evitando pliegues y dobleces que pueden ser peligrosos tanto para el tejido base como para el bordado.

## **5. RECURSOS**

### **5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA**

El equipo interdisciplinar necesario para el desarrollo de los trabajos constará de los siguientes técnicos: un historiador del Arte, un conservador-restaurador, un químico, un biólogo y un fotógrafo.

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

La duración estimada de la intervención sobre el soporte textil es de siete a ocho meses.

La estimación económica global para la intervención propuesta oscila entre los siguientes valores, correspondiendo a un valor mínimo y máximo: 15.313'76 - 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.** Taller de Tejidos. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

- \* **María López Rey .** Restauradora de Bienes Culturales. Programa de Estancia formativa 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

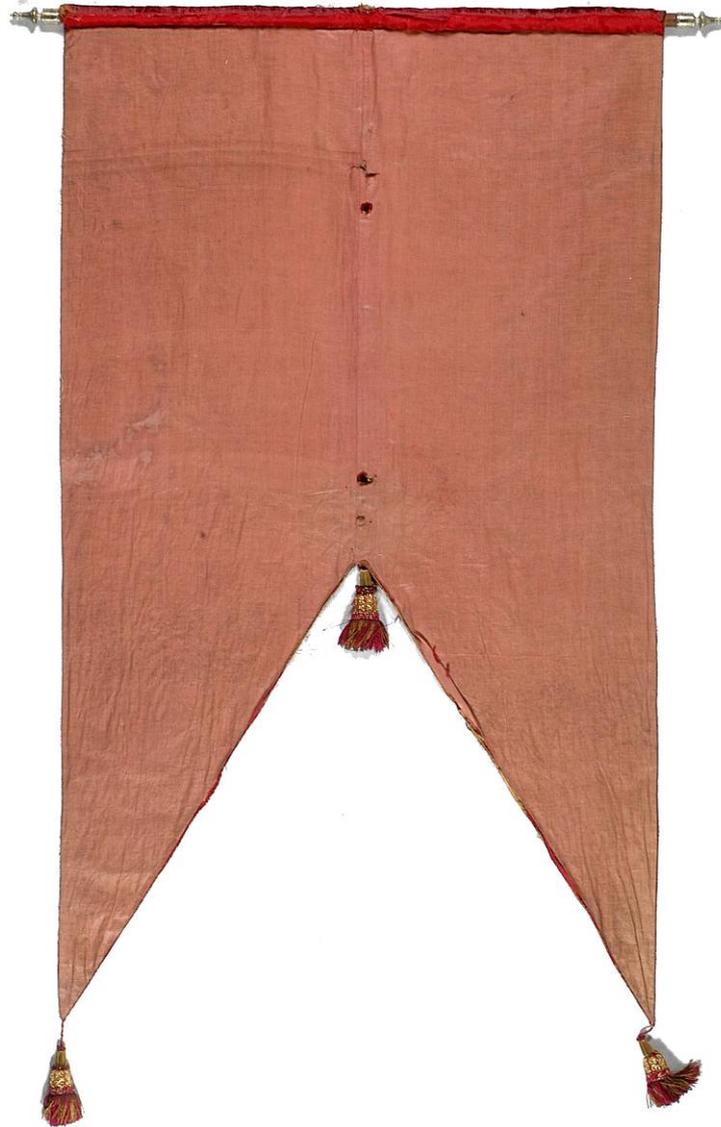
## **DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura 1



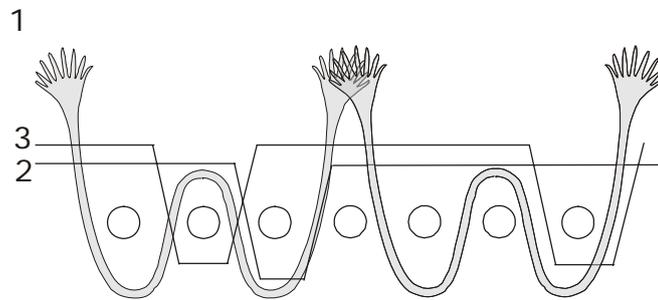
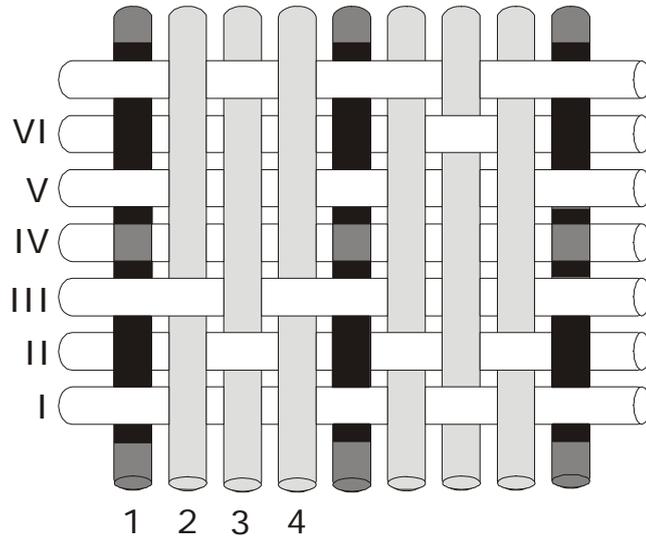
ESTADO INICIAL DEL ANVERSO DE LA OBRA

Figura 2



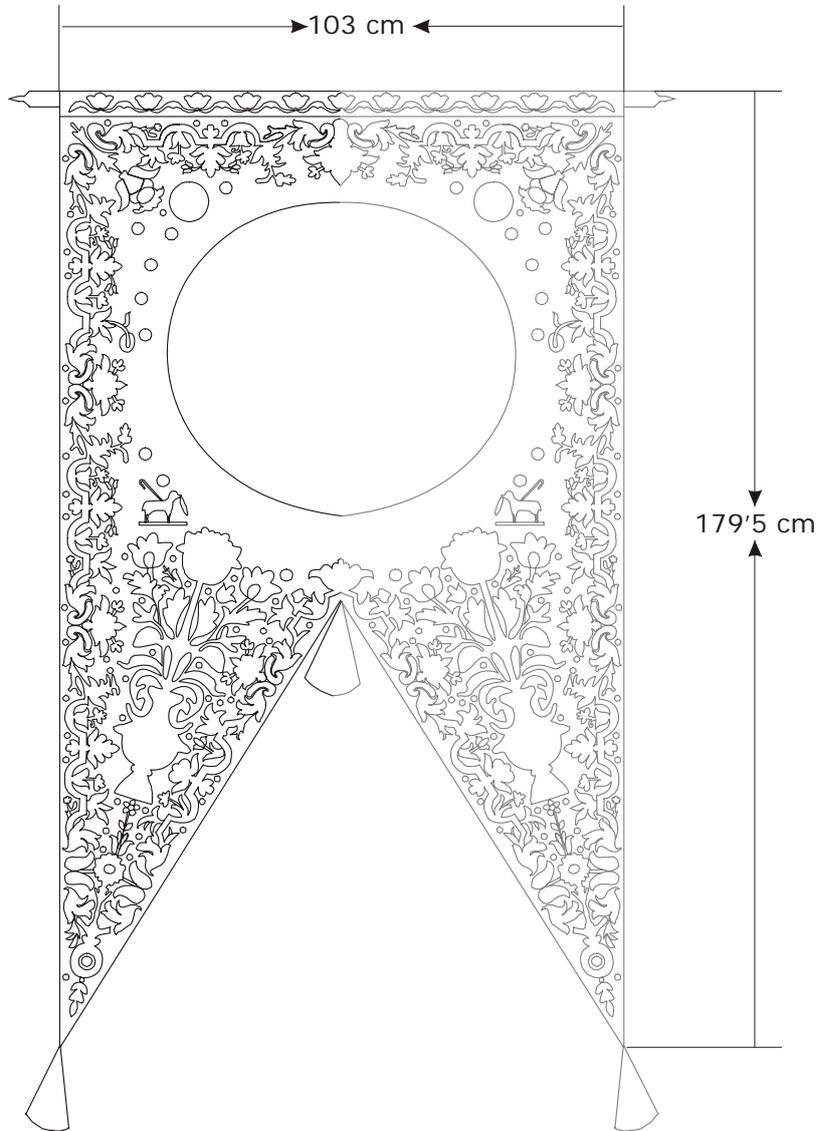
ESTADO INICIAL DEL REVERSO DE LA OBRA

Figura 3



LIGAMENTO TERCIOPELO

Figura 4



DIMENSIONES DE LA OBRA

Figura 5

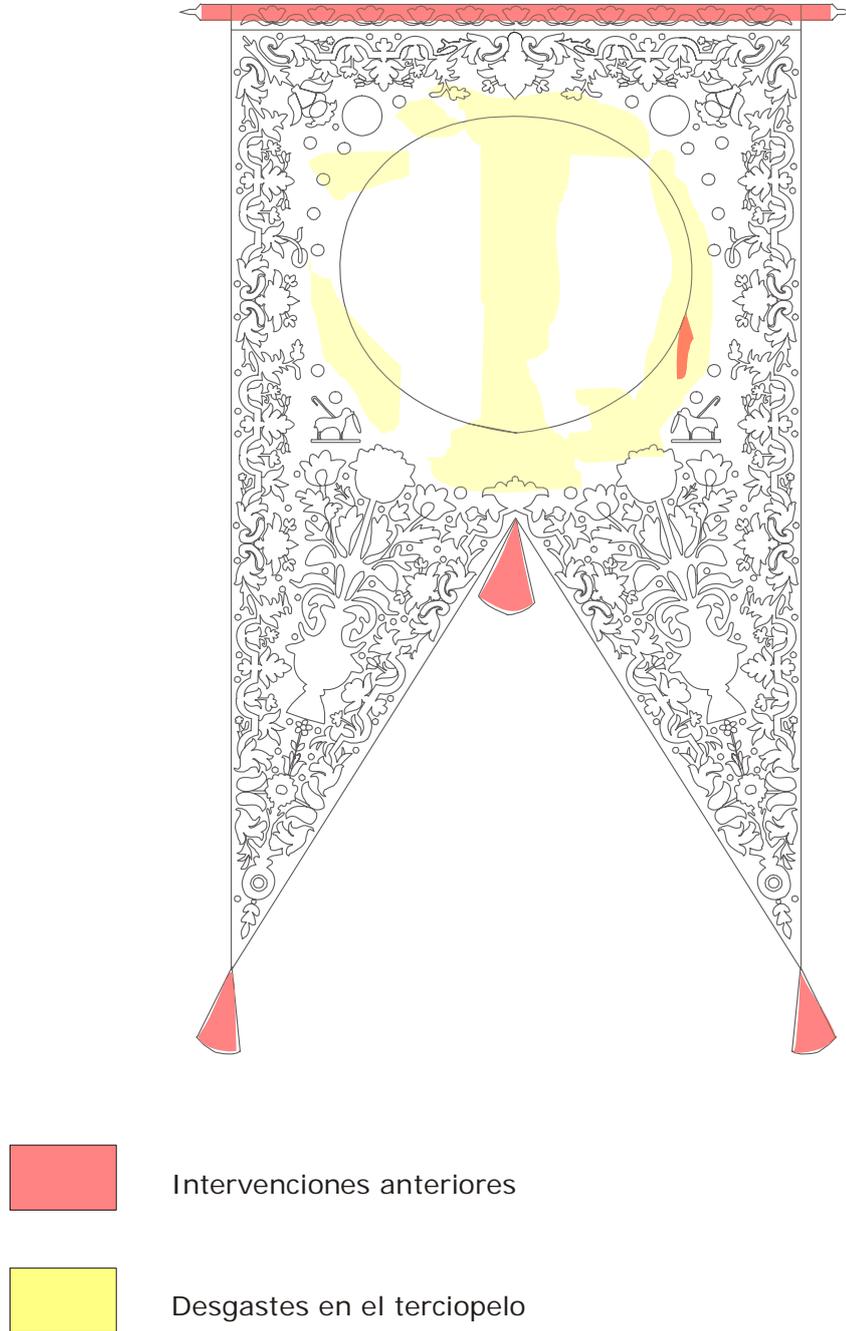


Figura 6

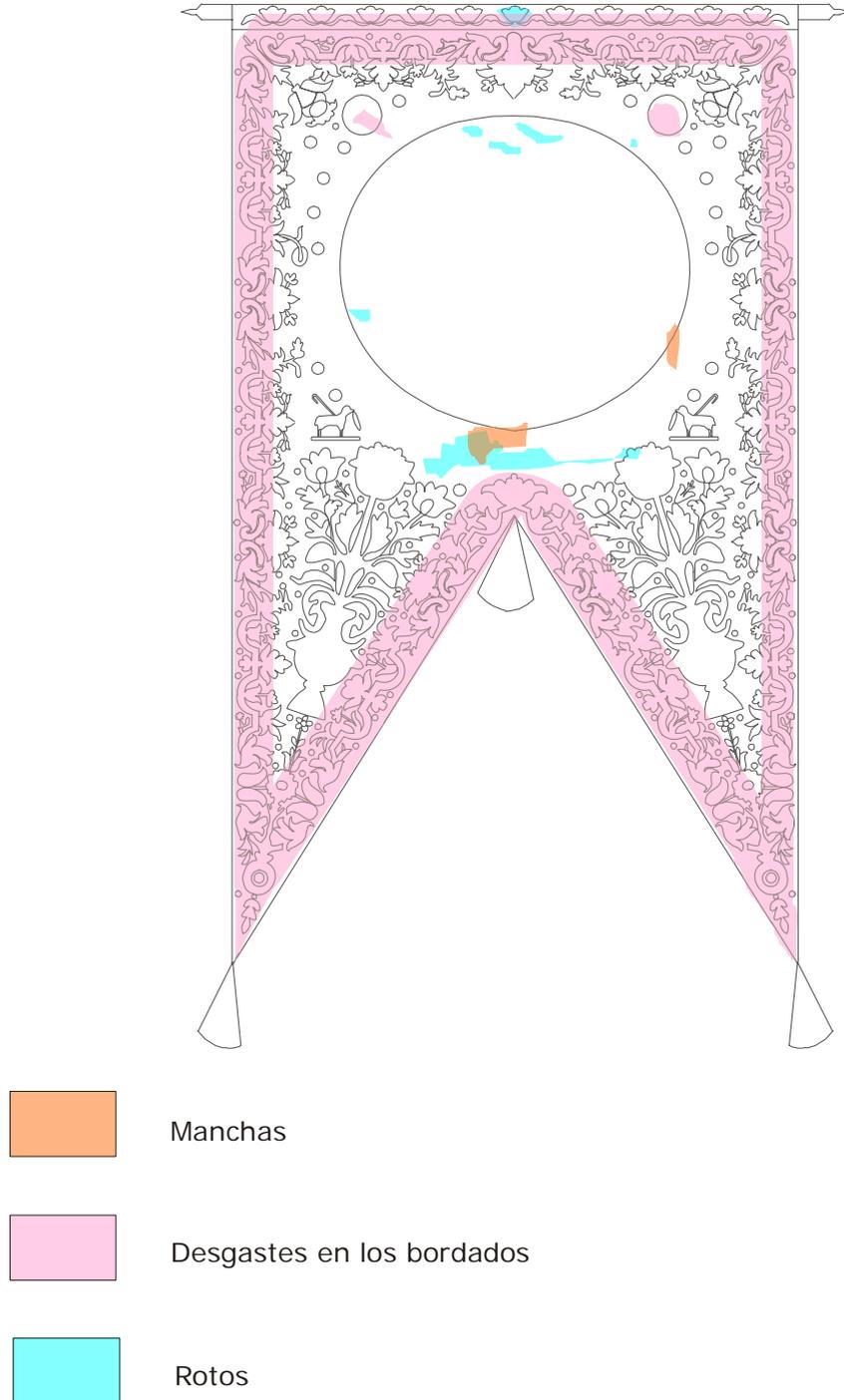
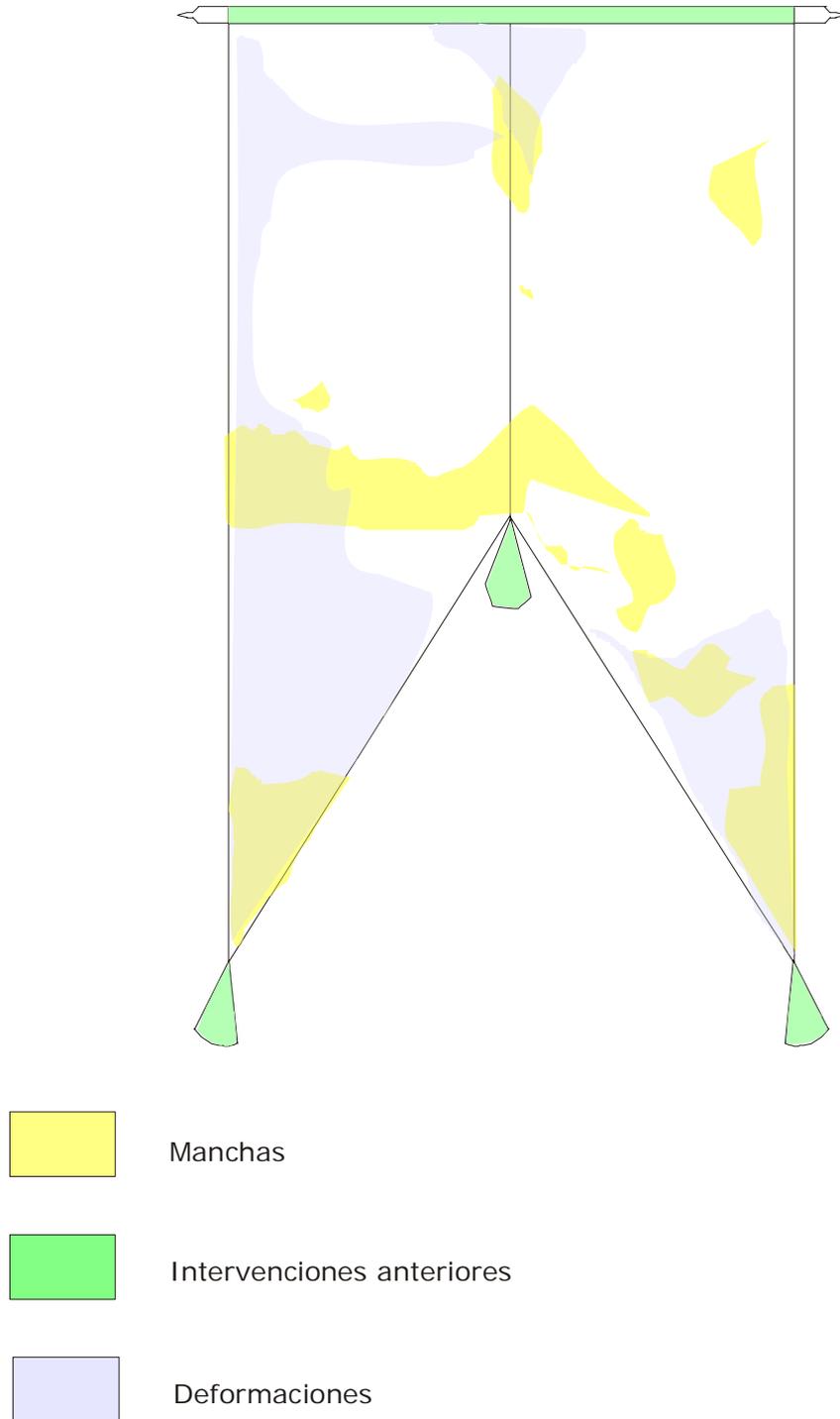
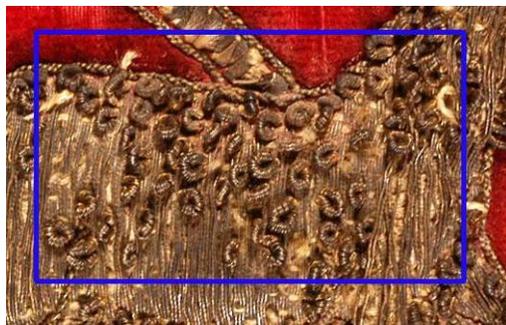


Figura 7



*Figura 8*

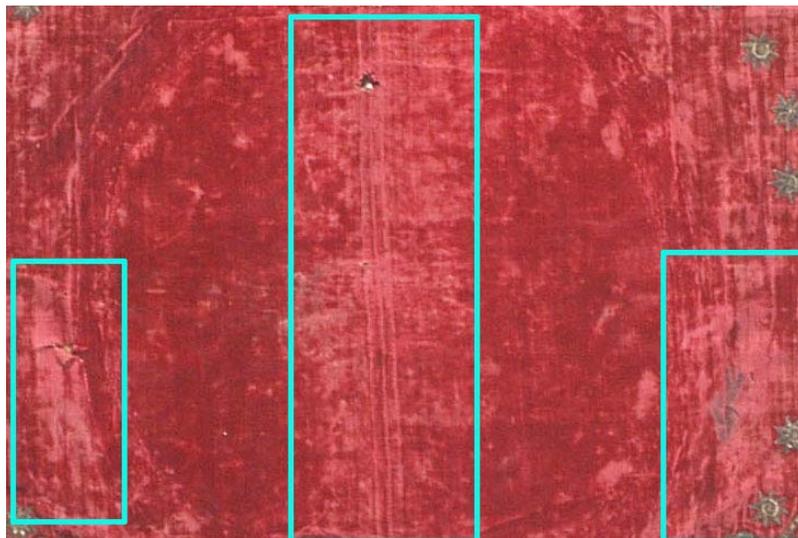
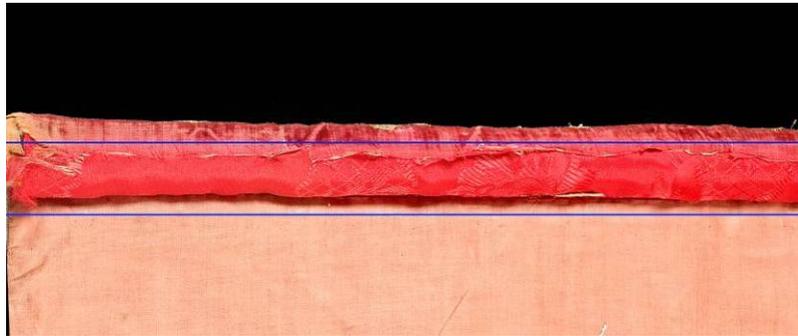


Ejemplos de bordados



Preparación del bordado

Figura 9

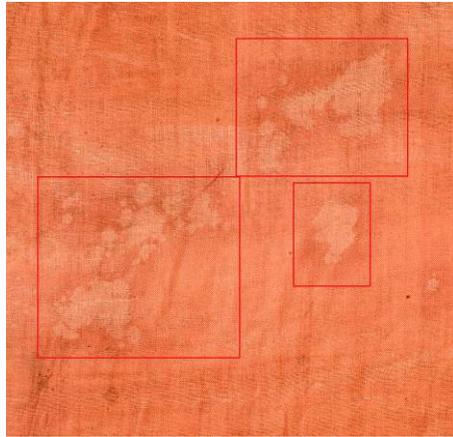


Intervenciones anteriores



Desgastes del terciopelo

Figura 10



Desgastes del bordado



Manchas



Rotos