



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

**"SIMPECADO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO  
DE LA HERMANDAD DE LA ESPERANZA MACARENA".**

BASÍLICA DE LA VIRGEN DE LA ESPERANZA  
(SEVILLA)

Enero 2005

INSTITUTO ANDALUZ DEL PATRIMONIO HISTÓRICO  
Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico

## ÍNDICE

Introducción . . . . .	1
1. Identificación del Bien Cultural . . . . .	2
2. Historia del Bien Cultural . . . . .	3
3. Datos Técnicos y Estado de Conservación . . . . .	7
4. Propuesta de tratamiento . . . . .	13
5. Recursos . . . . .	17
Equipo Técnico . . . . .	18
Anexo: Documentación gráfica . . . . .	19

INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN  
**“SIMPECADO DE LA VIRGEN DEL ROSARIO DE LA HERMANDAD DE  
LA ESPERANZA MACARENA”**

## **INTRODUCCIÓN**

El estudio llevado a cabo en el Simpecado de la Virgen del Rosario del Museo de la Hermandad de la Virgen de la Esperanza Macarena de Sevilla se ha realizado “in situ”, en una de las salas expositivas de dicho Museo, mediante inspección visual.

La obra textil presenta unas características técnicas muy complejas y además tiene una dificultad añadida que posee un lienzo central en forma de tondo pintado al óleo. Debido al estado de conservación de la pintura, no se ha estimado conveniente el desmontaje de la misma, lo cual supondría un riesgo importante para la obra.

En líneas generales y siguiendo los criterios básicos del Centro de Intervención, la metodología de conservación restauración que se llevará a cabo para la conservación de esta pieza, estará condicionada por su puesta en valor, simbología, grado de alteraciones, así como por la importancia de la degradación que presente en la obra cuando se desmonte, tanto en diversidad como en localización y dimensión.

Dentro de cada bloque o apartado de este informe se desglosarán las principales características, técnicas, estado de conservación y tratamiento de cada pieza de la obra, tanto de los posibles restos del Simpecado original como de las posteriores intervenciones.

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

### **1.1. TÍTULO U OBJETO.**

*"Simpecado de la Virgen del Rosario".*

### **1.2. TIPOLOGÍA.**

Tejido y pintura.

### **1.3. LOCALIZACIÓN.**

**1.3.1. Provincia:** Sevilla.

**1.3.2. Municipio:** Sevilla.

**1.3.3. Inmueble:** Basílica de la Virgen de la Esperanza Macarena.

**1.3.4. Ubicación:** Sala superior del Museo de la Hermandad de la Virgen de la Esperanza Macarena.

**1.3.5. Propietario:** Hermandad de la Virgen de la Esperanza Macarena.

**1.3.6. Demandante del estudio y/o intervención:** D. Juan Ruiz Cárdenas, Hermano Mayor de la Hermandad de la Virgen de la Esperanza Macarena.

### **1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.**

Es una insignia denominada Simpecado (por estar dedicada a la Virgen), también llamada estandarte. Es de forma rectangular y está terminado en su zona inferior por dos picos. La insignia en cuestión encuentra su origen en los rosarios públicos.

### **1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.**

**1.5.1. Materiales y técnica:** Tejido (hilo metálico de plata sobre terciopelo) y pintura (bordado/óleo sobre lienzo).

**1.5.2. Dimensiones:** -Tejido:

-Pintura:

**1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas:** No presenta a simple vista.

### **1.6. DATOS HISTÓRICOS-ARTÍSTICOS.**

**1.6.1. Autor/es:** Anónimo.

**1.6.2. Cronología:** Siglo XVIII.

**1.6.3. Estilo:** Barroco.

**1.6.4. Escuela:** Sevillana.

## **2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL.**

### **2.1. ORIGEN HISTÓRICO.**

El Simpecado es un emblema ligado al origen de los rosarios públicos, unas manifestaciones de fe en las que los participantes expresaban su devoción a la Virgen abiertamente, dándose en Sevilla desde finales del siglo XVII hasta la segunda mitad del XIX, e incluso con remembranzas posteriores (1).

A pesar de que en un principio los rosarios públicos procesionaban sin insignias o imágenes, sólo cantando y rezando los misterios del Rosario bajo la dirección de algún eclesiástico, más adelante el Simpecado pasó a formar parte de dichos desfiles religiosos, convirtiéndose incluso en un elemento característico de ellos.

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

Habiendo pertenecido siempre a la Hermandad de la Virgen del Rosario de San Gil, estaría ubicado en un principio en la parroquia del mismo nombre (su antigua sede).

### **2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES EFECTUADAS.**

Las intervenciones anteriores no han modificado la visión original de la obra. Tras el estudio visual de la misma, se observó la incorporación de un nuevo forro en el reverso de la obra y algunos cosidos (como puedan ser refuerzos de uniones y roturas que presentaba). Se habían aplicado, además, zurcidos en el terciopelo a modo de fijación para determinadas zonas.

### **2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.**

Los personajes representados pictóricamente en el soporte ovalado de madera siguen un programa iconográfico que a continuación queda detallado.

Por una parte, la zona central de la composición queda ocupada por la Virgen del Rosario, a la que está dedicado el Simpecado, flanqueada por San Francisco de Paula y Santo Domingo de Guzmán. La devoción mariana de esta advocación, que sería instituida por este último, se basa en una serie de meditaciones y plegarias referentes a los hechos de la vida de Cristo y de la Virgen. La Virgen del Rosario tenía particular devoción entre los dominicos, puesto que, según narra la leyenda, la Virgen se le apareció a Santo Domingo -su fundador- y le entregó un rosario.

Por otra parte, a la derecha figura San Francisco de Paula. En esta pintura aparece como ermitaño de edad avanzada y larga barba, vestido con sayal con capucha y apoyado sobre un báculo en forma de tau, símbolo de la

piEDAD, la firmeza y la corrección de los vicios. Fundador de la Orden de los Mínimos Franciscanos, responderá a cuatro votos conventuales: castidad, obediencia, pureza y humildad.

En cuanto a la relación entre la Virgen del Rosario y Santo Domingo, anteriormente citada, explica ésta que a la izquierda de la composición quede representado el santo. Creó la orden dominica, que pasaría a ser mendicante en el año 1220, y dedicó su vida a viajar constantemente, predicando allí donde se encontrase. Se representa con el hábito de su Orden, que combina los colores blanco y negro, siendo la unión de ambos tonos símbolo de pureza y humildad. A su vez, el Santo puede ir acompañado de varios atributos, aunque en esta ocasión porta únicamente una vara de azucenas, icono que indica su pureza, y lo acompaña a sus pies un perro con una antorcha encendida en sus fauces: Se dice que antes del nacimiento de Santo Domingo, su madre tuvo un sueño en el que daba a luz a un can con una tea llameante en la boca; este sueño acabaría simbolizando las actividades del Santo y de su Orden, cuya finalidad era la de difundir el Evangelio. Igualmente, el perro tiene el pelaje blanquinegro, presentando así colores similares a los del hábito de los dominicos y llegando a ser el propio símbolo de los componentes de la Orden de Predicadores (*"Domini canes"*, "perros del Señor").

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

La obra en conjunto se compone mediante la ordenada disposición de varias piezas: Una vara o asta de metal vertical, un travesaño horizontal y un tejido con óvalo pictórico en su centro. Este Simpecado, a su vez, se constituye a base de un paño rectangular de terciopelo de seda rojo y está bordado con hilo metálico de plata. Su tercio inferior muestra una abertura triangular (con objeto de que el portador de la insignia obtenga visibilidad durante el recorrido). Por otra parte, en el centro del paño aparece un óvalo con una pintura al óleo sobre soporte rígido de madera. El tema que la decora se extiende hasta los bordes, por lo que resulta probable que en un principio se haya trabajado en un lienzo rectangular y que más tarde éste se haya recortado para adecuarlo morfológicamente al soporte de madera, quedando adherido al terciopelo base del Simpecado.

La ornamentación del bordado ha sido ejecutada a base de grandes rocallas y temas vegetales, muy al estilo del siglo XVIII, de manera que abarque casi toda la superficie de la tela e incluso encuadre, mediante una cenefa, el óvalo que hay en su centro, cuyo canto queda oculto gracias al delgado galón que lo enmarca con hilos metálicos. Además, los dos sectores de tela que quedan en el rectángulo del terciopelo tras el corte triangular inferior presentan ornamentación de lazos que sujetan dos finos ramilletes de flores.

Como viene siendo habitual, la decoración es más profusa en el perímetro del conjunto y alrededor del óvalo pictórico, dejando ver únicamente el tono rojo de la tela prácticamente de fondo.

Con respecto a la pintura, es esta una composición figurativa en la que la titular, la Virgen del Rosario, se hace flanquear por San Francisco de Paula a la derecha y Santo Domingo de Guzmán a la izquierda. Ambos se ubican a un nivel inferior que el de la Virgen, girando la cabeza hacia la misma y portando sus respectivos atributos en actitud orante.

La composición está inspirada en una escultura de la titular de la Hermandad de la Virgen del Rosario, centrándose con María de pie, que mira al frente y sujeta al Niño, dormido sobre su hombro, mientras que ambos prenden un rosario con sus manos; es una Mater Amabilis, una Madre piadosa capaz de personificar la dulzura del hecho femenino. Lleva vestido carmesí y, sobre él, manto azul. Por su parte, el Niño viste túnica rosa.

La mitad superior de la composición se concluye con un fondo de celaje a través del cual asoman cabezas de ángeles alados. El contorno de estos querubines está prácticamente difuminado, confundiéndoseles así con las nubes.

A la derecha se representa a San Francisco de Paula con el hábito franciscano, de edad avanzada –con barba blanca- y apoyando sus manos en un báculo pastoral. A la izquierda se presenta a Santo Domingo de Guzmán, con el hábito de la Orden Dominicana –con túnica blanca y capa negra- y, a su lado, un perro que sostiene una antorcha llameante en la boca, haciendo así alusión a su iconografía.

En cuanto al bordado, en este Simpecado se ha empleado la técnica de hilo tendido, con la aplicación de diversos puntos como el setillo (el más repetido), la cartulina o la hojilla principalmente, aunque también se aprecian la media honda o la punta. Se forman así motivos vegetales, que se extienden por todo el campo y que serán complementados con apliques ornamentales de lentejuelas de diferentes tamaños. Mientras, la ejecución pictórica se ejecuta con óleo sobre lienzo (tomando como base la forma de un tondo).

Queda así finalmente un bordado tardobarroco, profusamente decorativo, y una pintura central de temática religiosa que parece basarse en la iconografía del Simpecado de la Virgen del Rosario, representando a María vestida con túnica jacinto y manto azul, que porta al Niño vestido con traje rosa, dormido y apoyado sobre sus hombros. La pintura quedaría, por su parte, enclavada en el estilo del barroco sevillano y denotaría ciertas similitudes con la obra del pintor Domingo Martínez (1688-1749), de definida personalidad artística que sabe combinar el gusto estilístico murillesco con las corrientes pictóricas francesas (de resaltada elegancia). Se observa, además, una clara facilidad

a la hora de organizar la composición y un discreto dominio del color y del dibujo, quedando como resultado una pintura realista, amable y humanista, como muestra la actitud que tiene la Virgen con su Hijo.

#### **NOTAS.**

(1) Romero Mensaque, C.J.: *El Rosario en Sevilla: Religiosidad popular y hermandades de gloria*. Ed. Eco 21. Sevilla, 1990. Pág.27.

#### **BIBLIOGRAFÍA.**

-Carrero Rodríguez, J.: *Anales de las Cofradías Sevillanas*. Editorial Castillejo. Sevilla, 1991.

-Mañes Manautes, A.: *Arte y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Bordado II*. Vol. 10. Correo de Andalucía. Sevilla, 2000.

-Mañes Manautes, A.: *Sevilla Penitente. Esplendor y simbolismo en los bordados*. Gever. Tomo III. Sevilla, 1995.

-Martínez Alcaide, J.: *Hermandades de gloria de Sevilla: La historia, el patrimonio, sus imágenes*. Boletín de las Cofradías de Sevilla, 1982.

Réau, L.: *Iconografía del arte cristiano*. Tomo II, vol. 3. Ediciones Serbal. Barcelona, 1997.

-Romero Mensaque, C.J.: *El rosario en Sevilla: Religiosidad popular y hermandades de gloria*. Ed. Eco 21. Sevilla, 1990.

-Turmo I.: *Bordados y bordadores sevillanos(s. XVI-XVII)*. Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte. Sevilla, 1995.

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

#### **3.1. DATOS TÉCNICOS.**

##### 3.1.1. Contextura. Calificación técnica del tejido.

El tejido base sobre el que se disponen todos los elementos decorativos y bordados de la pieza corresponde a un terciopelo de seda de color rojo de un cuerpo.

El Simpecado se encuentra protegido por una sarga de color rojo en su reverso que hace la función de forro. A través de las lagunas y roturas que éste presenta, se pueden apreciar dos estratos interiores: una capa de papel que parece cubrir todo el reverso de la obra, y una segunda capa, al parecer un lino en color crudo.

##### 3.1.2. Nº de piezas constitutivas.

El Simpecado está formado por la unión de cinco piezas fundamentales que a su vez se subdividen en otras:

- Tejido bordado.
  - Tejido base.
  - Bordado.
- Tondo de pintura de tela sobre soporte de tabla.
- Forro.
- Armazón interno.
- Asta.

El tejido base de terciopelo donde se encuentran los bordados está formado por la unión de dos piezas unidas por el centro.

La mayoría de los bordados o decoración se pueden considerar piezas independientes, al ser elementos decorativos realizados de forma individual sobre soportes de base y después aplicados o pasados al terciopelo. Otros, por el contrario, están realizados directamente sobre el terciopelo. El galón que rodea todo el Simpecado y el tondo central, es inherente a la decoración, por lo cual se considera dentro del grupo de los bordados y elementos decorativos.

En el centro de esta obra se inserta una pintura rodeada a su vez de un galón que sirve para unirla con el resto de la obra.

Toda la obra se encuentra protegida por el reverso con un forro, constituido de la siguiente forma: dos partes unidas por el centro y una superior (de diferente tonalidad).

El Simpecado tiene un armazón interno metálico que le da rigidez, forma y consistencia y que se sitúa en la parte superior de la obra, dejando sin protección la parte inferior de la misma, así como los ángulos, permitiéndoles de este modo la movilidad que requieren estas zonas.

#### 3.1.2.1. Tipo de unión de las distintas piezas constitutivas.

El terciopelo de base formado por dos piezas, están unidas por el centro mediante costura.

La unión de los motivos decorativos realizados con hilo metálico se fijan a este tejido de base mediante técnica de bordado y costura.

El forro se fija a la obra mediante un punto de sobrehilado realizado por todo su perímetro.

La pintura central está rodeada de un galón metálico mediante el cual se fija por técnica de costura al resto de la obra. La costura parece realizarse directamente sobre el bordado, atravesando el contorno del lienzo y fijándolo a la tela de base.

#### 3.1.2.2. Disposición de las piezas y constitución técnica.

El Simpecado es una obra que requiere una visualización en vertical por su funcionalidad, para lo cual las piezas se disponen de forma que mantengan esta característica. En la parte interna de la obra se encuentra una placa metálica adaptada a la forma de la pieza en su parte superior, que la mantiene en posición vertical. Este armazón está forrado con un tejido de algodón que al parecer no está sujeto a la obra por ningún punto. Para mantenerla en esta posición, el Simpecado consta de un asta, unida al armazón metálico por un solo punto, en la parte central.

#### 3.1.3. Ornamentación.

La decoración de la obra la forma un bordado de hilos tendidos en metal. Los motivos principales están bordados a realce y sobrepuestos, presentando diversos puntos, tales como: setillo, media onda, punta y cartulina. Aparecen otros motivos florales realizados también en hilos tendidos bordado directamente sobre el terciopelo, complementados con lentejuelas de diferentes tamaños y bordado de canutillo para la fijación.

El punto más repetido en la obra es el setillo, al igual que la media onda. La punta, también muy empleada, va formando amplias hojas, intercalándose entre finas hojas realizadas con hilo de muestra.

Otro tipo de punto para la realización de bordados es la cartulina, sobrepuesta en el terciopelo. Se emplea en esta ocasión para la realización de finas hojas, muy abundantes en toda la decoración de la obra.

La hojilla es otro punto muy empleado en el bordado, utilizándose para la realización de un determinado tipo de hojas muy delgadas que se repiten de forma generalizada en toda la obra.

La materia de la que están compuestos los distintos estratos que forman el bordado, es fundamentalmente fieltro muy compacto, de color amarillo en este caso y de grosor variable según el efecto que se quiera conseguir. Sobre esta base de relleno se realizará finalmente el bordado en oro, que una vez concluido, se fijará al soporte de base, en este caso terciopelo, mediante puntos de fijación de costura.

Además de bordados con hilos metálicos se emplea la pedrería y otros elementos complementarios como lentejuelas de diferentes tamaños y disposición en la obra, como es el caso de unas lentejuelas que están fijadas al igual que en los "trajes de torero". Estos elementos se utilizan para conseguir efectos decorativos en el bordado. Aparecen también unas chapas que van formando pequeñas espigas a modo como si fueran brotando de los distintos bordados.

### 3.2. INTERVENCIONES ANTERIORES.

Las intervenciones encontradas en la obra no alteran su integridad física ni modifican la visión original de la misma.

#### 3.2.1. Tipología.

Las intervenciones anteriores corresponden principalmente a la incorporación de un nuevo forro y a cosidos ,para reforzar algunas uniones y roturas, de distinta tipología en cuanto materia se refiere.

#### 3.2.2. Materialidad y localización.

Los zurcidos están realizados para unir y fijar algunas zonas del terciopelo que presentan rotos. Este tipo de intervención no es muy abundante en la obra y su localización es muy puntual y reducida, siendo en la parte superior del tondo donde se puede apreciar.

Debido a las condiciones en las que se realizó el estudio no se han podido determinar la materia de la intervención.

### 3.3. ALTERACIONES.

#### 3.3.1. Fragilidad.

La fragilidad se manifiesta en un cambio de la morfología de la fibra. Hay que destacar los factores medioambientales, agentes de deterioro externos a la propia obra, tales como los derivados de la contaminación medio-ambiental, así como los bruscos cambios de temperatura y humedad, los cuales provocan una serie de alteraciones en las fibras que traen como consecuencia fragilidad, pérdida de elasticidad y resistencia mecánica de las fibras.

Otro factor importante que agrava esta fragilidad es el empleo de un adhesivo orgánico provocando rigidez en la fibra y haciéndola muy quebradiza.

Además de estas causas de alteración externas a la obra, la fragilidad en la obra, está también producida por un envejecimiento natural de las fibras acrecentado por la morfología de la obra. Esto es que, debido al peso de los bordados y la exposición prolongada en vertical del Simpecado, el tejido base pierde sus características físicas y comienza un proceso de fragilidad evidente en aquellas zonas que más sufren esta incidencia, fundamentalmente en la parte superior de la pintura, pues es la que sostiene mayor peso.

Otro factor que provoca fragilidad en el tejido es el sistema interno metálico. El borde de éste va rozando constantemente el tejido, especialmente cuando la obra sufre movimiento, causando una gran debilidad en la fibra.

En este primer examen preliminar se ha detectado fragilidad evidente en la zona superior de la obra, sobre la pintura central, concretamente en el tejido de base y bajo el armazón metálico que sostiene la obra.

#### 3.3.2. Lagunas.

Las lagunas se presentan en dos tipologías:

- Lagunas del soporte. Estas son de gran tamaño causadas por el roce del borde del armazón metálico en el terciopelo. Se localizan en el tejido base, concretamente en toda la parte superior de la obra, sobre la pintura central.

- Lagunas de hilos metálicos del bordado. Son de distinta forma y tamaño, según la tipología del bordado y en la zona en la que se encuentra. Éstas se encuentran dispersas por toda la obra, siendo de forma más acusada en todo el perímetro de la misma, donde se ve la pérdida del oro y deja al descubierto el cordoncillo. Se manifiestan especialmente en las cartulinas.

### 3.3.3. Rotos.

Este tipo de alteración presenta una misma tipología que corresponde a una abertura en línea recta que va principalmente en sentido horizontal a la obra. Se pueden apreciar rotos de diferentes tamaños en toda la obra. La causa de estos rotos se debe a la fragilidad excesiva que presenta el tejido (figura I.1).

En la parte superior de los pliegues se producen desgastes que con el tiempo originan roturas. Estos se encuentran dispersos por toda la superficie.

De forma más continuada y de mayor tamaño son los que se encuentran en el sistema de armazón metálico interno, que ha contribuido a que se produzcan roturas, como anteriormente se ha hecho mención.

### 3.3.4. Desgastes.

Presenta dos tipos de desgastes:

- Desgastes del tejido base, manifestándose con la pérdida del pelo del tejido, causados por manipulaciones y roces derivados de la función de uso que sufre la obra. Se encuentran de forma muy dispersa por toda la superficie, siendo por tanto más evidentes en la parte más sobresaliente de los pequeños abolsamientos y pliegues, así como en la parte del borde del Simpecado.

- Desgastes del hilo metálico, aparece sobre todo dejando ver el alma de seda amarilla cuando ha perdido el metal que la cubría y la deja al descubierto. Es más notable en la periferia de la obra, al igual que el desgaste del hilo del terciopelo (figura I.2).

### 3.3.5. Deformaciones.

Se han detectado numerosas deformaciones en el Simpecado, apareciendo como pliegues muy marcados en sentido vertical. Esto es debido a la exposición vertical del mismo y al peso considerable de los bordados. Se localizan por tanto en el tejido de base, a lo largo de los laterales de la obra, más a la altura de la pintura.

Otra deformación es el repliegue hacia atrás del terciopelo, debido a la tensión que sobre él ejerce el forro. Estas se manifiestan en la parte inferior de la insignia.

### 3.3.6. Hilos sueltos.

Los hilos metálicos sueltos, al formar el estrato más sobresaliente de la obra, son los que están más expuestos al rozamiento y pierden con cierta facilidad el hilo de seda que los mantiene fijos a su soporte. Es, por tanto, el continuo

roce y manipulaciones lo que provoca gran parte del debilitamiento de los bordados dejando estos hilos sueltos. Son muy abundantes en toda la obra, encontrándose en un alto porcentaje en el perímetro de la misma y zona superior al tondo (figura I.3).

#### 3.3.7. Pérdida de hilos y elementos decorativos.

Es de destacar en la obra la pérdida de hilos metálicos, dejando al descubierto en ocasiones la cartulina, y de elementos decorativos, como es el caso de chapitas, lentejuelas, piedras. Posiblemente esto sea derivado de la funcionalidad de la obra principalmente. Aparecen de forma dispersa por toda la obra (figura I.4).

#### 3.3.8. Separación entre piezas.

Se han detectado descosidos de distintas piezas, por donde deja ver el interior de la obra. Esto es debido al continuo movimiento que ha sufrido la obra, derivado de su funcionalidad. Podemos observar como es por el borde del forro donde más se pueden observar estos descosidos, así como en la parte inferior central, bajo la pintura.

El galón también se encuentra descosido por ésta zona, quedando separado del tejido base.

#### 3.3.9. Suciedad.

La suciedad es muy evidente y generalizada. En algunas zonas se acumula y aumenta su porcentaje. Aparecen manchas muy concretas y de tonalidad más fuerte que son causa de la oxidación del armazón metálico. Se aprecian en el borde de éste.

Aparecen también unas manchas que destacan notablemente sobre el terciopelo por el cambio de color, ya que son de color amarillo, sobre el terciopelo que es de color rojo. Estas pueden ser debidas al empleo de una disolución inadecuada utilizada para la limpieza del bordado. Se encuentran en zonas muy puntuales del terciopelo, alrededor de algunos bordado (figura I.5).

#### **4. PROPUESTA DE TRATAMIENTO.**

La propuesta de tratamiento se cierna a criterios meramente conservativos, sin reposición de materiales ni cambios que afecten la integridad física de la obra, salvo la reintegración cromática de las lagunas con nuevos tejidos de soportes locales.

Previamente al tratamiento se realizará un estudio analítico para ver el estado de las diferentes fibras constitutivas del Simpecado, así como la identificación de tintes y colorantes que lo forman. El resultado de estos análisis pueden aportar datos históricos así como la elección de los distintos tratamientos de restauración.

El tratamiento estará precedido de un informe técnico preliminar acompañado de una amplia documentación gráfica y fotográfica, que se continuará durante todo el proceso de intervención sobre la obra.

Los materiales utilizados estarán siempre en relación con los criterios de restauración textil actuales y las operaciones de tratamiento reversibles.

Las operaciones que se expondrán a continuación recogen el proceso de intervención que abarcaría a la totalidad de la obra, teniendo en cuenta que no se ha tenido acceso al interior de la misma y que por tanto el tratamiento se puede ver modificado.

##### **4.1. DESMONTAJE.**

Antes de proceder al desmontaje de las distintas piezas que componen la obra, se documentarían todos aquellos datos que posteriormente puede servir para el montaje de la misma. Así pues se tomará medidas, croquis y patrones de las distintas piezas, así como de las costuras que las unen. De esta forma se podría disponer de la pieza libremente y realizar sin impedimentos los tratamientos de restauración propuestos.

Se estudiará el estado de conservación del sistema interno metálico y se analizará su incidencia sobre la obra, en base a lo cual se propondrá el tratamiento necesario para la modificación de esta estructura.

##### **4.2. MICROASPIRACIÓN.**

Se realizaría una limpieza mecánica del anverso, reverso y caras interiores de la obra mediante microaspiración, ayudada de pinceles suaves y protegiendo todo el bordado con un tul para evitar riesgos de desprendimientos durante este proceso. Se utilizará para ello una aspiradora profesional de uso específico en conservación y de velocidad regulada para controlar el grado de intensidad.

#### 4.3. ELIMINACIÓN DE INTERVENCIONES ANTERIORES.

Se eliminarán todas aquellas intervenciones perjudiciales para la obra realizadas con materiales inadecuados que puedan afectar la integridad física de la misma.

#### 4.4. LIMPIEZA.

Debido a las características técnicas de la obra, la limpieza se hará en seco, y se tratará aquellas zonas que lo requieran, donde la suciedad esté más acumulada. Ésta se realizará mediante hisopos de algodón y un pincel suave, empleando un disolvente adecuado, siguiendo la dirección del bordado.

#### 4.5. TEÑIDO DE LOS NUEVOS SOPORTES.

El tejido elegido como soporte para los refuerzos locales de los rotos, se teñirán de acuerdo a las exigencias de color y matiz del original hasta conseguir una perfecta integridad cromática. Se utilizarán para ello tintes artificiales o sintéticos que garanticen una estabilidad y permanencia del color, siempre y cuando se obtengan a partir de las fórmulas establecidas y se mantengan posteriormente en buenas condiciones medioambientales (humedad, temperatura y luz).

La materia de los soportes será siempre de origen natural.

#### 4.6. CONSOLIDACIÓN.

Se reforzarán con soportes locales teñidos y preparados como se ha dicho anteriormente aquellas zonas del tejido de base que presenten un mayor desgaste de las fibras, fragilidad o roturas.

La fijación de estos soportes se realizará siempre mediante costura empleando hilos de fibra natural que cumplan la doble funcionalidad de mantener unidas las telas y en caso de movimientos bruscos entre ellas, tengan la propiedad de romper antes que el original, evitando de este modo roturas en el mismo.

#### 4.7. FIJACIÓN DE HILOS Y ELEMENTOS METÁLICOS SUELTOS.

La fijación de hilos se efectuará individualmente siguiendo siempre la posición y ligamento original. De este modo devolveremos a la obra su integridad física y evitaremos que estos hilos sueltos se terminen rompiendo y perdiendo a causa de los roces o el movimiento.

Para ello se empleará hilos de fibra natural y de espesor adecuado en cada caso, previamente teñidos ajustándose a la tonalidad buscada.

Se utilizarán diversos tipos de puntos, según las exigencias de la pieza, cada uno de los cuales van encaminados a cumplir una determinada función en la obra.

#### 4.8. PROTECCIÓN CON FORRO.

Finalmente se le colocará un forro, como elemento protector de la obra. Será otro tema de estudio dentro del tratamiento de la obra, ya que al ser una intervención posterior a ésta, se estudiará su conservación como parte constituyente o como parte independiente de la misma.

#### 4.9. MONTAJE.

Una vez terminados los procesos de restauración anteriormente enumerados, la obra se montará según se encontraba al inicio del tratamiento.

Se estudiará la estructura interna, ya que en este primer examen ha sido muy difícil acceder al interior de la obra y poder ver el estado de conservación en el que se encuentra. Una vez intervenida se discutirá qué sistema es el más adecuado para mantener la integridad física de la obra y la disposición de la misma, teniendo en cuenta que sea un criterio meramente conservativo, reversible y esté siempre en relación con los criterios de restauración actuales.

Del mismo modo se revisará el sistema de sujeción encargado de la exposición vertical del Simpecado en su vitrina.

Tras finalizar el proceso de restauración de la obra, se propondrán unas normas de exposición y almacenamiento de acuerdo con las normativas vigentes sobre conservación preventiva, no obstante en el apartado siguiente se expondrán muy brevemente unas recomendaciones básicas de exposición.

#### 4.10. NORMATIVAS BÁSICAS DE MANIPULACIÓN Y ALMACENAMIENTO.

Estas normativas que a continuación se exponen, serán ampliadas en caso de intervención de la obra, como uno de los apartados del informe final.

Básicamente se recomienda una cuidada manipulación de la obra evitando dobleces y pliegues del tejido y utilizando guantes de algodón en los laterales de la misma cuando se manipule en exceso estas zonas.

Se propone, siempre que sea posible, una exposición de la pieza en plano durante el mayor tiempo posible, para evitar alteraciones de diversa tipología provocadas por inadecuados sistemas de exposición en vertical y almacenaje.

El soporte donde descansa la obra deberá estar debidamente preparado tal como requiere la presentación de los tejidos en plano y utilizando un soporte de material inerte, estable seleccionándolo de las que actualmente se ofertan en temas de conservación

En primer lugar, la madera elegida como soporte tiene que ser neutra, libre de ácidos, si bien se puede utilizar también la de contrachapado aislándola de su contacto con la pieza original. La madera debe ser forrada con un aislante que puede ser melinex, sobre el que se dispondrá a continuación 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 preparado el soporte se depositará directamente sobre él la obra correspondiente.

Si la disposición de los elementos internos de la obra, permite una intervención de forma puntual que refuerce y consolide la parte superior de la misma, se puede mantener su exposición vertical por el momento, siempre que se mantengan unas condiciones óptimas de conservación que registre los niveles de temperatura y humedad adecuado para el tejido.

## **5. RECURSOS.**

Para la realización del tratamiento de conservación - restauración se precisa un equipo interdisciplinar de cinco personas compuesto por un historiador de arte, un 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.

### **EQUIPO TÉCNICO**

---

- Coordinación, diagnóstico y propuesta de intervención. Documentación gráfica. Araceli Montero Moreno. Conservadora - Restauradora. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC).

- Estudio histórico. Gabriel Ferreras Romero. Historiador. Empresa Pública de Gestión de Programas Culturales (EPGPC). Colaboración de Ana M<sup>a</sup> Magdaleno Granja. Historiadora del Arte. Programa de Estancias en el Centro de Intervención del I.A.P.H.

-Colaboración de Gema Pérez Morales. Conservadora - Restauradora. Programa de Becas en el Centro de Intervención del I.A.P.H.

---

Sevilla, a 14 de Enero de 2005.

Vº Bº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN  
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO.

Fdo. Lorenzo Pérez del Campo.



**ANEXO: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA**

Figura I.1



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO.

Rotos

Figura I.2



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO.

 Desgaste.

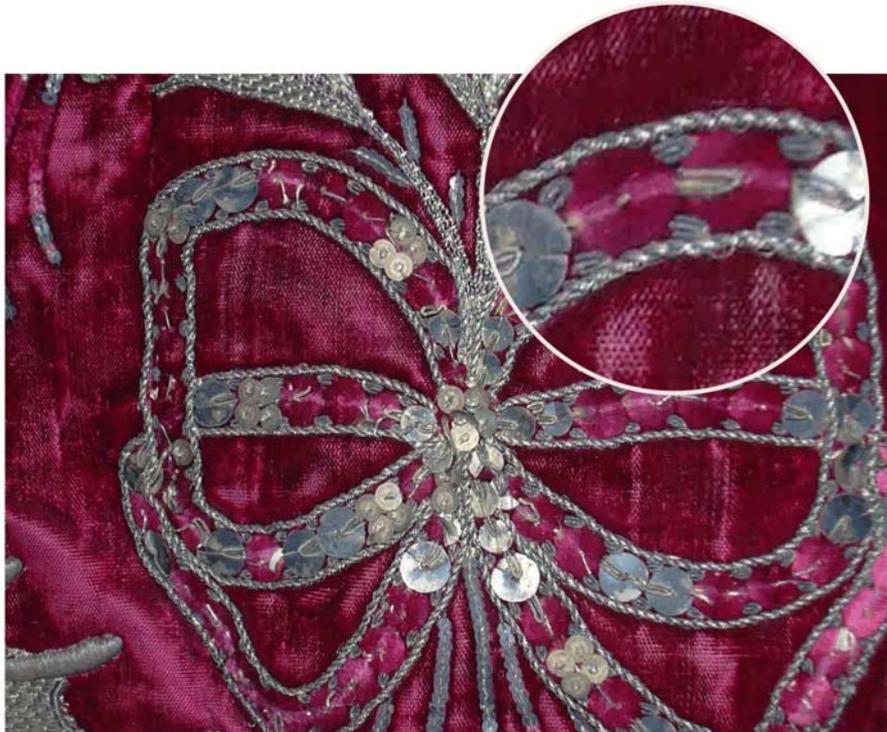
Figura I.3



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO.

 Hilos sueltos

Figura I.4



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO.

Pérdida de elementos decorativos

Figura I.5



ALTERACIONES. SOPORTE. ANVERSO.

 Emigración del color.