



Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid

## Memoria final de Intervención

**Simpecado antiguo. Hermandad del Rocío de Umbrete (Sevilla)**

Autor: Anónimo. Cronología: 1829

Septiembre 2025





## ÍNDICE

I. FINALIDAD Y OBJETIVOS.....	1
II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES.....	2
III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN.....	3
III.1. Ficha catalográfica.....	3
III.2. Estudio técnico.....	3
IV. VALORACIÓN CULTURAL.....	6
V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS.....	21
VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN.....	36
VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN.....	36
VIII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS.....	87
EQUIPO TÉCNICO.....	88
ANEXOS.....	90

### ANEXOS:

ANEXO I: ESTUDIO HISTÓRICO Y DE VALORES CULTURALES

ANEXO II: TRATAMIENTO DE DESINSECTACIÓN

ANEXO III: PROPUESTA DE CONSERVACIÓN PREVENTIVA



## **I. FINALIDAD Y OBJETIVOS**

El presente documento se redacta como cierre a todo el proceso de intervención llevada a cabo por el taller de tejidos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico (en adelante IAPH), en el “Simpecado antiguo” de la Hermandad del Rocío de Umbrete (Sevilla).

El simpecado es una obra textil bordada al completo con hilos y elementos metálicos, tanto fondo como decoración, sobre un tejido de lino que es la base a la que han fijados todos los elementos. En la zona central, aparece un tondo con una pintura con la imagen de la Virgen del Rocío con el Niño en sus brazos, rodeado de un galón bordado.

La petición fue formulada el 10 de enero de 2024 por D. Juan Manuel Barrios, en calidad de Presidente de la Hermandad del Rocío de Umbrete (Sevilla) para valorar el estado del primitivo simpecado recientemente recuperado, así como su posible y futura intervención.

El primer contacto que se tuvo con la obra fue el 23 de enero de 2024, cuando un equipo del IAPH se desplazó a la Casa Hermandad de Umbrete para su examen y determinar su estado de conservación.

Tras la realización del estudio de la pieza y aprobación del presupuesto, la pieza fue depositada en el Taller de Tejidos del IAPH el 2 de julio de 2024 para su intervención

La finalidad y objetivo de la intervención ha sido solventar el deterioro mediante la aplicación de los tratamientos necesarios que favorezca un puntual uso procesional y su conservación para futuras generaciones. Para garantizar dicho objetivo se debe actuar siempre desde el respeto y el conocimiento exhaustivo del bien cultural, en lo que se refiere a sus características técnicas y su estado de conservación.

La memoria final recopila todos los datos obtenidos durante los trabajos de investigación e intervención, especialmente aquellos que contribuyen al conocimiento y valoración del bien, así como las posibles incidencias producidas en el transcurso de la intervención. En el desarrollo del documento se reflejan el estado previo, el proceso de ejecución de los trabajos y los resultados obtenidos acompañado de una documentación gráfica de cada una de las etapas del proceso de intervención

Para la redacción se ha contado con la participación de un grupo interdisciplinar integrado por técnicos cualificados en todas las disciplinas requeridas para la realización del proyecto.



## II. METODOLOGÍA Y CRITERIOS GENERALES

La metodología de trabajo e intervención del IAPH en cualquier actuación que realiza sobre bienes culturales, comienza con una fase cognoscitiva que incluye los estudios necesarios para formular y llevar a cabo la fase operativa.

En la primera fase se trata de conocer las características materiales de la obra, evaluar los factores de deterioro, las circunstancias de riesgos y las patologías presentes, con el apoyo de medios técnicos y científicos durante el reconocimiento de la obra.

Estos estudios previos permiten hacer una propuesta de intervención lo más respetuosa y acertada posible para realizar la segunda fase o actuación, según criterios establecidos por la legislación vigente, aprobados y aceptados internacionalmente en materia de conservación y restauración de Bienes Culturales.

En la fase operativa se llevan a término los tratamientos propuestos para garantizar la permanencia y transmisión al futuro de los bienes intervenidos y su presentación y disfrute de la forma más adecuada a sus características y tipologías.

Este planteamiento exige una articulación multidisciplinar del trabajo que permite una serie de actuaciones complementarias a la intervención, como son la documentación fotográfica para el seguimiento de cada uno de los procesos que se realicen; estudios analíticos que se requieran para el conocimiento material de la obra y la profundización en el estudio histórico-artístico.

Los principios teóricos fundamentales en los que se basa la metodología de actuación del IAPH son los siguientes:

- Prioridad de la conservación y el mantenimiento antes de la intervención. Detectar y eliminar previamente a la intervención los factores de deterioro que directa e indirectamente han incidido en el estado de conservación del bien, potenciando o desarrollando la aparición de alteraciones en él.
- Establecer la conveniencia de la intervención. La actuación ha de estar justificada por el estado de conservación y nunca debe responder a satisfacer meros principios estéticos.
- Adaptar la intervención a los recursos humanos, técnicos y económicos disponibles.
- Fundamentar la intervención desde el principio de mínima intervención.
- Necesidad de efectuar los estudios preliminares necesarios y simultáneos a la intervención, que permitan contrastar la intervención propuesta. “Conocer para intervenir”.
- Los tratamientos y materiales empleados deben estar justificados y probados, responder realmente a las necesidades conservativas de la obra.
- La intervención ha de ser fácilmente distinguible y circunscribirse a los márgenes de las pérdidas.
- Valorar los condicionantes socio-culturales que envuelven al bien objeto de estudio a la hora de definir el tipo de intervención a realizar.
- Documentación de todas y cada una de las etapas de la intervención. Cualquier intervención ha de quedar documentada con indicación expresa del técnico que la realiza, metodología empleada, productos y proporciones utilizados en cada uno de los tratamientos efectuados.



### **III. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN**

#### **III.1. FICHA CATALOGRÁFICA**

Ver anexo I (Estudio histórico y de valores culturales).

#### **III.2. ESTUDIO TÉCNICO**

##### **1. TIPOLOGÍA**

Simpecado con bordados en hilos metálicos plateados y dorados, con una pintura con la imagen de la Virgen del Rocío con el niño en un óvalo central.

##### **2. LOCALIZACIÓN DE LOS ELEMENTOS INTEGRANTES**

El simpecado es una obra textil bordada al completo con hilos y elementos metálicos, tanto fondo como decoración, sobre un tejido de lino que es la base a la que han fijados todos los elementos. En la zona central, aparece un tondo con una pintura con la imagen de la Virgen del Rocío con el Niño en sus brazos, rodeado de un galón bordado.

Los elementos integrantes del simpecado son los siguientes:

- Óvalo central. La pintura es un óleo y está pintado sobre lienzo. Se presenta montada sobre una base de madera que posee la característica forma convexa de este elemento situado en la zona central del simpecado. El óvalo se encuentra rodeado por galón bordado. El sistema de unión de la pintura y la madera se realiza mediante puntadas en hilo de color amarillo al tejido de base. El galón también se fija a la base con puntadas del mismo tejido amarillo por su zona exterior.
- Bordados. Se conjugan motivos dorados con diferentes técnicas aunque ya desgastados, con fondos de plata, todos ejecutados sobre la base de tejido de lino.
- Blonda de malla. Todo el perímetro del simpecado se remata con el empleo de una blonda de malla metálica dorada del tipo de puntas de España, no figurando ningún remate de pasamanería en los ángulos. La fijación de este elemento al conjunto se realiza con puntadas de hilo amarillo por su zona superior o pie.
- Varios tejidos interiores. Tejido de base de los bordados, arpillera y otro tejido de algodón. El tejido base de los bordados es aparentemente de lino, sobre él se realizan todas las puntadas de fijación de los hilos metálicos del anverso y está formado por una pieza principal y alguna de menor tamaño en la zona de los ángulos. La arpillera también está formada por un cuerpo principal y dos piezas de pequeño formato dispuestas en los ángulos, cuya función era básicamente dar cuerpo al conjunto. El tejido liso de algodón está formado por cuatro piezas principales con costuras en horizontal. Tanto este tejido liso como la arpillera son para dar cuerpo al conjunto.
- Juego de cordones y borlas. El conjunto del simpecado presenta un juego de cordones y borlas que caen a ambos lados de la obra desde su tramo lateral mediante unas perforaciones de la estructura metálica a la que se unen. Presentan tres nudos en tramos, unas piezas intermedias y al final de cada cordón, se rematan con borlas de tocón con flecos de canutillos rizados.
- Estructura interior. Se trata de una pieza de hierro que se ubica en el tramo superior. Presenta una serie de



pernos (dos) y pletinas (de dos anchuras diferentes), así como diferentes perforaciones por toda su superficie.

- Restos de papeles. Este material de disponía en el interior de la obra, rodeando la zona de la estructura y el reverso del óvalo.

- Forro. Se trata de un tejido de raso de color rosado que cierra el conjunto por el reverso. Está formado por dos piezas que se unen mediante costura simple con un hilo de color rosa por su eje central. Perimetralmente se fijaba con punto de sobrehilado del mismo color.

### **3. DIMENSIONES**

Las dimensiones generales de la pieza son 193 cm x 103 cm (h x a). El tondo de la pintura tiene las siguientes dimensiones, 55 cm x 44 cm (h x a). El galón metálico bordado que rodea la pintura no supera los 2,5 cms. La estructura interior mide 45 cm x 110 cm (h x a), con pletinas de anchuras de 4 cm y 2 cm y dos pernos que no superan los 4 cm.

Otras dimensiones de interés quedan recogidas en el gráfico correspondiente.

### **4. CARACTERÍSTICAS CONSTRUCTIVAS / TÉCNICA DE ELABORACIÓN**

#### Estudio técnico de los tejidos

A continuación se detalla el estudio técnico de los tejidos que componen el simpecado (tejido base, entretelas y forro) :

- Tejido base:

Se trata de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama en color natural. Ambas son aparentemente de lino, presentan torsión en Z y están formadas por múltiples cabos. La densidad de este tejido es de 16 urdimbres y 14/15 pasadas de trama por centímetro. Los hilos que constituyen este tejido no están teñidos.

- Entretela (arpillera):

Se trata de un tafetán, constituido por una urdimbre aparentemente de lino o cáñamo en color crudo de cuatro cabos sin torsión entre ellos (pero cada cabo está formado a su vez por otros dos con torsión en S cada uno de ellos y entre sí). La trama de color anaranjado aparentemente de lino o cáñamo es de dos cabos sin torsión entre sí (cada cabo a su vez está formado por múltiples cabos con torsión en Z). La densidad de este tejido es de 6/7 urdimbres y 6/7 pasadas de trama por centímetro. Los hilos que constituyen este tejido no están teñidos.

- Entretela de algodón:

Es un tejido de un tafetán, constituido por una urdimbre y una trama. Ambas son aparentemente de algodón en color crudo y están formadas por múltiples cabos. La densidad de este tejido es de 22 urdimbres y 10/11 pasadas de trama por centímetro. Tanto la trama como la urdimbre presentan un tipo de torsión en Z. Los hilos que constituyen este tejido no están teñidos.

- Forro:

El forro del reverso es de color rosado y según su calificación técnica se trata de un raso (satin) de 5



urdimbre, escalonado regular de 3 . Las dos caras (anverso/reverso) son diferentes. Tiene una sola urdimbre de color rosa aparentemente de rayón formada por múltiples cabos sin torsión apreciable (STA). Igualmente hay una sola trama de color rosa con apariencia de rayón formada por múltiples cabos con torsión en Z. En cuanto a la densidad figuran 80 hilos de urdimbre por cm y trama 63 pasadas por cm.

La tintura de este tejido ha sido realizada en los hilos de urdimbre/trama, antes de ser montados en el telar.

### Ornamentación

El bordado está realizado sobre la base de lino con la técnica de hilos tendidos directamente, donde en el fondo los hilos son de color plateado y los de la decoración dorados.

Como material de relleno se han empleado guata amarilla y cartulinas, aunque no es un bordado que presente un gran volumen.

En cuanto a los hilos identificados destacan los del tipo muestra, brizcados, canutillos (redondos), brizcados, hojillas y cordoncillos.

En relación a la técnica se aprecia el trabajo de fondo realizado en hilos plateados del tipo muestra, mediante puntas dobles y triples. En los motivos decorativos figuran cartulinas (con muestras y brizcados), setillos (con muestras y brizcados), medias ondas (con muestras), puntas simples (con muestras), ladrillos de dos y tres (con muestras), rombos (con muestras), canutillos (redondos). Figuran otras combinaciones: setillos de hilos brizcados con pasadas de tres hojillas, o setillos de hilos muestras con dos hojillas.

Como complementos de la decoración figuran: escamados de lentejuelas con canutillos en respunte, escamados de lentejuelas con hilos de camaraña, lentejuelas aisladas con canutillos y talcos rodeados de canutillos.

## **5. INTERVENCIONES ANTERIORES**

Dentro de los elementos anteriormente descritos, se consideran como añadidos nuevos los siguientes: el tejido interno de algodón de color crudo, el forro del reverso o la blonda perimetral.

En la zona del ángulo interior figuraba un parche de un tejido de lino para reforzar esta parte y evitar la pérdida de hilos del bordado.

Como intervenciones anteriores destacaban también la fijación de hilos metálicos sueltos en el fondo, con objeto de afianzar estos elementos para evitar su pérdida, y en algunos casos empleando adhesivos. También figuran zurcidos y cosidos en el forro en zonas dañadas con riesgo de pérdidas de hilos.

Aparecía un fragmento de cartón en el interior de la obra, con la forma de una zona que se había deteriorado de la formaleta.



#### **IV. VALORACIÓN CULTURAL**

Ver anexo I (Estudio histórico y de valores culturales).



Figura IV.1



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Datos técnicos. Simpecado primitivo del Rocío de Umbrete (anverso)



Figura IV.2



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Datos técnicos. Simpecado primitivo del Rocío de Umbrete (reverso)



Figura IV.3



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Datos técnicos. Imagen del tondo central de la Virgen del Rocío



Figura IV.4

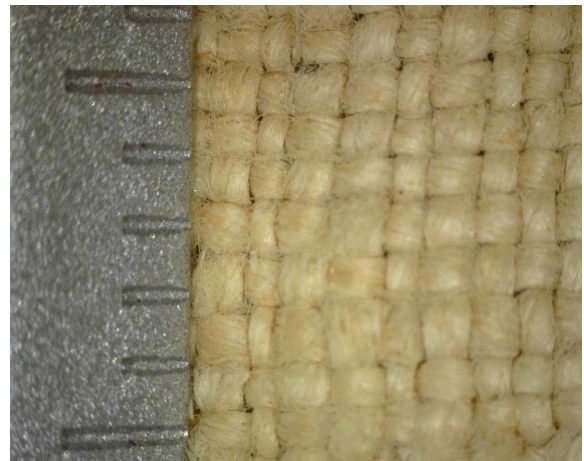
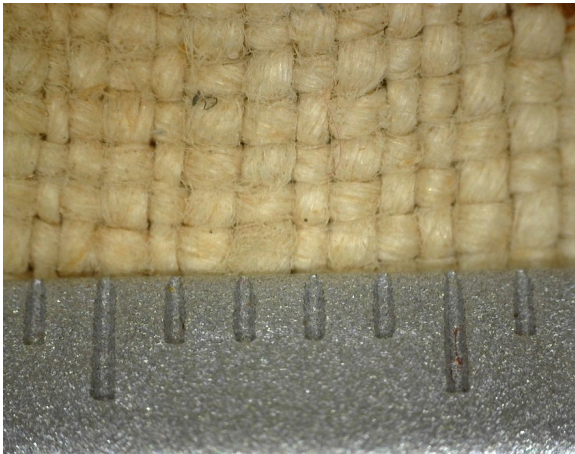


Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Datos técnicos. Dimensiones generales y de diferentes partes de la obra



Figura IV.5

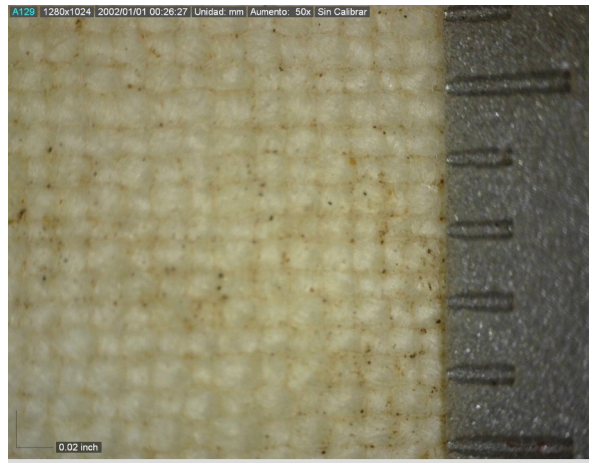
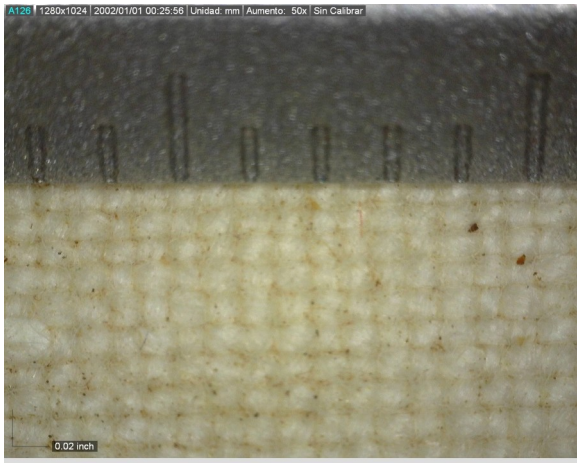
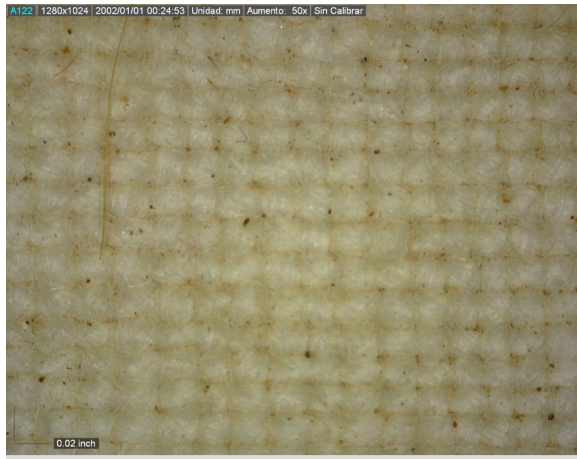


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Ligamento de tafetán del tejido base. Densidad en 0,5 cm



Figura IV.6

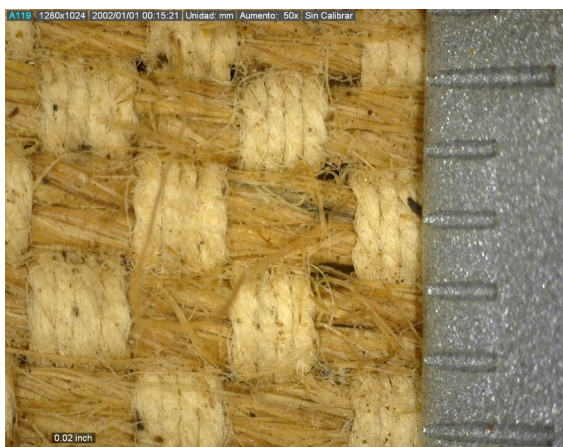
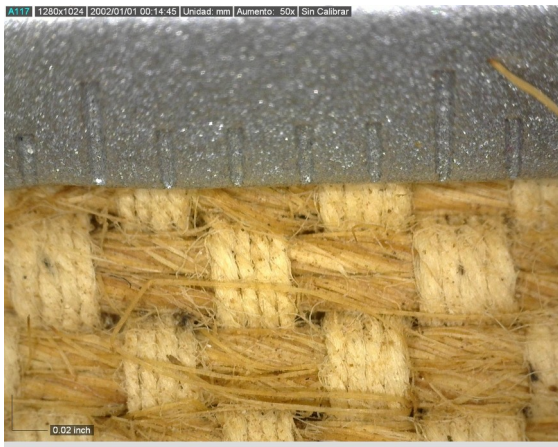
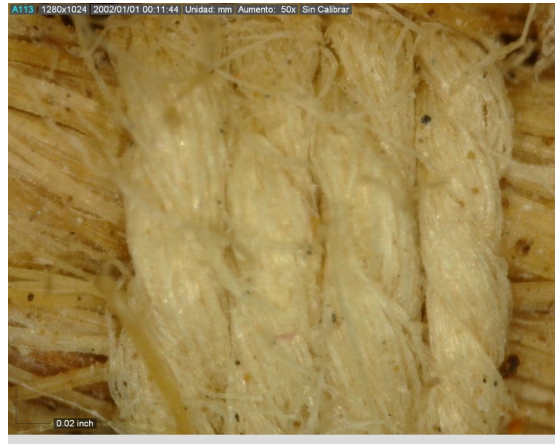


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Ligamento de tafetán de la entretela de algodón. Densidad en 0,5 cm



Figura IV.7

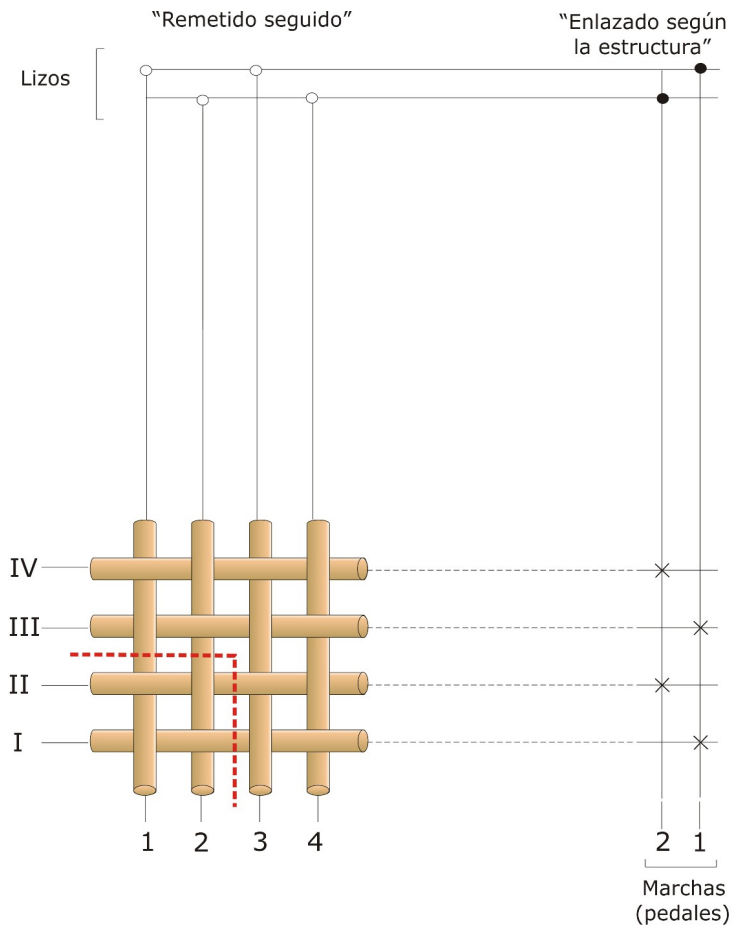


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Ligamento de tafetán de la entretela de algodón. Densidad en 0,5 cm



Figura IV.8



Tejido ejecutado por el anverso o reverso.



Corte sentido urdimbre (anverso o reverso).

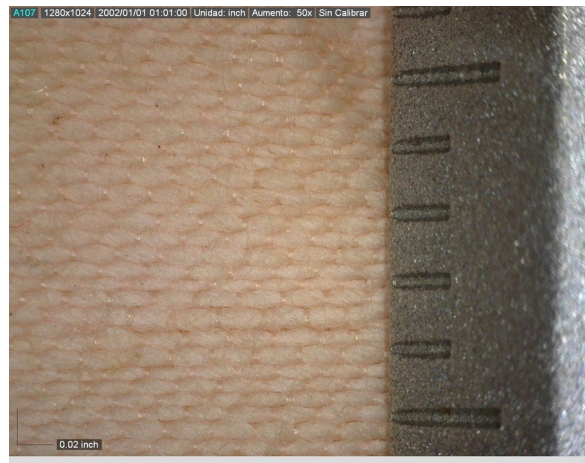
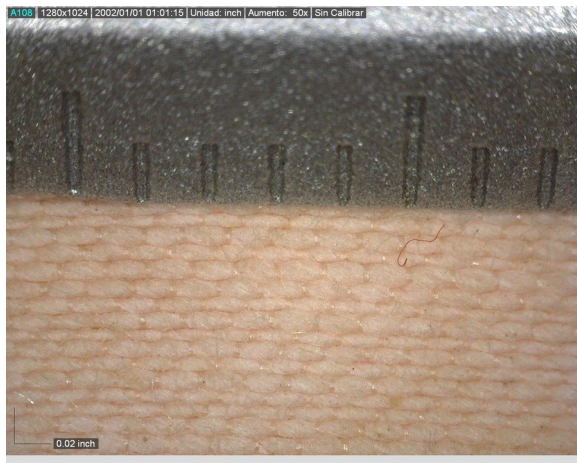
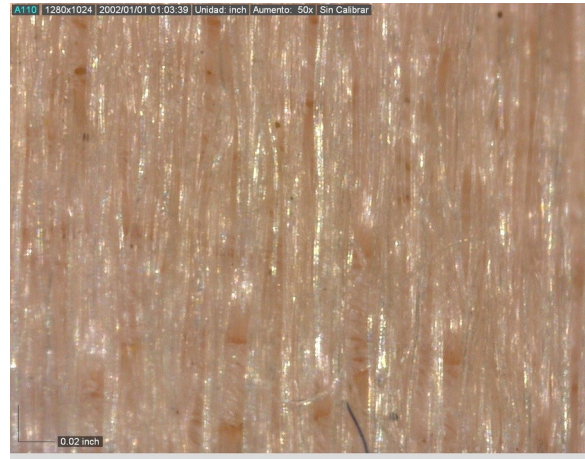
Datos técnicos. Ligamento de tafetán del tejido base



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González



Figura IV.9

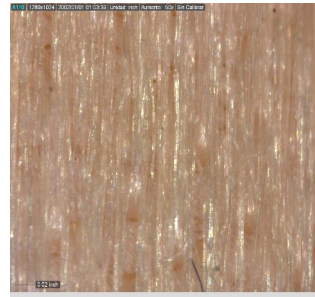
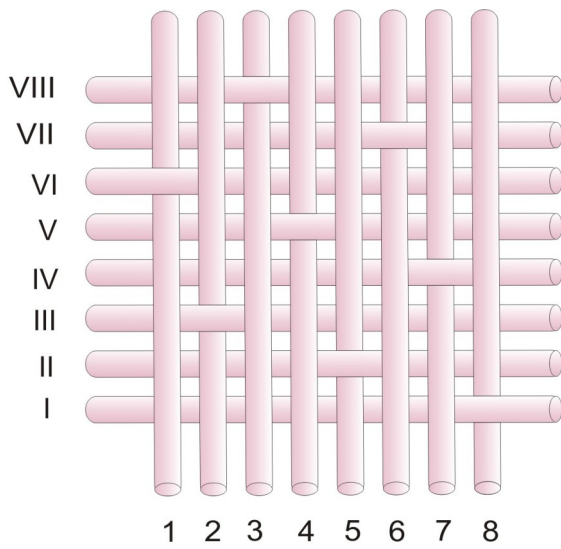


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

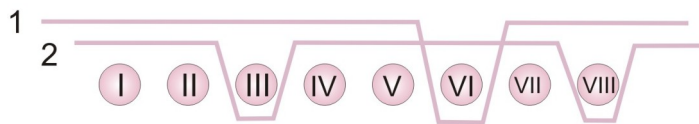
Datos técnicos. Ligamento de raso del tejido forro. Densidad en 0,5 cm



Figura IV.10



Tejido ejecutado por el anverso.



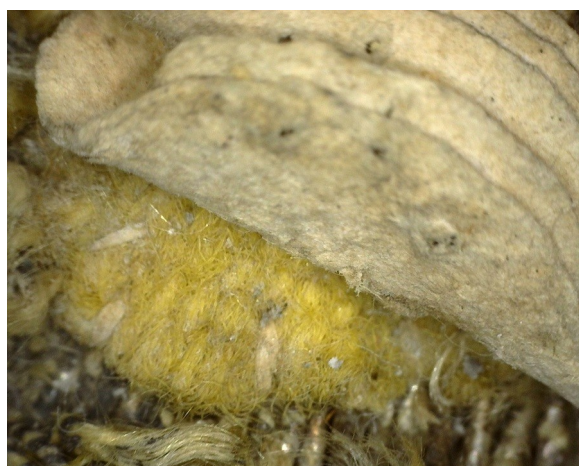
Sección transversal (anverso).

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Ligamento de raso del tejido forro



Figura IV.11



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Materiales de relleno de los bordados: fieltro y cartulinas



Figura IV.12



Cartulinas con hilos muestra



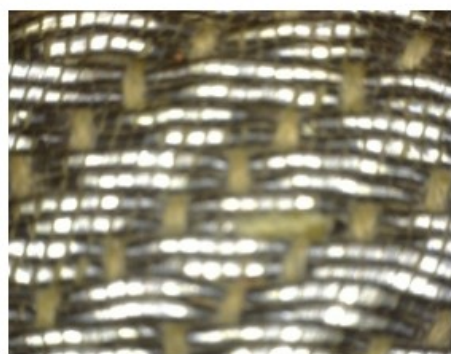
Cartulinas con hilos brizados



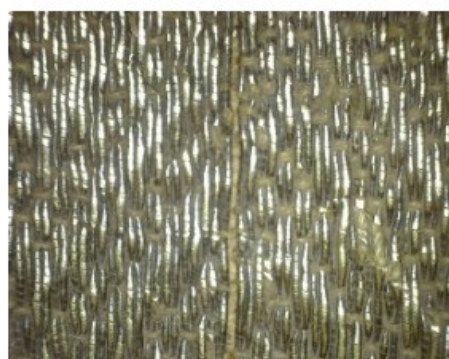
Setillos con hilos muestra



Setillos con hilos brizados



Medias ondas con hilos muestra



Puntas con hilos muestra

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Técnicas de bordados en metal con hilos tendidos



Figura IV.13



Ladrillos de dos con hilos muestra



Ladrillos de tres con hilos muestra



Rombos con hilos muestra



Canutillos redondos



Combinaciones de setillos de hilos briscados y hojillas



Combinaciones de setillos de hilos muestra y hojillas

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Técnicas de bordados en metal con hilos tendidos



Figura IV.14



Escamado de lentejuelas con canutillo en respunte



Escamado de lentejuelas con camaraña



Lentejuelas con canutillos



Talcos con canutillos

Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Datos técnicos. Complementos de la decoración



## V. ESTADO DE CONSERVACIÓN Y DIAGNOSIS

Las principales patologías que presentaba el simpecado estaban relacionadas con el uso, funcionalidad y la manipulación de este tipo de obras, así como el envejecimiento natural de sus materiales. Además de esto, se desconoce si las condiciones en las que se ha conservado la pieza durante el tiempo que ha estado en un domicilio particular, han podido agravar las alteraciones que se evidenciaban.

### TEJIDO

El grado de fragilidad era bastante elevado debido a que la pieza presentaba un gran resecamiento de las fibras y eso daba lugar a que en situaciones de tensiones, manipulación o cambios de las condiciones medioambientales, se pudieran generar roturas o pérdidas de material. Todo ello daba lugar a que los elementos del bordado saltaran y que lo puedan seguir haciendo con facilidad, al romperse el hilo que los mantenía fijados, que está muy frágil y quebradizo.

Los bordados presentaban un elevado oscurecimiento y aspecto agrisado, con gran cantidad de depósitos que atenuaban el brillo del metal. Esta suciedad de los tejidos y la producción de residuos de los elementos químicos, que forman parte de la aleación de los metales, suponía una modificación estética que afectaba a la percepción del simpecado, pero además podía conllevar futuros riesgos para la obra, si se mantenían y se extendían sobre el bordado y los tejidos interiores. El forro presentaba manchas de diversa tipología y también bastante suciedad y resecamiento.

Se producían lagunas, que dejaban ver la entretela de base, al perderse los hilos metálicos que forman parte tanto del fondo como de la decoración. Debido a esta alteración, quedaban a la vista los materiales de relleno o preparación utilizados en los bordados. Esto también afectaba a gran parte de los complementos de la decoración como lentejuelas y pedrería. Cuando se tuvo acceso al tejido de base desde el reverso, se apreciaban lagunas a través de las cuales se apreciaban los hilos del bordado del anverso.

El forro presentaba grandes tramos de tejido que, por enganches o deterioro del material, se habían perdido por completo. En los borlones había hilos sueltos y otros que se habían perdido, así como piezas estructurales que se habían partido y desaparecido.

Figuraban una gran cantidad de hilos sueltos del bordado al perderse los de fijación de estos elementos a la base. En los hilos que realizan el trabajo del fondo en técnica de puntas, había tramos en los que este diseño se había perdido al faltar los hilos que lo conforman. También eran evidentes estos tramos de hilos sueltos en el caso del forro o en el caso de los cordones y borlas.

El uso y manipulación también favorecía la rotura tanto de los tejidos como de los hilos metálicos, quedando sueltos o perdiéndose, ocasionando lagunas que dejaban visible estos rellenos empleados en la decoración, así como la pérdida puntual de los cristales que complementan el bordado. Esta alteración suele suceder por enganches y diversas tensiones. Otro elemento en el que figuraban roturas muy evidentes era en el forro con una gran degradación. Otra de las alteraciones que se manifestaba en la obra eran los desgastes de los hilos metálicos de los bordados de tal forma que se apreciaba el alma de seda en muchos motivos, o los que presentaban los cordones en los que se había perdido el acabado dorado exterior. En caso de las estructuras de madera de las borlas, algunas piezas no se encontraban en buen estado, con algunas zonas completamente partidas y rotas.

La pieza se encontraba deformada con pliegues verticales, ya que no disponía de una estructura que diera



cuerpo al conjunto correctamente. Otras alteraciones eran las que se producían entre los bordados por los problemas de adaptación entre los diferentes elementos. El forro tampoco se ajustaba correctamente y en él se observan arrugas de todo tipo. La blonda no estaba correctamente alineada, ya que al disponerse perimetralmente, estaba más expuesta a la manipulación en los desplazamientos y usos del simpecado.

La luz es uno de los principales agentes de degradación de las fibras. Todas las longitudes de onda de la luz suministran la energía necesaria para activar las reacciones fotoquímicas que pueden llevar al deterioro. Particularmente peligrosa es la radiación ultravioleta, que rompe las cadenas moleculares. El daño que provoca es acumulativo e irreversible y se acelera en presencia de altas temperaturas, alto grado de humedad y contaminación ambiental. Toda fuente de luz es dañina para los textiles y todas las fibras orgánicas son propensas a un deterioro al recibirla. A su vez, la luz acelera el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales. El grado de deterioro ocasionado por la iluminación sobre un objeto depende de tres factores: la cantidad de luz, la duración de la exposición y los componentes de la luz. El daño fotoquímico, ocasionado por la luz visible y ultravioleta, o térmico por infrarrojos, es irreversible y acumulativo. Se manifiesta en forma de decoloración, desvanecimiento, desecamiento, rotura interna de las fibras y finalmente se llega a su desintegración. Entre las fibras naturales comunes, la seda es la que se desintegra más rápidamente por fotodegradación. Esta situación de alteración cromática se ponía en evidencia en el caso del forro del reverso, donde el tono original presenta un matiz más atenuado.

La pieza había sufrido un ataque biológico, aunque no estaba activo. Los restos de estos insectos fueron localizados en la zona del tondo, entre la madera y la tela de lino de base. Estos restos fueron localizados durante la fase de tratamiento. Entre los elementos más afectados destacaban los papeles interiores con lagunas características del ataque de insectos.

Los bordados presentaban en zonas puntuales restos de adhesivos con el fin de fijar estos hilos metálicos y mantener su consistencia y unión al conjunto.

La formaleta o estructura interior estaba muy deformada, con dobleces, un elevado grado de oxidación y con desprendimientos de algunas partes que se encontraron en la zona de los ángulos. En una zona se había perdido incluso una parte y se completó dicho volumen con un fragmento de cartón rígido que apareció en el interior. Presentaba reparaciones con pletinas de otros materiales con la intención de reforzarla. El grado de oxidación era tan elevado que se veían afectados elementos con los que estaba en contacto tales como papeles o tejidos. La deformación de esta estructura y la falta de rigidez afectaba al conjunto de la obra ya que los tejidos aparecían doblados, lo cual impedía la apreciación correcta de la morfología del simpecado con un perímetro asimétrico.

Otra de las alteraciones que se manifestaba en tejidos y papeles interiores, eran unas manchas de humedad que se podían apreciar en principio en el forro, pero que conforme se iban descubriendo los estratos interiores se apreciaban tanto en la arpillera como en el tejido de algodón, lo cual indicaba que la obra ha estado en contacto con un importante foco de humedad. Otras de las manchas eran las producidas en el tejido base, debido a los insectos que aparecieron en la zona del óvalo.

## PINTURA

La pintura tenía un aspecto de oscurecimiento generalizado debido a la presencia de barnices deteriorados y oxidados así como los depósitos de suciedad superficial, que le confería a la pintura un aspecto amarillento, impidiendo apreciar la gama cromática original.

Las pérdidas de estratos polícromos eran generalizadas por toda la superficie y dejaban a la vista, en algunos casos, la estructura del tejido base mientras que en otros aparecía una capa de preparación de color rojo



correspondiente a la imprimación.

Había destensiones localizadas principalmente en la zona inferior de la pintura, donde se evidenciaban deformaciones en el tejido de soporte. Estos abolsamientos habían propiciado la falta de adhesión de los estratos.

#### Diagnóstico

El simpecado presentaba una gran fragilidad en el tejido especialmente por el resecamiento de la fibra. Esto provocaba que los hilos se estaban soltando y esta situación se podía agravar, puesto que el riesgo cada vez era mayor, llegando a ser irreversible debido al estado de conservación de la fibra de seda. Se advertía que algunas zonas se encontraban al límite de su rotura. Los procesos de corrosión en el metal de los hilos estaban activos y podían provocar problemas mayores en las fibras de seda. Por otra parte, las intervenciones detectadas, como zurcidos y cosidos, estaban produciendo deformaciones estéticas y estructurales, con tensiones que podían provocar roturas a corto plazo. La formaleta interna estaba creando también deformaciones graves y además no sustentaba convenientemente el conjunto de la obra.

La pintura tenía una alteración de su cromatismo original por los barnices deteriorados que desvirtuaban su percepción, y además estaba deformada. Por otra parte existía riesgo de desprendimiento de la película pictórica que podía provocar mayores pérdidas de la policromía.

Los borlones las pérdidas existentes y desgastes.



Figura V.1



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Deformaciones, suciedad, pérdidas e hilos sueltos



Figura V.2



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Deformaciones, suciedad, pérdidas e hilos sueltos



Figura V.3



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Deformaciones, suciedad, pérdidas e hilos sueltos.



Figura V.4



Fotográfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación de borlones y cordón.



Figura V.5



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación de la zona perimetral. Oscurecimiento y deformaciones de la blanda de malla



Figura V.6



Fondo gráfico IAPH/Alejandra Gil de la Haza Virtuales

Alteraciones. Situación de la zona perimetral. Oscurecimiento y deformaciones de la blonda de malla



Figura V.7



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación de la pintura. Oscurecimiento, oxidación del barniz y deformaciones



Figura V.8



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación del forro de raso del reverso. Roturas, suciedad, manchas y pérdidas de material



Figura V.9



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación del forro de raso del reverso. Roturas, suciedad, manchas y pérdidas de material



Figura V.10



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Alteraciones. Situación del forro de raso del reverso. Alteración cromática, restos de pintura del asta y roturas



Figura V.11



Fondo gráfico IAPH/Alejandra Gil de la Haza Viñuales

Alteraciones. Acumulación de polvo y suciedad entre los hilos del bordado



Figura V.12



Fondo gráfico IAPH/Alejandra Gil de la Haza Virtuales

Alteraciones. Hilos sueltos y restos de adhesivos



## **VI. METODOLOGÍA Y CRITERIOS DE ACTUACIÓN**

La intervención que se ha desarrollado, está basada en los principios y criterios generales de conservación de patrimonio histórico. Partiendo del máximo respeto a la obra y sus valores culturales, se han propuesto una serie de actuaciones mínimas y estrictamente necesarias, de acuerdo a una metodología científica.

Se ha planteado una intervención conservativa que le devuelva su estabilidad material y permita cumplir con su funcionalidad. Teniendo en cuenta que es fundamental para su conservación, tras la restauración, una cuidadosa manipulación en los traslados o en la zona de almacenamiento, así como mantener unas condiciones climáticas idóneas a la naturaleza textil de esta obra.

La restauración se ha complementado con otras actuaciones paralelas para conocer y documentar la obra. Este conocimiento se ha llevado a cabo por distintos técnicos de diversas especialidades.

Paralelamente a la restauración se ha llevado a cabo un estudio histórico-artístico para poder contrastar la información proporcionada por las fuentes documentales y bibliográficas que permitan dilucidar sus diferentes etapas de realización y definir la historia de su tránsito a través del tiempo, como su autoría y fecha de realización.

Mediante documentación gráfica y fotográfica se han recogido todos aquellos aspectos técnicos y constructivos, además del seguimiento de cada uno de los procesos que se han realizado.

## **VII. TRATAMIENTO/ACTUACIÓN**

A continuación se exponen las actuaciones desarrolladas durante la intervención del simpecado:

### TEJIDO

- Desmontaje de los elementos constitutivos. Desmontaje del forro y comprobación del estado de conservación de las entretelas y de la estructura metálica interna.
- Desmontaje de la blanda perimetral. Realizando antes y durante el proceso una aspiración general para eliminar el polvo y restos de partículas, perjudiciales para las fibras textiles.
- Retirada de los elementos interiores encontrados en el simpecado tales como restos metálicos, restos de forros, papeles, etc. Se procedió a la desinsectación de elementos de la obra mediante el empleo de Nitrógeno.
- Se procedió a la realización de una radiografía general de la obra, para registrar el estado de los bordados y determinar la situación de la madera del óvalo central.
- Desmontaje de la pintura central. Para ello, se ha tenido que separar el galón en hilos metálicos que rodeaba perimetralmente la pintura.
- Limpieza física del interior de la pintura. Retirada de todos los restos de insectos encontrados entre la tela y la pintura.
- Limpieza física y química de los tejidos y bordados. Limpieza física y química de los tejidos y bordados, sin insistir en eliminación de manchas que provocarían alteraciones que favorecerían la pérdida del propio material constituyente.



- Microaspiración inicial tanto del anverso como del reverso para la eliminación del polvo y agentes contaminantes que afectan y degradan el material. Para ello se ha recurrido al empleo de brochas de pelo suave para proceder al proceso de aspirado con aspiradoras de museo.

- Aspirado exhaustivo con pinzas aspiradoras para eliminar en profundidad las partículas depositadas en los tejidos y bordados. Con este sistema se ha podido acceder a zonas a las que se haya llegado con el aspirado general.

- Limpieza química del tejido y bordados, tras realizar las pruebas oportunas y de forma controlada mediante el empleo de hisopos con el disolvente seleccionado. Todo ello, tras la realización de las pruebas de compatibilidad del mismo con dichos materiales. En esta ocasión se ha empleado una mezcla de H<sub>2</sub>O + alcohol etílico (C<sub>2</sub>H<sub>6</sub>O). También con el fin de eliminar los restos de adhesivos, se ha utilizado acetona disuelta en agua.

- Limpieza mecánica. Debido a que no se consiguieron los resultados deseados con la limpieza química para la retirada de la suciedad acumulada entre los hilos metálicos, se ha llevado a cabo una limpieza mecánica mediante el uso de herramientas como gomas, lápices goma, esponjas de humo y gomas eléctricas.

- Preparación de soportes. Preparación y tinción de soportes e hilos para la consolidación, fijación y reintegración cromática del conjunto o protección de zonas del conjunto. Se han utilizado tintes estables, específicos en la conservación y restauración de textiles.
- Eliminación de intervenciones anteriores. Se han retirado aquellas intervenciones que suponían un riesgo para la conservación de la pieza, que estén produciendo tensiones en el tejido o bordados o que alteren visualmente a lectura de la pieza.
- Eliminación de deformaciones del tejido. Para ello ha sido preciso hidratar las fibras del tejido mediante el uso de vapor controlado. Esto ha proporcionado al tejido una mayor flexibilidad y movilidad. Posteriormente, se han colocado cristales sobre el tejido a modo de peso.
- Colocación de una entretela nueva. Debido a la fragilidad que presentaba el tejido base, se ha optado por la colocación de una nueva entretela general de un fino tejido de lino que funciona como refuerzo del conjunto textil.
- Consolidación del soporte. Debido a que el tejido presentaba diversas roturas y levantamientos de los hilos metálicos, se ha procedido a su consolidación mediante puntos de restauración, empleando hilos de seda previamente teñidos.
- Fijación de todos los hilos metálicos sueltos de los bordados mediante el empleo de hilos de cuatro cabos y agujas curvas y rectas.
- Reintegración cromática de lagunas. En las zonas donde existían lagunas del tejido, se ha procedido a la colocación de crepelinas y tules de la misma tonalidad, fijados mediante puntos de restauración o festones.
- Reintegración cromática de los bordados. Muchos de los bordados habían perdido el hilo metálico o, causado por el desgaste del material, dejaban a la vista el alma de seda del hilo metálico, provocando de tal forma, un cambio de color en los elementos de bordado. Por ello, se ha optado por la realización de una reintegración cromática de los bordados mediante el empleo de hilos de seda. Del mismo modo, en la mayoría de las zonas donde era más difícil coser con aguja, generalmente correspondientes a los bordados de cartulinas, se ha decidido por matizar los tonos mediante el uso de crepelinas con la forma y fijadas con



hilos de seda o Beva Film.

- Montaje del tejido a la formaleta. Mediante la realización de una plantilla en acetato, se procedió al diseño de una nueva estructura (formaleta), que cubriera al completo el reverso del simpecado pero con una serie de bisagras de latón en la zona de los ángulos, con objeto de permitir el movimiento característico de la obra en esas partes. La ejecución de este elemento corrió a cargo de un orfebre, por encargo directo de la hermandad. Se cosió la pieza a la nueva estructura de aluminio mediante pequeñas perforaciones previamente establecidas en la plantilla en función a la distribución de los motivos del bordado. Para ello se recurrió al empleo de hilo torzal gris para aportar resistencia a esta operación de unión de elementos.
- Montaje de la pintura a la formaleta. Se ha unido la pintura a la nueva estructura de aluminio mediante costura con el uso del hilo torzal gris para su correcta ubicación, según las perforaciones originales de la madera.
- Montaje del galón a la pieza textil. Una vez colocada la pintura, se ha podido cerrar uniando el galón con la pieza textil con puntos de costura.
- Montaje final de los elementos constitutivos. Una vez finalizados todos los tratamientos mencionados anteriormente, se ha procedido al montaje final un forro elegido por la hermandad ya que el que tenía la obra se encontraba en mal estado. La hermandad ha optado por no colocar una nueva blonda perimetral.
- Refuerzo de los ojales. Debido a que existían roturas y lagunas de los ojales donde van colgados los borlones, se ha procedido a reforzar esta zona mediante puntos de festón con hilo de seda comercial y reintegración cromática de estos mismos con los mismos hilos de seda.

## PINTURA

Los tratamientos realizados sobre la pintura del óvalo central del Simpecado de la Hermandad del Rocío de Umbrete han consistido en:

- Limpieza superficial mediante microaspiración y retirada de depósitos y polvo en superficie con la utilización de diferente brochas suaves.
- Engasado o empapelado mediante la utilización de papel japonés de gramaje medio para proceder a la fijación de la capa y estratos pictóricos de la pintura sobre lienzo. En este proceso de asentado del color y los estratos se utilizará cola orgánica y presión mediante la utilización de cierta humedad, temperatura y presión controlada con el uso de la espátula térmica.
- Una vez fijada la pintura por el anverso, se procedió al tratamiento del soporte lignario de la tabla sobre la que estaba adherido el lienzo. Para ello, se procedió a inyectar un consolidante plástico (paraloid B-72) por las diferentes galerías que los insectos xilófagos habían producido. Por otro lado, se procedió al relleno de diferentes fisuras y grietas con el uso de láminas de madera de densidad similar a la original, encoladas y enrasadas a nivel. En las fisuras y pérdidas más pequeñas se utilizó Araldite sobre componente SV 427 y HV 427, conocida popularmente como pasta de madera. Para finalizar se le aplicó una fina capa de protección a todo el soporte lignario mediante la aplicación a brocha de Paraloid B-72 al 10% en acetona.
- Tras la consolidación del soporte lignario de la obra, se procedió a seguir trabajando por el anverso para corregir las distensiones del soporte textil y abolsamientos que se producían.

Para ello, se vuelve a utilizar cola orgánica; esta vez en mayor porcentaje de cola que de agua y presión



mediante la utilización de cierta humedad, temperatura y presión controlada con el uso de la espátula térmica. Con ello conseguimos asentar no sólo los estratos pictóricos si no volver a adherir el soporte textil sobre el líneo del anverso; logrando en varias sesiones que la obra recuperase la adhesión deseada y unidad al conjunto en toda su superficie.

- Tras este proceso de tratamiento del soporte textil sobre el anverso de la obra, se procedió a eliminar todo el engasado de papel japonés del anverso que nos ha servido para la fijación y consolidación de los estratos pictóricos y textiles. Para ello se eliminará este papel con el uso de humedad y temperatura controlada para retirar totalmente también la cola orgánica en superficie.
- Una vez terminado lo anterior, se procedió a la limpieza de la película pictórica con la retirada de barnices o capas de protección amarilleadas y oxidadas y la remoción de algunos repintes o retoques existentes. Para ello se procedió a una limpieza química y mecánica muy delicada. Ésta se realizó tras determinar la solución más idónea para ello con la metodología de trabajo de trabajar bajo un test desarrollado de limpieza. Este test de limpieza abarcó diferentes métodos de limpieza como el test de Richard Wollbers o Paolo Cremonesi utilizando soluciones tampón o geles de alcoholes. Finalmente la solución seleccionada para la limpieza tras todas estas pruebas de solubilidad ha sido la siguiente solución (60% Dowanol, Dimetil sulfóxido 30%, Alcohol Bencílico 10%), logrando eliminar toda la suciedad y barniz oxidado.
- Una vez efectuada la limpieza, se procedió a la reintegración volumétrica o estucado en superficie de todas las lagunas y pérdidas de estratos policromos o de color mediante la utilización del llamado estuco tradicional (cola orgánica y sulfato cálcico) Una vez seco, éste se enrasa y lija a nivel para que no existan escalones o saltos con el original.
- Por último se procedió a la reintegración cromática de todas estas lagunas o pérdidas de color en toda la obra. Esta reintegración se realizó en dos fases; una primera con medios acuosos (a la acuarela) y una segunda tras el barnizado de la obra al barniz (mediante la utilización de pigmentos al barniz). En esta última fase se ajustó el tono de acabado (brillo, satinado y mate) deseado para la obra. Con ello, se soluciona la alteración del cromatismo original que desvirtuaba la pintura.



Figura VII.1



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Iluminación con luz rasante que pone de manifiesto las deformaciones del tejido y la pintura



Figura VII.2



Fondo gráfico IAPH/Eugenio Fernández Ruiz

Tratamiento. Radiografía completa de la obra



Figura VII.3



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Imagen con luz normal, rasante y ultravioleta

Figura VII.4



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de separación de elementos y acceso a la estructura interior



Figura VII.5



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Tejido de arpillera interior. Diferentes depósitos.



Figura VII.6



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Desmontaje de elementos. Arpillera y restos de papel. Antigua estructura metálica. Reverso de la obra con la entretela de base.



Figura VII.7



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Acceso a los elementos interiores. Estructura metálica.



Figura VII.8



Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Tejido de algodón interior



Figura VII.9

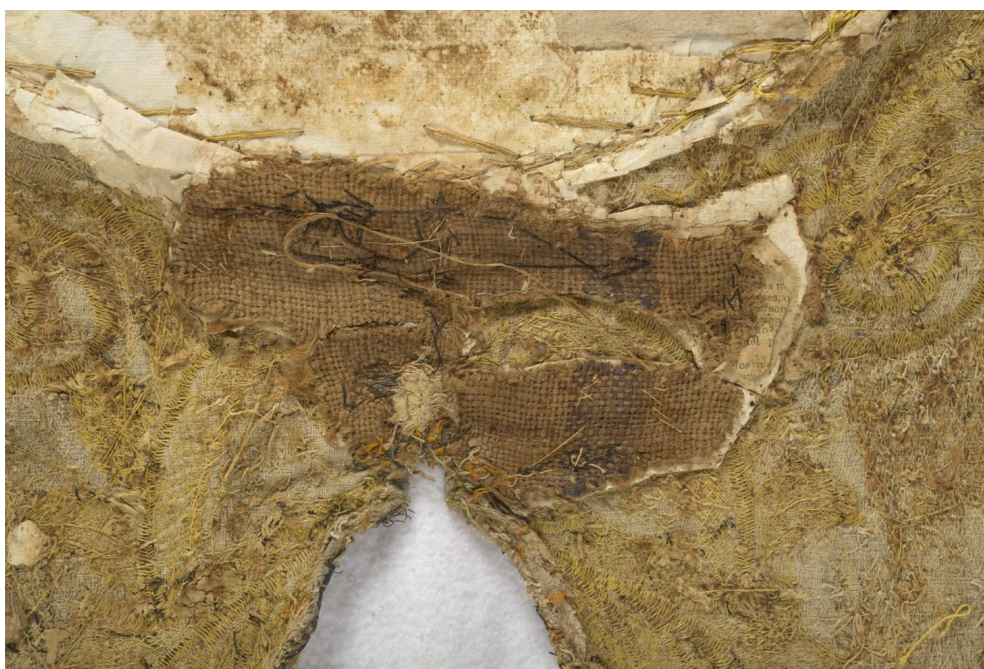


Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Reverso de la zona del óvalo. Restos de papel y sistema de anclaje de la pintura



Figura VII.10



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Reverso de la zona del óvalo. Lagunas del tejido base. Aparición de un tejido de arpillera



Figura VII.11



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Acceso al tejido base desde el reverso. Desmontaje de elementos interiores



Figura VII.12



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Acceso al tejido base desde el reverso. Desmontaje de elementos interiores



Figura VII.13



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Proceso de limpieza de los bordados



Figura VII.14



Fondo gráfico IAPH/Alejandra Gil de la Haza Viñuales

Tratamiento. Desmontaje de la zona del óvalo pictórico. Estado del tejido base. Depósitos y restos biológicos.



Figura VII.15

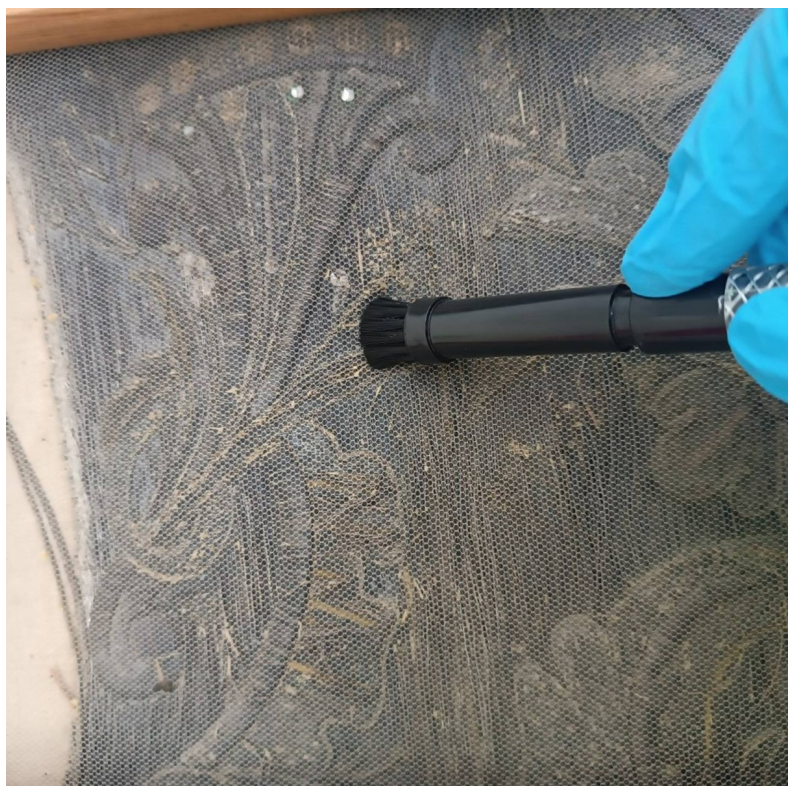


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de desinsectación de elementos del simpecado mediante sistema de anoxia



Figura VII.16



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de aspirado de la obra. Diferentes filtros



Figura VII.17



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Zona central del óvalo tras el aspirado



Figura VII.18



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Reverso del óvalo pictórico. Situación de la base de madera



Figura VII.19

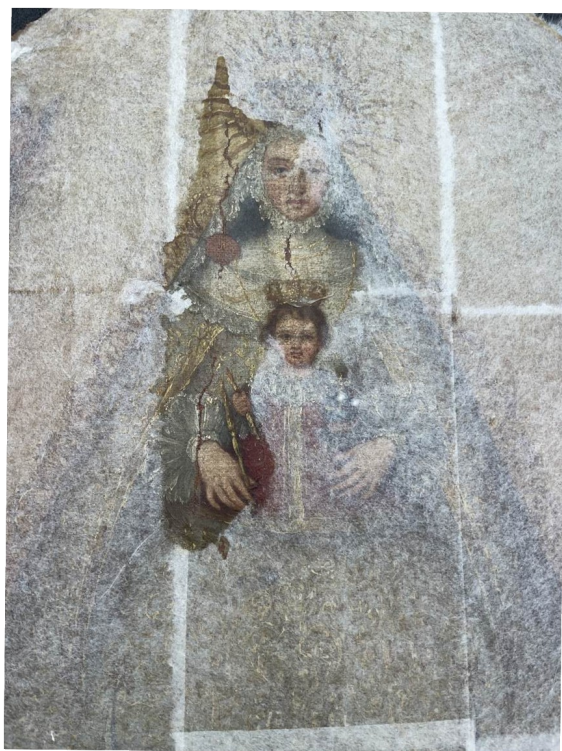
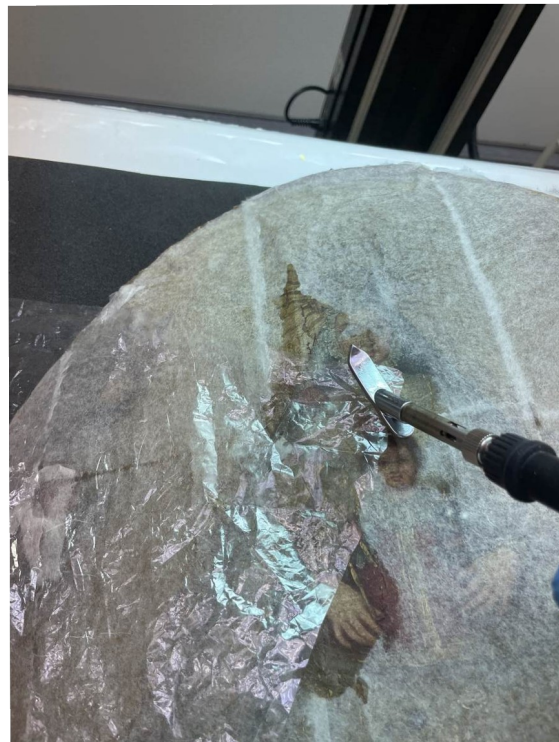


Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Fijación con papel japonés estratos pictóricos



Figura VII.20



Fondo gráfico IAPH/Carlos Peñuela Jordán

Tratamiento. Fijación y asentado del color con papel japonés estratos pictóricos



Figura VII.21



Fondo gráfico IAPH/Carlos Peñuela Jordán

Tratamiento. Limpieza del reverso, consolidación soporte lignario y enchirlatado de fisuras



Figura VII.22



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Aspirado mediante el empleo de bomba de succión. Hidratación de la pieza con humidificador y vapor frío



Figura VII.23



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de limpieza del bordado

Figura VII.24



Tratamiento. Proceso de limpieza del bordado



Figura VII.25

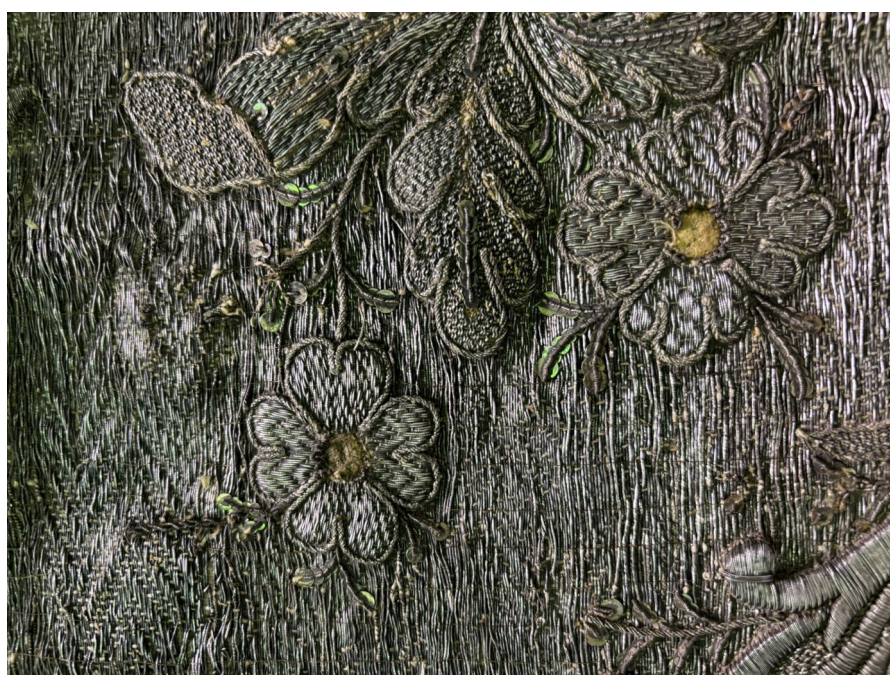


Fondo gráfico IAPH/Alejandra Gil de la Haza Viñuales

Tratamiento. Proceso de limpieza del bordado



Figura VII.26



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de fijación de los bordados y elementos del fondo



Figura VII.27



Fondográfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Proceso de limpieza del galón

Figura VII.28



Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid



Fondo gráfico IAPH / Lourdes Fernández González

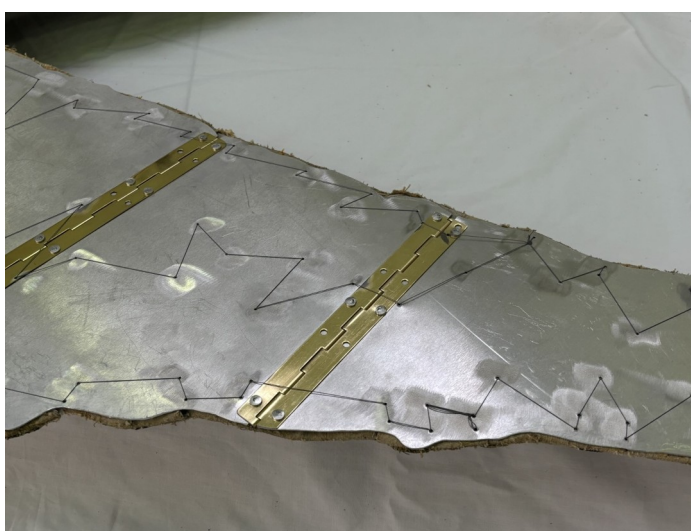
Tratamiento. Soporte de consolidación y recorte de las zonas perimetrales



Figura VII.29



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

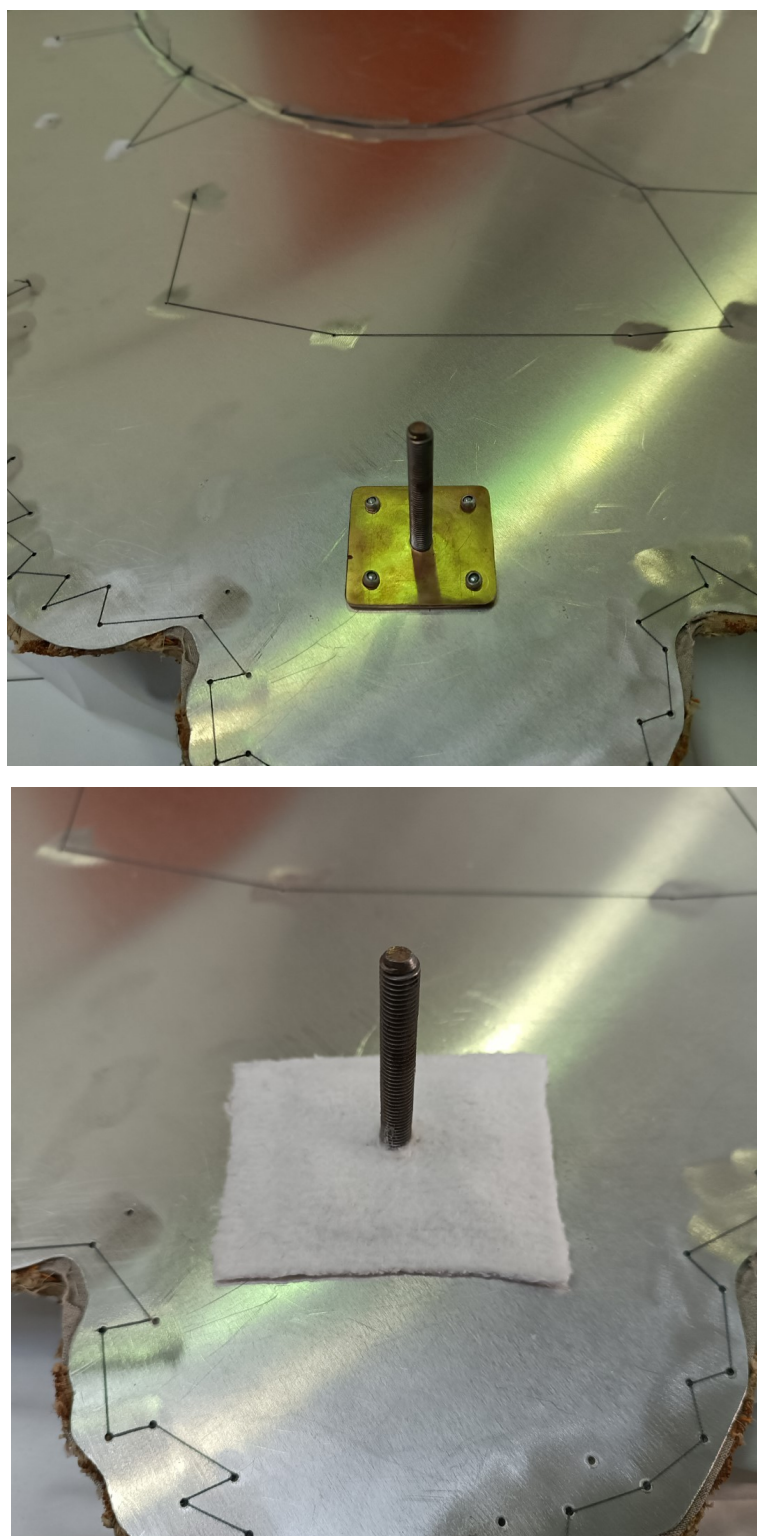


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Nueva estructura interior (formaleta)



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Proceso de montaje y protección de la zona del perno



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Montaje de la pintura



Figura VII.27

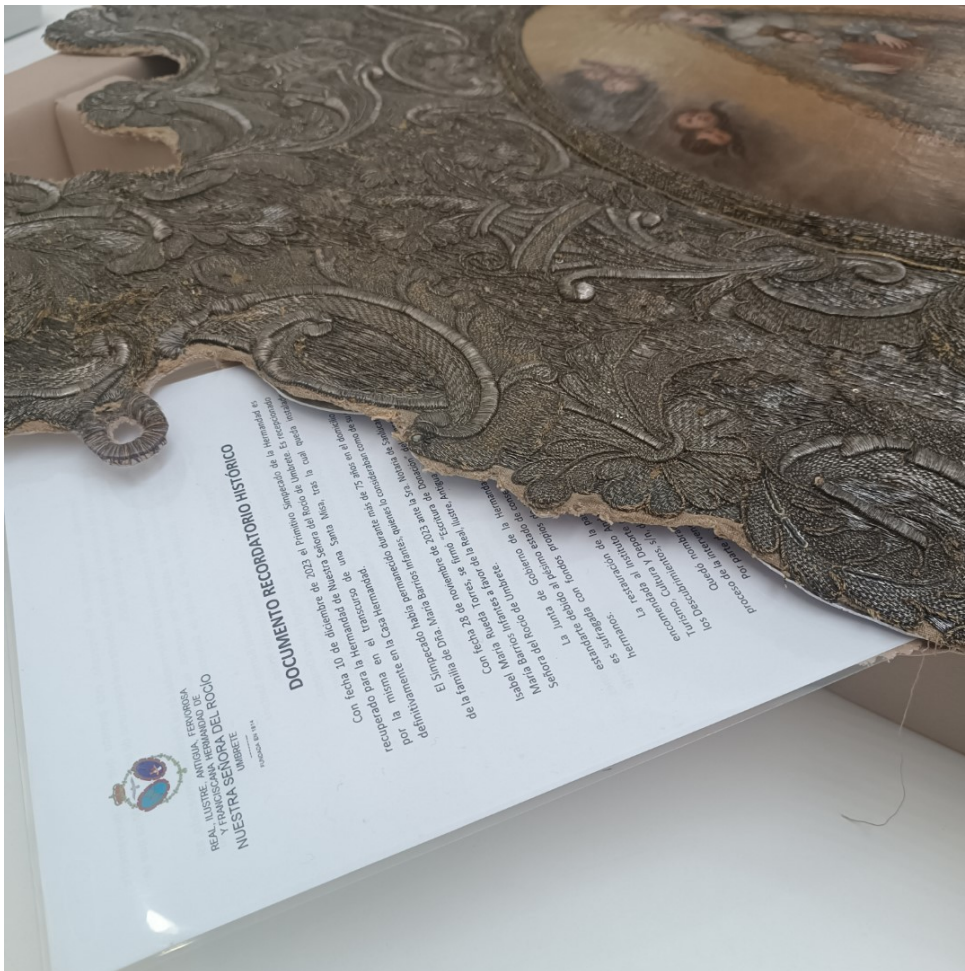


Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Rebaje de la estructura y proceso de montaje del forro



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/Lourdes Fernández González

Tratamiento. Documento dispuesto en el interior de la obra



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado previo de la pintura y tras el tratamiento



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Testigo de limpieza, estucado y reintegración cromática



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado previo y final reverso de la tabla



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado previo y final anterior al montaje



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos, Madrid

Tratamiento. Estado inicial y final de la zona del óvalo ya montado



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final del lateral superior derecho



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de la zona superior central



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH / José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de la zona bajo el óvalo



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de los cordones y borlas



Figura VII.27

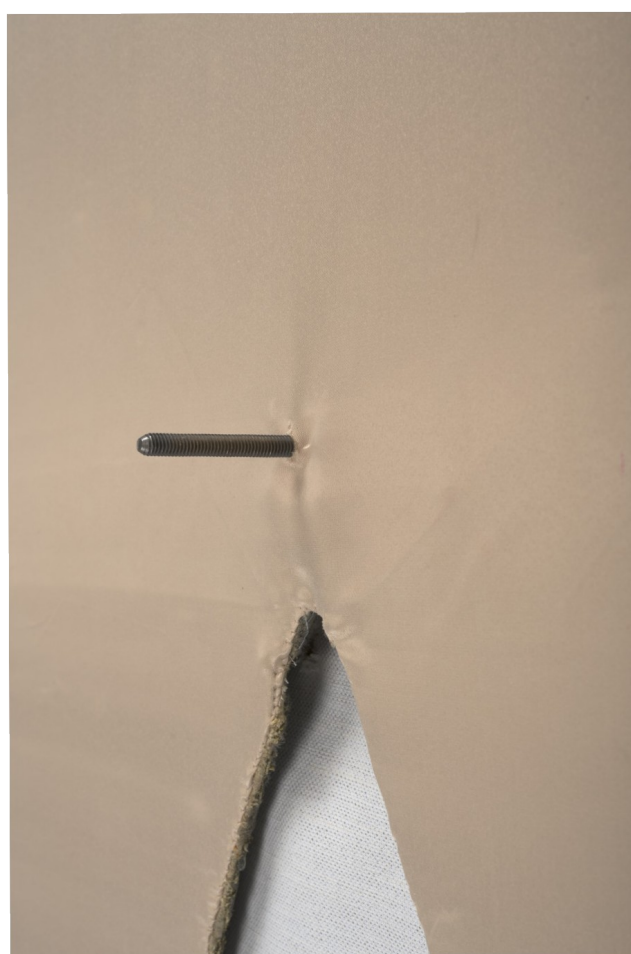


Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de la zona lateral izquierda del forro



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de la zona del forro bajo el óvalo



Figura VII.27

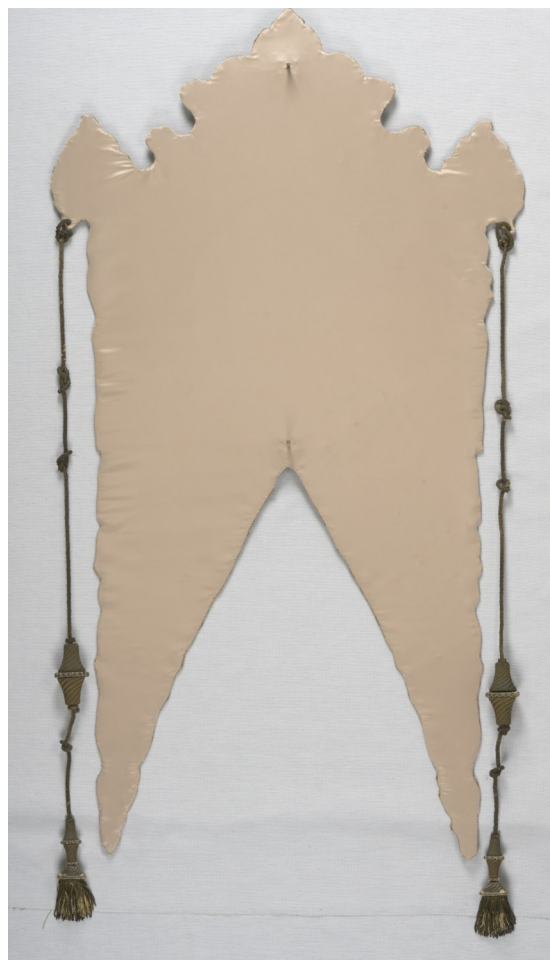


Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final de la zona del ángulo con el nuevo forro



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado final del reverso con el nuevo forro



Figura VII.27



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Tratamiento. Estado inicial y final de la obra



## **VIII. EVALUACIÓN DE RESULTADOS**

La intervención se ha realizado según la planificación realizada tras el estudio del estado de conservación llevado a cabo previamente, a excepción del cambio del forro actual y la introducción de una estructura interior que permite a la obra que puntualmente pueda cumplir su funcionalidad.

Los tratamientos han tenido como finalidad principal la limpieza y reintegración de los bordados, para devolverle la unidad al conjunto, así como la consolidación de las zonas más degradadas del terciopelo. Con la actuación llevada a cabo se ha recuperado la estabilidad al simpecado, mediante tratamientos inocuos y reversibles.



## EQUIPO TÉCNICO

---

### **Coordinación general:**

José Luis Gómez Villa. Jefe del Centro de Intervención IAPH.

### **Coordinación técnica:**

Araceli Montero Moreno. Jefa del Área de Tratamiento de Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

María del Mar González González. Jefa del Departamento de Talleres de conservación y restauración.

Reyes Ojeda Calvo. Jefa del Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Marta Sameño Puerto. Directora de Investigación y Transferencia. IAPH. (Coordinadora Estudios Científicos).

### **Estudio histórico:**

Gabriel Ferreras Romero. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

Sarai Herrera Pérez. Técnico de estudios histórico-artísticos. Departamento de Estudios Históricos y arqueológicos. Centro de Intervención. IAPH.

### **Coordinación de la intervención y memoria final:**

Lourdes Fernández González. Técnica en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento en Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

### **Conservación restauración:**

Carlos Peñuela Jordán. Técnico en conservación y restauración del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento en Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

Alejandra Gil de la Haza Viñuales. Técnica en conservación y restauración del Patrimonio Histórico.

### **Análisis científicos**

Victor Menguiano Chaparro. Biólogo. Laboratorio de Análisis Químicos. Dirección de Investigación y Transferencia. IAPH.

### **Conservación Preventiva:**

María López Rey. Técnica en Conservación Preventiva. Centro de Intervención del Patrimonio Histórico. Área de Tratamiento en Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

### **Estudio Fotográfico y radiográfico:**



José Manuel Santos Madrid. Técnico en fotografía aplicada a la intervención en el Patrimonio Histórico. Laboratorio de Medios Físicos de Examen. Centro de Intervención. IAPH.

Eugenio Fernández Ruiz. Responsable técnico de técnicas de examen por imagen. Laboratorio de técnicas de examen por imagen. Tratamiento en Bienes Muebles. Centro de Intervención. IAPH.

---

Sevilla, julio 2025



## Anexos



# Estudio histórico y de valores culturales

**Simpecado antiguo de Nuestra Señora del Rocío.  
Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete.**

Anónimo. 1829.

Septiembre 2025



Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 1/7	



## FICHA CATALOGRÁFICA

### Nº EXPEDIENTE

2024\_45\_T

### CLASIFICACIÓN

Patrimonio mueble; patrimonio textil.

### DENOMINACIÓN

Simpecado antiguo de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete.

### CATEGORÍA JURÍDICA Y OTROS DATOS

**Estado de protección:** Bien constitutivo del patrimonio histórico andaluz. De acuerdo con lo establecido en el art. 2 Ley 14/2007, de 26 de noviembre, de Patrimonio Histórico de Andalucía, le es de aplicación todo lo dispuesto en la citada legislación para dichos bienes, de manera que se garantice la salvaguarda de sus valores.

**Propietario:** Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete, Sevilla.

### LOCALIZACIÓN

**Provincia:** Sevilla.

**Municipio:** Sevilla.

**Inmueble de ubicación actual:** Casa de Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete (C/ Rafael González Lahera, s/n, 41086, Umbrete, Sevilla)

### IDENTIFICACIÓN

**Tipología:** Estandarte; insignia; simpecado.

**Adscripción cronológica/datación:** Hacia el año 1829.

**Autoría:** Anónimo.

**Materiales:** Los materiales esenciales que nos encontramos en esta obra son el tejido de lino que constituye el soporte junto a diversas entretelas. A ello se suman hilos metálicos dorados y plateados. Mientras que en el reverso, se localiza un forro confeccionado por un tejido de raso. A la totalidad de estos elementos se suma el óvalo central, que alberga una representación pictórica de Nuestra Señora del Rocío que preside el simpecado. En este caso, nos encontramos ante un óleo sobre lienzo emplazado sobre una estructura en madera.

**Técnicas:** Fundamentalmente se trata de labores de confección y bordado a base de hilo metálico de oro y plata. Centrándonos en el bordado, apreciamos el empleo combinado de diversas técnicas, como es el caso de los bordados en hilos metálicos tendidos con hilos dorados y plateados. En referencia a ellos identificamos diferentes tipologías, entre las que destacan muestra, canutillos (redondos), brizados, hojillas y cordoncillos. Mientras que en cuanto a las técnicas detectamos, si atendemos al fondo, el desarrollo de trabajos de puntas doble y triples. En referencia a la ornamentación figuran cartulinas, medias ondas, setillos o canutillos. La decoración es complementada por el uso de lentejuelas y talcos.

**Medidas:** 193 cm x 103 cm (h x a).

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 2/7	



**Inscripciones, marcas, monogramas, firmas y elementos de validación:** No se detectan.

### DESCRIPCIÓN / ICONOGRAFÍA

La pieza textil, confeccionada en tejido de lino bordado, presenta un perfil configurado por formas mixtilíneas que adquieren un trazado curvo en el área superior, correspondiente a las zonas tradicionalmente conocidas bajo la denominación de “orejillas”, de las que penden dos juegos de cordones y borlas.

Prosiguiendo con la descripción del simpecado de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete, tenemos que indicar que la obra se completa con el desarrollo de un programa ornamental de carácter simétrico en el que abunda la presencia de motivos vegetales. De este modo, apreciamos cornucopias de la abundancia, rocallas y motivos de “ces”, entre otros. En lo que respecta a la zona central, la ornamentación se concentra en torno al óvalo, que es enmarcado por un galón bordado y presidido por una representación pictórica de Nuestra Señora del Rocío, que figura entre las primeras en correspondencia a esta tipología.



Fondo gráfico APH/José Manuel Santos Madrid

Estado de conservación tras la intervención

En este óleo sobre lienzo Nuestra Señora del Rocío emerge sobre un denso fondo nuboso iluminado por una luz dorada. La imagen mariana es sostenida por una pareja de ángeles niños, que son representados con el gesto de sostener el peso de la media luna. Uno de ellos porta, además, una palma a modo de atributo. A este plano celestial se suma la presencia de cuatro grupos de querubos que otorgan dinamismo a la composición pictórica. Advertimos como la Virgen del Rocío aparece ataviada como reina, vistiendo la

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 3/7	



saya y el manto bordados en oro, fruto de la donación realizada por los canónigos José Carlos Tello de Eslava y Miguel Carrillo junto a la hermana del primero en el año 1753. La vestimenta se complementa por medio de unas coronas de plata sobredorada y de otros atributos característicos. Nos referimos, por tanto, al rostrillo; el cetro, la media luna; la ráfaga donada en 1733<sup>1</sup> o, en el caso del Niño Jesús, la bola del mundo y el cetro. Podemos concluir que este óvalo pictórico demuestra una pronunciada calidad técnica en su ejecución y un destacado valor estético

### USO/ACTIVIDAD

Tras la recuperación de este simpecado por parte de la hermandad y después de haberse concluido su proceso de restauración, el primitivo simpecado de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete contará con una función esencial vinculada a fines patrimoniales y expositivos, pero también conmemorativos. De este modo, no podemos olvidar que este simpecado constituye el germen y núcleo devocional de esta filial rociera en su etapa fundacional. Por lo que la puesta en valor de esta obra textil permitirá también rememorar esa etapa tan fundamental en la trayectoria de la hermandad.



La Infanta Isabel Alfonso de Borbón junto al Simpecado primitivo de Umbrete (1947).  
Fotografía tomada de Amores Martínez, F.: *Umbrete y El Rocío. Historia de una extraordinaria devoción.*

1 AMORES MARTÍNEZ, f. (2021): *Umbrete y el Rocío. Historia de una extraordinaria devoción.* p.107.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 4/7	



De todos modos, también resulta necesario hacer referencia a su uso histórico, por el que fue concebido y creado, ya que originariamente una función religiosa-cultural que lo convirtió en el hito y en el referente en torno al que se oficializó el fervor rociero de Umbrete. En este sentido, no podemos obviar la profunda dimensión devocional que las corporaciones filiales rocieras brindan a sus respectivos simpecados que, más allá de cuestiones corporativas y representativas, alcanzan la condición de ser representaciones marianas a las que se rinde culto. Por ello, este simpecado hasta su sustitución, constituyó el núcleo de la fe de la localidad umbreteña hacia Nuestra Señora del Rocío, haciéndose presente en actos culturales tan significativos como la romería de Pentecostés.

### DATOS HISTÓRICOS

**Origen e hitos históricos:** El origen de este simpecado primitivo muestra una correspondencia respecto a una etapa esencial en la trayectoria de la hermandad, como es su etapa fundacional.

**Cambios, modificaciones y restauraciones:** Se detectan diferentes intervenciones, pero no existe constancia documental relativa a otras acciones emprendidas en materia de conservación y restauración.

**Procedencia:** La obra es fruto del encargo de la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete.


### VALORACIÓN CULTURAL

Partimos de la premisa inicial que nos dicta que la estancia del “Simpecado antiguo de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete” en los talleres del Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico no solo ha posibilitado el desarrollo de un conjunto de tratamientos conducentes a su conservación y restauración, sino que además ha constituido una oportunidad única e histórica de emprender su investigación histórico-artística y un estudio de los valores culturales. Siempre desde la perspectiva rigurosa y multidisciplinar que caracteriza a la metodología propia del IAPH.

Este estudio de valores culturales hace posible establecer una distinción entre los valores pertenecientes al ámbito formal de aquellos otros que se adscriben a un contexto inmaterial. De cualquier manera, todos ellos se encuentran vinculados entre sí, por lo que debemos evaluarlos de manera interrelacionada y conjunta. Al realizar esta lectura podremos emprender una reflexión crítica y multidisciplinar sobre las lecturas, significados y atribuciones que, sucesivamente y a lo largo de todos los tiempos, han sido otorgados a esta obra textil. Sólo así podremos obtener su comprensión plena e íntegra, entendiéndola también como un bien patrimonial en la que confluyen la suma de todas las épocas y de todas las aportaciones.

A priori, en correspondencia a su eminente función cultural detectamos un **valor funcional**, vinculado al uso histórico devocional que ostenta la obra. En este sentido, también estimamos la profunda dimensión devocional que las corporaciones filiales rocieras brindan a sus respectivos simpecados que, más allá de cuestiones corporativas y representativas, alcanzan la condición de ser representaciones marianas a las que se rinde culto. Por ello, este simpecado hasta su sustitución, constituyó el núcleo de la fe de Umbrete hacia Nuestra Señora del Rocío, haciéndose presente en actos culturales tan significativos como la romería de Pentecostés. No estamos hablando, por tanto, de un simple estandarte corporativo, sino que originariamente este simpecado es concebido como ante una representación de Nuestra Señora del Rocío a la que se otorgaba culto y veneración. Sin lugar a dudas, es esta función religiosa que desempeñaba la obra en sus orígenes la que ha permitido que haya sido conservada y haya pervivido hasta nuestros días.

Asimismo, también apreciamos la presencia de un **valor histórico**, especialmente de carácter rememorativo. En este sentido, tenemos que considerar que este simpecado en sí mismo constituye un

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 5/7	



testimonio histórico esencial de una etapa en la trayectoria de la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete. En el caso del tondo pictórico, al interés histórico-artístico se añade su valor documental ya que se trata de una de las más antiguas representaciones plásticas de esta imagen mariana en esta tipología<sup>2</sup>.

Por otro lado, los **valores artísticos** aparecen presentes en esta obra, tal y como se aprecia en la calidad que presentan sus materiales y sus técnicas plásticas de ejecución.



Fondo gráfico IAPH/José Manuel Santos Madrid

Estado de conservación tras la intervención

Detectamos además **valores de identidad**, dado que la recuperación y restauración del simpecado primitivo de la Hermandad del Rocío de Umbrete genera un conjunto de sentimientos de identidad y pertenencia por parte de los hermanos de esta corporación, que pueden valorarlo como un testimonio de la trayectoria de la corporación. Estos valores inmateriales trascienden del propio colectivo de la hermandad para alcanzar a la totalidad del pueblo de Umbrete y a la expresión de su compromiso histórico con la fe rociera.

<sup>2</sup> Op. cit. pp. 101-106.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 6/7	



Por otra parte, tampoco podemos obviar el **valor de autenticidad**, que nos dicta que todas las intervenciones que se han hecho en el simpecado forman parte de su historia material. En todo momento hablamos de un patrimonio que permanece vivo, al que se le han ido adjudicando diversidad de funciones y valores a lo largo de su existencia.

#### FUENTES DE INFORMACIÓN / DOCUMENTACIÓN:

- x Documentación directa sobre el bien
- x Documentación indirecta sobre el bien
- x Registro fotográfico directo, que documenta el bien en el momento de hacer la ficha
- x Registro fotográfico indirecto, que documenta aspectos de la historia material del bien
- Otros registros fotográficos tangenciales
- x Otros registros gráficos (planimetrías, documentación, etc.)

#### BIBLIOGRAFÍA

Amores Martínez, F. (2021) *Umbrete y El Rocío. Historia de una extraordinaria devoción*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.

González Gómez, J.M. y Rojas Marcos (2012) *Simpecados del Rocío. Speculum Regina Roris*. Tomo 1 y tomo 2. Sevilla: Ediciones Tartessos.


#### EQUIPO TÉCNICO

Coordinación técnica:

**Reyes Ojeda Calvo.** Jefa del Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Estudio histórico-artístico y de valores culturales:

**Sarai Herrera Pérez.** Técnica de Estudios Histórico-Artísticos. Departamento de Estudios Históricos y Arqueológicos. Centro de Intervención del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, Consejería de Cultura y Deporte de la Junta de Andalucía.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	SARAI MARIA HERRERA PEREZ	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmHMVS4JT58UWTWRJVXUGZY2WWZ	PÁG. 7/7	


# Tratamiento de desinsectación

## Simpecado antiguo de Ntra. Sra. del Rocío

Hermandad del Rocío de Umbrete.

Octubre, 2024



Puede verificar la integridad de una copia de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	VICTOR MANUEL MENGUANO CHAPARRO	17/10/2024	
VERIFICACIÓN	Pk2jmFKXEE93LXQAFWRGWZKE5YESWP	PÁG. 1/4	



## 1. Introducción.

El simpecado presentaba biodeterioro causado por varios tipos de insectos; xilófagos de la familia Anobiidae en el caso del óvalo central de madera, y de la familia Dermestidae en el caso del papel intermedio y tejido del forro trasero. Por ello se llevó a cabo un tratamiento de desinsectación de los mismos.



Daños causados por insectos en la madera del óvalo central y en el tejido y papel subyacentes.

## 2. Tratamiento de Desinsectación.

El tratamiento de desinsectación se ha realizado mediante atmósfera transformada y controlada de gas nitrógeno (N<sub>2</sub>).

El objeto de este tratamiento es eliminar, por anoxia, todas las fases del ciclo biológico de los insectos que pudieran estar atacando a la obra, en un sistema herméticamente cerrado, mediante sustitución del aire atmosférico por gas nitrógeno, gas inerte y que por tanto no produce alteraciones físico-químicas sobre los materiales tratados.

El tratamiento depende del tipo de insecto a eliminar, del tamaño y características del material infestado, de la temperatura, y de la humedad relativa. Para la total eliminación de los insectos presentes, es suficiente una exposición de 20 días al gas nitrógeno, con una concentración máxima de oxígeno de 500 ppm (0,05%), una temperatura entre 20-25°C y una humedad relativa entre 35-60%.

Puede verificar la integridad de una copia de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma> indicando el código de VERIFICACIÓN

FIRMADO POR

VICTOR MANUEL MENGUANO CHAPARRO

17/10/2024

VERIFICACIÓN

Pk2jmFKXEE93LXQAFWRGWZKE5YESWP

PÁG. 2/4





La obra se introdujo en el interior de una burbuja de plástico barrera de baja permeabilidad al oxígeno que se fabricó a medida por termosellado. En la bolsa se instalaron dos válvulas, una de entrada del gas nitrógeno, y otra de salida, así como una sonda de temperatura y humedad relativa. Posteriormente, se reemplazó el aire atmosférico del interior de la burbuja por gas nitrógeno mediante un flujo continuo de nitrógeno a través de ambas válvulas hasta que la concentración de oxígeno descendió a niveles por debajo de 500 ppm.

Para ello se utilizó el generador de nitrógeno CINEL® ZEFIRO 5 HP, capaz de trabajar en continuo durante todo el proceso, y que proporciona un gas nitrógeno de alta pureza (99,999%), y un equipo de borboteo de nitrógeno con depósito de agua, medidores de temperatura y humedad relativa, un analizador de oxígeno (NTRON® MICROX), y control electrónico de parámetros, especialmente la selección de nitrógeno húmedo/seco en función del valor de humedad relativa medido.



Fabricación de la bolsa y desinsectación de la obra.

El proceso se llevó a cabo entre los días 10 de septiembre y 3 de octubre de 2024, a una temperatura media de 23°C, una humedad relativa programada del 52 % (similar a la que tenía previamente, pues los rápidos cambios de humedad pueden influir en la estabilidad del material tratado, provocando cambios y/o daños en su estructura), y una concentración de oxígeno inferior a 500 ppm (entre 190 y 340 ppm), condiciones de exposición en las que estuvo la obra durante 21 días, que garantizan la completa eliminación de todos los organismos que pudieran estar causando el biodeterioro de la misma.

Puede verificar la integridad de una copia de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	VICTOR MANUEL MENGUANO CHAPARRO	17/10/2024	
VERIFICACIÓN	Pk2jmFKXEE93LXQAFWRGWZKE5YESWP	PÁG. 3/4	



## EQUIPO TÉCNICO

---

Coordinación de estudios científicos:

Dra. Marta Sameño Puerto.

Directora de Investigación y Transferencia. IAPH.

Desinsectación:

Víctor Menguiano Chaparro.

Biólogo. Laboratorio de Biología. Dirección de Investigación y Transferencia. IAPH.

Puede verificar la integridad de una copia de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma> indicando el código de VERIFICACIÓN

FIRMADO POR

VICTOR MANUEL MENGUIANO CHAPARRO

17/10/2024

VERIFICACIÓN

Pk2jmFKXEE93LXQAFWRGWZKE5YESWP

PÁG. 4/4






## Propuesta de conservación preventiva y mantenimiento

**Simpecado antiguo de Nuestra Señora de Rocío. Hermandad  
de Ntra. Sra. del Rocío de Umbrete (Sevilla)**

Anónimo. Siglo XIX.

Septiembre 2025



Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 1/8	



## Introducción

El Simpecado antiguo de Nuestra Señora del Rocío, perteneciente a la Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Umbrete (Sevilla), ha sido intervenido entre julio de 2024 y marzo de 2025.

De acuerdo con la metodología de trabajo del IAPH, la conservación del patrimonio cultural no se limita únicamente a la intervención directa de conservación y restauración, sino que es indispensable acompañar dicha intervención con una propuesta de conservación preventiva que elimine o minimice las causas de deterioro, además de establecer un plan de seguimiento y control que incluya tareas de mantenimiento de forma periódica para garantizar su preservación a largo plazo.

Una vez concluida la intervención de conservación-restauración, se redacta este anexo de propuesta de conservación preventiva y mantenimiento. En este documento se exponen una serie de recomendaciones de conservación preventiva que pueden ser aplicables a cualquier bien cultural, así como otras más específicas, teniendo en cuenta las características materiales y formales, su valoración cultural y el contexto donde se inserta, además del conocimiento de la obra adquirido durante el proceso de intervención.

## Condiciones ambientales

Las condiciones ambientales en que se encuentra un bien cultural, especialmente los materiales textiles, pueden ser una causa de deterioro, para garantizar la conservación a largo plazo, tanto de la materialidad de la obra como sus valores, se recomiendan una serie de medidas paliativas relacionadas con las condiciones climáticas (temperatura y humedad relativa) así como las condiciones lumínicas.


Es necesario mantener unos niveles de temperatura y humedad relativa estables, evitando cambios bruscos que pueden provocar graves alteraciones, en muchos casos irreversibles. Estos parámetros deben ser controlados y evaluados para poder corregir las variaciones que se produzcan. Normalmente se establece una temperatura ideal entre los 18°C y los 22°C y una humedad relativa entre 45% y 60%, si se producen variaciones han de ser progresivas.

Para facilitar la estabilidad de esas condiciones se deben mantener los espacios donde se conserven bienes culturales en perfectas condiciones (cubiertas, cerramientos, aislamiento...) para evitar filtraciones de agua. Así mismo, siempre que sea posible, las puertas exteriores permanecerán cerradas para aislar el interior de la edificación del exterior. Además cuando sea necesario, se emplearán equipos de climatización que ayuden a mantener estables las condiciones climáticas en el interior del inmueble.

La fotodegradación es un daño provocado por la luz, especialmente las radiaciones infrarrojas y ultravioletas. Es un daño irreversible y acumulativo.

Para minimizar sus efectos nocivos se deben mantener unos niveles de luz lo más bajos posible, sin superar los 50 lux, e incluso, cuando sea posible, mantenerlos en oscuridad total, por lo que se aconseja emplear detectores de presencia, para que los bienes se iluminen solo cuando sea necesario.

Se aconseja utilizar iluminación LED, evitando la luz natural; sin embargo, en caso de emplearla, se deben

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 2/8	



instalar filtros, cortinas u otros mecanismos que reduzcan el impacto de las radiaciones lumínicas.

### **Manipulación y uso**

El uso de bienes culturales dedicados al culto puede afectar a la conservación de las piezas, por eso es necesario buscar un equilibrio entre la conservación y su uso, para ello se deben tomar unas medidas que minimicen los riesgos.

En primer lugar la obra debe manipularse con sumo cuidado, por ello lo mejor es vestir bata y quitarse aquellos accesorios que puedan dañar las piezas, como anillos, pulseras y cualquier complemento que pueda engancharse.

Es aconsejable evitar el contacto directo de los dedos sobre las obras, ya que la grasa de las manos y el sudor pueden dejar marcas. Para ello, se utilizarán guantes de algodón, látex (sin polvo de talco en el interior), nitrilo o vinilo.


Nunca se debe sujetar la pieza con una sola mano, por una esquina o por cualquier parte que sobresalga. Dadas sus dimensiones, su manipulación debe realizarse, al menos, entre dos personas.

La mejor forma de manipular la obra es utilizando un soporte auxiliar rígido, a modo de bandeja, con dos orificios para los pernos, permitiendo que la pieza se mantenga en posición horizontal. Este soporte evita la manipulación directa del simpecado. En caso de no contar con dicho soporte, la pieza deberá sujetarse por los pernos. Si el simpecado está montado en su asta, solo se manipulará ésta.

Las salidas procesionales representan uno de los momentos más delicados. Es prioritario garantizar la seguridad de la pieza, por lo que se deben revisar y comprobar todos los sistemas de fijación para asegurar su estabilidad. Asimismo, es recomendable disponer de cubiertas impermeables preparadas en caso de lluvia.

Cuando el simpecado está expuesto al culto, suele acompañarse de ofrendas florales. El uso de flores y plantas naturales cambia las condiciones de humedad ambiental, además de poder ser un foco de plagas, atrayendo la presencia de insectos. Se recomienda dejar las flores naturales para actos religiosos importantes y sustituirlas por flores y plantas artificiales en el día a día.

Como parte de los actos derivados del culto, el uso de velas y cirios pueden provocar daños. Su utilización no es recomendable, ya que a los daños provocados por el calor que generan, se suma el humo y la emanación de compuestos volátiles que inciden de manera negativa en las fibras textiles. Sin embargo, si es necesario emplearlas, existen en el mercado velas eléctricas que consiguen el mismo efecto estético. Si se considera imprescindible el uso de velas con llama, se recomienda emplear las de cera, evitando las de parafina. Además, deben situarse lo más alejadas del tejido, usando fanales y faroles cerrados para evitar las posibles salpicaduras de cera. También es recomendable tener cerca un extintor y una manta ignífuga para proteger la obra en caso de incendio.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 3/8	



## Movimientos

Cualquier movimiento supone un riesgo, por lo que debe realizarse de manera planificada y sistemática, evitando improvisaciones que puedan provocar accidentes.

Los movimientos internos dentro de la casa de hermandad deben llevarse a cabo siguiendo las precauciones recomendadas para la manipulación. Por sencillo que parezca, todo movimiento conlleva un riesgo de deterioro, por lo que es fundamental estudiar previamente el itinerario, despejar el camino y preparar con antelación el espacio de recepción.

Para garantizar la seguridad del movimiento, una persona diferente de quienes trasladan la obra debe ir por delante, para asegurarse de que el itinerario esté despejado y no haya obstáculos ni puertas cerradas en el camino.

Para los traslados fuera de la casa de hermandad, se recomienda utilizar una caja rígida que proteja la obra de manipulaciones incorrectas, impactos, vibraciones, cambios bruscos de humedad y temperatura, así como de posibles ataques de insectos y microorganismos, fuego y luz.

La caja tendrá las dimensiones necesarias para que el simpecado viaje completamente extendido. Estará fabricada en contrachapado de madera con refuerzos de listones de madera para garantizar su resistencia. El interior se aislará con planchas de espuma de polietileno, que actúan como aislante térmico, manteniendo las condiciones ambientales óptimas para la conservación de la obra y amortiguando posibles variaciones. En caso de no disponer de planchas de espuma de polietileno, se podrán utilizar planchas de espuma de poliestireno extruido.

Las espumas, independientemente del material con el que estén fabricadas, pueden causar abrasiones, por lo que es esencial utilizar un material barrera que proteja las superficies. En este caso, se forrarán con un tejido de algodón o con un tejido no tejido de polietileno.


En la base de la caja se colocará una plancha de espuma del grosor de los pernos, en la que se realizarán dos orificios para que encajen, de modo que el simpecado viaje completamente extendido y sin ningún tipo de deformación. Además, esto evitará que la pieza se deslice dentro de la caja.

La caja deberá estar bien ajustada y sellada, garantizando su estanqueidad. Siempre se cerrará con tornillos y nunca con clavos, para evitar las vibraciones que estos podrían generar al ser clavados.

Para facilitar su manipulación, la caja contará con asas para levantarla, así como con zapatas para aislarla del suelo.

La caja irá acompañada de un *correo*. El correo es una persona que viaja acompañando la obra para garantizar su seguridad, supervisando todo el proceso, especialmente el embalaje y el desembalaje de la pieza.

Cuando sea posible, el embalaje se realizará con un mínimo de 24 horas de antelación al traslado y, en el lugar de destino, se esperarán otras 24 horas para garantizar la aclimatación de la obra a las nuevas condiciones ambientales. El espacio destinado para el embalaje y desembalaje debe ser lo suficientemente amplio como para manipular la pieza con seguridad, evitando posibles golpes y debe estar bien acondicionado.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 4/8	



Para garantizar la seguridad de la obra, se recomienda contratar una empresa especializada en el transporte de obras de arte.

### Almacenaje

Dado que este no es el Simpecado que se usa habitualmente, esta pieza pasará mucho tiempo almacenado.

Para hacerlo de forma adecuada, se recomienda utilizar un soporte rígido que permita mantener la pieza en un plano inclinado, garantizando que esté completamente extendida, para que su peso se distribuya de forma homogénea. Este soporte debe contar con dos orificios para insertar los pernos, lo que facilita que el tejido se extienda sin deformaciones y evita que la pieza se deslice por el plano inclinado.

Es fundamental que los materiales empleados en la construcción de este soporte sean químicamente estables para evitar la emisión de sustancias que puedan afectar negativamente a la obra. Para el soporte rígido, se recomienda utilizar una plancha de policarbonato celular, acolchada con guata de poliéster y forrada con un tejido de algodón o lino limpio y sin aprestos (Figura 1).

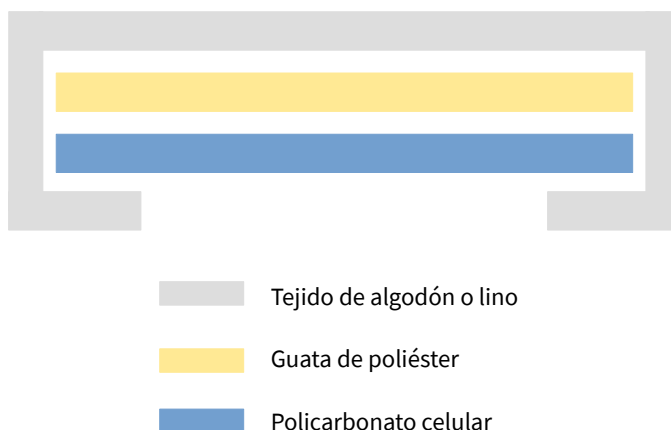


Figura 1: Esquema soporte

Este soporte garantiza una superficie plana, rígida y estable, donde el tejido no resbale y que permita trasladarlo sin necesidad de manipularlo.

El ángulo del soporte inclinado vendrá determinado por el espacio disponible, colocando el soporte rígido sobre una estructura de apoyo fabricada con aluminio o acero inoxidable (Figura 2).

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 5/8	

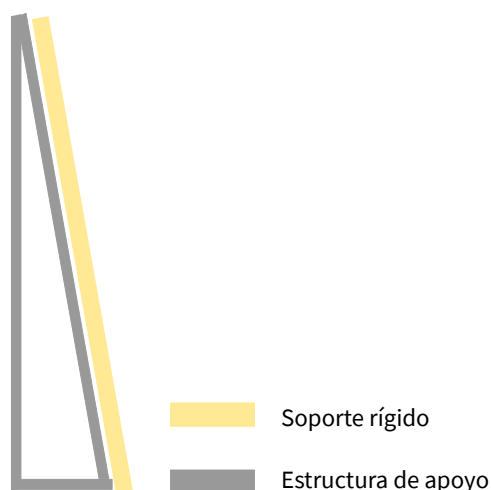


Figura 2: Soporte en plano inclinado.

Este soporte puede almacenarse dentro de un armario metálico (aluminio anodizado) para evitar el polvo y la suciedad, así como para facilitar su estabilidad climática. No está aconsejado el uso de la madera, pues desprende compuestos orgánicos volátiles, que aceleran la degradación de los materiales orgánicos como los tejidos, además de ser un material sensible a los ataques biológicos. El armario no será estanco para facilitar la circulación de aire, de modo que no se creen microclimas en el interior.

Dentro del armario, a su vez puede protegerse con una funda algodón descrudado, evitando el uso de plásticos, pues son electrostáticos, atrayendo el polvo y adhiriéndose a los tejidos y los bordados. Dicha funda tendrá la apertura máxima y el cierre se hará con cintas de algodón, evitando el uso de elementos metálicos que pueden oxidarse. En cualquier caso, al retirar la funda protectora, ésta no se deslizará ni arrancará con fuerza.

### Exposición

La exposición de bienes culturales puede suponer un riesgo, por ello, deben planificarse con detalle para evitar riesgos y minimizar aquellos que no puedan evitarse.

Es recomendable contratar a profesionales de la conservación-restauración para el diseño y montaje de la exposición.

La pieza puede exponerse en el mismo modo descrito en el almacenaje (un soporte acolchado en un plano inclinado) dentro de una vitrina para garantizar unas condiciones climáticas correctas y evitar la entrada de polvo y suciedad. Para construir la vitrina se empleará una protección delantera de metacrilato. Esta protección nunca tocará el simpecado. En la trasera se puede utilizar otra plancha de polipropileno celular o tablero de contrachapado de madera (puede emplearse este material porque no estará en contacto con la

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 6/8	



pieza (Figura 3).

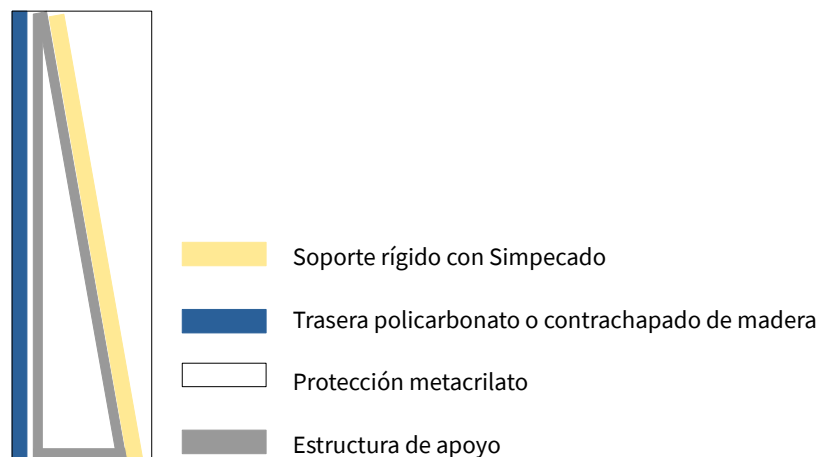


Figura 3: Esquema de vitrina.

Esta vitrina, igual que el armario, debe facilitar la circulación de aire para que no se formen microclimas en su interior.

De forma puntual se puede exponer el simpecado en vertical utilizando sus pernos en un asta.


### Mantenimiento

Es imprescindible establecer un programa de mantenimiento para la conservación de la pieza a largo plazo. El mantenimiento de los bienes culturales está fundamentalmente asociado tanto a las obras como a su entorno, con objeto de examinar su evolución temporal y detectar a tiempo cualquier variación o alteración que pueda afectar a su conservación.

Es conveniente inspeccionar la obra en profundidad de forma periódica para detectar posibles cambios y deterioros. La inspección se centrará tanto en la obra como en las intervenciones realizadas. Si se detecta algún cambio en las condiciones del bien, se deberá consultar con un conservador-restaurador de bienes culturales para realizar las intervenciones requeridas para frenar el deterioro.

Cuando la pieza este en exposición, es recomendable una limpieza superficial tanto del tejido como de la vitrina. En el caso del simpecado se hará mediante microaspiración, tarea que deberá desempeñar un profesional de la conservación-restauración. Para la vitrina se emplearán paños y mopas electrostáticas.

La limpieza de los espacios donde se conserve el simpecado también se realizará por medios secos (mopas, aspiradores...) sin emplear métodos acuosos ni productos de limpieza, ya que estos influirán negativamente en las condiciones climáticas, especialmente la humedad relativa.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 7/8	



Si las condiciones ambientales no son los estándares recomendados, se establecerá una rutina de ventilación de los espacios a fin de evitar los daños por unas condiciones inadecuadas.


Por último, se debe instalar un sistema de control de plagas para evitar el biodeterioro provocado por insectos y microorganismos. Este sistema deberá inspeccionarse de forma regular, siendo especialmente conveniente realizar controles en primavera y otoño, épocas en las que suele intensificarse la actividad biológica.

### **Bibliografía**

- Cerdà Durá, E. (2012). *La conservación preventiva durante la exposición de material textil*. Ediciones Trea.
- Espinoza, F. y Grüzmacher, M. L. (2002). *Manual de Conservación preventiva de Textiles*. Comité Nacional de Conservación Textil. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, y Fundación Andes. Chile.
- López Monzó, R. (2010). *Plan de conservación preventiva del material textil*. Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa.
- López Rey, M. (2013). *Conservación preventiva en colecciones textiles*. Asociación Profesional de Conservadores y Restauradores del Principado de Asturias (ARA).
- Mantilla de los Rios, Ch.; Montero Moreno, A.; Olmedo Ponce, M.; Fernández González, L. y Rodríguez Oliva, M.C. (2017). *Conservación del patrimonio Textil. Guía de Buenas Prácticas*. Ayuntamiento de Antequera.

Sevilla, a la fecha de la firma electrónica

Fdo.: María López Rey  
Técnica en Conservación Preventiva.  
Área de Tratamiento en Bienes Muebles.

Puede verificar la integridad de este documento mediante la lectura del código QR adjunto o mediante el acceso a la dirección <a href="https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma">https://ws050.juntadeandalucia.es/verificarFirma</a> indicando el código de VERIFICACIÓN			
FIRMADO POR	MARIA LOPEZ REY	12/09/2025	
VERIFICACIÓN	Pk2jmRNB7ALEEBE7F23EWH9DVUFL86	PÁG. 8/8	