



INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE
INTERVENCIÓN

**“SIMPECADO ANTIGUO DE LA HERMANDAD DEL
ROCÍO DE TRIANA”.**

PINTURA: S. XIX Y BORDADOS DE 1906.

TALLER JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA

CAPILLA DE LA HERMANDAD DEL ROCÍO DE TRIANA
(SEVILLA)

Octubre 2007

ÍNDICE

Introducción.....	1
1. Identificación del bien cultural	2
2. Historia del bien cultural	3
3. Datos técnicos y estado de conservación	11
4. Propuesta de intervención	14
5. Recursos	17
Documentación gráfica	19

**INFORME DIAGNÓSTICO Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN
"SIMPECADO ANTIGUO DE LA HERMANDAD DEL ROCÍO DE
TRIANA".**

**PINTURA: S. XIX Y BORDADOS DE 1906.
TALLER JUAN MANUEL RODRÍGUEZ OJEDA.**

INTRODUCCIÓN

El objetivo de este documento es el estudio un "Simpecado Antiguo de la Hermandad del Rocío de Triana" para evaluar su estado de conservación y determinar una propuesta de actuación conservativa o de restauración, según las exigencia de la funcionalidad de la obra o de su museografía.

El examen fue demandado por la Hermandad del Rocío de Triana, desplazándose el personal técnico a la Capilla de la calle Evangelista, para recoger los datos necesarios para tal fin.

La observación de la pieza textil se llevó a cabo sin la ayuda de medios auxiliares, registrándose las principales patologías que presentaba la obra, en base a los agentes de alteración incidentes sobre ellas, así como los datos técnicos más relevantes que presentaba el Simpecado.

El diagnóstico así como la propuesta de intervención se han redactado siguiendo la metodología, los criterios, la estructura y el modelo de informe diagnóstico definido por el centro de Intervención del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico.

Nº Registro: 33t/05

1. IDENTIFICACIÓN DEL BIEN CULTURAL

1.1. TÍTULO U OBJETO. Simpecado Antiguo de la Hermandad del Rocío de Triana.

1.2. TIPOLOGÍA. Textil.

1.3. LOCALIZACIÓN.

1.3.1. Provincia: Sevilla

1.3.2. Municipio: Sevilla

1.3.3. Inmueble: Capilla de la Hermandad del Rocío de Triana, (Calle Evangelista).

1.3.4. Ubicación: Capilla del fondo en la nave del Evangelio. Dependencia de la carreta de plata.

1.3.5. Demandante del estudio y/ o intervención: Don José María Jiménez Oliva. Hermano Mayor de la Pontificia, Real, Imperial, Ilustre Fervorosa y Antigua Hermandad de Nuestra Señora del Rocío de Sevilla (Triana).

1.4. IDENTIFICACIÓN ICONOGRÁFICA.

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

1.5. IDENTIFICACIÓN FÍSICA.

1.5.1. Materiales y técnica:

Tejidos: -Anverso: Terciopelo bordado en hilos metálicos dorados con aplicaciones.

-Reverso: Forro de raso con bordados en hilos metálicos dorados.

Pintura: Óleo sobre chapa de plata.

1.5.2. Dimensiones:

1.5.3. Inscripciones, marcas, monogramas y firmas: En el reverso figura el anagrama del Ave María.

1.6. DATOS HISTÓRICO ARTÍSTICOS.

1.6.1. Autor/es: Bordados: Diseño: Juan Manuel Rodríguez Ojeda. /Ejecución: Taller Juan Manuel Rodríguez Ojeda. Pintura: Manuel Rodríguez de Guzmán.

1.6.2. Cronología: Bordados: 1906. Pintura: Mediados del siglo XIX

1.6.3. Estilo: Bordados: Neo-barroco/Regionalismo. Pintura: Costumbrista.

1.6.4. Escuela:

1.6.5.

1.6.6. Sevillana.

2. HISTORIA DEL BIEN CULTURAL

2.1. ORIGEN HISTÓRICO.

La ermita de la Virgen de las Rocinas se conocía desde antiguo en la ciudad de Sevilla, pues de allí partieron reyes de Castilla como Alfonso X y Alfonso XI para los cazaderos reales, acercándose a orar a dicho lugar. Desde entonces, y sobre todo a partir de los siglos XIX y XX, la veneración a la Virgen del Rocío se extiende por toda la comarca del Aljarafe hasta llegar a Sevilla. Como resultado de esta devoción surge a principios del siglo XIX la primera hermandad rociera constituida en una capital: la hermandad del Rocío de Triana.

La historia del Rocío se remonta al reinado de Fernando III, que en 1248 toma Sevilla y las zonas circundantes, incorporándolas a la Corona de Castilla. Con el repartimiento de Niebla, su hijo, Alfonso X El Sabio, reserva para la corona como coto de caza el territorio que se extendía desde Mures (Villamanrique de la Condesa), hasta los alrededores de la marisma. Este mismo rey aficionado a la caza tenía la costumbre de levantar santuarios a la Virgen María en los términos de las tierras que conquistaba. Esta ermita pasaría a llamarse de las Rocinas. (1)

Aunque el primer documento histórico que se conoce sobre la ermita lo proporciona el Libro de la Montería de Alfonso XI, de 1340, su edificación sería anterior, estando ya construida probablemente tras la toma de Niebla o incluso antes, durante el reinado de Alfonso X, como construcción consagrada a la Virgen María.

La historia se une a la tradición popular para dar como resultado el origen de la devoción a la Virgen del Rocío en este lugar de Almonte. La leyenda se recoge en las reglas de la hermandad matriz del año 1758. Cuenta que durante el siglo XV, un cazador de Mures llamado Gregorio Medina fue a las Rocinas a apacentar el ganado o a cazar. Al internarse en la maleza, a causa del ladrido de los perros, descubre la imagen de la Virgen colocada sobre el tronco de un acebuche. (2)

Así, la devoción resurge en el siglo XV a raíz de este suceso de la aparición mariana, aunque se extiende sobre todo a partir del siglo XIX, llegando la tradición de nuevo a Sevilla y en especial a Triana, zona de residencia de familias aljarafeñas.

De esta manera, con un fervor acrecentado a lo largo de los siglos, el seis de junio de 1813, Francisco Antonio Hernández y María del Carmen Tamayo, vecinos de la calle Castilla del barrio de Triana, fundaron una hermandad de Nuestra Señora del Rocío. A ellos se les unieron doce hermanos más, que fueron: Juan de Adorna, Benito Adorna, Francisco Justo Pérez, Juan Lúquez, José Llorente, José Saucedo, José Gómez Mayor, José Gómez Menor, Juan Durán, Pablo Fosao Vega, José de Sirve y Lorenzo Domínguez.

La hermandad de Triana se erige canónicamente en la iglesia conventual de San Jacinto, el uno de mayo de 1817, según escrito que recoge el convenio de la hermandad con los religiosos dominicos, siendo en esta época la única parroquia de Triana, la de Santa Ana.

El primero de todos los integrantes de la hermandad y director de ella, Francisco Antonio Hernández, fue quién costeó la ejecución de las primeras insignias, así como los carruajes y demás aspectos necesarios para la marcha hacia la ermita del Rocío. Así, el 27 de mayo de 1814 se inicia la primera romería con 34 carretas y 28 caballos.

El primer Simpecado o el fundacional lo bordó Doña Narcisa de Cuenca en 1814, sufragándose los gastos por vía de limosnas, entre las que destaca la aportación de la hermana fundadora, Carmen Tamayo. (3)

La Hermandad estrena el segundo Simpecado en 1855 con pintura del artista Manuel Rodríguez de Guzmán. La pieza textil no se conserva en la actualidad, aunque sí lo hace la pintura. Ésta, al parecer, se coloca posteriormente en un Simpecado de raso blanco con bordados, que estilísticamente se corresponden con los diseños de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, artífice sevillano que pudo llevar a cabo la ejecución de este nuevo estandarte a principios del siglo XX.

La mencionada pieza sería realizada, al parecer, por el taller del bordador sevillano durante los años en los que éste permaneció en la Hermandad del Rocío de Triana, desde antes de 1904, y en la que ostenta el cargo de mayordomo hasta 1908. El Simpecado Blanco, que aún se conserva en las dependencias de la Hermandad, es con probabilidad algunos años anterior al Simpecado Verde también diseñado por Rodríguez Ojeda.

Una vez que el tondo pictórico deja de figurar en la pieza textil de raso blanco, y tras un pasado a nuevo soporte, los bordados del reverso del tejido, con anagrama del Ave María y la inscripción "*Regina roris ora pronobis*", son pasados al anverso, figurando en el lugar reservado originalmente para la imagen de la Virgen del Rocío.

El Simpecado Verde, donde actualmente se ubica la pintura de Manuel Rodríguez de Guzmán, fue ejecutado según diseño de Juan Manuel Rodríguez Ojeda en 1906. Obra creada para peregrinar a la aldea del Rocío y recibir culto en otras celebraciones, se conserva en las dependencias de la Hermandad y desde mediados de los ochenta, se utiliza en las dos peregrinaciones extraordinarias el día de Todos los Santos y el domingo antes de la Candelaria. Para la marcha anual al Rocío, es sustituido por el Simpecado confeccionado en 1936 en los talleres de Esperanza Elena Caro.

2.2. CAMBIOS DE UBICACIÓN Y/O PROPIEDAD.

La pieza ha pertenecido desde su ejecución a la Hermandad del Rocío de Triana, estando siempre en las dependencias de la misma. Desde su fundación, la corporación se establece en la Iglesia Conventual de San Jacinto, hasta que en 1979 se coloca la primera piedra de su actual capilla en la calle Evangelista, lugar donde se traslada la Hermandad en 1982, permaneciendo en ella hasta la actualidad.

El Simpecado recibe culto hasta 1936, momento en el que es sustituido por el ejecutado en el taller de Esperanza Elena Caro. A partir de esta fecha, la primitiva pieza textil permanece en casa de Carmen Astolfi, Camarista Mayor de la Hermandad. La pieza debió volver a las dependencias de la Hermandad tras la restauración de Francisco Maireles.

2.3. RESTAURACIONES Y/O MODIFICACIONES.

La pintura fue intervenida por el artista sevillano Francisco Maireles, que llevo a cabo la limpieza de los bordados, y la colocación de un forro de raso blanco en el reverso del Simpecado, con bordados de recorte en hilos metálicos dorados, con anagrama mariano e inscripción alusiva a la Virgen.

Con respecto a la pintura, también existe una intervención importante por parte de Maireles, aunque respeta la primitiva obra costumbrista de Manuel Rodríguez de Guzmán.

Esta intervención debió llevarse a cabo en torno a los años ochenta, que fue cuando el Simpecado se recupera para su salida en peregrinación el día de la Candelaria y el día de Todos los Santos.

2.4. ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.

El origen de la palabra Simpecado procede de la letanía lauretana "Sine Labe Concepta" que hace alusión a la concepción de la Virgen María libre de pecado original. En un primer momento, es un enser dedicado al culto de la Inmaculada, aunque posteriormente, sobre todo a partir de los siglos XVII y XVIII la misma forma y tipología comienza a utilizarse para portar imágenes marianas de diversas advocaciones.

La pieza se cubre de bordados que adornan el Simpecado, que son en su mayoría motivos vegetales y florales repletos de simbología religiosa, que lleva implícita la doctrina surgida en el Concilio de Trento. Las flores aluden a las virtudes marianas, insisten en la pureza de María. Entre ellas, las rosas simbolizan la perfección, manifiestan la belleza física y espiritual de la Virgen como Madre de Jesús, mientras que los lirios y las azucenas hacen alusión a la virginidad de María.

Entre los bordados destaca la representación del escudo corporativo, timbrado por corona ducal, con los emblemas de las tres flores de lis de la casa de Borbón, y el escudo real simplificado, como recuerdo de la permanencia como hermanos de los infantes-duques de Montpensier, la infanta Doña Luisa de Borbón y el infante Don Antonio de Orleans.

El reverso, perteneciente a la intervención de Francisco Maireles, presenta el anagrama mariano del Ave María, y la inscripción "*Regina roris ora pronobis*".

El tondo pictórico central muestra una imagen de la Virgen del Rocío, que iconográficamente se relaciona con la Virgen Majestad o *Panagia Nikopioa*, tipología establecida y muy empleada en Bizancio durante la Edad Media, popularizándose también en Occidente.

La Virgen del Rocío ha recibido a lo largo del tiempo varios nombres. La tradición de su hallazgo refiere que en la espalda tenía una inscripción con el título de Nuestra Señora de los *Remedios*; sin embargo el nombre que se le otorga es el de Nuestra Señora de las *Rocinas*, denominación toponímica tomada del lugar donde era venerada.

Una inspiración teológica hizo que, en torno a 1653, se fuera introduciendo la advocación actual de Nuestra Señora del *Rocío*, título tomado de la frase «*Tu Espíritu Santo, Señor, descienda sobre nosotros, purifique nuestros corazones y, con el suave rocío de tu venida, los haga fecundos*» de la oración postcomunión de la Eucaristía de Pentecostés, fecha donde fue trasladada su fiesta. (4)

Es la “Virgen que da la Victoria” también llamada en griego Kyriotissa. Aparece siguiendo este modelo de pie hierática y frontal, mostrando al Niño con las dos manos. Por los atributos que porta, es relacionada asimismo con la Inmaculada Concepción. Según el Apocalipsis (12,1) “Apareció un gran prodigio en el cielo, una mujer vestida de sol, la luna bajo sus pies y la cabeza coronada de estrellas”. De esta forma la Virgen aparece con la media luna a sus pies rematada por dos estrellas, corona con canasto y ráfagas, y vestida de sol por las ráfagas que emite. (5) (6)

Los atributos de poder los porta el Niño, a modo de corona, cetro y globo terráqueo coronado por una cruz, al igual que su Madre, que también aparece coronada y con cetro. Todo el estandarte está surmontado de gran corona real.

2.5. ANÁLISIS MORFOLÓGICO-ESTILÍSTICO.

El Simpecado se define como un estandarte procesional y emblema de la corporación, compuesto por un asta de metal vertical, más una cruz y un travesaño horizontal del que cuelga un paño rectangular. Esta pieza textil, termina en su parte inferior en forma de flámulas, con una abertura triangular para permitir la visión de la persona que lo porta. Es una insignia empleada en las romerías y demás celebraciones de la hermandad del Rocío de Triana, como enser representativo de Ella. (7)

El tejido está confeccionado sobre terciopelo originariamente de color verde, aunque muy deteriorado, con bordados en hilos metálicos dorados e hilos de seda de colores, con aplicaciones. La decoración es simétrica en su composición, y está repartida por toda la pieza. Asimismo, se emplea tejido de malla en la zona que rodea la pintura.

La obra se decora fundamentalmente con motivos vegetales, tallos, roleos, hojas y flores que ocupan toda la superficie. Como elementos de los bordados destacan la corona real que timbra la pintura y los dos escudos corporativos con los atributos de la casa de Borbón. En el anverso, figuran el anagrama del Ave María y una inscripción dirigida a la Virgen.

Los motivos decorativos están ejecutados en hilos metálicos dorados y en hilos de sedas, empleando para el bordado diversas técnicas. Entre ellas se encuentran la cartulina, media onda, setillo, y ladrillo. Los motivos se adornan con láminas de hojilla en algunas zonas, con hilo de canutillo y escamado de lentejuelas para los ornamentos florales; con aplicaciones a modo de piedras semipreciosas, o creando las llamadas espigas o venas de lentejuelas.

La técnica de giraspe, en la que se utilizan hilos de sedas e hilos metálicos, se muestra en las áreas que aportan color al tejido, mientras que se

emplea hilo torzal para bordear la mayoría de ornamentación vegetal de la pieza textil. Por último citar el moteado, variedad de hilo con ondas, que también se utiliza para la ejecución de los bordados.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda, nacido en 1853 y muerto en 1930, es el artífice de la pieza textil, figura que supuso un antes y un después en el terreno de los bordados sevillanos, llegando a marcar unas pautas estéticas.

Será destacada personalidad dentro de la Hermandad, devoto de la Virgen del Rocío. Este hecho le lleva hacia la corporación de Triana, la única filial existente a principios del siglo XX en Sevilla. Según consta en el archivo de la hermandad, formó parte de ella antes de 1904, aunque fue ese año cuando ingresó en su junta de Gobierno como Mayordomo, en cuyo puesto estuvo hasta 1908, dejando varias obras. (8)

Juan Manuel Rodríguez Ojeda realiza este Simpecado en 1906, su etapa de plenitud como bordador. Será un referente de los diseñadores coetáneos y posteriores, que incorporando a sus tejidos las nuevas proposiciones estilísticas y estéticas.

Juan Manuel Rodríguez Ojeda evoluciona desde unos planteamientos románticos iniciales, a una nueva etapa, que va desde 1900 a 1917, donde rompe con los modelos que había practicado para convertirse en el exponente mejor de la corriente que surge en la Sevilla de principios del XX. Ante la crisis que experimenta la ciudad, aparece el movimiento regionalista, que pretende aglutinar las grandezas artísticas e históricas de la ciudad. Estas pautas trascienden a las demás artes, incluidos los bordados.

Se puede apreciar en Rodríguez Ojeda la inspiración que tuvo en piezas del barroco local, estudioso que fue en esta etapa de plenitud de los tejidos sevillanos del siglo XVI al XVIII, recibiendo así mismo en sus motivos el influjo del arte plateresco. Fue un innovador en el tema de la interpretación de los diseños, los cuales realizaba a tamaño natural, destacando en ellos la profusión de bordados, su estructura simétrica, la variedad de puntos aplicados y la riqueza simbólica y ornamental. La decoración se lleva a cabo por medio de tallos, hojas de acanto y caracolillos, conjugados con perfección magistral, realizados en hilo de oro y sedas de colores. (9)

La pintura que preside el estandarte es obra al parecer del artífice sevillano Manuel Rodríguez de Guzmán, que vivió entre los años 1818 y 1867. Ello indica dos etapas en la historia del actual Simpecado, puesto que la imagen de la Virgen pertenece a un momento anterior a los bordados, y por tanto a un Simpecado realizado con probabilidad a mediados del XIX.

Representa a la Virgen del Rocío en primer plano y al fondo dos escenas; a la derecha de la Virgen, la antigua ermita con cubierta a dos aguas y torre a los pies, y a la izquierda el momento del descubrimiento de la efigie mariana en el acebuche por parte del cazador.

La Virgen lleva indumentaria compuesta de basquiña o falda acampanada, jubón o corpiño para el busto, con gorguera de encajes y ajustadas

mangas con puño también de encaje. Sobre las mangas del jubón luce otras amplísimas, denominadas de punto o perdidas. La cabeza se cubre por el propio manto, a modo de velo de vírgenes, y se enmarca el óvalo facial con rostrillo, adornado de encajes. En esta pintura, la Virgen aún mantiene la mirada frontal propia de su carácter goticista.

La obra de Manuel Rodríguez de Guzmán se desarrolla en el segundo tercio del siglo XIX, a caballo entre Sevilla y Madrid, ciudad donde llega por primera vez en 1852. En Sevilla se gesta su estilo, siendo alumno de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla y de José Bécquer, quien le inicia en la pintura costumbrista, modalidad a la que fundamentalmente se dedica a lo largo de su vida. (10)

Su encargo más importante lo recibe de manos de la reina Isabel II, quien le encarga en 1853 una serie de cuadros sobre las provincias españolas, de los cuales sólo llega a realizar cuatro: La Romería del Rocío; La feria de Sevilla; La Virgen del Puerto y La Ermita de San Isidro.

En su obra se observan reminiscencias de Murillo y Goya, aunque matizadas por su formación y estilo particular. El influjo más importante fue el del mencionado José Bécquer, en cuanto a los temas representados, el trato del color y de las tonalidades, con una paleta rica, aspecto que Rodríguez de Guzmán explota.

En su obra se observa una técnica muy depurada, con escenas luminosas y llenas de colorido, con detallismo de los elementos que componen la escena, con gran tratamiento de la profundidad. (11)

La pintura que preside el Simpecado de Juan Manuel Rodríguez Ojeda, se situaría probablemente en el original Simpecado ejecutado en 1855 y hoy desaparecido, momento de máxima actividad de Rodríguez de Guzmán, que realizaría la obra con probabilidad en alguna de sus estancias en Sevilla.

Notas bibliográficas y documentales.

- (1) MURPHY, D.; GONZÁLEZ FARACO, J.C. El Rocío: Análisis culturales e históricos. Huelva. Diputación provincial de Huelva, 2002
- (2) ZAMORA MOYA, J.A. Vivencias. La romería del Rocío. Algaida ediciones. Sevilla, 2000.
- (3) A.A.V.V. El Rocío: Fe y alegría de un pueblo. Ediciones Anel. Granada, 1981
- (4) CARRASCO TERRIZA, M.J. Guía para visitar los Santuarios Marianos de Andalucía Occidental. Volumen 12 de la serie María en los Pueblos de España. Edic. Encuentro. Madrid, 1992
- (5) RÉAU, L. Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento. Tomo 1 Volumen 2. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1996.
- (6) MARTÍNEZ ALCAIDE, J. Sevilla mariana. Repertorio iconográfico. Edic. Guadalquivir. Sevilla, 1997.
- (7) FERNÁNDEZ DE PAZ, E. (dirección). Artes y artesanías de la Semana Santa Andaluza. Tomo IV. Bordados en oro y sedas. Ediciones Tartessos. Sevilla, 2003.
- (8) MAÑES MANAUTE, A. Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Bordado III. Talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla en el siglo XX. Sevilla, 2001.
- (9) MAÑES MANAUTE, A. Esplendor y simbolismo en los bordados. Sevilla penitente. Tomo III. Editorial Server. Sevilla, 1995.
- (10) VALDIVIESO, E. Historia de la pintura sevillana. Guadalquivir. Sevilla, 1986.
- (11) MENDEZ RODRÍGUEZ, L. Manuel Rodríguez de Guzmán. Arte hispalense. Sevilla, 2000.

BIBLIOGRAFÍA

A.A.V.V. El Rocío: Fe y alegría de un pueblo. Ediciones Anel. Granada, 1981

CARRASCO TERRIZA, M.J. Guía para visitar los Santuarios Marianos de Andalucía Occidental. Volumen 12 de la serie María en los Pueblos de España. Edic. Encuentro. Madrid, 1992

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

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

MAÑES MANAUTE, A. Artes y artesanos de la Semana Santa de Sevilla. Bordado III. Talleres y bordados de la Semana Santa de Sevilla en el siglo XX. Sevilla, 2001.

MARTÍNEZ ALCAIDE, J. Sevilla mariana. Repertorio iconográfico. Edic. Guadalquivir. Sevilla, 1997.

MENDEZ RODRÍGUEZ, L. Manuel Rodríguez de Guzmán. Arte hispalense. Sevilla, 2000.

MURPHY, D.; GONZÁLEZ FARACO, J.C. El Rocío: Análisis culturales e históricos. Huelva. Diputación provincial de Huelva, 2002

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

VALDIVIESO, E. Historia de la pintura sevillana. Guadalquivir. Sevilla, 1986.

ZAMORA MOYA, J.A. Vivencias. La romería del Rocío. Algaida ediciones. Sevilla, 2000.

3. DATOS TÉCNICOS Y ESTADO DE CONSERVACIÓN

3.1. DATOS TÉCNICOS

*Contextura: número de piezas constitutivas y tipo de unión

El Simpecado está formado por el conjunto de las siguientes piezas: un campo o tejido de terciopelo bordado, un tondo central con un lienzo donde se representa la imagen de la Virgen del Rocío y el forro del reverso de la obra. Además presenta un asta vertical con su correspondiente travesaño para el transporte de la pieza, del que cuelga un cordón con borlones y decoración floral.

El tejido de base se trata de un terciopelo de seda de color verde de pelo simple, que probablemente - debido al ancho que presenta la pieza- puede estar formado por la unión de dos paños cosidos por los orillos. La costura de unión posiblemente queda oculta por el bordado y el lienzo.

El forro es de una sola pieza y protege todo el reverso de la obra. Presenta un ligamento de sarga.

El asta vertical es una pieza de orfebrería de plata al que está unido al travesaño superior horizontal y al armazón interno que sirve para mantenerlo y darla cierta rigidez.

Los cordones están terminados en borlones que se sostienen en el travesaño horizontal y en la parte superior del Simpecado.

* Ornamentación

La decoración del Simpecado lo forma la pintura central y los bordados en hilo metálico plateado y dorado con cierto realce. En algunas zonas, como los escudos, se introduce la técnica de matizado con hilos de seda de colores.

La decoración con hilos metálicos emplea una técnica de bordado que consiste en cubrir los motivos ornamentales con una serie paralela de hilos que se sujetan al lienzo con puntadas de seda que resultan invisibles. Estas puntadas se combinan y forman diversos tipos de punto, destacando el setillo, la media onda, la cartulina que a su vez utilizan distintos tipos de hilo para crear movimiento en la decoración bordada.

El realce de los bordados se consigue con la superposición de materiales de motivos decorativos a rellenar.

La obra se complementa con una malla calada realizada con hilos metálicos.

3.2. ALTERACIONES

Las alteraciones más destacadas del tejido de terciopelo y del bordado son las siguientes:

* Alteración cromática

La alteración del color se aprecia como pérdida general del tono original del terciopelo, probablemente verde, que se debe a la luz.

Los tejidos son materiales especialmente sensibles a la acción de la luz, cualquier tejido teñido cambia de intensidad a lo largo del tiempo, dependiendo del tipo de tinte y la fibra empleados se deterioran más o menos rápidamente.

* Desgastes del pelo del terciopelo.

El tejido de terciopelo se ve afectado generalmente por la pérdida del pelo superficial dejando ver las tramas y urdimbres del ligamento de base, que son generalmente de distinto color. Esto provoca la aparición de calvas que en conjunto pueden provocar una alteración cromática. La pérdida del pelo se debe principalmente al roce de la superficie, así como a la pérdida de consistencia del propio ligamento. Esta alteración está muy generalizada en el tejido y se aprecia distintos grados de degradación.

El bordado presenta desgastes de hilo metálico, con pérdida de la lámina metálica que deja ver el alma de seda interno característico de este tipo de hilo.

* Hilos sueltos

El bordado exhibe hilos sueltos debido a la rotura del alma de seda interna del hilo metálico, debido a roces de la superficie por el uso y la manipulación.

* Lagunas

El tejido de terciopelo presenta pérdidas totales de pequeño tamaño y puntuales. Estas son consecuencia del progresivo desgaste del ligamento y de la pérdida de consistencia de las fibras en estas zonas.

El bordado muestra falta de hilos metálicos, aunque son escasas, debidas al roce superficial con pérdida de los hilos de fijación que unen los hilos metálicos.

* Roturas

La maya metálica, que adorna el conjunto, muestra roturas puntuales del hilo que lo forma.

* Deformaciones

Deformaciones a modo de bolsas, características de tejidos bordados. El tejido al ser un material más débil que el metal sufre la tensión provocando este tipo de alteración.

* Manchas

Se aprecian manchas de tono oscuro, probablemente, producidas por productos de limpieza para metal.

3.3. INTERVENCIONES ANTERIORES

La intervención más destacada que presenta esta obra textil es la limpieza del hilo metálico, del cual han dejado un testigo para comprobar el estado de suciedad. Este además ha sido la causa probablemente de la producción en el tejido de manchas oscuras, y su debilitamiento en esta zona provocando a su vez la pérdida de pelo.

También hay que destacar que la pintura ha sido restaurada y retocada.

Otras intervenciones que se aprecian son la consolidación de lagunas con tejidos de terciopelos, y cosidos de las lagunas y roturas. Así como, la reconstrucción puntual de la malla.

4. PROPUESTA DE INTERVENCIÓN

4.1. ESTUDIOS PREVIOS

La intervención requiere el estudio histórico de la pieza que se realizará paralelamente al tratamiento.

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

Antes de abordar el tratamiento se realizará un estudio analítico encaminado principalmente a la identificación de los materiales empleados en su realización: fibras de los tejidos e hilos, composición de aleación de los hilos metálicos, identificación de colorantes, pruebas de solubilidad de los colorantes así como ensayos de estabilidad de la fibra al encogimiento. Los resultados de estos análisis pueden aportar datos históricos así como la elección de los distintos tratamiento de restauración.

Se llevará, también, a cabo un examen técnico de los tejidos y bordados presente en la pieza para determinar el tipo de ligamentos que lo caracteriza y la técnica de ejecución de tejido y bordado.

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

4.2. TRATAMIENTO

Se propone un tratamiento meramente conservativo, respetando la obra tal como se encuentra en la actualidad, sin reposición de materiales ni cambios que afecten la integridad física de la misma.

Debido al estado de conservación que presenta el Simpecado las operaciones de tratamiento pueden limitarse a tratar de forma puntual las zonas que presenta alguna alteración de las descritas en el apartado anterior.

No obstante la obra puede mantenerse, sin someterla al estrés que supone cualquier tratamiento, siguiendo simplemente unas normas básicas de conservación y acondicionamiento adecuados en el contenedor o vitrina que la alberga.

En caso de intervención, las operaciones propuestas seguirán la metodología que se aplica en el Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, que derivará de los resultados procedentes de estudios preliminares efectuados en la pieza (históricos, analíticos y diagnóstico).

Se recomienda las siguientes fases de actuación conservativa:

- Desmontaje del forro, esto permitirá acceder al reverso para la realización de algunos de los tratamientos y estudiar el estado de conservación del interior o reverso de la obra.

Tras el desmontaje se podrá estudiar el estado de conservación del armazón interno y plantear si es necesario su sustitución por otro que le evite daños y garantice su funcionalidad de sostén de la misma.

- Limpieza superficial del tejido y bordados para la eliminación de la suciedad producida por acumulación de polvo. Proceso que se realizará mediante microaspiración, con ayuda de pinceles suaves y protegiendo aquellas zonas más delicadas con una gasa para evitar riesgos de desprendimientos.

- Eliminación de aquellas intervenciones que son estéticamente incorrecta y están produciendo tensiones en el tejido.

- Consolidación puntual de las lagunas y roturas presentes, con el empleo de soportes teñidos, en el caso que sea necesario, con el tono apropiado al color que actualmente presenta la obra para su reintegración cromática.

La fijación de este soporte de refuerzo se realizará mediante costura, empleando hilos de fibra natural que cumplan la doble función de mantener unidas las telas y, en caso de movimientos bruscos, tenga la propiedad de romperse evitando de este modo roturas en el original.

- Fijación de los hilos sueltos del tejido de terciopelo al nuevo soporte puntual de refuerzo y de los hilos metálicos del bordado.

La fijación de los hilos se efectuará siguiendo siempre la posición y ligamento original, devolviéndole a la obra su integridad física y se evita que estos hilos sueltos se pierdan a causa de roces y movimientos.

Los hilos que se empleen serán de seda natural y de espesor adecuado a cada caso, teñidos según la tonalidad que requiera la zona a trabajar.

Los materiales que se empleen en los dos tratamientos referidos están garantizados para que no afecten a la obra en el futuro y mantenga su estabilidad.

- Montaje del forro original según se encontraba al inicio de la intervención, ya que este se encuentra en buen estado de conservación.

4.3. CONSIDERACIONES GENERALES DE EXPOSICIÓN Y/O ALMACENAMIENTO

Tras finalizar el proceso de restauración de la obra, se propondrá un sistema más adecuado para esta misma función, así como unas normas de exposición y almacenamiento de acuerdo a las normativas vigentes sobre conservación preventiva, no obstante en este apartado se expondrán muy brevemente unas recomendaciones básicas de exposición y almacenaje.

* Manipulación

El Simpecado debe manipularse siempre de forma horizontal, sobre superficies planas, lisas y limpias, extendiendo por completo la obra para evitar pliegues y dobleces que pueden ser peligrosos.

* Exposición y almacenamiento

Se propone, siempre que sea posible, una exposición de la pieza en plano para evitar alteraciones que son consecuencia directa del inadecuado sistema de exposición y almacenaje. En caso de no disponer espacio para su exposición vertical se propone un exposición horizontal, pero manteniendo sobre un plano inclinado, cuya ángulo de inclinación dependerá del estado de conservación de la obra.

El soporte donde descansa la pieza deberá estar preparado siguiendo unos criterios de conservación.

En primer lugar la madera elegida para exponer o almacenar la obra tiene que ser neutra, libre de ácidos. En caso contrario, se puede utilizar un contrachapado aislándolo para que no esté en contacto directo con la pieza original. La madera puede ser forrada con un aislante, tipo papel melinex, sobre el que se dispondrá a continuación un soporte de muletón que sirve de almohadillado a la obra. Todo ello irá forrado con una tela de procedencia natural, sin apresto y limpia sobre el que se deposite la pieza. Este tejido puede ser teñido para destacar la pieza original en la exposición.

Debido al buen estado de conservación de esta pieza, se puede mantener su exposición vertical por el momento, siempre que se mantengan unas condiciones óptimas de conservación, controlando los niveles de temperatura y humedad, puesto que tratamos con un material altamente higroscópico, es decir se ve afectado muy directamente por fluctuaciones de temperatura y humedad que causan daños.

* Iluminación

La iluminación de las piezas textiles no deben sobrepasar los 50 lux, ni que den directamente sobre el tejido. El tipo de iluminación que se aconseja es un foco fluorescente con filtros de ultravioletas. En caso de superar en exceso esta iluminación, se puede producir un desarrollo microbiológico así como la alteración de los colorantes y de las fibras.

Los reactores y transformadores de la iluminación se tienen que instalar en el exterior de la vitrina, para no provocar un aumento de calor que podría alterar el equilibrio conservativo de la pieza.

5. RECURSOS

5.1. ESTIMACIÓN ECONÓMICA

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

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

La estimación aproximada del tiempo de trabajo necesario para la puesta en práctica del proyecto es de dos a tres meses. Se contempla no sólo el tiempo de las fases de estudio e intervención, establecidas en la metodología del centro, sino también la de recopilación de la documentación y elaboración de la Memoria Final de la Intervención.

La estimación económica global para la intervención propuesta oscila entre un valor mínimo y máximo correspondiente a: 4.375,36 – 6.563,04 Euros.

EQUIPO TÉCNICO

- Estudio histórico.

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

- Estado de conservación, propuesta de tratamiento y, documentación gráfica.

- * **Carmen Ángel Gómez.** Taller de Tejidos. Centro de Intervención en el Patrimonio Histórico.

- Estudio Fotográfico.

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

Sevilla, a 18 de octubre de 2007

VºBº EL JEFE DEL CENTRO DE INTERVENCIÓN
EN EL PATRIMONIO HISTÓRICO



Fdo.: Lorenzo Pérez del Campo

DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Figura 1



ESTADO GENERAL DEL SIMPECADO

Figura 2



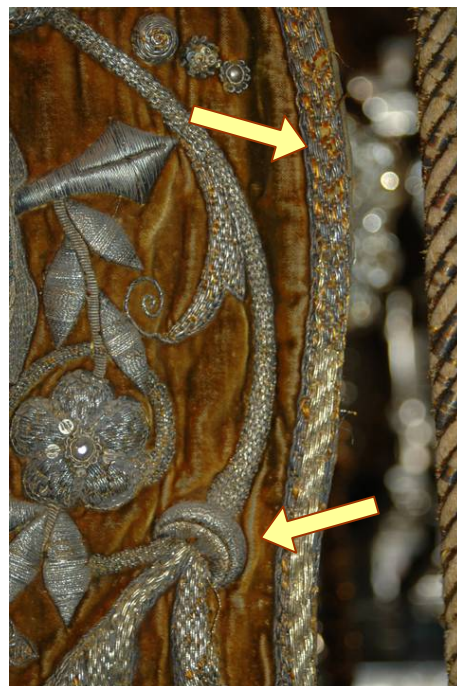
ESTADO GENERAL DE LA PINTURA

Figura 3



Deformaciones en el tejido de terciopelo

Figura 4



Desgastes del pelo del terciopelo y de los hilos metálicos

ALTERACIONES

Figura 5



Hilos metálicos sueltos

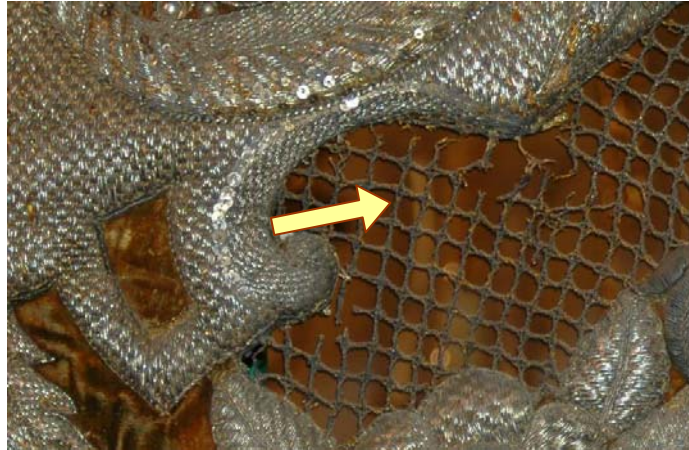
Figura 6



Pérdida total del pelo del terciopelo

ALTERACIONES

Figura 7



Roturas de la malla

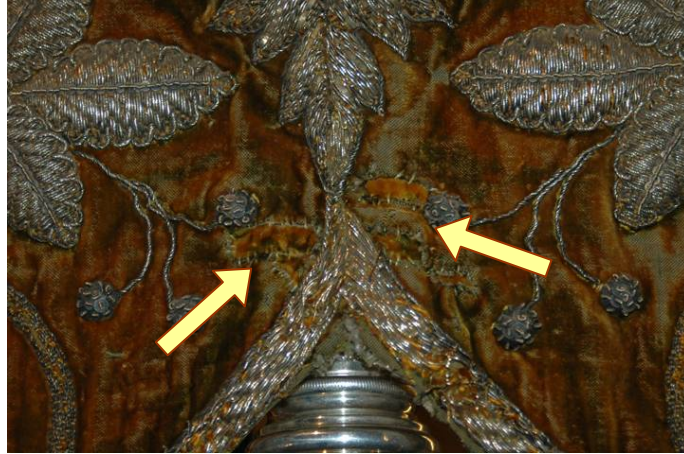
Figura 8



Manchas

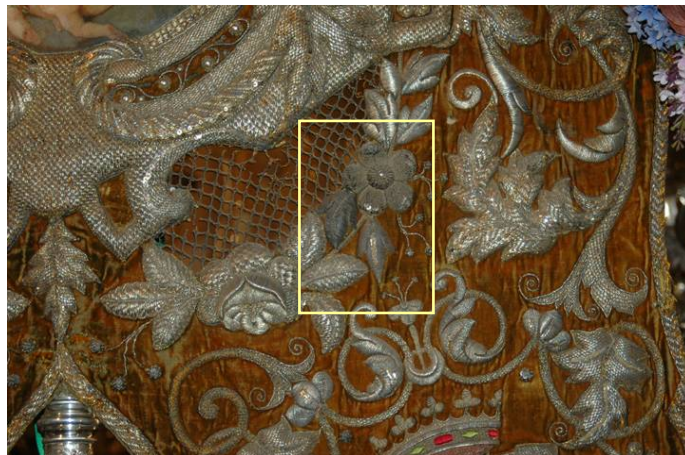
ALTERACIONES

Figura 9



Cosidos y parches

Figura 10



Testigo de suciedad tras una limpieza

INTERVENCIONES