

INFORME DE INTERVENCIÓN

Santa Rosa de Lima

Anónimo



Mónica Pérez Silva
Conservadora Restauradora

Carolina Ossa Izquierdo
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

02 de Enero de 2015
Santiago de Chile

ÍNDICE

ÍNDICE	2
INTRODUCCIÓN.....	3
PALABRAS CLAVES:.....	3
1. IDENTIFICACIÓN.....	4
2. DECLARACIÓN DE SIGNIFICADO DE VALOR.....	5
3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS.....	5
3.1. Estudio histórico – contextual.....	5
3.2. Análisis morfológico	6
3.3. Análisis iconográfico	7
3.4. Análisis estético	10
3.5. Análisis tecnológico	12
3.5.1. Manufactura.....	12
3.5.2. Materiales	13
3.5.3. Análisis por Imagenología	14
3.6. Conclusiones.....	14
4. DIAGNÓSTICO	15
4.1. Sintomatología del objeto de estudio	15
4.1.1. Tipificación y características de síntomas	15
4.1.2. Identificación y origen del síntoma	21
4.2. Estado de conservación y evaluación crítica	23
4.3. Conclusiones y propuesta de intervención	23
4.4. COLORIMETRÍA.....	25
5. PROCESOS DE INTERVENCIÓN.....	27
5.1. Acciones de conservación	27
5.2. Acciones de restauración	29
6. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	32
7. COMENTARIO FINAL	33
8. BIBLIOGRAFÍA CITADA	34
9. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL	34
10. ANEXOS.....	35

INTRODUCCIÓN

La obra “Santa Rosa de Lima” pertenece a la colección del Museo Histórico Dominico y llegó al Laboratorio de Pintura del CNCR el 20 de Marzo de 2013, para que se llevara a cabo su restauración. Su número de inventario es el 97 0365, número de registro SUR 101 - 570, y al entrar al Laboratorio de Pintura se le asignó el número de ficha clínica LPC-2013.03.02.

Inicialmente fue asignada a la practicante Noemí Soler y la conservadora Talía Angulo, quienes realizaron el reentelado, tensado y la limpieza de suciedad superficial. Posteriormente, la conservadora Mónica Pérez finalizó la realización de los tratamientos, ejecutando la eliminación del barniz, nivelación de estratos, reintegración cromática y barnizado final.

Esta obra corresponde a un óleo sobre tela de autor desconocido, que el Museo adquirió en 1998, y fue clasificado como escuela quiteña siglo XIX. La tela no tiene bastidor, y aparentemente estuvo adherida a una tabla delgada con la que fue llevada al Laboratorio, dado que se aprecian restos de adhesivo por el reverso. Esta adhesión habría provocado varias deformaciones en los laterales.

En general, su estado era regular a malo. El soporte original es bastante delgado, por lo que existían zonas muy debilitadas, con faltantes incluso de tela en algunos sectores, y un rasgado pequeño. El anverso se observaba claramente amarillento debido a la oxidación del barniz, lo que no permitía apreciar correctamente los colores. La obra también presentaba abrasiones lineales en diversos sectores, una quemadura en la mano izquierda de la Santa, pruebas de limpieza que habían decolorado la pintura, y lo que parecía ser una gran cantidad de suciedad adherida generalizada en forma de fecas de mosca, que alteraban la apreciación de la obra.

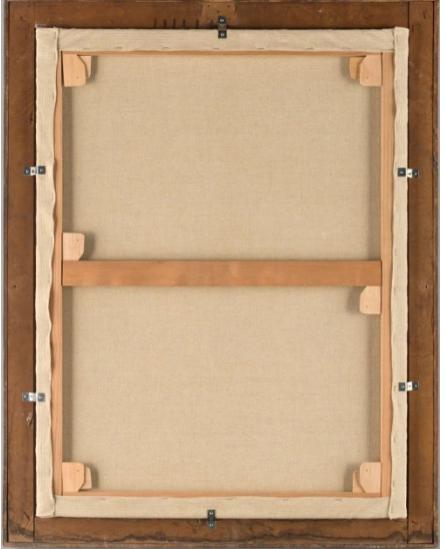
Los tratamientos realizados permitieron recuperar la lectura estética de la pintura, devolverle luminosidad, observar elementos que se encontraban velados, como las nubes de los costados, y también identificar o descartar agentes de deterioro, ya que lo que parecían ser fecas de mosca resultaron ser aparentemente quemaduras diminutas.

PALABRAS CLAVES:

Santa Rosa de Lima, Museo Histórico Dominico, arte quiteño, pintura religiosa, óleo sobre tela, arte colonial, s.XIX.

1. IDENTIFICACIÓN

- 1.1. N° de Ficha Clínica : LPC-2013.03.02
1.2. N° de Inventario : 97.0365
1.3. N° de Registro SUR : 101-570
1.4. Institución Responsable : Museo Histórico Dominico
1.5. Propietario : Museo Histórico Dominico
1.6. Nombre Común : Pintura
1.7. Título : Santa Rosa de Lima
1.8. Creador : Desconocido. Escuela Quiteña.¹
1.9. Fecha de creación : Desconocida
1.10. Período : siglo XIX²

	
Foto anverso final. LFD1000.32 (Rivas, V. 2014)	Foto reverso final. LFD1000.33 (Rivas, V. 2014)

¹ Fuente: SUR.

² Ibid.

2. DECLARACIÓN DE SIGNIFICADO DE VALOR³.

La pintura representa a Isabel Flores de Oliva, que posteriormente fue conocida como Santa Rosa de Lima. Santa Rosa vivió y murió en Lima (1586-1617), fue beatificada en 1668 y canonizada el 12 de abril de 1671. Una santa que se convirtió en patrona de la ciudad de Lima y del Perú, como también patrona de toda América y la primera santa del nuevo mundo. Es una de las santas mayormente representadas debido su gran devoción en el mundo americano. Y esta es una de las representaciones más emblemáticas de la santa.

La obra, de autor desconocido, sigue la tendencia del trabajo plástico de los pintores quiteños del tercer y cuarto decenio del siglo XIX, algunos de ellos establecidos en Chile. Continuadores de los modelos de la pintura virreinal con eclecticismo estilístico, donde confluyen el manierismos, con sus colores vibrantes, como los rasgos de la pintura del siglo XIX, que se percibe en el tratamiento del fondo de la obra.

Procede de la Orden de los Predicadores (Padres Dominicos), e ingresada en calidad de comodato en 1998 al Museo Histórico Dominico Desde la inauguración del Museo Histórico y Dominico, en 2005 la obra se ha expuesto en la sala 6 del Museo, que hace referencia a los fundadores de la Orden de los Dominicos.

3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

3.1. Estudio histórico – contextual

Tiempo 1: Momento de creación

No se tienen antecedentes sobre la época o lugar de creación de esta obra. De acuerdo con lo que indica SUR, corresponde a la Escuela Quiteña, y habría sido realizada en el siglo XIX. Las características de las obras de Escuela Quiteña son la combinación y adaptación de rasgos europeos e indígenas, con influencia española, italiana, flamenca y morisca, con un resultado mestizo con gran perfección en las proporciones. Refleja los distintos estilos que imperaban en España, de modo que tiene características

³ Tomado íntegramente del Informe Estético-Histórico de Juan Manuel Martínez.

renacentistas, manieristas, barrocas, rococó e incluso neoclásicas.⁴ Propio de la Escuela Quiteña es la aplicación de aureolas a las Vírgenes y los Santos, y potencias a los Cristos.⁵

Tiempo 2: Transcurrir de la obra

La obra se encuentra en comodato, cedida por la Orden de Predicadores al Museo Histórico Dominico en 1998. Durante mucho tiempo ha sido expuesta en la sala 6 del Museo, que hace referencia a los Fundadores Dominicanos. Ocupaba un lugar destacado en la sala, como muestra de la devoción, junto con el Cristo

Tiempo 3: Momento de reconocimiento

La obra llegó al Laboratorio de Pintura del CNCR en Marzo de 2013, para ser restaurada y poder ser devuelta a la exhibición permanente del Museo Histórico Dominico. , por su importancia para entender el guión de la exhibición.

3.2. Análisis morfológico

Tema	: Religioso
Descripción formal	: Figura femenina de pie que sostiene en los brazos a un niño pequeño. La mujer viste un hábito religioso blanco y negro –túnica y velo blanco y manto oscuro-, y protege al niño con una tela de color claro, entre cuyos pliegues asoman flores rosas. El niño está vestido con un traje rojo. Entre ambos personajes, delante del hombro derecho de la figura femenina se observa una vara con flores blancas. La mujer tiene un halo, y en la cabeza del niño –arriba y a ambos costados- se observan varias líneas de color claro. El niño tiene una rosa en su mano derecha.

⁴ http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_Quite%C3%B1a

⁵ <http://historiadelartecuador.blogspot.com/2011/06/escuela-quitena.html>

Técnica	: Óleo sobre tela.
Forma	: Rectangular
Orientación	: Vertical.
Dimensiones	: 66,5 x 86 cm sin marco.
Inscripciones y marcas	: No tiene.

3.3. Análisis iconográfico

La obra representa a Santa Rosa de Lima, cuyo atributo son las rosas, sosteniendo entre sus brazos al Niño Jesús.⁶ Se observa también una azucena, atributo muy común en la iconografía de las santas que pertenecían a una congregación religiosa, como símbolo de la pureza o castidad.⁷ A Santa Rosa se la podía o no representar con una azucena, pero las rosas si eran el atributo característico.⁸ En algunos casos el niño aparece dentro de un ramo de rosas sostenido por la Santa, tomado del grabado realizado por el flamenco Juan Bautista Barbe alrededor de 1649.⁹ Esta forma es más común en Perú y México. La postura en que ella toma al niño en brazos parece proceder de modelos europeos, y es visible en muchas obras de factura americana.¹⁰

¹¹La pintura representa a Isabel Flores de Oliva, que posteriormente fue conocida como Santa Rosa de Lima. Santa Rosa vivió y murió en Lima (1586-1617), fue beatificada en 1668 y canonizada en 1671. Una santa que se convirtió en patrona de la ciudad de Lima y del Perú, como también patrona de toda América y la primera santa del nuevo mundo.¹²

Isabel nació en Lima en 1586, fue hija de Gaspar Flores, militar arcabucero nacido en la isla de Puerto Rico, quien llegó al Perú en 1547, como soldado en las tropas de Pedro de la Gasca. Gaspar Flores fue nombrado arcabucero el 9 de marzo de 1557, por Andrés Hurtado de Mendoza, tercer Virrey del Perú entre 1556-1561. Ya establecido en el Perú, se casó en Lima 1577 con la criolla limeña María de Oliva y Herrera. La fecha de nacimiento

⁶ En la fiesta de su canonización se la representó con el niño Jesús en brazos. Ferrando Roig, p.242

⁷ Ferrando Roig, p. 276.

⁸ Schenone, p.680

⁹ Ibid. P. 679

¹⁰ Ibid. P. 680

¹¹ Texto tomado íntegro de Martínez, J.M., 2014.

¹² Mujica, 2001: p.33.

de Isabel se comprueba al ver el registro de su bautizo, que según la partida, correspondería al 25 de mayo de 1586, en la Parroquia de San Sebastián de Lima.

En su juventud, Isabel pidió a Dios que le indicara a que asociación religiosa debería ingresar. Y mediante el signo de una mariposa con colores blanco y negro, que revoloteo junto a ella, decidió por una orden que tuviera un hábito de blanco y negro. Finalmente optó por las terciarias dominicas, unas mujeres que se vestían con túnica blanca y manto negro y llevaban vida como de religiosas, pero vivían en sus propias casas. Por lo que ingresó a la Tercera orden de Santo Domingo, siguiendo la inspiración de Santa Catalina de Siena.

Se recluyó en su ermita que ella misma construyó, en un extremo del huerto de su casa, con ayuda de su hermano Hernando. Sólo salía para visitar al Templo de Nuestra Señora del Rosario y atender las necesidades espirituales de los más necesitados. Ejercitó las mortificaciones corporales que seguían el modelo para aspirar a la santidad de la Iglesia, como también la oración en su ermita, imitando a los Padres del Desierto.¹³ Permanentemente llevaba una corona de plata con espinas oculta sobre la cabeza, como la usada por santa Catalina de Siena (1347-1380),¹⁴ y también dormir con una piedra, como almohada, además de una gruesa cadena que llevaba al cinto, siguiendo al místico alemán San Enrique Susón (1295-1366). Práctico ayunos maratónicos, a ejemplo del madrileño Gregorio López (1542-1596), el primer anacoreta de Indias que murió en Nueva España.¹⁵

Este anacoretismo cristiano no le impidió a la santa limeña desarrollar un misticismo sacramentalista centrado en la contemplación estática del mundo natural. Contemplando y dialogando con las aves, estudiaba el cielo estrellado y orando a Dios. También utilizó el vocabulario místico nupcial de santa Teresa de Jesús (1515-1582), a quien habría conocido su obra a través del doctor Juan del Castillo, comentarista del opus teresiano y médico seglar de la Inquisición de Lima, que en 1614 sometió a la limeña a un riguroso examen de conciencia. El acontecimiento culminante en la vida de santa Rosa fueron sus desposorios místicos en la Iglesia de santo Domingo de Lima.

¹³ Ver capítulo; "Mujeres visionarias" y "Anatomía de la melancolía", en Mujica , 2001: pp.67-196..

¹⁴ Réau, 1998: p.153.

¹⁵ Schenone, 1992: p.679.



*S. ROSA ante Deiparce a Rosario dictae imaginem
orans. Christo ex tabula locuto in sponsam assumitur
L. Galle.*

El desposorio místico de Rosa con el Niño de la Virgen del Rosario en la iglesia limeña de Santo Domingo.

Grabado de Cornelis Galle.

En Juan del Valle, [Vita et historia S. Rosae As. María](#), Amberes, primera mitad del s. XVII.¹⁶

El domingo de Ramos de 1617, mientras le rezaba a la imagen del Niño Jesús en brazos de la Virgen del Rosario, esta talla cobró vida sobrenatural y el Niño le dijo: "Rosa de mi corazón, se mi esposa". Este será el evento más representado por los pintores virreinales y europeos, como el máximo emblema de la santa criolla americana.

A pesar de su corta vida, ya que falleció en 1617, fue la primera santa americana beatificada en 1668, acrecentando su devoción en el Virreinato del Perú. Fue declarada en 1670 por dispensa papal y, como caso excepcional, Patrona de Lima, de los reinos del Perú, y Patrona universal y principal de toda la América y dominios de España, antes de su canonización 1671.

¹⁶ <http://books.openedition.org/cemca/2318>



Entierro de Rosa.

Grabado de Cornelis Galle.

*En Juan del Valle, [Vita et historia S. Rosae As. Maria](#), Amberes,
primera mitad del s. XVII.*

3.4. Análisis estético

Configuración de los planos

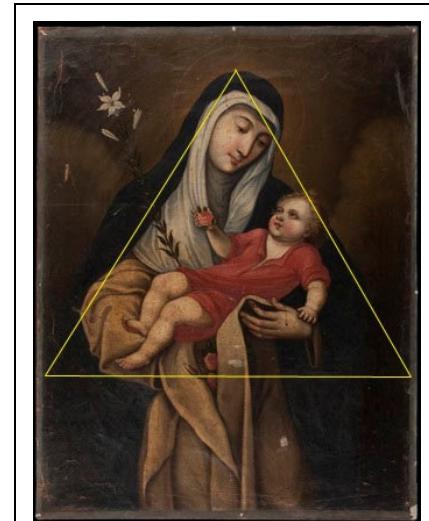
La obra posee tres planos. El primero, más cerca del espectador, es el Niño sostenido por Santa Rosa, que se encuentra en un segundo plano. Finalmente, el tercer plano lo ocupa el fondo que es de un color marrón verdoso neutro y plano.



Configuración de los planos.
LFD1000.01. (V. Rivas, 2013.
Esquema, M. Pérez, 2014.)

Composición

Se aprecia en esta obra una composición muy clásica y simple que consta de una figura central formando un triángulo dentro de un rectángulo. Es una composición muy estática y estable, en la que la atención del espectador se centra únicamente en los personajes y el juego de miradas entre ellos.



Composición. LFD1000.01. (V.
Rivas, 2013. Esquema, M.
Pérez, 2014.)

Perspectiva

Este tipo de obras, con el fondo plano y todo el centro ocupado por las figuras protagonistas, no poseen perspectiva lineal dado que el artista no pretende representar un espacio real ni una arquitectura de fondo que robaría parte de la atención a los personajes.

Color

Predominan los tonos ocres y verdes oscuros del fondo, lo que queda potenciado además por el estado amarillento del barniz y la suciedad superficial. También se aprecian el negro y tonos crema más claros del hábito dominico.

3.5. Análisis tecnológico

3.5.1. Manufactura

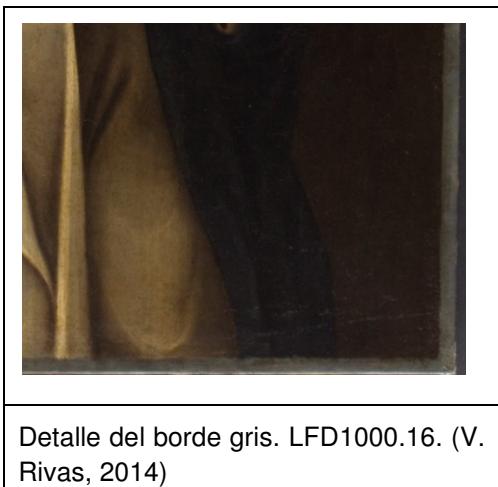
- Bastidor: No presentaba. Es probable que no haya tenido nunca, dado que la tela no presentaba marcas de haber estado clavada o engrapada a un bastidor, ni perforaciones ni las deformaciones características de la tela. Al momento de ser recibida la obra en el laboratorio, el soporte se encontraba suelto sobre una madera a la que había estado adherido.



Al fondo se observa la tabla a la que estaba adherida la pintura de Santa Rosa de Lima. LPFD 584.004. (N. Soler, 2013)

- Soporte: La tela es muy delgada y se encuentra recortada por los bordes.

- Base de preparación: muy fina, de color gris, de acuerdo con lo observado en algunas abrasiones, dado que no se tomaron muestras para realizar cortes estratigráficos. En los bordes de la obra se observaba una banda de color gris que posiblemente correspondería a la base de preparación.



- Capa pictórica: Delgada, presenta una buena adhesión con la base de preparación.
- Capa de protección: si presenta.
- Marco: de color rojizo, muy simple.

3.5.2. Materiales¹⁷

- Soporte: la tela fue identificada como algodón.
- Base de preparación: no se tienen antecedentes sobre la composición de la base de preparación ya que no se realizaron cortes estratigráficos.
- Capa pictórica: Se estima que corresponde a pigmentos aglutinados al barniz, pero no existe certeza dado que no se hicieron cortes estratigráficos.
- Capa de protección: Existía una capa de protección, pero no fue posible identificarla, dado que el espectro que entregaba la muestra no era comparable a ningún patrón reconocible.

¹⁷ Información obtenida a partir del Informe de Análisis LPC-160, CNCR. Doc. no publicado.

3.5.3. Análisis por Imagenología¹⁸

La fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV mostró una fluorescencia muy leve, con algunas zonas levemente más oscuras que parecen corresponder a manchas de escurrimiento. Además fue posible observar una diferencia de color en la parte inferior de la toca blanca de la Santa, donde se ve una banda horizontal de una tonalidad más ocre que la parte superior. Esto no había sido identificado anteriormente a simple vista.

Por otra parte, mediante la reflectografía IR no se observaron arrepentimientos, cuadrículas ni dibujo previo.

Con ambos tipos de análisis fue posible corroborar faltantes y abrasiones observadas con luz normal.

3.6. Conclusiones

Los distintos análisis practicados a la obra permitieron correlacionar los datos obtenidos para conocer mejor las características de la obra. En algunos casos, si bien no fue posible obtener cierta información, como la identificación del barniz, la baja fluorescencia observada, la franja de distinto color en la toca, la dificultad para eliminar el barniz permitieron comprender que se enfrentaba un panorama distinto al habitual, de mayor complejidad, y que estas características que no se pudieron identificar podrían dar cuenta de cambios químicos en los materiales debidos al calor de un fuego, por ejemplo.

¹⁸ Información obtenida del Informe de Análisis por Imagenología LPC-2013.03.02.CNCR, Doc. no publicado.

4. DIAGNÓSTICO

4.1. Sintomatología del objeto de estudio

4.1.1. Tipificación y características de síntomas

Deformación del plano:

Tanto a simple vista como gracias a la fotografía con luz rasante se pudieron apreciar numerosas deformaciones que presenta la tela de soporte. Las más marcadas corresponden a unos pliegues radiados en el costado derecho y algunos sobre la cabeza de la Santa. En las esquinas también se aprecian deformaciones del plano.



Deformaciones del plano.
Fotografía con luz rasante.
LFD1000.004 (V. Rivas, 2013)

Intervenciones anteriores:

Injertos:

La obra presenta nueve pequeños injertos, en las cuatro esquinas, en la mitad de los cuatro lados y uno más, de pequeño tamaño, en la mano de Santa Rosa que sostiene al Niño.

	
Detalle de injerto en borde superior, al centro. LPCD 584.056 (M. Pérez, 2014).	Detalle de injerto en mano de la Santa. LPCD 584.035 (M. Pérez, 2014).

Pruebas de limpieza:

La pintura tenía varias marcas de color más claro que el circundante, debidas a pruebas de limpieza realizadas en la túnica de la Santa, que no habían sido reintegradas pictóricamente y parecían manchas claras en la pintura.

	
Detalle, prueba de limpieza en el hábito de la Santa. LPCD 584.029. (M. Pérez, 2014).	Detalle, prueba de limpieza en el hábito de la Santa. LPCD 584.026. (M. Pérez, 2014).

Manchas de pintura roja en borde inferior

En el sector inferior se observan manchas de pintura roja, aparentemente brochazos, por la forma y disposición horizontal. Estas cubren parte del hábito y del fondo.

	
Manchas de pintura roja y faltantes en el borde inferior, izquierda. LPCD 584.058 (M. Pérez, 2014)	Manchas de pintura en el borde inferior, derecha. LPCD 584.042. (M. Pérez, 2014).

Faltantes de capa pictórica y base de preparación:

Existían diversas zonas con pérdida de capa pictórica y base de preparación distribuidas por la obra. La mayor parte de estos faltantes eran lineales, ubicados en general en todos los bordes y en las esquinas. Su extensión, en algunos casos, era superior a los 15 cm. También se observaron otros faltantes de formas más definidas, como el que estaba ubicado en la cabeza de la Santa.

	
Faltantes en la esquina superior izquierda. LPCD 584.044. (M. Pérez, 2014).	Faltantes en la esquina inferior izquierda. LPCD 584.041 (M. Pérez, 2014).

	
Faltantes en la cabeza de Santa Rosa. LPCD 584.022. (M. Pérez, 2014).	Faltante en la manga derecha de la santa. LPCD 584.039. (M. Pérez, 2014).

Rasgados:

Por el reverso se puede observar un pequeño rasgado que tiene una costura térmica. Mide aproximadamente 2 cm. de largo y se encuentra levantado.



Amarillamiento del barniz:

La obra presenta un velo amarillento que no permite apreciar adecuadamente los colores y que oculta ciertos detalles de la pintura.



Proceso de eliminación del barniz. LPCD 584.030. (M. Pérez, 2014).

Suciedad superficial anverso:

La capa pictórica se aprecia velada y oscurecida, debido a la suciedad acumulada en la superficie.



Velo opaco debido a suciedad superficial. LFD1000.03. (V. Rivas, 2013).

Suciedad superficial reverso:

Se aprecian manchas oscuras de adhesivo por los bordes de la tela de soporte. En la zona inferior hay una franja de unos 15 cm de altura en la que se pueden apreciar manchas de agua, con el característico contorno oscuro.



Manchas de pequeño tamaño generalizadas:

En toda la superficie es posible observar pequeñas "manchas" o puntos oscuros que inicialmente parecían fecas de mosca, pero luego de observar la pintura bajo lupa binocular se constató que correspondían a bajorrelieves, es decir, que estaban más hundidas que la superficie.

	
Manchas generalizadas: se ven en el rostro, toca, fondo. LPCD 584.022. (M. Pérez, 2014)	Se observan las manchas en piernas, brazos y traje del niño, toca y hábito de Santa Rosa. LPCD 584.024. (M. Pérez, 2014)

4.1.2. Identificación y origen del síntoma

Deformación del plano:

Es probable es que la tela se encuentre deformada debido al sistema de montaje que tuvo durante años: se encontraba forzada al movimiento de la madera que le servía de soporte, a la que estaba adherida sólo por los bordes. Esto, combinado con variaciones en las condiciones ambientales de la sala de exposición, pudo producir un exceso de tensión en la tela que no estaba adherida, lo que provocó las marcas radiales, que parecen salir del borde, y las deformaciones en las esquinas.

Injertos:

Estas pequeñas intervenciones han devuelto parte de la unidad que tenía el soporte originalmente. Posiblemente fueron realizadas por practicantes en el Museo Histórico Dominico.

Manchas de pintura roja en borde inferior:

Es muy posible que hayan sido producidas al pintar el marco sin desmontar la pintura, dado que las manchas eran del mismo color.

Faltantes de capa pictórica y base de preparación:

Algunos de los faltantes parecen haber sido causados por una tensión excesiva de la tela, o porque esta fue doblada y vuelta a adherir, como en las esquinas y bordes, mientras que en otros casos parecieran tener su origen en abrasiones, por la forma más gruesa y recta.

Los dos faltantes que hay en la figura de la Santa pueden haber sido causados por algún elemento que quemó la pintura, posiblemente cera caliente o brasas.

Rasgados:

El pequeño rasgado que coincide por el anverso con el hábito negro de Santa Rosa puede haberse producido por excesiva tensión del soporte o por un pequeño impacto.

Oscurecimiento del barniz:

La oxidación del barniz se produce poco a poco, con el paso del tiempo y los factores ambientales presentes donde se encuentra la obra. Cuando un barniz cambia de color es debido a la oxidación por reacción en cadena de radicales libres de la resina que lo compone¹⁹. Esto lo hace más difícil de remover.

Suciedad superficial reverso:

El polvo y la contaminación ambiental se van depositando con el tiempo en la trama y la urdimbre de la tela, lo que provoca su endurecimiento y oscurecimiento. En este caso, se aprecia claramente que el agua alcanzó la obra en algún momento en su sector inferior.

Suciedad superficial anverso:

La capa de suciedad que presenta la obra se debe al polvo en suspensión y una limpieza insuficiente.

¹⁹ http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_632.pdf

Manchas generalizadas:

Se estima que estas "manchas" o bajorrelieves ubicados en toda la superficie de la pintura podrían deberse a que esta pudo haber estado expuesta a fuego, por lo que las marcas podrían corresponder a micro quemaduras por chispas.

4.2. Estado de conservación y evaluación crítica

Aunque la obra no presenta grandes daños, si es posible observar una apariencia devaluada, debido a la acumulación de varios deterioros. Ninguno de ellos compromete la conservación de la obra en el corto plazo, pero las deformaciones del plano, la oxidación del barniz, las manchas generalizadas y los faltantes de capa pictórica y base de preparación le hacen perder parte de la legibilidad y claridad que van implícitas en este tipo de representaciones religiosas.

4.3. Conclusiones y propuesta de intervención

Se ha determinado que los principales deterioros que presenta esta obra corresponden a los faltantes de capa pictórica y base de preparación, que interrumpen la lectura fluida de la obra, distraiendo la mirada hacia ellos, ya que se transforman en un punto focal; las deformaciones del plano, que deben ser tratadas para evitar que aumenten de tamaño y se produzcan nuevas alteraciones; el amarillamiento del barniz, que vela los colores y en cierto modo oculta algunos detalles de la composición; y las manchas generalizadas de pequeñas dimensiones junto con las manchas de pintura roja, que distraen la atención de la imagen. Se decidió intervenir todos estos deterioros, ya que todos afectaban la apreciación de la obra.

En la reunión de propuesta de tratamiento realizada el 19 de junio de 2013 se acordó solicitar al Laboratorio de Análisis una muestra de fibras, una de capa de protección y una colorimetría, para establecer diferencias antes y después de la limpieza y eventualmente confirmar o desmentir su presunto origen quiteño. También se decidió reentelar la pintura para otorgarle mayor resistencia al soporte debilitado y para poder tensar la obra en un bastidor, eliminando la tabla que la soportaba anteriormente.

De Documentación :

- Documentación visual:
 - Fotografías generales iniciales y finales, por anverso y reverso.
 - Fotografías de detalles antes, durante y después de los tratamientos.
 - Fotografía de fluorescencia U.V. por anverso y reverso.
 - Reflectografía y transmitografía I.R.
 - Colorimetría.
- Análisis científicos:
 - Identificación de fibras del soporte.
 - Identificación del barniz
 - Cortes estratigráficos.
 - Test de solubilidad del barniz.
- Análisis estético-histórico.

De Conservación :

- Limpieza de suciedad adherida por el reverso.
- Recuperación del plano.
- Nuevo sistema de montaje con bastidor.

De Restauración :

- Limpieza de suciedad superficial y adherida.
- Evaluar la pertinencia de una eliminación del barniz.
- Resane de los faltantes.
- Reintegración cromática.
- Aplicación de una capa de protección final.

4.4. COLORIMETRÍA²⁰

A esta obra se le realizó un estudio colorimétrico antes y después de la limpieza de suciedad superficial, y después de aplicar una nueva capa de protección, para registrar las diferencias de color que ocurrían.

Se definieron cinco puntos con colores representativos que se registrarían con el espectrocolorímetro, en el espacio de color CIELa*b*: el fondo marrón verdoso, el blanco de la toca, el rojo del traje del niño Jesús, el amarillento del hábito y el negro del hábito.



Las mediciones se realizaron antes, durante y después de la intervención: antes de ejecutar la limpieza de suciedad superficial, después de realizado este tratamiento, y después de aplicar la capa de protección final.

Se observaron cambios en la saturación y la luminosidad de los colores:

- En el punto 11, el fondo, se observó una disminución de la saturación después de la limpieza, y un aumento después del barnizado final. La luminosidad, por otra parte, aumentó después de la limpieza y disminuyó luego de la aplicación del barniz.

²⁰ Examen realizado por el Laboratorio de Análisis del CNCR.

- En el punto 19, la toca blanca, se observó que la saturación disminuyó con la limpieza y se mantuvo en un rango similar luego de barnizado. La luminosidad aumentó con la limpieza y disminuyó con la aplicación del barniz.
- En el punto 30, el rojo de la manga izquierda del niño, aumentó tanto la saturación como la luminosidad en la etapa posterior a la limpieza y después de barnizar.
- En el punto 47, la parte clara del hábito, la saturación disminuyó levemente luego de la limpieza y también de la aplicación del barniz, mientras que la luminosidad aumentó en ambas etapas.
- En el punto 50, el negro del hábito, la saturación disminuye levemente después de la limpieza, y vuelve al nivel inicial luego del barnizado. Por otra parte, la luminosidad aumenta muy poco luego de la limpieza, y posteriormente disminuye drásticamente después de barnizar.

Resumiendo, entre la etapa inicial y la final, el punto 11-marrón verdoso- aumentó la saturación y disminuyó la luminosidad; el punto 19 –blanco- bajó la saturación y aumentó la luminosidad; el punto 30 –rojo- aumentó la saturación y también la luminosidad, aunque esta última levemente; el punto 47 –amarillento- disminuyó levemente la saturación y aumentó la luminosidad; y el punto 50 –negro- mantuvo la saturación y bajó considerablemente la luminosidad.

Con respecto a los valores a^*b^* , después de aplicar el barniz final, los puntos 11 y 30 aumentaron el componente de amarillo y de rojo; y los puntos 19, 47 y 50 disminuyeron su componente amarillo y también el rojo.

5. PROCESOS DE INTERVENCIÓN

5.1. Acciones de conservación

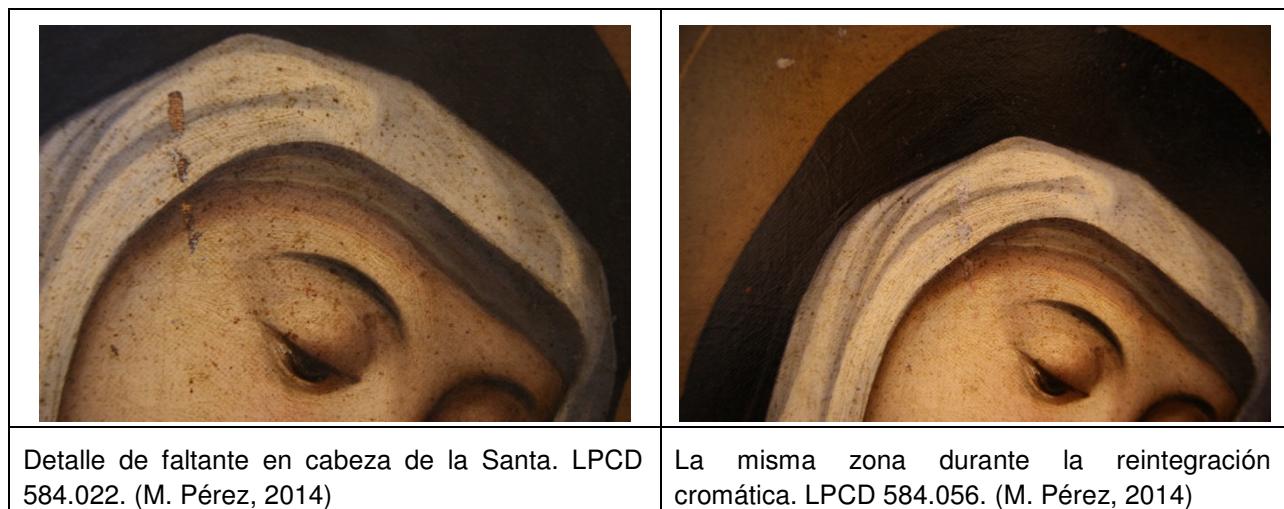
Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial y adherida en el reverso del soporte	Limpieza del soporte	Limpieza con goma de borrar Raspado de la suciedad por cuadrícula para distribuir la tensión de la tela	Goma migas, brocha, aspiradora Bisturí, pincel de cerdas duras y aspiradora	El reverso resultó limpio y la tela se relajó
Rasgado levantado	Readhesión	Nueva costura térmica	Poliamida textil Hilos de lino Espátula térmica	La unión del rasgado recuperó el plano.
Ausencia de bordes para tensar la tela al bastidor	Aplicación de orlos	Adhesión de orlos y tensado de la obra al bastidor.	Orlos de crea, Beva film, papel siliconado, plancha	Al comenzar la aplicación de los orlos se observó que el soporte de la obra estaba más débil de lo esperado, por lo que se prefirió hacer un reentelado completo.
Soporte debilitado, sin orlos para tensar y con numerosas deformaciones	Reentelado	Adhesión de una tela de soporte, de mayor tamaño que la original en la mesa térmica	Tela de lino tratada con emulsión de PVA, Beva film, mesa térmica, papel siliconado, dartek	Se eliminaron las deformaciones y la obra pudo ser tensada adecuadamente en su nuevo bastidor móvil

	
<p>Proceso de limpieza del reverso con goma miga. (T. Angulo, 2013).</p>	<p>Adhesión de las nuevas costuras térmicas. (N. Soler, 2013).</p>



5.2. Acciones de restauración

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial por el anverso	Limpieza	Limpieza húmeda	Algodón, hisopos, agua destilada.	La suciedad superficial fue eliminada.
Barniz amarilleado	Eliminación	Limpieza con gel, método Wolbers	Gel de Pemulen, agua destilada y trietanolamina	El barniz fue eliminado satisfactoriamente
Faltantes de capa pictórica y base de preparación	Nivelación de estratos	Resane	Yeso de Bolonia Cola de conejo al 10%	Las zonas de faltantes quedaron niveladas.
	Primera etapa de reintegración cromática	Rigatino	Gouache Winsor & Newton	Se realizó un acercamiento al color
	Saturación de color y aislación de reintegración	Barnizado intermedio	Barniz de retoque Maimeri	Se aislaron las reintegraciones con gouache y se saturaron los colores
	Segunda etapa de reintegración cromática	Rigatino	Pigmentos Gamblin, Alcohol isopropílico, Nitro	Se recuperó la unidad visual de la obra
Rasgado levantado	Unión de rasgado Aplanamiento	Costura térmica	Poliamida textil, hilos de lino, espátula térmica, peso	El rasgado quedó a nivel.
Manchas de pequeñas dimensiones generalizadas	Reintegración cromática	Puntillismo	Pigmentos Gamblin, Alcohol isopropílico, Nitro	Se logró disimular en gran medida las manchas, de modo que no distraen la atención de la imagen.
Manchas de pintura roja	Reintegración cromática	Rigatino	Pigmentos Gamblin Alcohol isopropílico Nitro	Se cubrieron las manchas, ya que no fue posible eliminarlas antes con solvente
Falta de barniz	Aplicación de nueva capa de protección	Barnizado	Barniz satin Winsor & Newton	Los colores se saturaron y la obra quedó protegida frente a las agresiones medioambientales.



Detalle de faltante en cabeza de la Santa. LPCD 584.022. (M. Pérez, 2014)

La misma zona durante la reintegración cromática. LPCD 584.056. (M. Pérez, 2014)



El mismo sector después de la restauración.
LPCD584.083. (M. Pérez, 2014)



Detalle de la esquina superior izquierda antes de la restauración. LPCD 584.044. (M. Pérez, 2014).

La misma zona después de la restauración. LPCD 584.110. (M. Pérez, 2014).

	
<p>Esquina inferior izquierda durante la primera etapa de reintegración cromática. LPCD 584.058. (M. Pérez, 2014).</p>	<p>Esquina inferior izquierda durante la segunda etapa de reintegración cromática. LPCD 584.089. (M. Pérez, 2014).</p>
	
<p>Detalle de faltante en codo derecho de Santa Rosa, antes de la restauración. LPCD 584.039. (M. Pérez, 2014).</p>	<p>La misma zona después de la restauración. LPCD 584.106. (M. Pérez, 2014).</p>
	
<p>Detalle de faltantes y manchas en azucena. LPCD 584.072. (M. Pérez, 2014).</p>	<p>La misma zona durante la reintegración cromática. LPCD 584.081. (M. Pérez, 2014)</p>

	
Antes de la restauración. LFD1000.01(V. Rivas, 2013)	Después de la restauración. LFD1000.32. (V. Rivas, 2014)

6. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Para garantizar la correcta conservación de la obra y su nuevo bastidor, se aconseja mantenerlos en condiciones de humedad relativa (HR%) y temperatura estables. No es aconsejable exponerla en lugares húmedos y poco ventilados, para evitar que aparezcan nuevas deformaciones en el soporte. Se recomienda mantener las obras en un ambiente estable que tenga una humedad relativa comprendida entre el 40 -60 % y una temperatura entre 18 – 22 °C. Puede existir un margen entre 15°C y 25°C, con fluctuaciones cortas de hasta 10% HR y 2°C; y fluctuaciones estacionales de hasta 10%HR y 10°C. Si se mantienen estas condiciones, la obra no debería estar en riesgo de presentar deterioros debido a estas características medioambientales²¹. Para mantener la tensión de la tela se recomienda revisar y eventualmente ajustar las cuñas a lo menos cuatro veces al año, cuando se produzcan los cambios de estación.

Para reducir la degradación causada por la luz, la iluminación debe encontrarse entre 100 y 200 lux. Para reducir la incidencia de radiación UV, y por lo tanto los riesgos de alteración, se pueden utilizar filtros en las ventanas y lámparas.

Se recomienda evitar el exceso de manipulación de la obra para prevenir la aparición de otros deterioros. En el caso de no exhibir la obra, se recomienda almacenarla de forma vertical, embalada y sin apoyar otros objetos sobre ella.

²¹ Michalski, S., 2009.

Se debe realizar una limpieza periódica de la obra, para evitar la acumulación de polvo y otros elementos ajenos. Esta debe ser realizada en seco, utilizando elementos como brochas, pinceles o plumeros suaves, siempre y cuando el estado de la película pictórica lo permita.

7. COMENTARIO FINAL

La restauración de esta obra entregó resultados muy satisfactorios. La fabricación de un bastidor nuevo, móvil, permitió tensarla de manera adecuada y permitirá ajustar la tensión de la tela si se producen cambios en ella debido a las condiciones medioambientales. La eliminación del barniz, por otra parte, permitió recuperar la profundidad y algunos detalles que se encontraban velados, como las nubes de los laterales. La nivelación de estratos y la reintegración cromática permitieron recuperar la unidad visual de la obra, que se veía interrumpida por los faltantes existentes. Lo mismo ocurrió con la reintegración cromática realizada para disimular las manchas oscuras producidas aparentemente por quemaduras, las que fueron atenuadas, en la mayoría de los casos, sin necesidad de utilizar resane.

Los resultados entregados por la colorimetría permitieron observar que, luego de la limpieza de suciedad superficial, la eliminación del barniz anterior y la aplicación de una nueva capa de protección, los puntos 11 y 30, es decir, el fondo verdoso y el rojo del traje del niño mostraron un cambio hacia una tonalidad más cálida al aumentar sus componentes amarillos y rojos, mientras que los puntos 19, 47 y 50 cambiaron a una tonalidad más fría al disminuir los componentes rojos y amarillos y acercarse más a los azules y verdes.

8. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FERRANDO ROIG, J. Iconografía de los Santos. Ediciones Omega, S.A., 1950, Barcelona. 302 p.
- MICHALSKY, S., Los niveles ABC para la evaluación de riesgos en las colecciones museísticas e Información para interpretar los peligros derivados de una incorrecta Humedad Relativa y Temperatura. 2009. Documento electrónico:
<http://www.dibam.cl/Recursos/Noticias%5CCentro%20de%20Conservaci%C3%B3n%5Carchivos%5CInformation%20for%20analyzing%20risks%20from%20incorrect%20T%20and%20RH%20Colour%20Madrid%20A4%20Spanish.pdf>. Consulta octubre 2013.
- SCHENONE, H. *Iconografía del Arte Colonial. Los Santos, Vol. II.* Buenos Aires: Fundación Tarea, 1992.
- http://www.dibam.cl/dinamicas/DocAdjunto_632.pdf, pág. 125. Consulta 13.08.2013.
- http://es.wikipedia.org/wiki/Escuela_Quiote%C3%B1a. Consulta 12.12.2014.
- <http://historiadelartecuador.blogspot.com/2011/06/escuela-quitenia.html>. Consulta 12.12.2014.
- Base de Datos SUR. Consulta 12.12.2014.

9. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL

- Conservador Jefe de laboratorio: Carolina Ossa
- Conservador Restaurador responsable: Ángela Benavente
- Conservador Restaurador ejecutante: Mónica Pérez, Talía Angulo, Noemí Soler
- Estudio histórico contextual: Juan Manuel Martínez, Mónica Pérez
- Análisis morfológico: Mónica Pérez
- Análisis iconográfico: Juan Manuel Martínez, Mónica Pérez
- Análisis estético: Mónica Pérez, Talía Angulo, Noemí Soler
- Análisis tecnológico: Mónica Pérez
- Análisis de imagenología: Mónica Pérez
- Análisis de laboratorio: Sara Chiostergi
- Documentación visual: Viviana Rivas, Mónica Pérez, Noemí Soler, Talía Angulo, Lorena Ormeño

10. ANEXOS

- i. Resumen: Información para sistema SUR Internet
- ii. Informes de estudios y análisis
- iii. Ficha Clínica
- iv. Hoja de contacto de imágenes
- v. Planilla de imágenes biblioteca

Ficha Documentación SUR

Código SUR:	101 - 570
Código propietario:	97.0365
Institución propietaria:	Museo de Artes Decorativas
Institución depositaria:	Museo Histórico Dominicano
Término preferente:	Pintura de caballete
Nombre alternativo:	
Productores:	Anónimo
Titulos:	Santa Rosa de Lima
Descripción formal:	La obra representa a una mujer en el centro de la composición, con un hábito blanco y negro y que sostiene entre sus brazos a un niño con una túnica roja. Los dos personajes se miran y el niño parece ofrecer una rosa a la mujer con su mano derecha. Entre
Período:	Siglo XIX
Fecha creación:	
Serie:	
Editorial:	
Edición:	
Lugar de impresión:	
Laboratorio intervención:	Laboratorio de Pintura
Personas intervención:	Talía Angulo Fornieles; Mónica Pérez; Noemí Soler
Institución responsable intervención:	Centro Nacional de Conservación y Restauración
Ficha Clínica:	LPC-2013.03.02
Fecha inicio intervención:	06-jun-13
Fecha término de intervención:	21-nov-14

Dimensiones:

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Alto máximo	85,8	Centímetro
Pintura	Ancho máximo	67	Centímetro

Marcas e inscripciones:



Foto anverso inicial. ©Archivo CNC (Rivas, V. 2013)

Informe:

Santa Rosa de Lima

Desconocido

Óleo sobre tela

66,5 x 86 cm sin marco.

Orden de Predicadores en comodato en el Museo Histórico y Dominico

N° inv. 97 0365 N° de Registro 101-570

N° de Ficha Clínica: LPC-2013.03.02

Juan Manuel Martínez
Santiago de Chile, 2014

Procedencia: La obra fue adquirida por el Museo Histórico Dominico en 1998 en comodato, procedente de la Orden de Predicadores. Desde la inauguración del Museo Histórico y Dominico, en 2005 la obra se ha expuesto en la sala 6 del Museo, que hace referencia a los fundadores Dominicanos.

Descripción: Obra de carácter bidimensional, de formato vertical en cuyo campo, una figura femenina, representada en $\frac{3}{4}$ de cuerpo, con un niño en sus brazos, de unos de sus brazos arranca una flor. La figura esta sobre un fondo oscuro de nubes y los colores de su indumentaria son blanco, negro y rosa para el niño.

Inscripciones y marcas: No tiene.

Análisis iconográfico:

La pintura representa a Isabel Flores de Oliva, que posteriormente fue conocida como Santa Rosa de Lima. Santa Rosa vivió y murió en Lima (1586-1617), fue beatificada en 1668 y canonizada en 1671. Una santa que se convirtió en patrona de la ciudad de Lima y del Perú, como también patrona de toda América y la primera santa del nuevo mundo.¹

Isabel nació en Lima en 1586, fue hija de Gaspar Flores, militar arcabucero nacido en la isla de Puerto Rico, quien llegó al Perú en 1547, como soldado en las tropas de Pedro de la Gasca. Gaspar Flores fue nombrado arcabucero el 9 de marzo de 1557, por Andrés Hurtado de Mendoza, tercer Virrey del Perú entre 1556-1561. Ya establecido en el Perú, se casó en Lima 1577 con la criolla limeña María de Oliva y Herrera. La fecha de nacimiento de Isabel se comprueba al ver el registro de su bautizo, que según la partida, correspondería al 25 de mayo de 1586, en la Parroquia de San Sebastián de Lima.

En su juventud, Isabel pidió a Dios que le indicara a qué asociación religiosa debería ingresar. Y mediante el signo de una mariposa con colores blanco y negro, que revoloteo junto a ella, decidió por una orden que tuviera un hábito de blanco y negro.

¹ Mujica, 2001: p.33.

Finalmente optó por las terciarias dominicas, unas mujeres que se vestían con túnica blanca y manto negro y llevaban vida como de religiosas, pero vivían en sus propias casas. Por lo que ingresó a la Tercera orden de Santo Domingo, siguiendo la inspiración de Santa Catalina de Siena.

Se recluyó en su ermita que ella misma construyó, en un extremo del huerto de su casa, con ayuda de su hermano Hernando. Sólo salía para visitar al Templo de Nuestra Señora del Rosario y atender las necesidades espirituales de los más necesitados. Ejercitó las mortificaciones corporales que seguían el modelo para aspirar a la santidad de la Iglesia, como también la oración en su ermita, imitando a los *Padres del Desierto*.² Permanentemente llevaba una corona de plata con espinas oculta sobre la cabeza, como la usada por santa Catalina de Siena (1347-1380),³ y también dormir con una piedra, como almohada, además de una gruesa cadena que llevaba al cinto, siguiendo al místico alemán San Enrique Susón (1295-1366). Práctico ayunos maratónicos, a ejemplo del madrileño Gregorio López (1542-1596), el primer anacoreta de Indias que murió en Nueva España.⁴

Este anacoretismo cristiano no le impidió a la santa limeña desarrollar un misticismo sacramentalista centrado en la contemplación estática del mundo natural. Contemplando y dialogando con las aves, estudiaba el cielo estrellado y orando a Dios. También utilizó el vocabulario místico nupcial de santa Teresa de Jesús (1515-1582), a quien habría conocido su obra a través del doctor Juan del Castillo, comentarista del *opus* teresiano y médico seglar de la Inquisición de Lima, que en 1614 sometió a la limeña a un riguroso *examen de conciencia*. El acontecimiento culminante en la vida de santa Rosa fueron sus *desposorios místicos* en la Iglesia de santo Domingo de Lima.

² Ver capítulo; “Mujeres visionarias” y “Anatomía de la melancolía”, en Mujica , 2001: pp.67-196..

³ Réau, 1998: p.153.

⁴ Schenone, 1992: p.679.



S. ROSA ante Deiparæ a Rosario dicitur imaginem
oran. Christo ex tabula locuto in sponsam assumitur
L. Galle

El desposorio místico de Rosa con el Niño de la Virgen del Rosario en la iglesia limeña de Santo Domingo.

Grabado de Cornelis Galle.

En Juan del Valle, *Vita et historia S. Rosae As. María*, Amberes, primera mitad del s. XVII.⁵

El domingo de Ramos de 1617, mientras le rezaba a la imagen del Niño Jesús en brazos de la Virgen del Rosario, esta talla cobró vida sobrenatural y el Niño le dijo: "Rosa de mi corazón, se mi esposa". Este será el evento más representado por los pintores virreinales y europeos, como el máximo emblema de la santa criolla americana.

A pesar de su corta vida, ya que falleció en 1617, fue la primera santa americana beatificada en 1668, acrecentando su devoción en el Virreinato del Perú. Fue declarada en 1670 por dispensa papal y, como caso excepcional, Patrona de Lima, de los reinos del Perú, y Patrona universal y principal de toda la América y dominios de España, antes de su canonización 1671.

⁵ <http://books.openedition.org/cemca/2318>



Entierro de Rosa.

Grabado de Cornelis Galle.

En Juan del Valle, *Vita et historia S. Rosae As. Maria*, Amberes,
primera mitad del s. XVII.

Análisis iconológico:

El perfil de santidad Santa Rosa, no se basó en sus escritos, no obstante existen los dibujos emblemáticos realizados como códigos para su confesor, en lo que se trasunta la influencia de los escritos de la retórica amatoria de santa Teresa de Jesús y de santa Catalina de Siena.⁶

Su representación, como lo ejemplifica esta obra, muestra a la santa con el Niño Dios en sus brazos, con el lirio y con un hábito de dominica, que eventualmente está sobre un sayal franciscano, mostrando una identidad peculiar. Las terciarias llevaba velo blanco y se vestían de blanco con escapulario, utilizaban un velo negro para salir.

Su figura da cuenta de la importancia en el mundo virreinal del tema de las denominadas *beatas*. Que en ese período eran sujetos de ser criticadas de *alumbradas* por parte de la Iglesia. Las *alumbradas* corresponde a un movimiento religioso hispánico iniciado en el siglo XVI y que llegó a América, fue una corriente mística, que

⁶ Mujica, 2001: p. 37.

se inició con los franciscanos y su método de oración, denominado *recogimiento*. Estas tendencias no fueron miradas con buenos ojos por la Iglesia Católica, ya que veía en estas prácticas cierto acercamiento a lo herético. La iglesia y los censores veían en estas mujeres, las que denominaba *vasijas de barro mal amasadas*, una representación de un peligroso foco epidémico de posesas, que tenían que ser retiradas del medio público para evitar se propagara sus confusiones teológicas, alucinaciones promiscuas y embustes.⁷ No obstante, estas *alumbradas* o *iluminadas*, fueron muy populares dentro del pueblo, en especial por sus poderes de sanación, en lo corporal y lo espiritual. Santa Rosa no estuvo exenta de investigaciones al respecto, en especial por una serie de hechos de connotación pública en que se vio envuelta.



Cristo le da de beber a Rosa sangre de su costado abierto.
Cristóbal de Villalpando, retablo de Santa Rosa de Lima, ca. 1702.
Parroquia de los Santos Apóstoles Felipe y Santiago,
Azcapotzalco, Ciudad de México.

Su fama de santidad se acentuó al final de sus días, un ejemplo de ello se hizo patente en 1615, cuando se avistaron buques corsarios holandeses en la costa de Lima. Esto significó que muchos de sus habitantes huyeran de Lima hacia lugares distantes. Misteriosamente el capitán de la flota falleció en su barco días después, y ello supuso

⁷ Op. cit. p.73.

la retirada de sus naves, sin atacar el Callao. En Lima todos atribuyeron el milagro a Rosa y por ello en sus imágenes se le representa portando a la Ciudad sostenida por el ancla. Otro hecho y quizás es el más importante en su hagiografía, fue el *Desposorio Místico*, ocurrido el Domingo de Ramos de 1617, en la Capilla del Rosario (Templo de Santo Domingo de Lima). Rosa, al no recibir la palma que debía portar en la procesión, pensó que era un mensaje de Dios por alguna ofensa que Ella hubiese realizado, acongojada se dirigió a la Capilla e imagen del Rosario y orando ante la Santísima Virgen, sintió el llamado del Niño Jesús de la imagen, y le dijo "Rosa de Mi Corazón, yo te quiero por Esposa", a lo que ella en arroabamiento respondió "Aquí tienes Señor a tu humilde esclava". Siguiendo el modelo de la Virgen María, muy común en las religiosas de ese período.



La vida activa al servicio de la vida contemplativa representada en la aparición del Niño mientras Rosa borda. Grabado de Cornelis Galle. En Juan del Valle, *Vita et historia S. Rosae As. María*, Amberes, primera mitad del s. XVII.

Las primeras fuentes la encontramos en el retrato póstumo de Angelino Medoro, como además de la escenificación de la muerte de Rosa. A este se suma el grabado de Juan Bautista Barbe, un flamenco cercano a 1649, que es considerado el primer grabado realizado a la santa, donde aparecen todos sus atributos.⁸

⁸ Schenone, 1992: p.679.



Retrato póstumo de Rosa muerta.
Angelino Medoro, Lima, 1617.
Santuario de Santa Rosa, Lima.



Muerte de Santa Rosa de Lima.
Atribuido a Angelino Medoro.
Basílica Santuario de Santa Rosa, Lima.



Santa Rosa de Lima.
Juan Bautista Barbe.
Siglo XVII, grabado

En el contexto de su beatificación en Roma, realizada en 1668 se pintaron 17 telas de homenaje a la primera beata americana. Lázaro Baldi pinto una gran tela, hoy en la capilla lateral de Santa María sopra Minerva, la que sintetiza la representación que posteriormente se hará frecuente en las imágenes de santa Rosa con el Niño Dios.⁹ Debido a que las imágenes surgidas para la beatificación de futuros santos se convierten en paradigmas iconográficos.

⁹ Op. cit. p. .690.



Los pueblos del Perú rinden culto a Rosa de Santa María
Lázaro Baldi, Iglesia de Santa María sopra Minerva, Roma 1668.¹⁰

Clemente IX, quien fuera el Papa que la beatificó en 1668, mandó erigir en la Iglesia de Santa Sabina una imagen que presenta a la santa luciendo la cabeza con la corona de rosas y vistiendo el hábito de religiosa de la orden dominica, sosteniendo en el brazo izquierdo al Niño Jesús y él mismo regaló a la basílica limeña una escultura realizada por Melchor Caffá (1630-1680) de la santa yacente. Dicha escultura arribó al puerto de Callao, y conducida a Lima como si fuera un féretro.¹¹ Lo que da cuenta de la importancia y devoción que Rosa generó en la capital del virreinato, tanto en vida y especialmente después de muerta.

¹⁰ <http://prelaturademoyobamba.com/2014/08/30/santa-rosa-de-lima/>

¹¹ Ugarte, 1986 : s/p



Santa Rosa muerta en brazos de un ángel. Melchor Caffá.
1665. Mármol, 82 x 147 cm. Iglesia de Santo Domingo, Lima

En el caso de la obra, cuya pertenencia original corresponde a la Orden de Predicadores y que en la actualidad es parte de la colección del Museo Histórico y Dominico, sigue el prototipo de representación de la santa con el Niño Dios en brazos. De la obra no existen mayores datos documentales sobre su procedencia. Si bien, cuando la obra ingresó a la colección del Museo, esta fue clasificada como perteneciente a la escuela quiteña. Tras la restauración de la obra se podría establecer su filiación al trabajo realizado por los pintores quiteños de mediados del siglo XIX, autores del santoral dominico. El trabajo plástico de valoración del fondo que enmarca la figura central, acentúa los colores de la santa y el niño. El detalle del destello anaranjado, que le da mayor relevancia al nimbo, como el trabajo de recursos plásticos valoración del fondo, son rasgos que corresponden a una pintura decimonónica.



Santa Rosa y el Niño.

Autor desconocido, Cusco, s. XVIII.¹²



Santa Rosa y el Niño.

Grabado de Juan Bernabé Palomino y Fernández de la Vega, Madrid siglo XVIII.¹³



Santa Rosa y el Niño.

Autor desconocido, Lima, s. XVIII.

Convento de los Descalzos, Lima.



Foto anverso inicial. (Rivas, V. 2013)

Santa Rosa de Lima.

Autor desconocido, s. XIX.

Museo Histórico y Domínico.

¹² <http://costumbrario.blogspot.com/2009/08/novena-santa-rosa-de-lima-patrona-del.html>

¹³ <http://www.dominicos.org/grandes-figuras/santos/santa-rosa-de-lima>

Declaración de significado de valor.

La pintura representa a Isabel Flores de Oliva, que posteriormente fue conocida como Santa Rosa de Lima. Santa Rosa vivió y murió en Lima (1586-1617), fue beatificada en 1668 y canonizada el 12 de abril de 1671. Una santa que se convirtió en patrona de la ciudad de Lima y del Perú, como también patrona de toda América y la primera santa del nuevo mundo. Es una de las santas mayormente representadas debido su gran devoción en el mundo americano. Y esta es una de las representaciones más emblemáticas de la santa.

La obra, de autor desconocido, sigue la tendencia del trabajo plástico de los pintores quiteños del tercer y cuarto decenio del siglo XIX, algunos de ellos establecidos en Chile. Continuadores de los modelos de la pintura virreinal con eclecticismo estilístico, donde confluyen el manierismos, con sus colores vibrantes, como los rasgos de la pintura del siglo XIX, que se percibe en el tratamiento del fondo de la obra.

Procede de la Orden de los Predicadores (Padres Dominicos), e ingresada en calidad de comodato en 1998 al Museo Histórico Dominico Desde la inauguración del Museo Histórico y Dominico, en 2005 la obra se ha expuesto en la sala 6 del Museo, que hace referencia a los fundadores de la Orden de los Dominicos.

Bibliografía:

Mujica, Ramón: *Rosa limensis. Mística, política e iconografía en torno a la patrona de América*. IFEA, Fondo de Cultura Económica, Banco Central de la Reserva del Perú, Lima 2001.

Ugarte Elespuro, Juan Manuel, *Exposición iconográfica de Santa Rosa*, Museo de Arte de Lima, Lima 1986.

Réau, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los santos*, tomo 2, vol. 5, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1998.

Schenone, Héctor: *Los Santos*, Vol. II, Fundación Tarea, Buenos Aires, 1992.

Sitios web revisados, noviembre 2014.

<http://costumbrario.blogspot.com/2009/08/novena-santa-rosa-de-lima-patrona-del.html>

<http://www.dominicos.org/grandes-figuras/santos/santa-rosa-de-lima>

<http://prelaturademoyobamba.com/2014/08/30/santa-rosa-de-lima/>

Informe de Análisis por Imagenología

Datos Generales de la Obra:

Nº Ficha : LPC-2013.03.02
Título : Santa Rosa de Lima
Autor : Anónimo (Escuela Quiteña de acuerdo con SUR)
Época : Desconocida
Técnica : Óleo sobre tela
Dimensiones : 85.8 x 67 cm.

1. Fotografía Fluorescencia UV

Información general

Nº de Cota : LFD1000.07
Fecha : 06 de junio de 2013
Etapa del Tratamiento : Inicial
Objetivo : Observar el estado de la capa de protección y la existencia de posibles intervenciones anteriores

Información Técnica

Equipo : Nikon D200
Filtro : Wratten 12
Iluminación : UV/BLB220v 50Hz, 6X18/20W. UVA 355-360nm
ISO : 100
Vel/diaf : 30 s / f/5.6

Resultados

En esta obra es posible observar que el barniz presenta una fluorescencia extremadamente leve. A pesar de esto, en el cuadrante inferior izquierdo es posible observar algunas zonas más oscuras que podrían corresponder a intervenciones anteriores, al igual que en el borde derecho, al centro. En la parte inferior de la toca blanca, cerca del niño, se observa una franja horizontal de un color más oscuro o tendiente al marrón que la parte superior de la misma.

Imágenes



Fotografía de fluorescencia UV (V. Rivas, 2013)

2. Reflectografía IR

Información general

Fecha : 18 de junio de 2013
Etapa del Tratamiento : Inicial
Objetivo : Observar la posible existencia de dibujo subyacente o arrepentimientos del autor.

Información Técnica

Equipo : Hamamatsu C2847
Filtro : IR 89
Iluminación : fuente de luz Hamamatsu C1385-02
Cantidad de tomas : 26
Sistema de captura : DUV – AV300. Formato BMP, 480 x 720 píxeles, resolución 28,346 píxeles/cm.
Sistema de ensamble : PanaVue Image Assembler 3.1. Imagen resultante formato Tif.

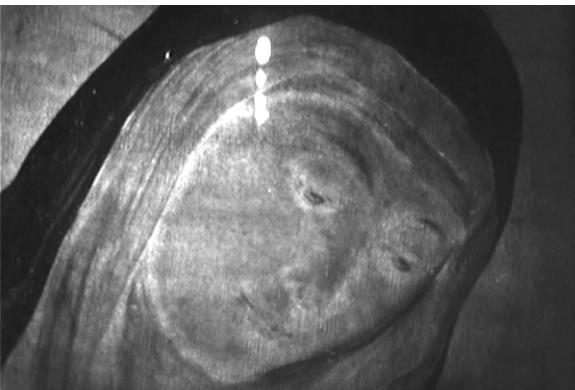
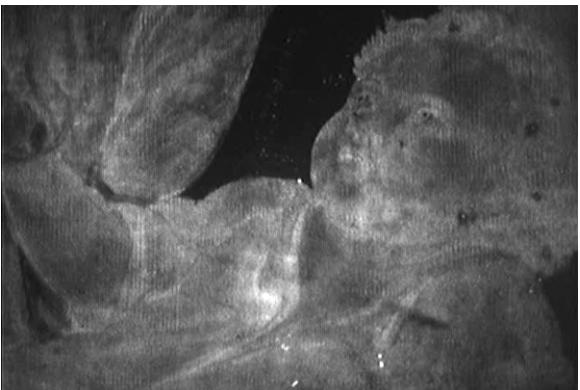
Resultados

No se observaron cuadrículas ni arrepentimientos del artista. En algunas zonas, como el cuello del traje del niño y la toca de la Santa se observan trazos más oscuros que no parecen corresponder a dibujo previo, sino más bien a pinceladas realizadas para definir las figuras, los que son visibles con transmitografía IR, más que con reflectografía.

Con transmitografía IR, la parte del hábito que corresponde a la capa se ve extremadamente oscura, a diferencia del fondo y los personajes.

Imágenes

	
Reflectografía IR: Ensamble del niño Jesús. (M. Pérez, 2013)	Reflectografía IR: Ensamble de los pies del niño. (M. Pérez, 2013)

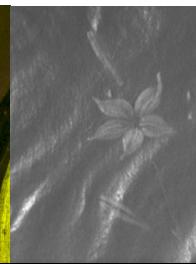
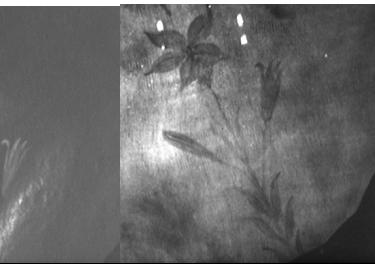
	
Transmitografía IR: detalle del rostro de la Virgen. (M. Pérez, 2013)	Transmitografía IR: detalle del niño Jesús. (M. Pérez, 2013)

	
Reflectografía IR: Ensamble del rostro de la Santa y azucena. (M. Pérez, 2013)	Detalle del rostro de la Santa y azucena. (V. Rivas, 2013)

Conclusiones

En esta obra no se observaron arrepentimientos del autor ni tampoco dibujos subyacentes, aparentemente. Los faltantes de capa pictórica y otros deterioros son claramente observables con estas técnicas no destructivas, además de ser visibles a simple vista.

La baja fluorescencia UV observada podría estar relacionada con la dificultad para eliminar el barniz que se observó al realizar el test de solubilidad.

			
Fotografía con luz visible y fluorescencia UV (V. Rivas, 2013); Reflectografía IR y Transmitografía IR (M. Pérez, 2013): Detalle de la azucena. En todas las imágenes se pueden observar tres faltantes de capa pictórica a la derecha de la flor y sobre ella, en el costado izquierdo.			

Fotografía con luz visible: Viviana Rivas

Fotografía de fluorescencia UV: Viviana Rivas

Reflectografía IR: Mónica Pérez Silva

Transmitografía IR: Mónica Pérez Silva

Informe realizado por: Mónica Pérez Silva

Fecha: 19 de agosto de 2013

INFORME DE RESULTADOS DE ANÁLISIS

LPC-160

1. Antecedentes. Datos solicitud

Laboratorio solicitante	Pintura
Ficha clínica	LPC-2013.03.02
Nombre Común	Óleo sobre tela
Título	Santa Rosa da Lima
Autor	Desconocido
Nombre del solicitante	Noemí Soler González
Cantidad muestras	2
Fecha solicitud	20130619
Fecha entrega	20131021

1.1 Objetivos

Análisis colorimétrico: observar el eventual cambio de parámetros colorimétricos de algunos puntos en proceso de limpieza (Figura 1):

- 11 – fondo
- 19 – velo
- 30 – manga de la vestimenta del niño
- 47 – túnica
- 50 – manto negro azulado

Análisis de fibra: identificar la naturaleza de la fibra del soporte.

Análisis de barniz: identificar la naturaleza del barniz para intervenir con el oportuno solvente de limpieza.

2. Metodología

2.1. Toma de muestras

La toma de muestras de capa pictórica se realizó principalmente en zonas de grietas o faltantes. Las muestras están descritas en la tabla del punto 2.2 y las zonas donde fueron tomadas las muestras se observan en la figura 1.

2.2. Descripción de las muestras.

Código	Tomada por	Descripción
LPC-160-01	Ángela Benavente	Muestra de capa de protección tomada con bisturí de la zona inferior.
LPC-160-02	Federico Eisner	Muestra de una hebra del soporte tomada del borde.



Figura 1. Fotografía tomada por V. Rivas (2013) de la obra con las zonas de toma de muestras marcadas.

2.2 Metodología de análisis

Microscopía de Luz Polarizada (PLM-Fibras)

El hilo tomado desde el soporte de la obra, ya sea trama o urdimbre, se desfibró con una gota de agua destilada sobre un portaobjetos y se dejó secar a temperatura ambiente. Una vez seco, se añadió bálsamo de Canadá y se tapó con un cubreobjetos. La observación se realizó usando un microscopio Carl Zeiss Axioskop 40 con luz normal y polarizada transmitida, con aumentos totales de 10X, 40X y 100X. Las imágenes se registraron utilizando una cámara Canon EOS T3.

Espectroscopia infrarroja FT-IR-ATR

Parte de la muestra se depositó sobre un cristal de germanio. La muestra se presionó contra el cristal de manera de obtener una superficie lo más homogénea posible. Las mediciones se realizaron utilizando un accesorio de ATR en un equipo Thermo Nicolet iZ10 con un detector DTGS equipado con un divisor de haz de KBr. El espectro se recogió entre los 680 y los 4000 cm^{-1} con una resolución de 4 cm^{-1} y 256scans, después de tomar un espectro del fondo. Los resultados se compararon con la bibliografía [1,2].

Espectrofotocolorimetría

Se eligieron zonas representativas de los colores observados en la obra para controlar el cambio de color producido por los tratamientos realizados sobre la obra. Para la medición de los parámetros de color se utilizó el espacio CIEL*a*b* y las mediciones colorimétricas se realizaron con un equipo BYK. El ángulo de observación utilizado fue 10° y se definió como iluminante estándar al D65 (luz solar de día). Se registraron los parámetros L*a*b* de cada punto analizado.

Las medidas fueron tomadas en contacto con la superficie utilizando una sonda con una apertura de 4 mm de diámetro en zonas definidas mediante el uso de plantillas.

Las mediciones se hicieron por una retícula de puntos en tres momentos: antes, durante y después de la intervención (Figura 1). Se adoptó esta metodología según el procedimiento elaborado por Manlio Salinas [3].



Figura 2. Santa Rosa da Lima. Fotografía tomada por Viviana Rivas. En la imagen se ve la figura de la pintura con la red de puntos de los cuales se midieron los parámetros colorimétricos.

3. Resultados

3.1 Análisis colorimétrico

Analista: Sara Chiostergi

Objetivos: medir los parámetros colorimétricos de los puntos analizados.

Resultados: véase tabla 1 y 2, figura 1 y 2

Tabla 1. Datos colorimétricos de las primeras (antes) y segundas (durante) mediciones.

Punto n.	L*	a*	b*	C*	h
Fondo					
11 (antes)	24,63	2,79	10,58	10,94	75,22
11 (durante)	30,87	2,20	9,10	9,36	76,40
Velo					
19 (antes)	55,81	1,34	19,99	20,03	86,15
19 (durante)	65,21	-0,44	12,59	12,60	91,98
Vestido					
niño					
30 (antes)	30,10	19,37	14,93	24,46	37,64
30 (durante)	36,71	21,83	16,12	27,14	36,44
Túnica					
47 (antes)	41,77	7,18	26,56	27,51	74,86
47 (durante)	55,52	5,74	25,77	26,40	77,45
Manto					
50 (antes)	18,67	0,41	1,02	1,10	68,08
50 (durante)	19,64	0,04	0,09	0,09	66,16

En el grafico de a^* vs b^* (Figura 2) es posible observar el cambio de color producido por la limpieza de 5 puntos. Se observa en general un apreciable alejamiento desde el área rojo-amarilla (cuadrante $+a^*/+b^*$ del espacio colorimétrico) y el comportamiento contrario por parte del punto 30 correspondiente a una capa pictórica roja.

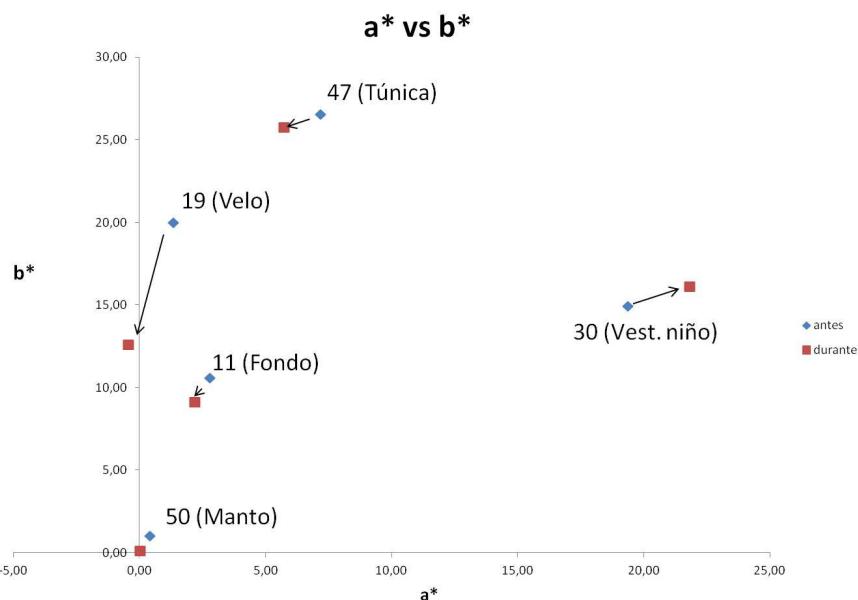


Figura 2. Gráfico de a^* vs b^* . Se observan 5 puntos medidos antes (azul) y durante (rojo) la limpieza, donde la flecha indica la tendencia del cambio.

En el grafico de L^* vs C^* (Figura 3) se observa una tendencia hacia una menor saturación (C^*) y mayor luminosidad (L^*) para todos los puntos excepto el numero 30 (vestido rojo del niño) que muestra un cambio, después de la limpieza, hacia una mayor saturación y una mayor luminosidad.

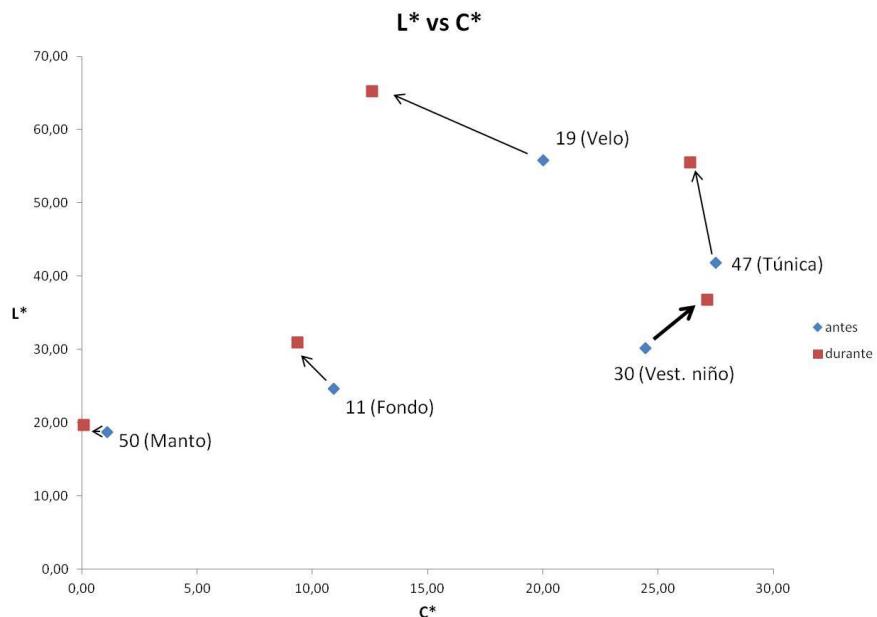


Figura 3. Gráfico de L^* vs C^* . Se observan 5 puntos medidos antes (azul) y durante (rojo) la limpieza, donde la flecha indica la tendencia del cambio.

En general se observa un $\Delta E > 5$ que significa un cambio de color apreciable por el ojo humano. En particular los puntos que muestran un cambio más importante son los 19 y 47, correspondientes, respectivamente, al velo y la túnica. Mientras el área de color negro azulado (el manto), correspondiente al punto 50, muestra un $\Delta E < 5$, que significa un cambio no apreciable por el ojo humano.

Tabla 2. Diferencias entre las segundas (durante) y primeras (antes) mediciones.

Punto n.	ΔL^*	Δa^*	Δb^*	ΔC^*	Δh^*	ΔE^*
11 (Fondo)	6,24	-0,59	-1,48	-1,58	1,18	6,44
19 (Velo)	9,40	-1,78	-7,40	-7,43	5,83	*12,09
30 (Veste niño)	6,61	2,46	1,19	2,68	-1,20	7,15
47 (Túnica)	13,75	-1,44	-0,79	-1,11	2,59	*13,85
50 (Manto)	0,97	-0,37	-0,93	-1,01	-1,92	1,39

*Se destacan estos valores por ser bastante más altos respecto a los demás.



3.2. Espectroscopia infrarroja FT-IR-ATR

LPC-160-01

Técnica: FTIR-ATR

Descripción: muestra de capa de protección

Analista: Alvaro Aliaga

Objetivos: identificar la naturaleza del barniz.

Resultado: se observa un conjunto de señales correspondientes a blanco de plomo (carbonato de plomo, cuyas bandas características son observables a 1403, 1043, 838 y 680 cm⁻¹). La banda a 1516 cm⁻¹ es atribuida a la presencia de carboxilato. No fue posible identificar la naturaleza del barniz.

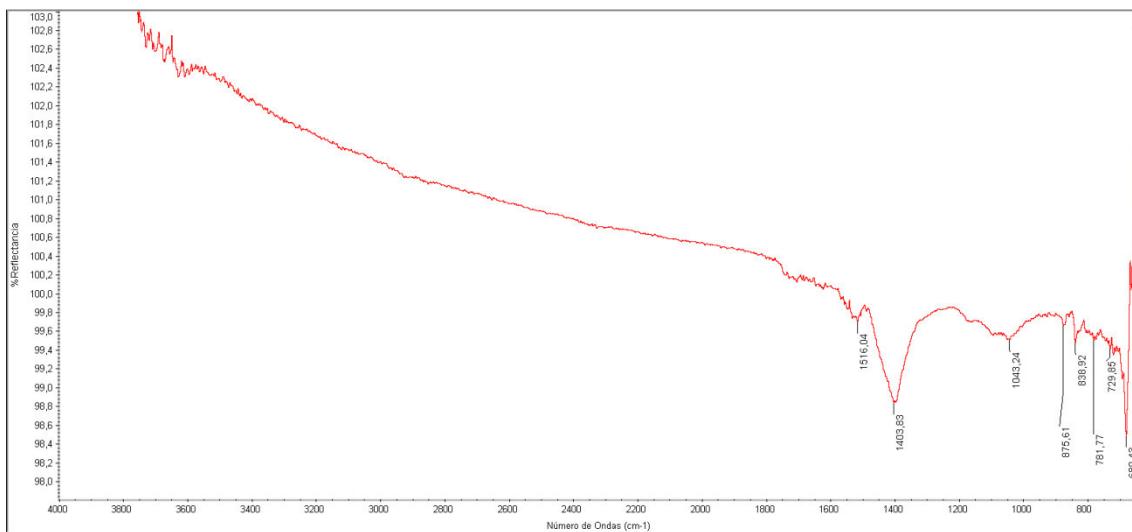


Figura 4. Espectro IR de la muestra LPC-160-01.

3.3. Análisis de fibras

LA-160-02

Descripción: muestra de una hebra del soporte.

Analista: Sara Chiostergi

Objetivos: identificar la naturaleza de la fibra del soporte.

Resultados: se observa una fibra blanca de origen vegetal, con torsión S, de sección plana, de ancho ~ 10 µm, correspondiente a la fibra de algodón. También se observa la presencia de un material resinoso color ámbar a lo largo de toda la fibra.

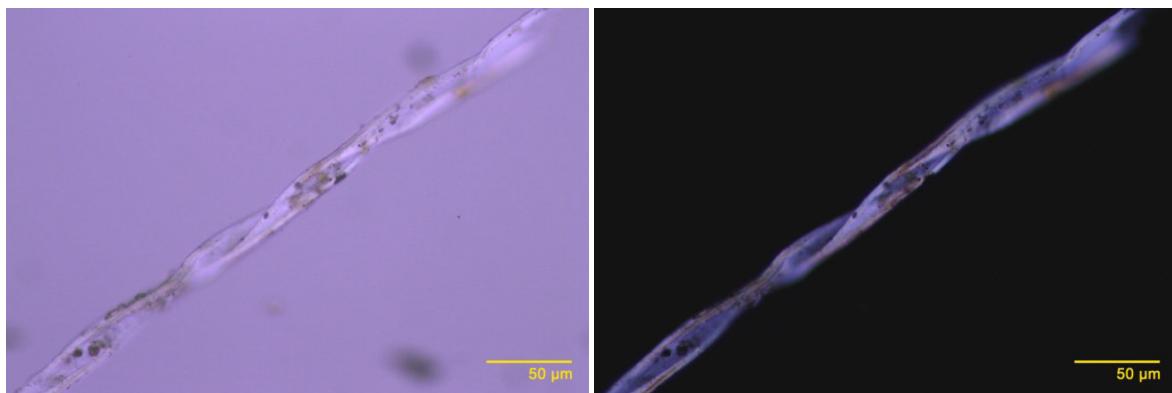


Figura 3. Muestra LPC-160-02. Observación bajo luz visible (izquierda) y bajo luz UV (derecha).

4. Conclusiones

Análisis colorimétrico

Se puede concluir que en general las áreas analizadas muestran una tendencia, después de la limpieza, hacia una mayor luminosidad ($\Delta L^*>0$), una apreciable disminución de los parámetros a^* y b^* (disminución de la tonalidad “amarilla-marrón” característica de los barnices envejecidos) y una menor saturación (C^*).

En particular se observa la tendencia contraria del punto 30 (vestido rojo del niño) que muestra una mayor saturación acompañada por un aumento de los parámetros a^* y b^* (tendencia hacia el tonalidad amarillo-roja) después de la limpieza.

El punto 50 (el manto negro azulado) muestra un cambio mínimo respecto a todos los parámetros analizados.

Análisis de capa de protección

En la muestra LPC-160-01 se identifica la presencia del pigmento blanco de plomo (carbonato de plomo), el cual podría haber sido extraído durante la toma de muestra.

La presencia de carboxilato tal vez podría relacionarse con la reacción química, en el tiempo, de un aceite natural de secado (aceite linaza, nuez, etc) con el blanco de plomo, para dar la formación de pequeñas cantidades de jabón de plomo [4].

Análisis de fibras

Se pudo identificar la fibra del soporte como fibra de algodón.

5. Referencias

- [1] M. R. Derrick, D. Stulik, J. M. Landry, *Infrared spectroscopy in conservation science*, Getty Publications, 1999.
- [2] K. Castro, M. Perez-Alonso, M. Rodriguez-Laso, L. Fernandez, J. Madariaga, *Anal. Bioanal. Chem.* 2005; 382, 248.
- [3] Manlio Favio Salinas Nolasco, Fundamentos de teoría del color y algunas aplicaciones en conservación y restauración de bienes culturales, ENCRyM. Desde S:\ANALISIS\Federico.
- [4] D. Mahon, S. Centeno. A Technical Study of John Singer Sargent's Portrait of Madame Pierre Gautreau. *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 40 (2005).

ANEXO LPC-160

INFORME DE RESULTADOS DE ANÁLISIS COLORIMETRICO

1. Antecedentes. Datos solicitud

Laboratorio solicitante	Pintura
Ficha clínica	LPC-2013.03.02
Nombre Común	Óleo sobre tela
Título	Santa Rosa de Lima
Autor	Desconocido
Nombre del solicitante	Noemí Soler González
Fecha solicitud	20130619 y 20141211
Fecha entrega	20131021 y 20141211

1. Objetivo

1.1 Análisis colorimétrico: observación del cambio de parámetros colorimétricos de algunos puntos durante el proceso de limpieza y después de la aplicación de barniz (Figura 1):

- 11 – fondo (marón-amarillo)
- 19 – velo (blanco-gris)
- 30 – manga de la vestimenta del niño (rojo)
- 47 – túnica (amarillo-marón-beige)
- 50 – manto (negro azulado)



Figura 1. Santa Rosa da Lima (LPC-160). Fotografía V. Rivas, Laboratorio Documentación CNCR 2013.

En la imagen se pueden observar los puntos verdes de la retícula y los puntos marcados con un círculo rojo que han sido objeto de la evaluación de cambios durante las fases de intervención.

2. Metodología

2.1 Espectrofotocolorimetría

Se eligieron zonas representativas de los colores observados en la obra para controlar el cambio de color producido por los tratamientos realizados sobre la obra. Para la medición de los parámetros de color se utilizó el espacio CIEL*a*b* y las mediciones colorimétricas se realizaron con un equipo BYK. El ángulo de observación utilizado fue 10° y se definió como iluminante estándar al D65 (luz solar de día). Se registraron los parámetros L*a*b* de cada punto analizado. Las medidas fueron tomadas en contacto con la superficie utilizando una sonda con una apertura de 4 mm de diámetro en zonas definidas mediante el uso de plantillas.

Las mediciones se hicieron por una retícula de puntos en tres momentos: antes, durante y después de la intervención (Figura 1). Se adoptó esta metodología según el procedimiento elaborado por Manlio Salinas [1].

3.1 Resultados

Analista: Sara Chiostergi

3.1. Valores L*, a*, b*, C* y h.

En la tabla n.1 se pueden observar los valores promedios de los parámetros colorimétricos.

Tabla n.1 – Valores de los parámetros colorimétricos.

ANTES	Promedio L*	Promedio a*	Promedio b*	Promedio C*	h
11	24,63	2,79	10,58	10,94	75,22
19	55,81	1,34	19,99	20,03	86,15
30	30,1	19,37	14,93	24,46	37,64
47	41,77	7,18	26,56	27,51	74,86
50	18,67	0,41	1,02	1,1	68,08
DURANTE					
11	30,87	2,2	9,1	9,36	76,4
19	65,21	-0,44	12,59	12,6	91,98
30	36,71	21,83	16,12	27,14	36,44
47	55,52	5,74	25,77	26,4	77,45
50	19,64	0,04	0,09	0,09	66,16
FINAL					
11	21,75	3,31	14,4	14,78	77,04
19	61,37	-0,52	11,06	11,07	92,67
30	32,58	27,23	21,91	34,94	38,82
47	56,51	4,31	24,51	24,89	80,03
50	6,41	0,25	1,17	1,2	45,64

3.1.1. Estudio del grafico L* vs C* (Figura 2)

Respecto a los cambios de los valores C* (saturación) y L*(luminosidad) se observan aumentos/disminuciones progresivos y no.

En el punto 11 disminuye la saturación durante la limpieza y aumenta al final de la intervención, mientras la luminosidad aumenta con la limpieza y disminuye por aplicación del barniz.

En el punto 19 disminuye C* durante la limpieza y por aplicación de barniz, mientras L* aumenta por limpieza y disminuye por barnizado.

En el punto 30 aumentan la saturación y la luminosidad.

En el punto 47 disminuye C* durante la limpieza y por aplicación de barniz,

mientras L^* aumenta en ambos los procesos.

En el punto 50 no se percibe cambio de saturación por haber una disminución durante y un aumento al final de la intervención, mientras la luminosidad aumenta durante y disminuye mucho al final.

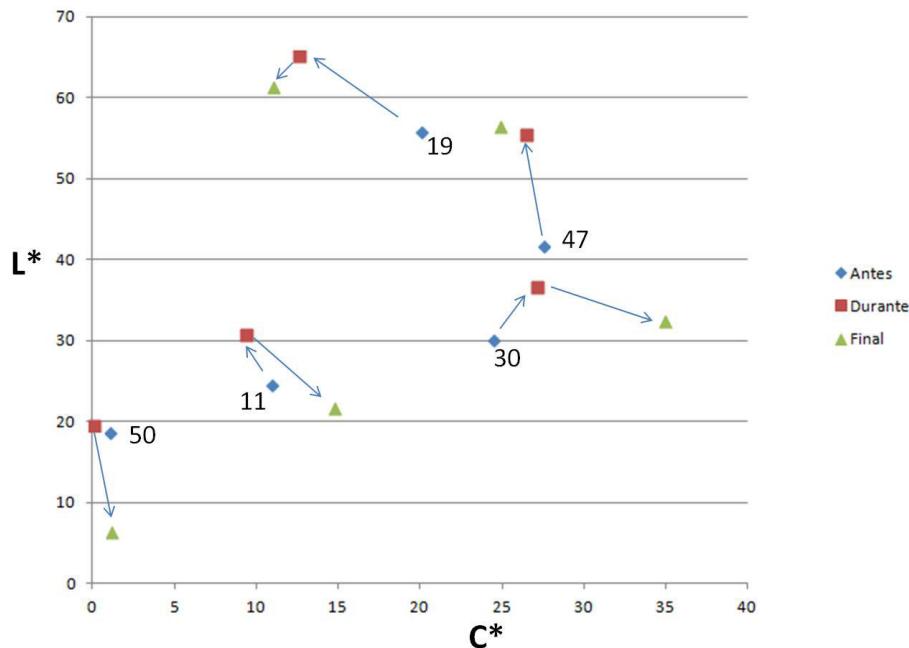


Figura 2. Grafico de L^* vs C^* entre los valores antes, durante y al final de la intervención.

En conclusión, al término respecto a la situación inicial se observa:

- en el punto 11 (marón-amarillo) un aumento de C^* y una disminución de L^* ;
- en el punto 19 (blanco-gris) disminución de C^* y aumento de L^* ;
- en el punto 30 (rojo) aumentan C^* y L^* ;
- en el punto 47 (beige) disminuye C^* y aumenta L^* ;
- en el punto 50 (negro-azul) no hay cambio de C^* y disminuye L^* .

3.1.2. Estudio del grafico $a^* vs b^*$ (Figura 3)

Respecto a los cambios de los valores a^* (rojo-verde) y b^* (amarillo-azul) se observan aumentos o disminuciones progresivas entre antes, durante (limpieza) y después (aplicación de barniz) de la intervención.

En los puntos 11 (marón-amarillo) y 30 (rojo) aumentan las componentes roja (+ a*) y amarilla (b*) llegando a tonalidades más “cálidas” después de la intervención.

En los puntos 19 (blanco-gris), 47 (beige) y 50 (negro-azul) disminuyen la componentes roja (+ a*) y amarilla (b*) alcanzando tonalidades más “frías” después de la intervención.

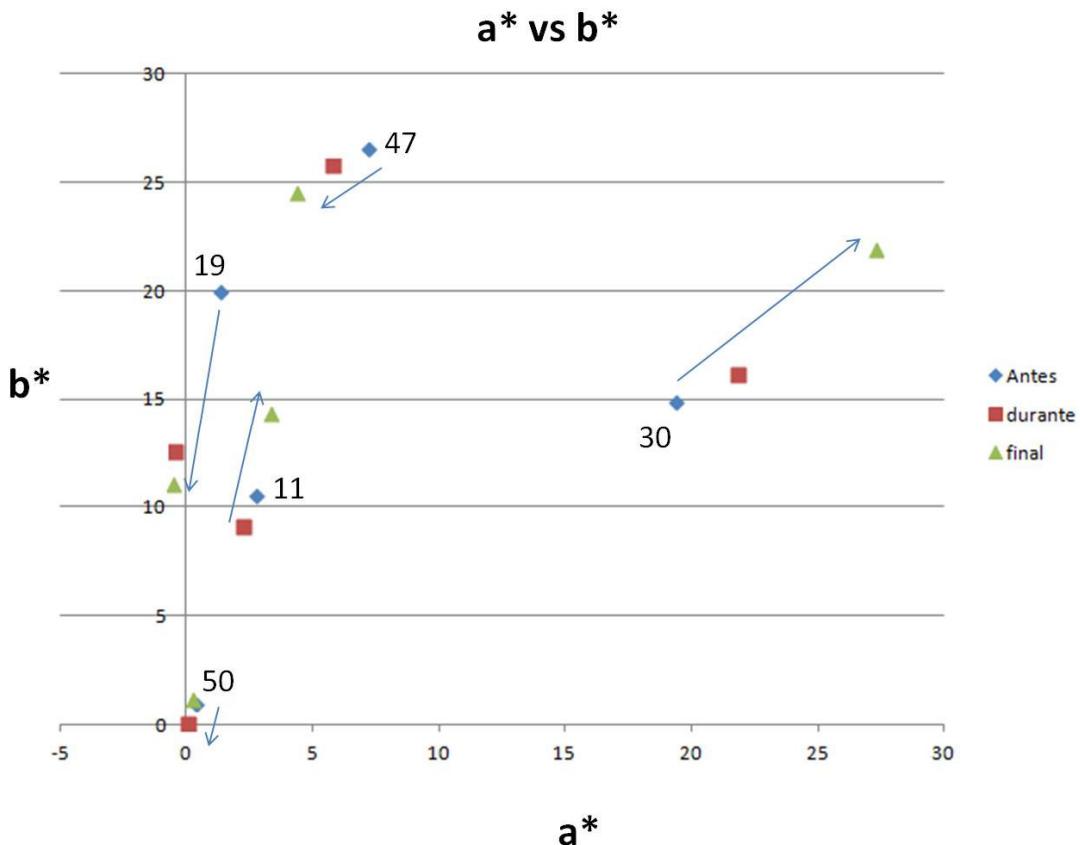


Figura 3. Grafico de L^* vs C^* entre los valores antes, durante y al final de la intervención.

3.2 Estudio de los ΔE entre las fases de intervención.

El ΔE es el valor que indica la distancia entre dos colores en el espacio colorimétrico CieLab (Figura 4). Un valor $\Delta E > 5$ corresponde a una diferencia en el color perceptible para el ojo humano, entre 6 y 12 significa una importante diferencia en el color y un $\Delta E > 12$ indica dos colores diferentes [2].

Después del estudio entre los parámetros colorimétrico (párrafo 3.1) se hizo un estudio del ΔE entre las distintas fases de intervención. Se calculó la distancia entre antes y durante, entre durante y final y entre antes y final,

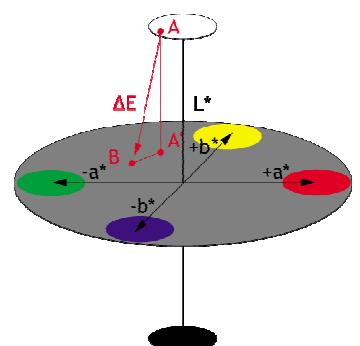


Figura 4. Espacio colorimétrico CieLab. Se pueden observar los parámetros L^* , a^* , b^* y el ΔE .

para evaluar los cambios totales del color entre una intervención y otra.

El valor ΔE permite evaluar si se produjo una diferencia más o menos importante por la intervención de limpieza y barnizado. Por eso se estudiaron los ΔE entre las fases (Tabla n.2).

Tablan.2 – Valores de ΔE entre distintas fases de la intervención.

Punto n.	ΔE antes - durante	ΔE durante - final	ΔE antes - final
11	6,44	10,61	4,81
19	*12,09	4,13	10,68
30	7,15	8,93	10,80
47	*13,85	2,15	*15,16
50	1,39	*13,28	*12,26

En la tabla n. 2 se pueden observar los $\Delta E > 12$ marcados en amarillo y con un asterisco. Según lo señalado anteriormente en base a la referencia [2], se puede leer la tabla de la siguiente manera (Figura 5):

- punto 11: entre antes y final la diferencia no se percibe con el ojo humano;
- puntos 19 y 30: entre antes y final se observa una diferencia de color;
- puntos 47 y 50: entre antes y final resulta otro color, distinto al inicial.

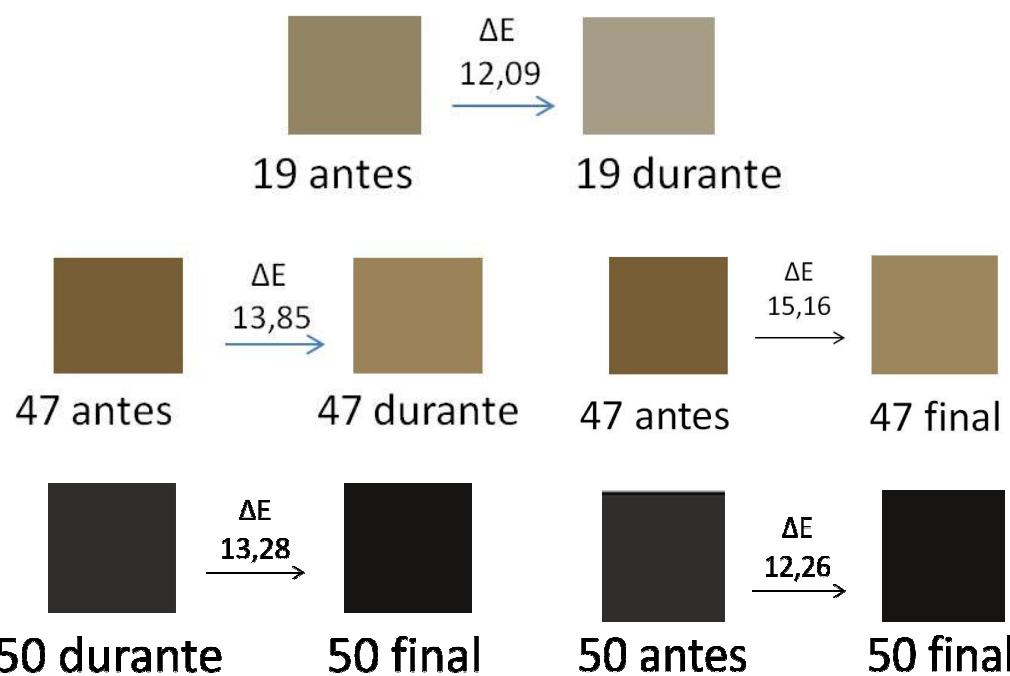


Figura 5. Representación de los colores de los puntos analizados según los valores $L^*a^*b^*$. Se pueden observar los $\Delta E > 12$, marcados en la Tabla n.2.

4. Conclusiones

El estudio colorimétrico permitió medir las diferencias de colores e identificar las transiciones en el espacio colorimétrico.

Referencias

- [1] Manlio Favio Salinas Nolasco, Fundamentos de teoría del color y algunas aplicaciones en conservación y restauración de bienes culturales, ENCRyM. Desde S:\ANALISIS\Federico.
- [2] <http://www.issm.it/strumenti/manuali-tecnici/manuale-sul-colore/cap5-manuale-colore/cap5-differenza-colore.html>

Ficha Clínica: LPC-2013.03.02**Antecedentes administrativos**

Código Ficha Clinica:	LPC-2013.03.02
Laboratorio responsable:	Laboratorio de Pintura
Código de ingreso:	LPC-2013.03
Fecha ingreso a CNCR:	20-mar-13
Nombre proyecto:	Programa de estudio y restauración de bienes culturales: Puesta en valor de las colecciones Dibam y de otras instituciones u organizaciones que cautelan Patrimonio de uso público
Fecha inicio intervención:	06-jun-13
Fecha término de intervención:	21-nov-14
Código de egreso:	LPC-2014.07-E
Fecha egreso de CNCR:	29-dic-14
Participantes en intervención:	Talía Angulo Fornieles (Intervención); Mónica Pérez (Intervención); Noemí Soler (Intervención)

Códigos externos asociados

Tipo	Codigo Identificación	Nota
Nº de Registro SUR	101 - 570	
Nº inventario Propietario	97.0365	

Códigos internos relacionados

Tipo Código	Codigo	Unidad de trabajo responsable	nota
Análisis	LPC-160	Laboratorio de Análisis	
Cota Doc. Visual digital	LFD1000	Unidad Documentación Visual e Imagenología	
Cota Doc. Visual digital	LPCD 584	Laboratorio de Pintura	
Cota Doc. Visual digital	LPCD603	Laboratorio de Pintura	Colorimetría

Identificación

Nº de Inventario:	97.0365
Nº Registro SUR:	101 - 570
Institución depositaria:	Museo Histórico Dominico
Institución Propietaria:	Museo de Artes Decorativas
Nombre común:	Pintura de caballete
Título:	Santa Rosa de Lima

Creador(es): Anónimo

Fecha de creación:

Período: Siglo XIX

Documentación visual general:



Anverso final con marco (Rivas, V.
2014)



Reverso final con marco (Rivas, V.
2014)



Anverso con luz rasante (Rivas, V.
2013)



UV (Ormeño, L. 2014)



Anverso inicial (Rivas, V. 2013)



Reverso inicial (Rivas, V. 2013)

Descripción general

Responsable descripción: Noemí Soler

Fecha descripción:	20-jun-13
Descripción formal inicial:	Obra bidimensional de formato rectangular vertical.
Descripción formal final:	Obra bidimensional de formato rectangular vertical.
Descripción iconográfica inicial:	La obra representa a una mujer en el centro de la composición, con un hábito blanco y negro y que sostiene entre sus brazos a un niño con una túnica roja. Los dos personajes se miran y el niño parece ofrecer una rosa a la mujer con su mano derecha. Entre los pliegues del hábito de la mujer, por debajo del niño asoman más rosas, y del regazo sale una azucena blanca.
Descripción iconográfica final	La obra representa a una mujer en el centro de la composición, con un hábito blanco y negro y que sostiene entre sus brazos a un niño con una túnica roja. Los dos personajes se miran y el niño parece ofrecer una rosa a la mujer con su mano derecha. Entre los pliegues del hábito de la mujer, por debajo del niño asoman más rosas, y del regazo sale una azucena blanca.

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Alto máximo	85,8	Centímetro
Pintura	Ancho máximo	67	Centímetro



LPCD 584.001.jpg



LPCD 584.002.jpg



LPCD 584.003.jpg



LPCD 584.004.jpg



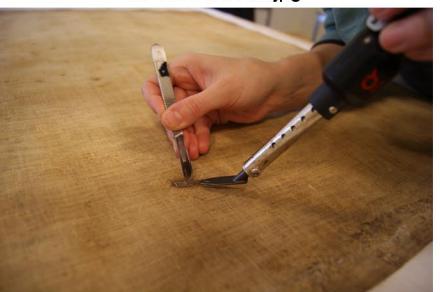
LPCD 584.005.jpg



LPCD 584.006.jpg



LPCD 584.007.jpg



LPCD 584.008.jpg



LPCD 584.009.jpg



LPCD 584.010.jpg



LPCD 584.011.jpg



LPCD 584.012.jpg



LPCD 584.013.jpg



LPCD 584.014.jpg



LPCD 584.015.jpg



LPCD 584.016.jpg



LPCD 584.017.jpg



LPCD 584.018.jpg



LPCD 584.019.jpg



LPCD 584.020.jpg



LPCD 584.021.jpg



LPCD 584.022.jpg



LPCD 584.023.jpg



LPCD 584.024.jpg



LPCD 584.025.jpg



LPCD 584.026.jpg



LPCD 584.027.jpg



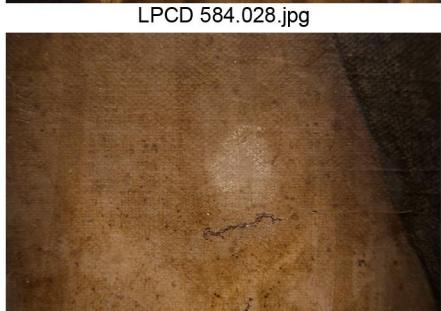
LPCD 584.028.jpg



LPCD 584.029.jpg



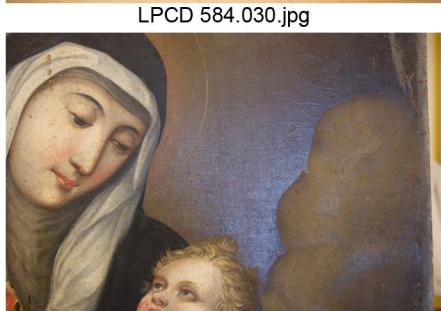
LPCD 584.030.jpg



LPCD 584.031.jpg



LPCD 584.032.jpg



LPCD 584.033.jpg



LPCD 584.034.jpg



LPCD 584.035.jpg



LPCD 584.036.jpg



LPCD 584.055.jpg



LPCD 584.056.jpg



LPCD 584.057.jpg



LPCD 584.058.jpg



LPCD 584.059.jpg



LPCD 584.060.jpg



LPCD 584.061.jpg



LPCD 584.062.jpg



LPCD 584.063.jpg



LPCD 584.064.jpg



LPCD 584.065.jpg



LPCD 584.066.jpg



LPCD 584.067.jpg



LPCD 584.068.jpg



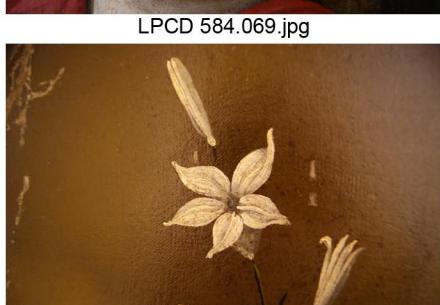
LPCD 584.069.jpg



LPCD 584.070.jpg



LPCD 584.071.jpg



LPCD 584.072.jpg



LPCD 584.073.jpg



LPCD 584.074.jpg



LPCD 584.075.jpg



LPCD 584.076.jpg



LPCD 584.077.jpg



LPCD 584.078.jpg



LPCD 584.079.jpg



LPCD 584.080.jpg



LPCD 584.081.jpg



LPCD 584.082.jpg



LPCD 584.083.jpg



LPCD 584.084.jpg



LPCD 584.085.jpg



LPCD 584.086.jpg



LPCD 584.087.jpg



LPCD 584.088.jpg



LPCD 584.089.jpg



LPCD 584.090.jpg





LPCD 584.109.jpg



LPCD 584.110.jpg



LPCD 584.111.jpg



LPCD 584.112.jpg



LPCD 584.113.jpg



LPCD 584.114.jpg



LPCD 584.115.jpg



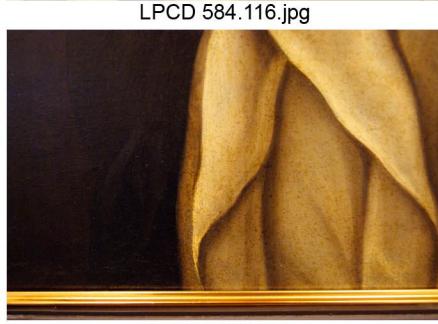
LPCD 584.116.jpg



LPCD 584.117.jpg



LPCD 584.118.jpg



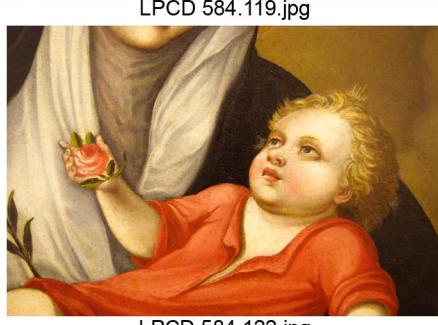
LPCD 584.119.jpg



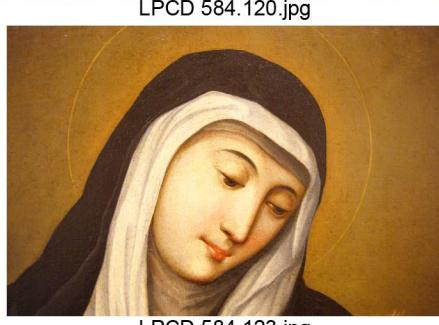
LPCD 584.120.jpg



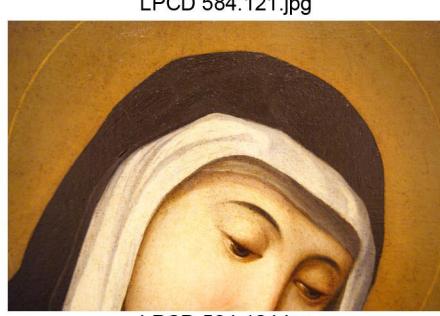
LPCD 584.121.jpg



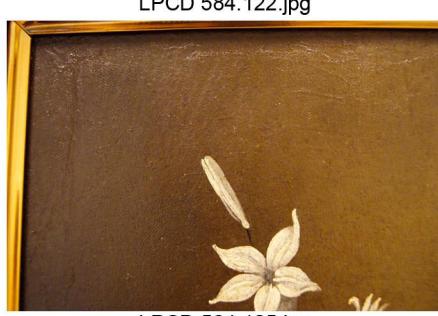
LPCD 584.122.jpg



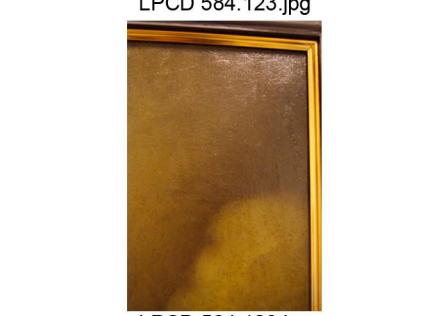
LPCD 584.123.jpg



LPCD 584.124.jpg



LPCD 584.125.jpg



LPCD 584.126.jpg



LPCD603.001.JPG



LPCD603.002.JPG



LPCD603.003.JPG



LPCD603.004.JPG



LPCD603.005.JPG

Archivo fotográfico CNCR - Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Tipo de material:	Foto digital
Ficha Clínica:	LPC-2013.03.02
Cota(s):	LFD1000; LPCD 584; LPCD603
Autor de la obra:	Anónimo
Autor institucional:	C.N.C.R. - Laboratorio de Pintura; Unidad Documentación Visual e Imagenología
Restauradores, Investigadores y otros:	Intervención: Angulo Fornieles, Talía; Intervención: Pérez, Mónica; Intervención: Soler, Noemí
Titulo:	Santa Rosa de Lima; Pintura de caballete Siglo XIX
Lugar:	Recoleta, Santiago
Laboratorio responsable intervención:	Laboratorio de Pintura
Año toma fotografías:	2014
Cantidad de fotos:	122
Nombre de Proyecto:	Programa de estudio y restauración de bienes culturales: Puesta en valor de las colecciones Dibam y de otras instituciones u organizaciones que cautelan Patrimonio de uso público
Institución propietario:	Museo de Artes Decorativas
Institución depositario:	Museo Histórico Dominicano
Descriptores de contenido:	Pintura, Colorimetría, Santa Rosa de Lima, Museo Histórico Dominicano
Fotógrafas(os):	G. Reveco; L. Ormeño; M. Pérez; N. Soler; S. Neveu; T. Angulo Fornieles; V. Rivas

Cota

LFD1000

LFD1000.01: Anverso inicial

LFD1000.02: Reverso inicial

LFD1000.04: Anverso con luz rasante

LFD1000.14: UV

LFD1000.15: anverso de la obra en proceso

LFD1000.16: Anverso obra montada en bastidor

LFD1000.17: Reverso obra montada en bastidor

LFD1000.18: Detalle final Santa Rosa y Niño Jesús

LFD1000.19: Detalle final Niño Jesús

LFD1000.20: Detalle final rostro Santa Rosa

LFD1000.21: Detalle final Niño Jesús

Archivo fotográfico CNCR - Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1000.22: Detalle final rostro Santa Rosa

LFD1000.23: Detalle final rostro Niño Jesús

LFD1000.24: Detalle final azucena

LFD1000.25: Detalle final azucena

LFD1000.26: Detalle final manos Santa Rosa

LFD1000.27: Detalle final rosas

LFD1000.28: Detalle final pies del Niño Jesús

LFD1000.29: Anverso final con fluorescencia inducida por UV

LFD1000.30: Anverso final con fluorescencia inducida por UV

LFD1000.31: Anverso final con fluorescencia inducida por UV

LFD1000.32: Anverso final con marco

LFD1000.33: Reverso final con marco

Cota

LPCD 584

LPCD 584.0:

LPCD 584.001: La conservadora Mónica Pérez realizando Reflectografía IR

LPCD 584.002: Las conservadoras Mónica Pérez y Talía Angulo realizando Transmitografía IR.

LPCD 584.003: Las conservadoras Mónica Pérez y Gabriela Reveco realizando Transmitografía IR.

LPCD 584.004: La conservadora Talía Angulo realizando limpieza de reverso.

LPCD 584.005: Proceso de limpieza del reverso.

LPCD 584.006: La conservadora Noemí Soler aplicando una costura térmica.

LPCD 584.007: La conservadora Talía Angulo realizando una costura térmica.

LPCD 584.008: Realización de costura térmica.

LPCD 584.009: La obra lista para ser reentelada.

LPCD 584.010: Preparando las telas para reentelar.

LPCD 584.011: Proceso de reentela, 1.

LPCD 584.012: Proceso de reentela, 2.

LPCD 584.013: Proceso de reentela, 3.

LPCD 584.014: Proceso de reentela, 4.

LPCD 584.015: Proceso de reentela, 5.

Archivo fotográfico CNCR - Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD 584.016: Proceso de reentela, 6.

LPCD 584.017: Proceso de reentela, 7.

LPCD 584.018: La obra ya reentelada.

LPCD 584.019: Tensado de la obra al bastidor.

LPCD 584.020: Eliminación del barniz en la pierna del niño.

LPCD 584.021: Pruebas de eliminación del barniz.

LPCD 584.022: Eliminación del barniz en el rostro de la santa.

LPCD 584.023: Eliminación del barniz en el rostro de la santa, 2.

LPCD 584.024: Eliminación del barniz en sector inferior de la toca.

LPCD 584.025: Santa Rosa de Lima con el niño Jesús. Vista general del sector superior.

LPCD 584.026: Proceso de eliminación del barniz.

LPCD 584.027: El mismo sector después de la eliminación de barniz

LPCD 584.028: Proceso de eliminación del barniz.

LPCD 584.029: Detalle de intervenciones anteriores: rasgado y limpieza excesiva.

LPCD 584.030: Avance proceso de eliminación de barniz.

LPCD 584.031: El mismo sector del rasgado después de la eliminación del barniz.

LPCD 584.032: Proceso de eliminación del barniz: detalle manga.

LPCD 584.033: Proceso de eliminación del barniz: nubes, costado derecho.

LPCD 584.034: Detalle, proceso de eliminación del barniz.

LPCD 584.035: Detalle de injerto, quemadura y pequeñas manchas en la mano izquierda de Santa Rosa.

LPCD 584.036: Detalle de manchas pequeñas, y faltantes de capa pictórica y base de preparación en cabeza de Santa Rosa.

LPCD 584.037: Manchas diminutas en toda la obra. Detalle mano derecha niño Jesús.

LPCD 584.038: Manchas generalizadas de color oscuro por toda la superficie. Mancha de pintura roja.

LPCD 584.039: Faltante de capa pictórica y base de preparación en manga derecha de Santa Rosa.

LPCD 584.040: Manchas, quemadura e injerto en mano izquierda de Santa Rosa.

LPCD 584.041: Detalle de faltantes, abrasiones y manchas de pintura roja en esquina inferior izquierda.

LPCD 584.042: Detalle de faltantes y abrasiones en esquina inferior derecha.

LPCD 584.043: Detalle de faltante de capa pictórica y base de preparación, cuadrante superior izquierdo.

LPCD 584.044: Detalle de faltantes de capa pictórica y base de preparación en esquina superior izquierda.

Archivo fotográfico CNCR - Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD 584.045: Detalle de abrasión en esquina superior derecha.

LPCD 584.046: Detalle de injerto y pequeños faltantes de capa pictórica en borde superior.

LPCD 584.047: Detalle de manchas y faltantes en el rostro de Santa Rosa.

LPCD 584.048: Detalle de resane, manga derecha Santa Rosa.

LPCD 584.049: Detalle de resane en pierna derecha del niño Jesús.

LPCD 584.050: Vista general de la pintura resanada.

LPCD 584.051: Mitad superior de la obra resanada.

LPCD 584.052: Mitad inferior de la obra resanada.

LPCD 584.053: La pintura barnizada con una capa de protección intermedia, luego de una primera etapa de reintegración cromática con gouache.

LPCD 584.054: Proceso de reintegración cromática.

LPCD 584.055: Proceso de reintegración cromática, mano de la santa.

LPCD 584.056: Proceso de reintegración cromática, cabeza de Santa Rosa.

LPCD 584.057: Esquina superior izquierda durante el proceso de reintegración cromática.

LPCD 584.058: Esquina inferior izquierda durante el proceso de reintegración cromática.

LPCD 584.059: Proceso de reintegración cromática, túnica.

LPCD 584.060: Esquina inferior derecha durante el proceso de reintegración cromática.

LPCD 584.061: Detalle de manchas en el rostro del niño Jesús.

LPCD 584.062: Detalle del rostro de Santa Rosa durante la reintegración cromática.

LPCD 584.063: Detalle de manchas generalizadas, antes de la reintegración cromática.

LPCD 584.064: Detalle del borde superior resanado.

LPCD 584.065: Esquina superior derecha durante la reintegración cromática.

LPCD 584.066: Manchas de pintura roja en borde inferior.

LPCD 584.067: Hombro derecho de Santa Rosa durante la reintegración cromática.

LPCD 584.068: Detalle del brazo del niño Jesús durante la reintegración cromática.

LPCD 584.069: Detalle del rostro del niño durante la reintegración cromática.

LPCD 584.070: Detalle de manos izquierdas de la santa y el niño, después de la reintegración cromática.

LPCD 584.071: Detalle del sector inferior de la toca, durante la reintegración cromática.

LPCD 584.072: Detalle de la azucena, durante la reintegración cromática.

LPCD 584.073: Sector inferior del hábito durante la reintegración cromática.

Archivo fotográfico CNCR - Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD 584.074: Zona del rasgado y prueba de limpieza antes de la reintegración cromática.

LPCD 584.075: El mismo sector durante la reintegración cromática.

LPCD 584.076: El mismo sector después de la reintegración cromática.

LPCD 584.077: Borde derecho durante la reintegración cromática.

LPCD 584.078: Reintegración cromática, borde izquierdo.

LPCD 584.079: Reintegración cromática, borde izquierdo,2.

LPCD 584.080: Reintegración cromática borde izquierdo, 3.

LPCD 584.081: Detalle de azucena después de la reintegración cromática.

LPCD 584.082: Detalle de azucena después de la reintegración cromática, 2.

LPCD 584.083: Detalle del rostro de Santa Teresa después de la restauración.

LPCD 584.084: Detalle del rostro de Santa Teresa después de la restauración.

LPCD 584.085: Detalle del rostro de la santa en anterior zona de faltantes.

LPCD 584.086: Detalle de blancos y cielo después de la restauración.

LPCD 584.087: Detalle de borde inferior durante la reintegración de faltantes y manchas de pintura roja.

LPCD 584.088: Esquina inferior izquierda durante la reintegración cromática.

LPCD 584.089: Esquina inferior izquierda durante la reintegración cromática, 2.

LPCD 584.090: Detalle borde izquierdo durante la reintegración cromática.

LPCD 584.091: Esquina inferior derecha durante la reintegración cromática.

LPCD 584.092: La conservadora Mónica Pérez durante la reintegración cromática.

LPCD 584.093:

Cota

LPCD603

LPCD603.001: Realización de una Colorimetría a la obra Santa Rosa. Estado de la obra previo a la colorimetría.

LPCD603.002: Realización de una Colorimetría a la obra Santa Rosa. Planilla para colorimetría.

LPCD603.003: Realización de una Colorimetría a la obra Santa Rosa. Planilla para colorimetría.

LPCD603.004: Realización de una Colorimetría a la obra Santa Rosa. Planilla para colorimetría.

LPCD603.005: Realización de una Colorimetría a la obra Santa Rosa. Planilla para colorimetría.