

INFORME DE INTERVENCIÓN

Santo Domingo de Guzmán
Anónimo



Mónica Pérez Silva
Conservadora Restauradora
Anaïs Grousseau
Alumna en Práctica

Carolina Ossa Izquierdo
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

14 de Abril de 2016

Santiago de Chile

INDICE

INTRODUCCIÓN	2
1. IDENTIFICACIÓN	3
2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS	4
2.1. Estudio histórico – contextual.....	4
2.2. Análisis morfológico.....	5
2.3. Análisis iconográfico.....	6
2.4. Análisis estético.....	8
2.5. Análisis tecnológico	10
3. DIAGNÓSTICO	13
3.1. Sintomatología del objeto de estudio	13
3.1.1. Tipificación y caracterización de síntomas:.....	13
3.1.2. Identificación y origen del síntoma:	17
3.2. Estado de conservación y evaluación crítica	19
3.3. Conclusiones y propuesta de intervención	19
4. PROCESOS DE INTERVENCIÓN	20
4.1. Acciones de conservación.....	20
4.2. Acciones de restauración	27
5. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	29
6. COMENTARIO FINAL.....	29
7. BIBLIOGRAFÍA CITADA	30
8. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL.....	31
9. ANEXOS	31

INTRODUCCIÓN

Santo Domingo de Guzmán es una pintura sobre tela del siglo XIX. Se desconoce el pintor, pero pertenecería a la escuela Quiteña. Su número de inventario es el 98.0650 y al ingresar al Laboratorio de Pintura en marzo de 2015, se le otorgó el número de ficha clínica LPC-2015.03.01. La obra fue asignada a la practicante Anaïs Grousseau, con la tutoría de la conservadora Angela Benavente y la supervisión de la conservadora Mónica Pérez. La institución depositaria es el Museo Histórico Dominicano. Esta obra fue recibida por la institución en 1997 y fue conservada en un depósito del museo.

En 1997, la pintura presentaba ya un estado de conservación muy preocupante sobre todo para el soporte, dado que se observaban rasgados, intervenciones de restauración con parches antiguos que causaban deformación del plano, y una importante capa de suciedad. En la actualidad (momento del reconocimiento), el estado del soporte era malo, y el de la capa pictórica regular. Además de los deterioros mencionados, la tela ya no estaba sujeta al bastidor, si no que estaba suelta en tres de los cuatro lados, presentaba muchas deformaciones del plano con pérdida de tensión, rasgados, faltantes de soporte y lagunas de capa pictórica.

La pintura nunca se ha exhibido. El equipo de conservación del museo quería exhibirla al lado de otra pintura de la escuela Quiteña: Santa Rosa de Lima, restaurada en el Laboratorio de Pintura del CNCR en 2013. Por lo tanto, la pintura de Santo Domingo necesitaba de forma urgente tratamientos de conservación y de restauración a fin de evitar deterioros mayores en el futuro. El desafío de esta restauración estaba en restablecer la legibilidad de la imagen para apreciar la composición y los valores histórico y estético de esta pintura. Por eso, se decidió hacer un reentelado para otorgar mayor estabilidad al soporte original, recuperar la continuidad del plano y la tensión de la tela, además de realizar una limpieza superficial para eliminar la capa de polvo, y la eliminación del barniz oscurecido para devolver la luminosidad de los colores.

Los tratamientos aplicados a la obra permitieron recuperar la lectura estética, que se veía dificultada por los múltiples deterioros existentes. Al eliminar la suciedad y el barniz, emergieron los colores con una calidez que se había ido perdiendo. Los resultados obtenidos son absolutamente satisfactorios.

PALABRAS CLAVES:

Santo Domingo de Guzmán, Museo Histórico Dominicano, Escuela Quiteña, rasgados, reentelado.

1. IDENTIFICACIÓN

- 1.1. N° de Ficha Clínica: LPC-2015.03.01
- 1.2. N° de Inventario: 97.0650
- 1.3. N° de Registro SUR: 101-929
- 1.4. Institución Responsable: Museo Histórico Dominicano
- 1.5. Propietario: Museo Histórico Dominicano
- 1.6. Nombre Común: Pintura de caballete
- 1.7. Título: Santo Domingo de Guzmán
- 1.8. Creador: Desconocido (escuela Quiteña)
- 1.9. Fecha de creación: Desconocido
- 1.10. Período: siglo XIX

	
Anverso inicial. Fotografía: Rivas, V. 2015. Archivo CNCR.	Reverso inicial. Fotografía: Rivas, V. 2015. Archivo CNCR.

	
Anverso final. Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR	Reverso final. Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR.

2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

2.1. Estudio histórico – contextual

2.1.1. Tiempo 1: momento de creación

No existe mucha información sobre la época o el lugar de creación de la pintura, pero se cree que habría sido realizada en el siglo XIX y correspondería a la escuela Quiteña. Quito constituyó uno de los centros artísticos de mayor importancia. La escuela Quiteña tiene su origen en la escuela de Artes y Oficios y fue fundada en 1522. Las características de las obras de la escuela Quiteña son el uso de una paleta de colores ocres y fríos, la creación de composiciones con espacios abiertos y trabajar la figura humana en perspectiva lineal. Las obras de la escuela Quiteña tienen un carácter decorativo.

2.1.2. Tiempo 2: transcurrir de la obra

Esta obra se encontraba en el depósito del Museo Histórico Dominicó, ingresó a la colección del museo en 1997, y según información entregada por Patricia Roldán, Encargada de Colecciones del Museo, en el libro de inventario de esta institución ya se hace mención del mal estado de conservación que presentaba, “con suciedad, intervenciones y rasgaduras”¹.

2.1.3. Tiempo 3: reconocimiento actual

La obra ingresó al Laboratorio de Pintura a solicitud de la Directora del Museo Histórico Dominicó, Macarena Murua, debido a que están modificando la exhibición permanente y quieren “instalar un cuadro de Santo Domingo en la primera sala del museo”². Esto es confirmado posteriormente en la reunión de Propuesta de Trabajo que se realiza el 13 de julio, donde se informa que es importante para el museo presentar en la primera sala del museo al fundador de la Orden Dominicana, como

¹ Correo de Patricia Roldán con fecha 21 de Julio de 2015.

² Correo de fecha 5 de febrero de 2015, enviado por la Directora del Museo Histórico Dominicó, Macarena Murua, a Carolina Ossa, Jefa del Laboratorio de Pintura del CNCR.

personaje relevante, como una forma de rescatar “la obra y la historia y “aterrizando” las colecciones”³.

Seleccionaron esta obra entre muchos otros retratos de Santo Domingo de Guzmán por ser el único en su tipo, ya que el resto corresponden a realizaciones más contemporáneas, mientras este se trataría de una obra posiblemente quiteña del S.XIX. Destaca la belleza de la pintura y el que ella tenga un referente iconográfico directo como puede ser el grabado que aparece en el libro de Manuel Amado O.P, "*Compendio histórico de la Vida de los Santos Canonizados y Beatificados del Sagrado Orden de Predicadores*" , publicado en Madrid en 1829.

2.2. Análisis morfológico

- **Tema:** pintura religiosa
- **Descripción formal:** retrato masculino de medio cuerpo, ubicado al centro de la composición. El hombre tiene cabellos y barba oscuros, ojos grandes y oscuros también y parece a mirar el espectador. En su frente podemos ver una estrella. Viste un hábito religioso blanco y negro, sostiene en su mano izquierda un libro y una iglesia blanca, y en la derecha una cruz patriarcal de dos brazos, blanco y negro, y una flor de azucena blanca.
- **Técnica:** óleo sobre tela
- **Forma:** rectangular
- **Orientación:** vertical
- **Dimensiones:** 78,8 x 57 cm sin marco
- **Inscripciones y marcas:** tiene una inscripción hecha con lápiz grafito por el reverso, que parece decir “R. P. Alvarez”

³ Acta Reunión Propuesta de Trabajo. 13 de julio de 2015. Documento interno.

2.3. Análisis iconográfico⁴

Santo Domingo nació en 1170 en Caleruega en la diócesis de Osma (Burgos, España). Sus padres fueron Félix de Guzmán (venerable) y Juana de Aza (beata).⁵ Entre los años 1177 al 1184, bajo la tutoría de su tío, el Arcipreste Gonzalo de Aza recibió una educación humanista y teológica, posteriormente continuó estudiando desde los 14 a los 28 años (1184-1198) en Palencia donde estudio Filosofía y Teología. Finalmente se hizo canónigo de la Catedral de Osma, en este período el rey de Castilla le pide diferentes representaciones diplomáticas en Europa, luego de esos viajes, en especial en Francia por la zona del Langüedoc, conoce el movimiento religioso de los cátaros y comienza a predicar contra ellos y sus herejías. A razón de ello, en 1215 estable la primera casa de frailes predicadores.⁶

Asistió al IV Concilio de Letrán y solicitó al Papa la aprobación de la regla de su congregación, eligió la regla de San Agustín como primer proyecto de las constituciones de su Orden. El 22 de diciembre de 1216 recibe del Papa Honorio III la bula que conforma la *Orden de los Frailes Predicadores*.⁷

Fue el mismo Papa, Honorio III, quien le confió el Santo Oficio de la Inquisición, debido a que Santo Domingo participó activamente en la persecución de las herejías albigenses (cátaros) en el sur de Francia.⁸

En relación a su nombre, este proviene del latín *Domínicus*, de *dóminus*, que significa Señor. Para Santiago de la Vorágine esto quería decir que era custodio del Señor o custodiado por el Señor. Representado en tres niveles; en su relación con Dios, en su devoción hacia él; en las relaciones con el prójimo y consigo mismo en el guardar sus mandamientos.⁹ También proviene de la derivación de *Domini canes* (perro del Señor, en referencia al simbolismo del perro con la antorcha encendida en sus fauces).¹⁰

⁴ Texto tomado íntegro de Martínez J.M., 2015

⁵ de la Vorágine, 1999; p.441.

⁶ Schenone, 1992; p. 262.

⁷ Sobre el desarrollo de su vida y milagros y el desarrollo de la orden ver de la Vorágine, op. cit., pp.440-456.

⁸ Carmona, 1998; p. 92.

⁹ de la Vorágine, op.cit, p. 440.

¹⁰ Réau, 1997; p.396

En esta pintura, se representa al santo con su clásica referencia iconográfica que lo distingue, en este caso con un báculo abacial cuya terminación es en forma crucífera en blanco y negro. Estos colores son emblemas de la Orden de los Predicadores; el blanco es pureza y el negro penitencia, también la alusión del blanco a la vida y el negro a la muerte¹¹, parte del ideal Dominicano de la mortificación y alegría. En su mano porta un lirio o azucena blanca (*Lilium candidum*), que representa la pureza y la castidad virginal.¹²

En su otra mano sostiene un libro, lo que puede dar cuenta de su calidad de intelectual y un estudioso de la teología, como también el simbolismo de la Biblia, como un gran conocedor de las sagradas escrituras. Esto se funda en la idea motriz de la Orden de los Predicadores como difusores de las verdades de la fe y del mensaje evangélico.

Sobre el libro se ubica la clásica representación cristiana que se refiere al templo de Dios, y su extensión como fundador de la orden, en la línea de la construcción de su iglesia, ya que cada santo o santa fundador construye un templo matriz. En el caso específico de Santo Domingo se refiere a la basílica Laterana, esto en relación al sueño que tuvieron el Papa Inocencio III, San Francisco de Asís y él mismo, quienes soñaron que la basílica se derrumbaba y era sostenida por dos frailes, uno vestido de marrón y otro de blanco. Este sueño era el símbolo de que tanto la orden franciscana como la dominica fueron las sostenedoras de la Iglesia en tiempo de dificultad y la salvaron, reconstruyéndola.

Santo Domingo está vestido con un hábito blanco y una capa negra con capucha negra (*vilitas capiis*), dando cuenta del juego entre el blanco de la pureza y el negro de la penitencia, aludiendo nuevamente al blanco como signo de la vida y el negro de la muerte. De su hábito cuelga un rosario, un elemento iconográfico tardío que se agrega en el contexto de la contrarreforma católica, no obstante a él se le asigna el uso piadoso del mismo.

En su cabeza, aparte de la aureola, en la frente el santo ostenta una estrella, la que según cuenta la leyenda apareció en el momento del bautismo de Santo Domingo, lo que representa que él es la luz de un faro que ilumina al creyente.

Un elemento distintivo es el perro con una antorcha en sus fauces, elemento que no aparece en esta obra.¹³

Santo Domingo falleció en 1221, el 31 de mayo de 1233 sus restos fueron trasladados a su actual ubicación en Bolonia, en la Basílica de Santo Domingo, en la llamada Arca de Santo

¹¹ Hall, 1974; p.119; Réau, 1997; p.395.

¹² Carmona op.cit, p. 92; Réau, op.cit, p. 395; Ferrando, 1950; p. 89.

¹³ Réau, op.cit, p 394.

Domingo, obra del escultor Nicola Pisano.¹⁴ En 1234, el Papa Gregorio IX, lo canonizó difundándose su veneración por toda Europa y comenzado un camino iconográfico que fue enriquecido con la contrarreforma.

2.4. Análisis estético

Configuración de los planos:

La pintura posee dos planos. El primero corresponde a la figura de Santo Domingo con sus símbolos iconográficos: la flor de azucena, la cruz patriarcal que sostiene en su mano derecha, la biblia y una pequeña iglesia en su mano izquierda. El segundo plano se compone del fondo de color ocre de la composición, con el nimbo del santo.



Los dos planos de la composición. Fotografía: Rivas, V. 2015. Edición: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR

¹⁴ Gómez, 2013; p. 90.

Composición:

Esta pintura tiene una composición piramidal cuya punta superior es la estrella ubicada en la frente de Santo Domingo. Esta estrella es el símbolo más importante dado que representa un faro guiando las almas hacia Cristo. Los otros lados del triángulo están formados por los brazos del Santo, en los que sostiene sus símbolos: la biblia y la iglesia al costado derecho de la obra, en su brazo izquierdo; y la flor de azucena, la cruz y el rosario al costado izquierdo, en su brazo derecho.



Perspectiva:

La pintura posee solo un elemento arquitectónico que es la iglesia que sostiene Santo Domingo. Este elemento, junto con la Biblia, son los únicos con perspectiva en la composición. Estos objetos, que contrastan con el color del fondo, otorgan profundidad para dar relevancia a Santo Domingo.

Color:

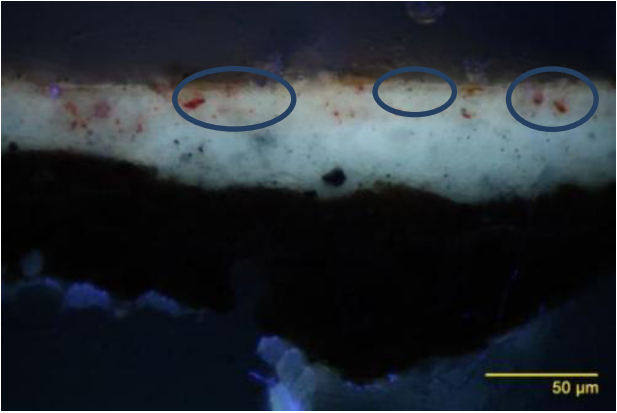
La paleta de esta pintura es bastante reducida. Se observan colores ocre y marrón en el fondo, blanco, negro, colores de carnación y también un poco de verde.

2.5. Análisis tecnológico

2.5.1. Manufactura¹⁵

- Bastidor: la madera no presenta marcas de fabricación, como de azuela, pero parece ser un bastidor artesanal. Los montantes son muy finos, no tienen el mismo espesor en las cuatro piezas y se puede ver una diferencia de color entre ellos. No es posible saber si es el bastidor original o no, pero presenta muchas más perforaciones que los clavos con los que estaba fijada la tela. Es un bastidor fijo, sin chaflán.
- Soporte: la tela es muy delgada, con ligamento 1:1, y 22 x 23 hilos por cm².
- Base de preparación: según los análisis, la base de preparación se compone de dos colores: una primera capa de color marrón y una segunda capa de color blanco.
- Capa pictórica: las estratigrafías muestran una capa compuesta por uno o más estratos muy delgados. Presenta una buena adhesión con la capa de preparación.
- Capa de protección: de acuerdo a los análisis, la obra parece no tener capa de protección. La fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV no mostró fluorescencia, y en vez del estrato de barniz presente habitualmente en las obras que se intervienen, en todas las muestras se encontró un estrato marrón transparente con pequeños gránulos, lo que hace pensar que podría tratarse de una capa de acabado coloreado.

¹⁵ Ver Informe de Resultados de Análisis LPC-182.

	
Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Se observa la casi nula fluorescencia. Fotografía: Correa, C., Ormeño, L. 2015. Archivo CNCR.	Corte estratigráfico con pequeños rastros de algo similar a barniz. Fotografía: Aguayo, T. 2015. Archivo CNCR.

- Marco: de madera con pintura dorada.

2.5.2. Materiales¹⁶

- Bastidor: Dado el tipo de material y sus características, se decidió no tomar muestras, por lo que no fue posible identificar la madera, pero parecía bastante frágil y blanda. Considerando esto, desde el primer momento se consideró la idea de cambiar el bastidor.
- Soporte: los análisis realizados permitieron identificar una fibra de naturaleza vegetal, aunque no fue posible establecer si se trata de lino o de cáñamo.
- Base de preparación: En todas las muestras se observó una primera base de color marrón y textura homogénea, seguida de un estrato blanco cuyo borde superior era más regular que los inferiores, de lo que se desprende que la base de preparación en toda la pintura estaba formada por ambos estratos.
- Capa pictórica: por comparación visual y antecedentes históricos correspondería a pigmentos aglutinados en aceite, aunque no se hicieron análisis determinantes.

¹⁶ Ver Informe de Resultados de Análisis LPC-182.

- Capa de protección: no se logró identificar la naturaleza del estrato coloreado.

2.5.3. Conclusiones

Los análisis realizados a la obra permitieron conocer las características materiales de esta pintura, como su estratigrafía. Si bien no fue posible obtener cierta información como el tipo específico de fibra, los análisis permitieron elegir los tratamientos y los productos adecuados, y comprender que esta pintura no tenía capa de protección o tenía una capa superficial que podían ser pigmentos con algún tipo de aglutinante, o restos de barniz después una intervención de limpieza.

3. DIAGNÓSTICO

3.1. Sintomatología del objeto de estudio

3.1.1. Tipificación y caracterización de síntomas:

El cuadro ingresó al CNCR con su marco y la tela desmontada del bastidor en tres de sus lados (derecha, izquierda y abajo). Para hacer la constatación del estado de conservación se desmontó la tela completamente.

Depósitos

- Suciedad superficial generalizada: el marco, el bastidor y la tela (tanto por el reverso como por el anverso) presentan una capa de polvo y de suciedad generalizada que forma un velo gris sobre toda la superficie. Esta suciedad está acumulada cerca de los pliegues y deformaciones de la tela. Una tela de araña era visible en el anverso, en la parte inferior central.
- Suciedad adherida: por el reverso se pueden ver depósitos blanquecinos en el cuadrante inferior izquierdo. Estos son gruesos y causaban deformaciones en la tela. Además, sobre estos depósitos podemos identificar otro material que parece aserrín. Se observan salpicaduras de este mismo elemento blancuzco en otros sectores de la tela y el bastidor.

Alteraciones Cromáticas

La capa de polvo y suciedad recién mencionada reduce la luminosidad de los colores blancos y cremas. Además, esta reduce los matices del color verde de las flores de azucena.

El estrato superior observado en los cortes estratigráficos parece presentar cierto amarillamiento, a pesar de no ser barniz.

- Manchas: Por el reverso se observan manchas de color más oscuro y manchas de adhesivo cerca del parche de papel. Por el anverso son visibles proyecciones blancuzcas en el cuadrante inferior derecho.
- Manchas de humedad: por el reverso se observan siete manchas de humedad, concentradas principalmente en la parte inferior de la pintura. Existe una gran mancha de escurrimiento a la izquierda, que comienza sobre el parche de papel; dos manchas a la derecha del parche de tela, dos sobre el borde inferior de la tela y dos en la parte superior del cuadro. Por el anverso se observa una mancha de escurrimiento en el cuadrante inferior derecho, no coincidente con la del reverso. La fotografía con luz axial incidente muestra una mancha con forma diferente a la del reverso. Esta mancha crea una alteración cromática, ya que es más oscura.

La fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV permitió observar algunas manchas blanquecinas en los bordes del rasgado del costado derecho, que parecen corresponder a restos del adhesivo utilizado para pegar un parche por el reverso, de modo de intentar estabilizar estos rasgados.

Diferencias de brillo: se observan diferencias de brillo en la superficie en el cuadrante inferior derecho.

Grietas y rasgados

- Rasgados: Este cuadro presenta múltiples rasgados, especialmente en el sector central. El más grande es el que se ubica en el costado derecho de la obra, que mide 24 cm. Podemos ver otra zona importante de rasgados en el centro a la izquierda. También se observa una intervención anterior consistente en la unión de rasgados sobre la azucena y la mano derecha de Santo Domingo. El parche ocultaba esta zona por el reverso y no era posible observar el estado real del rasgado.



	
Deformaciones del plano en bordes de rasgados. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR	Detalle de faltantes de capa pictórica en los bordes de los rasgados. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR

	
Rasgado con separación y faltante de soporte, cuadrante superior izquierdo. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR	Rasgado cerrado, cuadrante superior izquierdo. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR

Craqueladuras: Se observan marcas de craqueladuras en formación pero por el momento es difícil asignarles una categoría dado que son poco visibles.

Deformaciones

Deformaciones del plano: se observan ondulaciones sobre toda la superficie de la obra. Algunas presentan pliegues más o menos marcados, como la impronta del travesaño. Son numerosas en la parte inferior y en los contornos del cuadro, y afectaban la apreciación de la obra.

- En los bordes de los rasgados: la parte inferior de esta obra estaba muy deformada, los bordes de los rasgados estaban deformados hacia arriba, lo que producía una pérdida de continuidad del plano.
- Por intervenciones anteriores: por el reverso se observan dos parches antiguos, uno de papel y otro de tela. Son de gran tamaño y están pegados sobre las zonas que tienen muchos rasgados, en el sector central izquierdo y central inferior. El parche de papel no ha deformado la capa pictórica, pero no cumple la función de mantener los bordes de los rasgados planos. El parche de tela, por otra parte, si creaba una leve deformación de la tela.



Pérdida de material

- Perforaciones: Existen varias visibles, especialmente en los bordes. Algunas corresponden a los agujeros de los clavos.
- Faltantes de soporte: esta obra presenta algunos faltantes de soporte de pequeño tamaño sobre los bordes, pero también en la zona del rasgado ubicado a la derecha del personaje. El rasgado está abierto y se puede ver el parche de papel que está adherido por el reverso. Los bordes presentan muchos faltantes,

algunos de los cuales probablemente se produjeron a partir de las perforaciones de los clavos y los rasgados.

- Abrasión: se observa una zona de abrasión de la capa pictórica en el cuadrante superior derecho, cerca del nimbo.
- Faltantes de estratos pictóricos: se observan algunos faltantes de capa pictórica y base de preparación, especialmente cerca de los rasgados que están separados y los que ya estaban intervenidos en la parte inferior central.

3.1.2. Identificación y origen del síntoma:

Se han identificado algunas situaciones que pueden haber sido la causa, o al menos haber incidido en varios de los síntomas de deterioro que pueden observarse en esta obra.

Es probable que esta pintura haya estado mucho tiempo sin un embalaje adecuado y ubicada en un depósito sin aseo regular, probablemente con una alta humedad relativa y eventuales goteras o escurrimientos de agua, lo que puede haber sido la causa de varias de las alteraciones que presenta:

- Depositación de suciedad superficial y adherida
- Manchas de escurrimiento
- Deformaciones del plano
- Diferencias de brillo por migración de componentes: el agua que escurrió produjo una opacidad en el anverso, probablemente un tipo de pasmo sobre la capa pictórica.

Las variaciones de humedad relativa habrían provocado también variaciones dimensionales y cambios en las propiedades mecánicas de los materiales.

Grietas y Rasgados:

- Rasgados: en general son causados por una inadecuada manipulación. Los rasgados provocarían un fenómeno de retracción de la tela, con una desalineación de los labios que provocaría una redistribución de las fuerzas. El parche de tela que fue pegado para estabilizar un rasgado de grandes

dimensiones sigue cumpliendo su función pero crea nuevas alteraciones. Por el contrario, el parche de papel no crea deformaciones pero no está cumpliendo su función de estabilizar el rasgado.

- Craqueladuras: la capa pictórica presenta craqueladuras que no son del todo visibles. Sin embargo, los rasgados numerosos y las alteraciones mecánicas causadas por las variaciones dimensionales de la tela podrían provocar craqueladuras de mayores dimensiones.

Deformaciones del plano:

Se deben a varias razones: el bastidor no tiene chaflán y la tela estaba desprendida en tres de sus lados, probablemente por eso el travesaño se marcó tanto en la tela. Por otra parte, se podría pensar que las ondulaciones fueron causadas por las sucesivas contracciones y dilataciones de las fibras del soporte, debidas a variaciones de humedad relativa y temperatura en el lugar donde estaba almacenado. A esto se suma la falta de cuñas para poder tensar la tela. Con respecto a los bordes de los rasgados, su deformación también se debe a las fluctuaciones de humedad relativa, y a la falta de sujeción. Finalmente, algunas deformaciones son resultado de intervenciones anteriores, dado que el parche de tela que se adhirió al reverso era bastante rígido y se marcó hacia el anverso.

Perdida de material:

- Faltantes y perforaciones del soporte: en los bordes se observa gran cantidad de faltantes y perforaciones, posiblemente debido a la oxidación de los clavos, que produjo debilitamiento del soporte que estaba en contacto con ellos.
- Abrasión de la capa pictórica: es probable que se deba a una mala manipulación.
- Faltantes de capa pictórica: en los bordes de los rasgados, la ruptura de la tela ha causada la pérdida de capa pictórica.

3.2. Estado de conservación y evaluación crítica

La obra se encuentra en mal estado de conservación. Los deterioros que presenta afectan la materialidad, poniendo en riesgo su permanencia en el tiempo, pero además afectan y minimizan los valores históricos y simbólicos de la Orden Dominicana y del museo contenidos en ella. Con respecto a la lectura estética, su estado actual no permite, en forma alguna, apreciar o siquiera comprender la obra como representación religiosa de Santo Domingo de Guzmán.

3.3. Conclusiones y propuesta de intervención

Luego de analizar el estado de la obra se ha determinado que los principales deterioros corresponden a los rasgados, que interrumpen la continuidad del plano; los faltantes, que se transforman en puntos focales no deseados; las deformaciones del plano y falta de tensión, que además de dificultar la apreciación pueden propiciar el desprendimiento de capa pictórica. Todos estos se encuentran activos y abarcan prácticamente el 100% de la superficie de la obra, poniendo en riesgo su estabilidad material y estructural, haciendo muy complicada y peligrosa su manipulación.

En segundo lugar, el ligero amarillamiento del estrato superficial y la capa de suciedad y polvo son deterioros que provocan la pérdida de legibilidad, impidiendo apreciar la composición y también el valor estético de la obra.

Se concluye entonces que el actual estado de conservación de la obra no permite su exhibición, lo que es uno de los objetivos del Museo Histórico Dominicano.

Se propone intervenir todos los deterioros mencionados, ya que todos afectan la lectura estética de la obra.

En primer lugar se eliminarán los parches y se realizará limpieza de suciedad superficial.

Luego se recuperará el plano, incluyendo solucionar las deformaciones y aplicando injertos o costuras térmicas, según sea necesario.

Posteriormente se tratará el estrato superficial, para intentar limpiar el amarillamiento que presenta.

Se nivelarán los estratos en rasgados, faltantes y abrasiones.

Finalmente se realizará la reintegración cromática y la aplicación de una nueva capa de protección.

4. PROCESOS DE INTERVENCIÓN

4.1. Acciones de conservación

Después la reunión de propuesta de tratamiento se acordó que esta obra necesitaba ser reentelada para reforzar el soporte debilitado. También era necesario solucionar los problemas de deformaciones y reforzar la adhesión de la capa pictórica.

Antes de realizar cualquier intervención se fijaron los bordes de los rasgados temporalmente con papel imprenta y engrudo de harina de trigo. Después de esto se aplicó un velado total del anverso con los mismos elementos, y finalmente se aplicaron bandas de tensión para fijar la obra a una mesa y poder realizar otros tratamientos.

Dado que el bastidor original era de madera delgada y débil, fijo y sin chaflán, se encargó un nuevo bastidor con características de conservación, de raulí con cuñas y chaflán.

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Bordes de rasgados separados y deformados	Fijación temporal	Fijación	Papel japonés, pincel, adhesivo de engrudo de harina, agua	Se logró unir temporalmente los rasgados para aplicar costuras térmicas e injertos
	Protección de la capa pictórica ante los tratamientos	Aplicación de velado protección	Papel imprenta, adhesivo de engrudo de harina , brocha	La capa pictórica estará protegida mientras duren los tratamientos previos
Deformaciones por pérdida de tensión	Corrección de la tensión	Aplicación de bandas	Bandas de papel kraft, agua, adhesivo de engrudo de harina, papel siliconado, mesa	Se corrigieron las deformaciones
Suciedad superficial del soporte	Eliminación	Limpieza en seco	Brocha, bisturí, aspiradora, brocha y aserrín de goma de borrar	Se eliminó la suciedad superficial
Parches antiguos que deforman el soporte	Eliminación	Limpieza mecánica y química	Bisturí, solvente Fh100v (alcohol etílico)	Se eliminaron los parches
Rastros de adhesivos rígidos bajo los parches	Eliminación	Limpieza con gel	Bisturí, hisopos de algodón, gel de Metylan® 5%.	Se eliminaron los restos de adhesivo
Adhesivo sobre los	Eliminación	Limpieza húmeda	Bisturí, agua caliente,	Se eliminaron los

bordes de rasgados			hisopos y lupa binocular	restos de adhesivo
Deformaciones del plano	Corrección del plano	Aplanamiento	Agua, pincel, peso, vidrio, entretela sin apresto, papel siliconado	Se corrigieron las deformaciones del plano
Pérdida de adhesión de la capa pictórica en bordes de rasgados	Consolidación	Fijación de la capa pictórica	Cola de conejo al 10%, espátula térmica, mylar, papel seda	Se recuperó la adhesión en los bordes de rasgados
Rasgados	Recuperación de la continuidad del plano	Unión y refuerzo del soporte	Hilos y pulpa de lino, pinzas, poliamida textil, espátula térmica	Se unieron los rasgados recuperando la continuidad del plano
Faltante de tela y capa pictórica en los bordes	Recuperación de la continuidad del plano	Aplicación de injertos	Tela encolada, pinzas, poliamida textil, espátula caliente, pulpa de lino	Se logró recuperar la continuidad del plano
Soporte muy debilitado, sin orlos para tensar de nuevo	Refuerzo del soporte	Reentelado	Tela de lino, capa intermedia, beva® film, mesa térmica, papel siliconado	Se reforzó la estabilidad del soporte
Bastidor no adecuado	Cambio de bastidor	Cambio de bastidor y engrapado	Bastidor de raulí con cuñas y chaflán, pinzas para tensar, grapas de cobre	Se montó la pintura en un bastidor con características de conservación



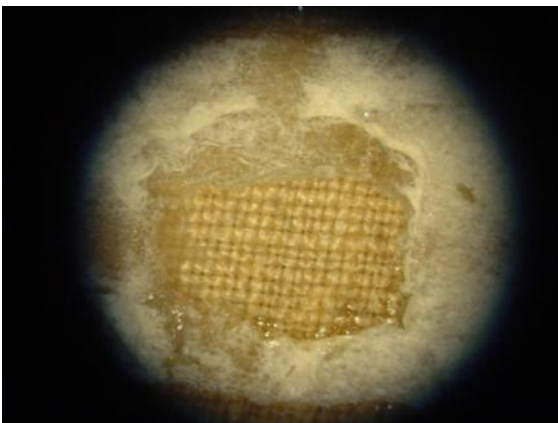
Fijación temporal de los rasgados con papel de seda y engrudo de harina. Fotografía: Pérez, M. 2015.
Archivo CNCR



Aplicación de las bandas de tensión con papel kraft y engrudo de harina. Fotografía: Pérez, M. 2015.
Archivo CNCR

	
Utilización del gel de Metylan® para sacar los restos de adhesivos de los parches. Fotografía: Pérez, M. 2015. Archivo CNCR.	Limpieza del reverso con goma y brocha. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR.

Los restos de adhesivo de los parches antiguos estaban muy rígidos. No era posible eliminarlos sólo con el bisturí dado que existía el riesgo de crear nuevas alteraciones sobre la tela. Para evitar esto se decidió utilizar un gel para facilitar la intervención y para proteger la tela original de nuevos deterioros. Se optó por un gel de Metylan a 5% en agua. Este se aplicó con un pincel, se dejaba actuar 5 a 10 minutos para luego retirar el adhesivo ablandado con el bisturí. Se trabajó todo este proceso con microscopio binocular para realizar una aplicación precisa y verificar que el gel no dejara residuos. El gel fue aplicado sobre los restos de adhesivo y no en contacto directo con la tela, por lo tanto, no debería haber presencia de residuos en la tela.

	
Utilización del gel de Metylan® a 5% en agua. Fotografía tomada con microscopio binocular Seizz Universal S2. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR.	Pruebas de tela para injertos. Fotografía tomada con microscopio binocular Seizz Universal S2. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR

Para los injertos fue necesario buscar una tela adecuada, muy similar a la tela original: debía ser fina y flexible, pero también estable en el tiempo. Se decidió hacerlos con lino.

Para la intervención de reentelado se optó por un reentelado con Beva film® 371, con una tela de reentela de lino y una capa intermedia. La tela de lino es muy interesante dado que presenta un mejor aspecto estético que una tela de monofilamento polyester, y ya que la obra es de medianas dimensiones, no tiene las complejidades de peso del lino en tamaños mayores de obras.

La capa intermedia tiene por objetivo mantener los bordes de los rasgados en el plano, y reducir las deformaciones de la tela original. Para ello se hicieron pruebas para definir cuál sería la mejor capa intermedia. Utilizando los materiales disponibles en el taller se probaron dos capas intermedias:

- mylar
- textil no tejido (entretela)

Se decidió probar también el comportamiento de la capa intermedia al tensar de nuevo la tela original sobre el bastidor.

	Muestra 1 / M	Muestra 2 / ET
Tela original	Tela de algodón con imprimación y capa de preparación. La tela presenta rasgados y deformaciones de los bordes de ellos. Densidad: 14x18 hilos/cm ²	Tela de algodón con imprimación y capa de preparación. La tela presenta rasgados y deformaciones de los bordes de ellos. Densidad: 14x18 hilos/cm ²
Tela de reentelado	Lino, de tejido apretado, ligamento tafetán 1:1, densidad: 15x18 hilos/cm ²	Lino, de tejido apretado, ligamento tafetán 1:1, densidad: 15x18 hilos/cm ²
Adhesivo de reentelado	Beva film® 371 Cuatro capas, aplicadas con espátula térmica - Sobre la tela original - Sobre el anverso del mylar - Sobre el reverso del mylar - Sobre la tela de reentelado	Beva film® 371 Cuatro capas aplicadas con espátula térmica. - Sobre la tela original - Sobre el anverso de la tela no tejida - Sobre el reverso de la tela no tejida - Sobre la tela de reentelado
Aplicación del adhesivo	Film, adherido con plancha en las 4 capas	Film, adherido con plancha en las 4 capas
Capa intermedia	Mylar, espesor de 4µm	Entretela, espesor de 17µm

Sellado	Con mesa térmica	Con mesa térmica
resultado	• Pegado con buena eficiencia, • ningún problema para tensar • Deformación sobre la tela de reentelado • Sistema muy rígido • Buena estabilización de los rasgados.	• Pegado con buena eficiencia, • ningún problema para tensar • sistema flexible, • Buena estabilización de los rasgados.

Durante la realización de las pruebas se observó que las dos capas de beva film® sobre la capa intermedia provocarían una pérdida de flexibilidad en el caso de los dos materiales: el mylar y la entretela. Además, el adhesivo aplicado con plancha habría provocado muchas deformaciones del plano de esta capa.

Se ha preferido adherir la capa intermedia sobre la tela original para facilitar la manipulación durante la intervención sobre la mesa térmica.



Resultado de las pruebas:

M: en las fotografías que vienen a continuación se puede ver que la muestra con mylar tiene una deformación (zona central a la derecha) sobre la tela de reentelado. Esta deformación puede marcar la tela original y la capa pictórica y provocar mayores deterioros a futuro. Además, el resultado es muy rígido. Pero la estabilización de los bordes del rasgado es muy eficiente.

ET: es posible observar que el sistema es muy flexible, lo que correspondería a la naturaleza flexible de la tela original. Se puede ver que no hay deformaciones sobre la tela de reentelado y sobre la tela original. Sin embargo, la estabilización de los bordes del rasgado es menos eficiente. Pero es necesario considerar que en estos prototipos el rasgado no fue consolidado antes de la reentela, mientras que los rasgados existentes en Santo Domingo están consolidados.



La superficie de la tela original de las pruebas es blanca y no tiene barniz, por lo tanto no es fácil observar si tiene deformación sobre o cerca del rasgado. Aparentemente se ven iguales. En base a experiencias anteriores de reentelas con una capa intermedia de mylar en algunas obras, se podría pensar que la rigidez de este material podría afectar la tela original. Entonces, podemos pensar que la rigidez del mylar puede alterar negativamente el soporte original de la obra que es muy fino y muy flexible, y por lo tanto se prefirió elegir la reentela con una capa intermedia de entretela, ya que parece dar un resultado más flexible y adecuado para esta obra.

	
Reentela sobre mesa térmica. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR.	Cuadro reentelado. Fotografía: Grousseau, A. 2015. Archivo CNCR.

Después de la reentela se tensó la obra sobre el nuevo bastidor, para poder continuar las intervenciones de restauración.



Montaje de la pintura reentelada en su nuevo bastidor.
Fotografía: Pérez, M. 2015. Archivo CNCR.

4.2. Acciones de restauración

Durante la preparación de la tela original para la reentela, las conservadoras del laboratorio decidieron sacar el velado de la capa pictórica sin humedad. Al empezar a sacar el papel se observó que el cuadro tenía un estrato superficial muy oscuro, posiblemente un elemento que hacía las veces de capa de barniz, al igual que en una pintura de Santa Rosa de Lima intervenida hace dos años, que presentaba las mismas características que Santo Domingo. Esta capa superficial oscurecida afectaba la percepción de los colores, y casualmente se salía, en parte, junto con el papel de velado. A partir de ese momento se hizo obvio que la pintura presentaba un estrato superior de protección o para dar cierta tonalidad, el que había que retirar para restablecer las luces, las sombras y la vivacidad de los colores originales.

Antes de realizar la limpieza de este estrato había que hacer pruebas de solubilidad. Estas se hicieron con las pruebas de Feller, con alcohol puro (alcohol etílico), alifático puro (isooctano) y acetona pura. Ninguno de estos solventes funcionó para eliminar la capa superficial. Luego se intentó con mezclas de los tres, según el triángulo de Teas, con porcentajes diferentes de cada uno. Estas pruebas tampoco funcionaron, se pudo eliminar un poco de esta capa, pero con una acción mecánica demasiado fuerte e invasiva. Finalmente se hizo el intento con un gel de Pemulen® ya hecho con 500 ml de agua, 25 ml de trietanolamina y 5 g de Pemulen® con un pH de 8,5. Se preparó un nuevo gel con un pH menos básico, de 8,1, para proteger la capa pictórica. Cuando se inició el tratamiento con este gel se observó que su acción era muy fuerte, y era prácticamente imposible controlar el nivel de la limpieza. Finalmente se utilizó un gel con pH de 6,5 a base de Pemulen® con agua e hidróxido de amonio, y este funcionó muy bien para tener una superficie homogénea.

La película pictórica presentaba manchas que se eliminaron con un solvente a base de alcohol y acetona en porcentaje de 50/50.

Para la reintegración cromática se propone utilizar pigmentos Maimeri o Gamblin de conservación.

Finalmente se propone aplicar una nueva capa de protección.

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial y adherida	Eliminación	Limpieza en húmedo	Hisopos de algodón, agua desmineralizada	Se eliminó la suciedad
Estrato superficial oscurecido	Limpieza de la capa superficial	limpieza en húmedo	Hisopos de algodón, gel, agua destilada, solvente (alcohol 50/ acetona 50)	Se eliminó el estrato oscurecido
Colores apagados por falta de barniz	Aplicación de barniz de retoque	Aplicación con brocha	Barniz de retoque Maimeri, brocha	Se logró saturar los colores y aislar los el original de las nuevas intervenciones
Faltantes de base de preparación	Nivelación de estratos	Aplicación de resanes con espátula (cola de conejo con gesso de Boloña)	Cola de conejo al 10%, sulfato de calcio, agua, espátula	Se nivelaron los estratos
Faltantes de capa pictórica	Reintegración cromática	Rigattino	Gouache, Barniz de retoque, Pigmentos Maimeri y Gamblin, alcohol isopropílico, pincel	Se recuperó la lectura de la imagen
Ausencia de capa de protección	Aplicación de nueva capa de protección	Aplicación de barniz	Barniz Winsor & Newton Satinado	La pintura ahora está más protegida frente a amenazas medioambientales



5. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

El Museo Histórico Dominicano quiere poner el retrato de Santo Domingo de Guzmán en exhibición en las mismas condiciones que las de la santa Rosa, es decir, en una vitrina tipo nicho que necesita condiciones de humedad relativa y temperatura muy estables. Se recomienda mantener la obra en un ambiente que tendría una temperatura entre T° : 18⁰-20⁰c y una humedad relativa entre HR: 40 y 60%.

6. COMENTARIO FINAL

Los tratamientos realizados a esta obra tuvieron resultados excelentes. Luego del proceso de intervención, la pintura, que estaba en pésimo estado de conservación, recuperó, en primer lugar, la estabilidad material, que se veía seriamente amenazada antes de su llegada al Laboratorio de Pintura. Luego de estabilizarla y cambiar el bastidor antiguo por uno nuevo, adecuado para su conservación a futuro, se practicaron tratamientos destinados a recuperar la lectura estética, logrando redescubrir la luminosidad de los colores. Si bien algunos tratamientos fueron más lentos, como la limpieza de suciedad y las uniones de rasgados, o más dificultosos, como la eliminación del estrato superior que oscurecía la pintura, los resultados obtenidos fueron extremadamente satisfactorios.

7. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Aguayo, T.; Chiostergi, S. LPC-182_ Informe de Resultados de Análisis. CNCR. 2015. Documento no publicado.
- Amado O.P., Manuel: *Compendio histórico de la Vida de los Santos Canonizados y Beatificados del Sagrado Orden de Predicadores*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid, 1829.
- Baquero Martín, María Jesús: “Escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán”, *Estudios de Historia de España*, Vol. XIV, Madrid, 2012.
- Bedouelle, Guy: *La fuerza de la palabra, Domingo de Guzmán*. Editora San Esteban, Salamanca, 1987.
- Carmona Muela, Juan: *Iconografía Cristiana*. Madrid, Ediciones Istmo, 1998.
- Cortés, Gloria: “Pinceles «Anónimos »: La identificación del Taller de los Palacios en Chile durante el siglo XIX”, en Martínez, Juan Manuel. *Arte americano: contextos y formas de ver; Terceras Jornadas de Historia del Arte*, Editor, RIL Editores, Santiago de Chile, 2006.
- de la Voragine, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.
- Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1950.
- Gómez Chacón, Diana-Lucía: “Santo Domingo de Guzmán”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. 5, N°10, Universidad Complutense, Madrid, 2013.
- Hall, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- Martínez, J. M. 2015. LPC-2015.03.01_Informe histórico-estético. CNCR. Documento no publicado.
- Pérez, M. Acta Reunión Propuesta de Trabajo. 13 de julio de 2015. CNCR. Documento no publicado
- Réau, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los Santos*, Tomo 2, Volumen 3. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.
- Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial*. Los Santos, Vol. 1, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

8. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL

- Conservador Jefe de laboratorio: Carolina Ossa
- Conservador Restaurador responsable: Ángela Benavente
- Conservador Restaurador ejecutante: Anaïs Grousseau
- Colaboradores intervención: Mónica Pérez, Gabriela Reveco, Noemí Soler
- Estudio histórico contextual: Juan Manuel Martínez
- Análisis morfológico: Anaïs Grousseau
- Análisis iconográfico: Juan Manuel Martínez
- Análisis estético: Anaïs Grousseau
- Análisis tecnológico: Anaïs Grousseau
- Análisis de laboratorio: Tomás Aguayo, Sara Chiostergi
- Documentación visual: Viviana Rivas, Carolina Correa, Lorena Ormeño, Anaïs Grousseau, Mónica Pérez

9. 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:	101-929
Código propietario:	98-0650
Institución propietaria:	Museo Histórico Dominico
Institución depositaria:	Museo Histórico Dominico
Término preferente:	Pintura de caballete
Nombre alternativo:	
Productores:	Desconocido
Titulos:	Santo Domingo de Guzmán
Descripción formal:	sin cambios
Período:	Siglo XIX
Fecha creación:	No determinada
Serie:	
Editorial:	
Edición:	
Lugar de impresión:	
Laboratorio intervención:	Laboratorio de Pintura
Personas intervención:	Ángela Benavente; Anaïs Grousseau; Juan Manuel Martínez; Carolina Ossa; Mónica
Institución responsable intervención:	Centro Nacional de Conservación y Restauración
Ficha Clínica:	LPC-2015.03.01
Fecha inicio intervención:	08-jul-15
Fecha término de intervención:	11-dic-15

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Ancho máximo	57,2	Centímetro
Pintura	Alto máximo	79,4	Centímetro
bastidor	Profundidad/espesor Mínimo	2,5	Centímetro
bastidor	Ancho máximo	56,5	Centímetro
bastidor	Alto máximo	79	Centímetro
Pintura	Ancho máximo	56,6	Centímetro
Pintura	Alto máximo	79,3	Centímetro

Marcas e inscripciones:

Tipo	Transcripción	Descripción	Ubicación	Fecha Registro
------	---------------	-------------	-----------	----------------

Ficha Documentación SUR

Texto	R. P. Albarez	texto en letra manuscrita con lápiz grafito	cuadrante superior izquierdo del reverso	25-ago-15
-------	---------------	--	---	-----------





Anverso inicial ©Archivo MHD (Osorio, R. 2006.)

Informe:

Santo Domingo de Guzmán

Desconocido

Óleo sobre tela

86 x 63,7 cm con marco

Museo Histórico y Dominico

N° inv. 97.0650 N° de Registro 101-929

N° de Ficha Clínica: LPC-2015.03.01

Juan Manuel Martínez

Santiago de Chile, 2015

Procedencia: La obra fue adquirida por el Museo Histórico Dominicano en 1998 en comodato, procedente de la Orden de Predicadores. Desde la inauguración del Museo Histórico y Dominicano, en 2005 la obra ha permanecido en el depósito del Museo debido a su estado de conservación.

Descripción: Obra de carácter bidimensional, de formato vertical en cuyo campo, una figura masculina, representada en $\frac{3}{4}$ de cuerpo, con indumentaria religiosa y atributos.

Inscripciones y marcas:

Análisis iconográfico:

Santo Domingo nació en 1170 en Caleruega en la diócesis de Osma (Burgos, España). Sus padres fueron Félix de Guzmán (venerable) y Juan de Aza (beata).¹ Entre los años 1177 al 1184, bajo la tutoría de su tío, el Arcipreste Gonzalo de Aza recibió una educación humanista y teológica, posteriormente continuo estudiando desde los 14 a los 28 años (1184-1198) en Palencia donde estudio Filosofía y Teología. Finalmente se hizo canónigo de la Catedral de Osma, en este período el rey de Castilla le pide diferentes representaciones diplomáticas en Europa, luego de esos viajes, en especial en Francia por la zona del Langüedoc, conoce el movimiento religioso de los cátaros y comienza a predicar contra de ellos y sus herejías. A razón de ello, en 1215 estable la primera casa de frailes predicadores.²

Asistió al IV Concilio de Letrán y solicitó al Papa la aprobación de la regla de su congregación, eligió la regla de San Agustín como primer proyecto de las constituciones de su Orden, el 22 de diciembre de 1216 recibe del Papa Honorio III la bula que conforma la *Orden de los Frailes Predicadores*.³

¹ de la Vorágine, 1999; p.441.

² Schenone, 1992; p. 262.

³ Sobre el desarrollo de su vida y milagros y el desarrollo de la orden ver de la Vorágine, op. cit., pp.440-456.

Fue el mismo Papa, Honorio III, quien le confió el Santo Oficio de la Inquisición, debido a que Santo Domingo participó activamente en la persecución de las herejías albigenses (cataros) en el sur de Francia.⁴

En relación a su nombre, este proviene del latín *Domínicus*, de *dóminus*, que significa Señor. Para Santiago de la Vorágine esto quería decir que era custodio del Señor o custodiado por el Señor. Representado en tres niveles; en su relación con Dios, en su devoción hacia él; en las relaciones con el prójimo y consigo mismo en el guardar sus mandamientos.⁵ También proviene de la derivación de *Domini canes* (perro del Señor, en referencia al simbolismo del perro con la antorcha encendida en sus fauces).⁶

En esta pintura, se representa al santo con su clásica referencia iconográfica que lo distingue, en este caso con un báculo abacial cuya terminación es en forma crucífera en blanco y negro. Colores que son emblemas de la Orden de los Predicadores; el blanco es pureza y el negro penitencia, también la alusión del blanco a la vida y el negro a la muerte.⁷ Parte del ideal Dominicano de la mortificación y alegría En su mano porta un lirio o azucena blanca (*Lilium candidum*), que representa la pureza y la castidad virginal.⁸

En su otra mano sostiene un libro lo que puede dar cuenta de su calidad de intelectual y un estudioso de la teología, como también el simbolismo de la Biblia, como un gran conocedor de las sagradas escrituras, esto se funda en la idea motriz de la Orden de los Predicadores como difusores de las verdades de la fe y del mensaje evangélico.

Sobre el libro, la clásica representación cristiana que se refiere al templo de Dios, y su extensión como fundador de la orden, en la línea de la construcción de su iglesia, ya que cada santo o santa fundador construye un templo matriz. En el caso específico de Santo Domingo se refiere a la basílica Laterana, esto en relación al sueño que tuvieron el Papa Inocencio III, San Francisco

⁴ Carmona, 1998; p. 92.

⁵ de la Vorágine, op.cit, p..440.

⁶ Réau, 1997; p.396

⁷ Hall, 1974; p.119; Réau, 1997; p.395.

⁸ Carmona op.cit, p. 92; Réau, op.cit, p. 395; Ferrando, 1950; p. 89.

de Asís y él mismo, quienes soñaron que la basílica se derrumbara y era sostenida por dos frailes uno vestido de marrón y otro de blanco. Este sueño era el símbolo, que tanto la orden franciscana como la dominica, fueron las sostenedoras de la Iglesia en tiempo de dificultad y la salvaron, reconstruyéndola.

Santo Domingo está revestido de un hábito blanco y una capa negra con capucha negra (vilitas capiis), dando cuenta del juego entre el blanco de la pureza y el negro de la penitencia, aludiendo nuevamente al blanco como signo de la vida y el negro de la muerte. De su hábito cuelga un rosario, un elemento iconográfico tardío, que se agrega en el contexto de la contrarreforma católica, no obstante a él se le asigna el uso piadoso del mismo.

En su cabeza, aparte de la aureola, en la frente el santo ostenta una estrella, la que según cuenta la leyenda apareció en el momento del bautismo de Santo Domingo, lo que representa que él es la luz de un faro que ilumina al creyente.

Un elemento distintivo es el perro con una antorcha en sus fauces, elemento que no aparece en esta obra.⁹

Santo Domingo falleció en 1221, el 31 de mayo de 1233 sus restos fueron trasladados a su actual ubicación en Bolonia, en la Basílica de Santo Domingo, en la llamada Arca de Santo Domingo, obra del escultor Nicola Pisano.¹⁰ En 1234, el Papa Gregorio IX, lo canonizó difundándose su veneración por toda Europa y comenzado un camino iconográfico que fue enriquecido con la contrarreforma.

⁹ Réau, op.cit, p 394.

¹⁰ Gómez, 2013; p. 90.

Análisis iconológico:

Como ha sido en las iconografías de santos, la imagen simbólica de Santo Domingo de Guzmán y su construcción alegórica ha estado relacionada con su muerte y su proceso de canonización. Santo Domingo falleció en Bolonia en 1221 y su primera hagiografía fue escrita por Jordán de Sajonia (1175/87-1237), hacia fines de 1233 o principios de 1234. titulada *Libellus de Principiis Ordinis Praedicatorum*. Jordán de Sajonia fue sucesor de Santo Domingo de Guzmán como Maestro General de la Orden de Predicadores. Se suma a esto las Actas del Proceso de Canonización, las que recopilan información sobre el santo, al momento de ser inscrito en el Catálogo de Santos, en este caso por medio de la Bula *Fons Sapiens* en el papado de Gregorio IX, el 3 de julio de 1234.¹¹

Jordán de Sajonia, estuvo dedicado a reunir antecedentes para la canonización y su *Libellus de Principiis Ordinis Praedicatorum*,¹² representa una obra fundamental para entender la hagiografía del Santo y los comienzos de la Orden, escrita 13 años después de su muerte.

En esta línea se encuentran los escritos de la beata Cecilia Romana en su relación de los milagros obrados por Santo Domingo en Roma. La que se ha convertido en una de las fuentes más fiables para el estudio de los rasgos físico del santo. Cecilia Romana fue una monja dominica del convento de San Sixto de Roma, enviada por Jordán de Sajonia al convento de Santa Inés de Bolonia para instruir a las monjas, quien por lo demás tuvo la oportunidad de conocer a Santo Domingo en Italia,¹³ quien lo describió de la siguiente manera:

La forma exterior del bienaventurado Domingo era así: mediana estatura, delgado de cuerpo, rostro hermoso, un tanto bermejo, cabellos y barba suavemente rubios, ojos bellos. De su frente y de las cejas salía cierto resplandor, que seducía a todos y los arrastraba a su amor y reverencia. Siempre estaba con semblante alborozado y risueño, a no ser cuando se encontraba afectado por la compasión de alguna pena del prójimo. Tenía largas y elegantes manos y una gran voz, hermosa y sonora.

¹¹ Baquero, 2012; pp. 143 ss

¹² Bedouelle, 1987; p.63.

¹³ Gómez, op. cit, pp. 90-91.

Nunca fue calvo y conservó siempre el cerquillo íntegro, entreverado de algunas canas.¹⁴

La imagen visual de Santo Domingo comenzó, como las de otros santos y santas, a surgir cercano a la escritura de sus hagiógrafos. En las primeras décadas de vida de la Orden, en la producción artística, alcanzaron gran importancia y peso los motivos espirituales de pobreza, humildad, austeridad e imitación del Evangelio. Entre ellos está la obra de Pedro Ferrando, quien redactó la *Narración sobre Santo Domingo* entre los años 1235 y 1238, con una finalidad de integrarlas al oficio de maitines en la fiesta de Santo Domingo. Luego Constantino de Orvieto escribió la hagiografía *Legenda Sancti Dominici*, por encargo del Maestro General de la Orden Juan Teutónico. Las fechas de composición hay que situarlas entre fines de 1246 y principios de 1247.¹⁵

La Narración de Santo Domingo escrita por Humberto de Romans tuvo, al igual que sus predecesoras, una finalidad litúrgica. En el año 1246 a Humberto de Romans le fue encargado el corregir el leccionario de la Orden, incluyendo en él su obra hagiográfica, fue quien sugirió la incorporación de la imagen de Santo Domingo en los conventos. En el Capítulo General de Bolonia de 1254, se incorporó de pinturas en las iglesias conventuales, siendo ratificada en el Capítulo de París de 1256.⁵⁴ A partir de entonces se inicia el proceso de creación de la iconografía de Santo Domingo en torno a sus atributos iconográficos y a la amplitud de temas que irán evolucionando a través de la historia de los estilos artísticos.¹⁶

A manera de síntesis, en términos de las fuentes literarias podemos encontrar cartas y temas sobre el aporte del mismo santo en las constituciones primitivas de los frailes y de las monjas. Como se ha mencionado, los principales textos que dan cuenta del ciclo biográfico son; el *Libellus de Principiis Ordinis Praedicatorum* (1231-1234) del beato Jordán de Sajonia , la *Leyenda de Santo Domingo* o *Vita prima* de Pedro Ferrando (1235-1239), *Leyenda de Santo Domingo* o *Legenda secunda* de Constantino de Orvieto (1246-1247) *Leyenda de Santo Domingo* o *Legenda tercera* del Beato Humberto de Romans (1254-1263) a lo que se suma la

¹⁴ Íbidem

¹⁵ Baquero, op. cit, pp. 144 -145.

¹⁶ Baquero, op. cit, p. 145.

Leyenda de Santo Domingo, que se incluye en la *Leyenda Dorada* de Santiago de la Voragine (c.1264).¹⁷

Después de la muerte de Domingo de Guzmán en 1221, sus restos fueron trasladados y puestos el año 1233, en un sarcófago de mármol, en un altar lateral de la Basílica de San Domingo en Bolonia. En 1267 fueron puestos en el monumento funerario en la misma basílica, realizado por Nicola Pisano, la que se fue enriqueciendo por diferentes obras artísticas con el paso del tiempo.

Una de las primeras representaciones del Santo de debe a la obra de Guido da Siena, a partir de 1240, siguiendo un estilo icónico de frontalidad



Guido da Siena, a partir de 1240
Fogg Art Museum. Harvard University.
Cambridge. Massachusetts. USA.

¹⁷ Gómez, op. cit, p.94.

Otro ejemplo, es el la tumba de Guglielmo Durante, obra de Giovanni di Cosma, mosaicos realizados en la Basílica de Santa María Sopra Minerva de Roma en 1296.



El políptico realizado por Duccio di Buoninsegna hacia 1310. nos presenta en la tabla central a la Virgen con Niño, flanqueada por Santo Domingo a la izquierda y Santa Inés a la derecha. Sobre la archivolta del arco de medio punto que cobija a la Virgen, se sitúan los siete profetas.



Políptico de Duccio di Buoninsegna
hacia 1310,

temple sobre madera, 61,5 x 78 cm
National Gallery de Londres.¹⁸

En este políptico se nos presenta Santo Domingo con su hábito y el libro en su mano y su evidente tonsura.



En el siglo XIV, ya aparecen los ciclos de la Vida del Santo, como es el caso del retablo de Santo Domingo de Tamarite, en Huesca.

¹⁸ <https://www.google.cl/search?q=duccio+santo+domingo&biw=1366&bih=667&tbm=isch&imgil=wWuc->



Retablo de Santo Domingo de Tamarite de Litera, Huesca.
1345-1365, Museo Nacional de Arte de Cataluña.

Junto y ilustrando su hagiografía, en una de las ediciones de la Leyenda Dorada de 1493, de Santiago de la Vorágine, aparece el santo con varios de sus atributos.



Santiago de la Vorágine, Leyenda Dorada, 1493
Universidad Católica de Angers.¹⁹

¹⁹ https://www.academia.edu/5420295/santo_domingo_de_guzm%C3%A1n

Otra referencia de importancia dentro de la misma Orden, la entregó Fra Angélico, dominico, la serie de los Frescos de piso superior del Convento de San Marcos, Florencia (1432-1450). Un conjunto de frescos para cada celda, que tenía como finalidad la meditación, la observancia y la oración de los dominicos. En la celda siete, aparece una representación realista del santo, que da cuenta de manera de atributos físicos descrito por Cecilia Romana



Fra Angélico, Celda 7: “La Flagelación”,
pintura al fresco(1432-1450), Convento de San Marcos, Florencia.²⁰

Fra Angélico, quien en estas obras trabajo con unos de sus discípulos, Benozzo Gozzoli, muestra uno de los atributos más importantes de Santo Domingo, que es la meditación de la Lectio Divina.

²⁰ <http://arteinternacional.blogspot.cl/2012/08/pintura-del-quadrocento-fra-angelico.html>



Fra Angélico, Celda 7: “La Flagelación”, (detalle)
pintura al fresco(1432-1450), Convento de San Marcos, Florencia.²¹

Entre los últimos atributos que completan la iconografía de Santo Domingo, se encuentra el Rosario, la que se hace frecuente en el siglo XV. También a la vida del santo se hace acentuación de ciertos rasgos, como es la imagen de Santo Domingo como Inquisidor. Temática que profundizó la obra de Pedro de Berruguete, donde a Santo Domingo se le representa reprimiendo las herejías.

²¹ <http://www.doninos.net/santodomingodeguzman/index.html>



Pedro de Berruguete,
Santo Domingo y los Albigenses, 1493-1499,
Óleo sobre tabla, Museo Nacional del Prado.²²

En lo que se refiere a esta representación en el caso chileno, se puede constatar que en la primera mitad del siglo XIX los hermanos Cabrera: Nicolás, Tadeo y Ascencio, discípulos de Samaniego formaron un taller en Quito.²³ Los que tuvieron una decidida influencia en el arte en los decenios después que Chile se declaró como una nación independiente. En este contexto aparecen las figuras de los ecuatorianos Antonio Palacios y su hijo Manuel Palacios Daqui, quienes arribaron a Chile en 1826, pero mantuvieron contacto con su país. Entre los años 1837 a 1841 es posible que volvieran a Ecuador a fin de colaborar con el encargo realizado por el

²² <https://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/santo-domingo-y-los-albigenses/>

²³ Op. cit., p. 160.

convento de los dominicos de la Recoleta de Santiago. Un primer antecedente lo entrega la historiadora del arte Gloria Cortés²⁴ al citar las palabras del Padre Fuenzalida.

*...sería conveniente encargar a Quito con D. Anto. Palacios algunos lienzos de pintura para adornar nuestros claustros, los cuales se reducían la vida de N.P. y Sants. de la Ordn. siendo por todos ochenta y tres...*²⁵

Este primer antecedente, con fecha del 29 de abril de 1837, da cuenta de la doble función de Palacios, tanto como comerciante de arte y como pintor. Posteriormente existe información de entrega de dinero para la compra de telas para las pinturas de la serie del santo y de los santos de la orden que se realizan en Quito.²⁶

Dichas obras ya estarían instaladas en 1839 como también en 1841, según aparecen en la cartela del gran lienzo *Nuestra señora del Rosario, Madre, Patrona y Protectora del Orden de los predicadores*.²⁷ Posteriormente siguieron los encargos, ya con el hijo Manuel Palacios Daqui. Es importante señalar que no en todas las obras de la serie existen firmas. Las firmadas alternan las del pintor Ascencio Cabrera, como también Antonio Palacios en relación a los amigos Ascencio y Nicolás Cabrera como también posiblemente su hijo, Manuel Palacios Daqui.

Posiblemente esta obra fue realizada dentro de este contexto debido a que iconográficamente es semejante a las imágenes que aparecen en libro del Padre Manuel Amado O.P. de 1829.²⁸ Publicación que sirvió de guía a los pintores quiteños en varias de sus obras.

²⁴ Gloria Cortés ha estudiado la serie dominica de la Recoleta, y a través de este estudio ya citado, se puede concluir que esta obra es un trabajo colectivo de los Palacios, padre e hijo con el taller de los hermanos Cabrera. Sobre el abordaje de esta serie se puede revisar el trabajo de Del Valle, F y Cortés, G. La serie El Santoral Dominico: El Manierismo Post Colonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX. Tesis inédita del año 1999 y el trabajo de Guzmán, F; Del Valle, F y Cortés, G: El Arte Quiteño en Chile. Extensión del neomanierismo en el siglo XIX, 1999.

²⁵ Citado por Cortés 2006: p 161

²⁶ Ibid.

²⁷ "...en el que mando a pintar este lienzo con 100 más, en Quito capital de Ecuador con Antonio Palacios, los que fueron conducidos en los años de 1939 y 41..." Citato en op. cit. p. 162. Pintura actualmente en la Iglesia de Santo Domingo en Santiago.

²⁸ Amado, 1829.



En este libro aparecen los santos y santas de la Orden, ordenados según calendario, hasta el año 1829, los dibujos fueron realizados por J. Calvo y los grabados en aguafuerte por J. Palomino, C. Vargas y M. Navarro.²⁹ La obra fue registrada en 1997 por Fernando Guzmán, posteriormente en el año 2009 por Francisca del Valle y finalmente el 2015, por Patricia Roldan.

²⁹ <http://www.museodominico.cl/620/w3-article-9827.html>

Declaración de significado de valor.

La pintura hace referencia al fundador de la Orden de los Dominicos, Santo Domingo de Guzmán. Nacido en 1170 en Caleruega en la diócesis de Osma (Burgos, España). Recibió una educación humanista y teológica, posteriormente continuó estudiando en Palencia donde estudio Filosofía y Teología. En Francia en la zona del Langüedoc, conoce el movimiento religioso de los cátaros y comienza a predicar contra de ellos y sus herejías. A razón de ello, en 1215 establece la primera casa de frailes predicadores. Debido a que Santo Domingo participó activamente en la persecución de las herejías albigenses (cataros) en el sur de Francia, el Papa Honorio III, le confió el Santo Oficio de la Inquisición

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 Dominicano Desde la inauguración del Museo Histórico y Dominicano, en el año 2005 la obra se ha mantenido en depósito debido a su mal estado de conservación.

Bibliografía:

Amado O.P., Manuel: *Compendio histórico de la Vida de los Santos Canonizados y Beatificados del Sagrado Orden de Predicadores*, Imprenta de Eusebio Aguado, Madrid, 1829.

Baquero Martín, María Jesús: “Escenas de la vida de Santo Domingo de Guzmán”, *Estudios de Historia de España*, Vol. XIV, Madrid, 2012.

Bedouelle, Guy: *La fuerza de la palabra, Domingo de Guzmán*. Editora San Esteban, Salamanca, 1987.

Carmona Muela, Juan: *Iconografía Cristiana*. Madrid, Ediciones Istmo, 1998.

Cortés, Gloria: “Pinceles «Anónimos »: La identificación del Taller de los Palacios en Chile durante el siglo XIX”, en Martínez, Juan Manuel. *Arte americano: contextos y formas de ver; Terceras Jornadas de Historia del Arte*, Editor, RIL Editores, Santiago de Chile, 2006.

de la Voragine, Santiago: *La Leyenda Dorada*. Madrid, Alianza Editorial, 1999.

Ferrando Roig, Juan: *Iconografía de los Santos*. Barcelona, Ediciones Omega S.A., 1950.

Gómez Chacón, Diana-Lucía: “Santo Domingo de Guzmán”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. 5, N°10, Universidad Complutense, Madrid, 2013.

Hall, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

Réau, Louis: *Iconografía del Arte Cristiano, Iconografía de los Santos*, Tomo 2, Volumen 3. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1997.

Schenone, Héctor. *Iconografía del Arte Colonial*. Los Santos, Vol. 1, Buenos Aires, Fundación Tarea, 1992.

INFORME DE RESULTADOS DE ANÁLISIS LPC-182

1. Antecedentes. Datos solicitud

Laboratorio solicitante	Pintura
Ficha clínica	LPC-2015.03.01
Nombre Común	Pintura de Caballete
Título	Santo Domingo de Guzmán
Autor	Escuela quiteña
Nombre del solicitante	Ángela Benavente
Cantidad muestras	13
Fecha solicitud	20150713
Fecha entrega	20150903

2. Metodología

2.1. Toma de muestras

La toma de muestras se realizó principalmente en zonas de faltantes. Las muestras tomadas se describen en la tabla 1. En la figura 1 se detalla el lugar de toma de cada muestra.



Figura 1. Zonas de muestreo de la obra LPC-182. Se puede apreciar el anverso en la izquierda (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: C. Correa, 2015) y el reverso en la derecha (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: V. Rivas 2015). Las muestras 11, 12 y 13 se tomaron desde el soporte original, debajo de los parches.

2.2. Descripción de las muestras.

Las muestras tomadas se describen en la tabla 1.

Tabla 1. Descripción de las muestras tomadas para la obra LPC-175.

Código	Tomada por	Descripción	Contramuestra
LPC-182-01	S. Chiostergi	Muestra de fibra tomada desde el borde superior. X=43 cm	Sí
LPC-182-02	S. Chiostergi	Muestra de fibra tomada desde el borde izquierdo. Y=60,5 cm.	Sí
LPC-182-03	S. Chiostergi	Muestra de fibra tomada desde el borde inferior. X=3 cm.	Sí
LPC-182-04	S. Chiostergi	Muestra de fibra tomada desde el borde derecho. Y=12,5 cm.	Sí
LPC-182-05	S. Chiostergi	Muestra de capa pictórica rosada tomada desde la mano derecha. X= 21,7 cm. Y=19 cm.	Sí
LPC-182-06	S. Chiostergi	Muestra de capa pictórica verde tomada desde la zona inferior de la ramita. X=20,8 cm. Y=22,6 cm.	No
LPC-182-07	S. Chiostergi	Muestra de capa pictórica negra tomada desde un rasgado del manto. X=8 cm. Y=31 cm.	No
LPC-182-08	S. Chiostergi	Muestra de capa pictórica gris tomada desde el borde derecho. X=55,8 cm. Y=21 cm.	Sí
LPC-182-09	S. Chiostergi	Muestra de capa pictórica blanca tomada desde la veste, debajo de la mano derecha. X=19,9 cm. Y=15,2 cm.	No
LPC-182-10	T. Aguayo	Muestra de adhesivo tomada desde la zona central izquierda del reverso. X= 45,5 cm. Y= 24,5 cm.	Si
LPC-182-11	T. Aguayo	Muestra de adhesivo tomada desde la zona central del reverso, debajo del parche de tela. X= 29,5 cm. Y= 30,5 cm.	Sí
LPC-182-12	T. Aguayo	Muestra de adhesivo transparente-blancuecino tomada desde la zona central del reverso, debajo del parque de papel. X=33cm. Y= 59,5 cm.	Sí
LPC-182-13	T. Aguayo	Muestra de adhesivo color ámbar tomada desde la zona central del reverso, debajo del parque de papel. X= 34,5 cm. Y= 47,7 cm.	Sí

2.3. Metodología de análisis

2.3.1. Análisis visual de soportes textiles

Previo a los análisis microscópicos se realizó una observación macroscópica de la tela y de los hilos que la componen. Se estimó la densidad del soporte (hilos por cm²) utilizando la fotografía de referencia de Documentación Visual. La toma de muestras se realizó en los cuatro bordes eligiendo zonas de rasgado que permitieran tomar una muestra. Se registraron las imágenes de las zonas de toma de muestras usando microscopio portátil Dino-Lite Premier AD7013MZT. Se observaron las características macroscópicas del hilo, como torsión y ondulado, bajo estereomicroscopio Zeiss Stemi 2000-C y se registraron las imágenes utilizando una cámara Canon Powershot G3.

2.3.2. Microscopía óptica de Luz Polarizada (PLM-Fibras)

El hilo tomado desde el soporte de la obra, se desfibró en 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 Zeiss Axioskop 40 con luz polarizada transmitida, con aumentos totales de 100X y 400X. Las imágenes se registraron utilizando una cámara Canon EOS Rebel T3. Para la identificación de las fibras se utilizaron textos de referencia presentes en el laboratorio de análisis y en la biblioteca del CNCR [1-7].

2.3.3. Microscopía óptica de Luz Polarizada (PLM-Estratigrafías)

La muestra se montó utilizando el método descrito por M. Wachowiak [8]. La muestra se fijó a un molde de resina acrílica utilizando la misma resina sin fraguar. Luego se completó el molde y se pulió para dejar expuesta la estratigrafía. La estratigrafía se observó usando un microscopio Zeiss Axioskop 40 con luz incidente polarizada y UV (UVIF), utilizando aumentos ópticos de 100X y 500X. Las imágenes se registraron utilizando una cámara Canon EOS Rebel T3.

2.3.4. 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 128 scans, después de tomar un espectro del fondo.

3. Resultados

3.1. Análisis del soporte textil

Analista: Sara Chiostergi

Objetivos: observar el estado de conservación y las características del soporte.

Se observó un soporte textil de coloración heterogénea, con manchas de escurrimiento más oscuras del color general del soporte. El color se ve más claro en los bordes. Hay dos parches: uno de tela, en la zona inferior, el cual está más adherido al soporte, y otro de papel que no está bien pegado, resultando fácil su remoción. En la esquina inferior izquierda se observó una gran mancha con material granuloso (con aspecto tipo aserrín). La densidad del soporte es de 22X23 hilos por cm².

3.2. Análisis de la fibra

Analista: Sara Chiostergi

Objetivos: observar el estado de conservación y las características del hilo. Identificar la naturaleza de la fibra.

LPC-182-01

Análisis visual (hilo)

Resultado: se observó un hilo en buen estado de conservación de color claro, sin adherencias aparte un resto de preparación oscura con capa pictórica verde. De perfil heterogéneo el hilo tiene una torsión Z con un ángulo aproximadamente de 70 grados. El ancho es de 300 µm, mientras el grosor es de 100 µm (Figura 2, izquierda).

PLM-Fibras

Resultado: se pudo identificar una fibra de diámetro entre 10 y 20 µm de naturaleza vegetal, por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo (Figura 2, derecha).

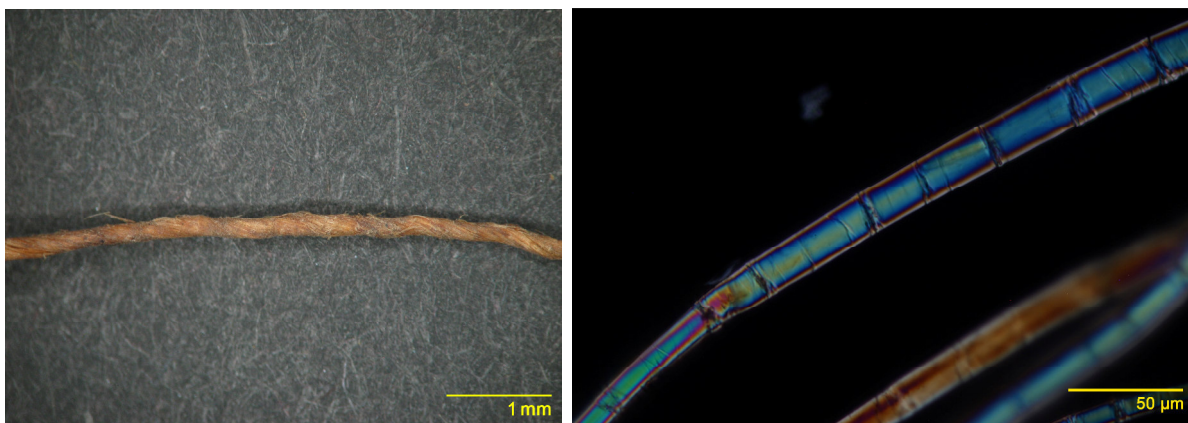


Figura 2. Observación de la muestra LPC-182-01. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal, por microscopio Stemi 2000-C. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida, por microscopio Axioskop 40. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-02

Análisis visual (hilo)

Resultado: se observó un hilo en buen estado de conservación y algunas adherencias de restos de pintura no homogéneamente distribuidas. El hilo muestra un leve brillo y un color claro. El perfil es ondulado y la torsión Z tiene un ángulo aproximadamente de 75 grados. Se apreció un grosor de 100 y 300 µm (Figura 3, izquierda).

PLM-Fibras

Resultado: se pudo identificar una fibra limpia, sin adherencias, de diámetro de 10 μm de naturaleza vegetal, por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo (Figura 3, derecha).

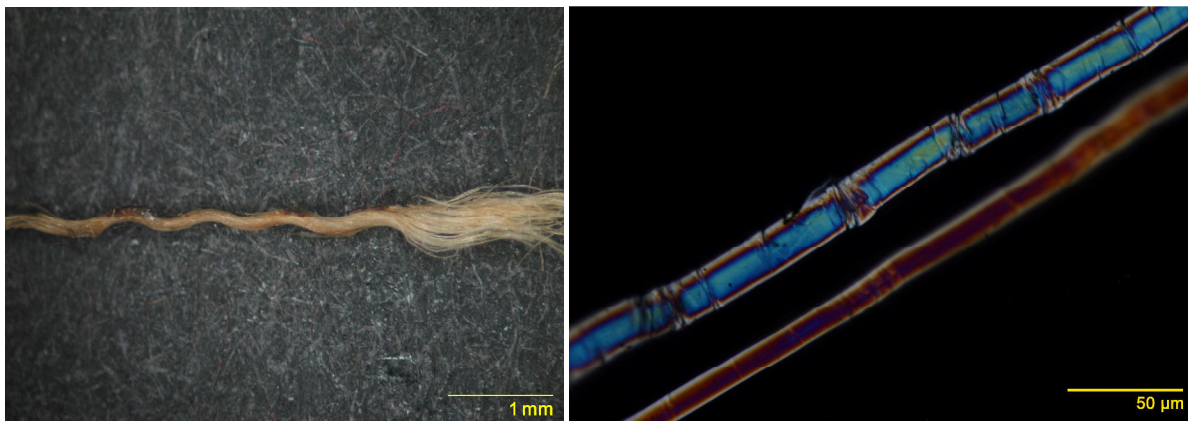


Figura 3. Observación de la muestra LPC-182-02. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal, por microscopio Stemi 2000-C. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida, por microscopio Axioskop 40. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-03

Análisis visual (hilo)

Resultado: se observó un hilo de color claro y en buen estado de conservación con algunas adherencias de preparación oscura y pintura verde no homogéneamente distribuidas. El perfil es levemente ondulado y la torsión Z presenta un ángulo aproximadamente de 70 grados. Se apreció un grosor de 100 μm y un ancho de 300 μm (Figura 4, izquierda).

PLM-Fibras

Resultado: se pudo identificar una fibra de diámetro $\sim 10 \mu\text{m}$ de naturaleza vegetal, por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo (Figura 4, derecha).

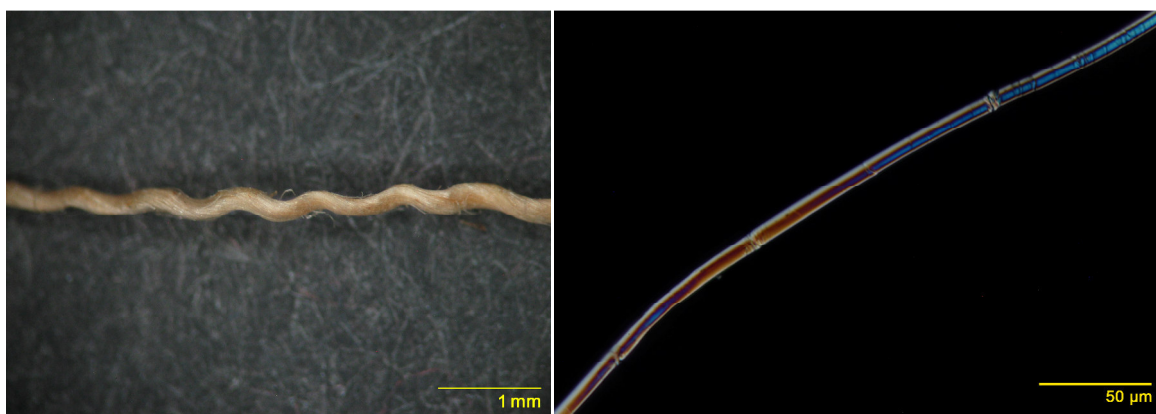


Figura 4. Observación de la muestra LPC-182-03. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal, por microscopio Stemi 2000-C. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida, por microscopio Axioskop 40. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-04

Análisis visual (hilo)

Resultado: se observó un hilo en peor estado de conservación que las demás muestras. De color claro y perfil levemente ondulado, presenta un leve brillo y algunas adherencias de preparación oscura y capa pictórica verde. El hilo tiene una torsión Z con un ángulo variable entre 70 y 80 grados. Se apreció un anchi de 100 y un grosor de 300 μm (Figura 5, izquierda).

PLM-Fibras

Resultado: se pudieron identificar fibras de distintos diámetros, algunas de $\sim 8\ \mu\text{m}$ y otras de $\sim 14\ \mu\text{m}$, de naturaleza vegetal por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo (Figura 5, derecha).

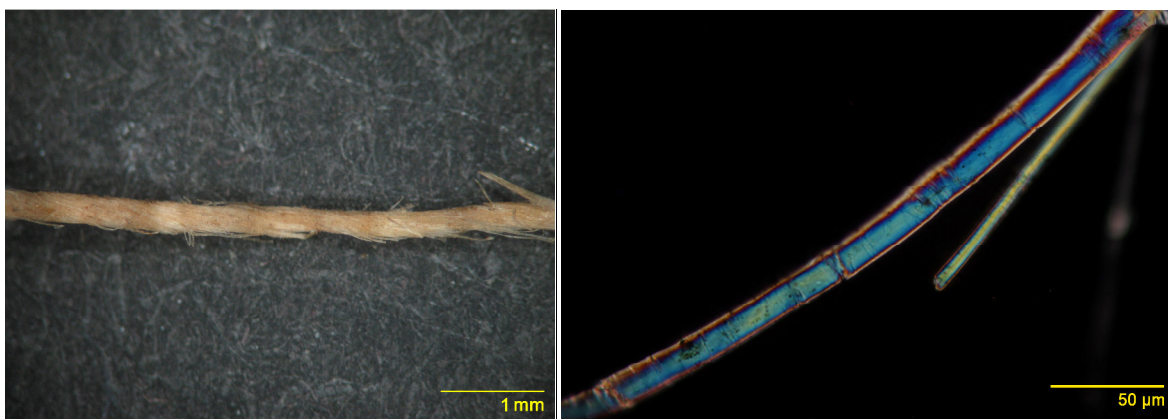


Figura 5. Observación de la muestra LPC-182-04. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal, por microscopio Stemi 2000-C. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida, por microscopio Axioskop 40. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

3.3. Análisis estratigráfico

Analista: Sara Chiostergi

Objetivo: Observar la secuencia estratigráfica y la eventual presencia de capa de protección.

LPC-182-05

Resultado: en el corte estratigráfico se observan 5 estratos (Figura 6).

1. Estrato de fibras, irregular, de fluorescencia azul. Altura máxima: 30 μm
2. Estrato de preparación marrón, de textura bastante homogénea, de bordes irregulares, sin fluorescencia. Altura máxima: 90 μm .
3. Estrato blanco, con algunos gránulos negros de pequeño y medio tamaño no homogéneamente distribuidos. Los bordes son irregulares, el superior es poco definido. Bajo luz UV se observa una fluorescencia blanca. Altura máxima: 36 μm .
4. Estrato rosado, el borde superior es bastante regular mientras el inferior no es muy definido. Se observa la presencia de gránulos rojos de distinto tamaño y forma no homogéneamente distribuidos. Bajo luz UV se observa una fluorescencia levemente rosada. Altura máxima: 16 μm .
5. Estrato color marrón transparente, discontinuo e irregular. De fluorescencia blanca presenta algunos gránulos pequeños no fluorescentes no homogéneamente distribuidos. Altura máxima: 2 μm .

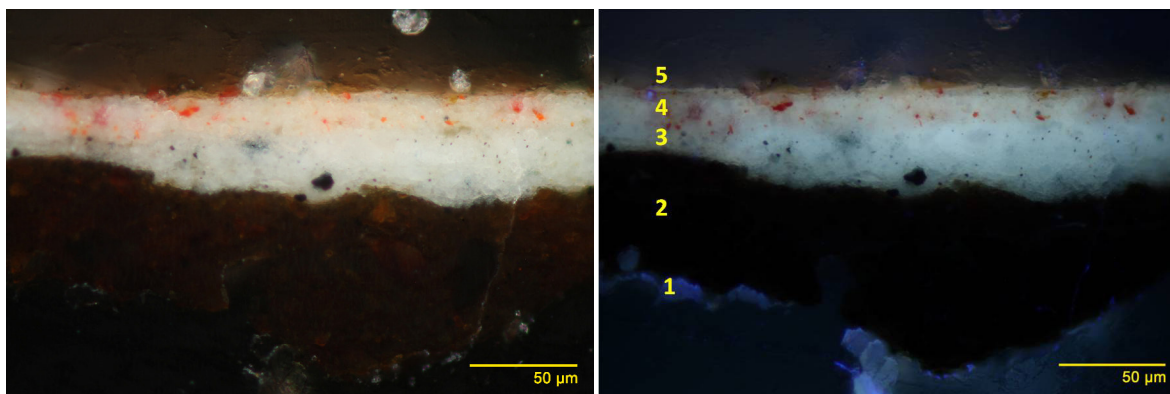


Figura 6. Corte estratigráfico de la muestra LPC-182-05 bajo luz polarizada incidente (izquierda) y bajo luz UV incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-06

Resultado: en el corte estratigráfico se observan 6 estratos (Figura 7).

- 1) Estrato de fibras, irregular, de fluorescencia azul bajo luz UV. Altura máxima: 20 µm.
- 2) Estrato de preparación marrón, de textura bastante homogénea, de bordes irregulares. No presenta fluorescencia. Altura máxima: 120 µm.
- 3) Estrato blanco de textura bastante homogénea y granulometría fina, irregular, interrumpido en el centro del corte. Presenta algunos pequeños gránulos negros no homogéneamente distribuidos. Bajo luz UV presenta una fluorescencia blanca. Altura máxima: 24 µm.
- 4) Estrato negro de granulometría fina y de bordes bastante regulares, interrumpido en el centro por un craquelado. Bajo luz UV presenta una fluorescencia heterogénea: los gránulos sin fluorescencia se ven mezclados con un material con fluorescencia amarilla. Altura máxima: 8 µm.
- 5) Estrato verde, de textura compacta, bastante homogénea y de granulometría fina. Se observa la presencia de algunos gránulos negros no homogéneamente distribuidos, más un granulo de medio tamaño en la zona derecha. Se ve una interrupción en el centro, debida a un craquelado que involucra también los demás estratos pictóricos (2 y 3). Altura máxima: 16 µm. Bajo luz UV se ve una fluorescencia heterogénea pudiendo observar zonas grises y zonas amarillas.
- 6) Estrato marrón transparente, bastante regular y discontinuo, más fácilmente observable bajo luz UV por presentar una fluorescencia blanca. Altura máxima: 2 µm.

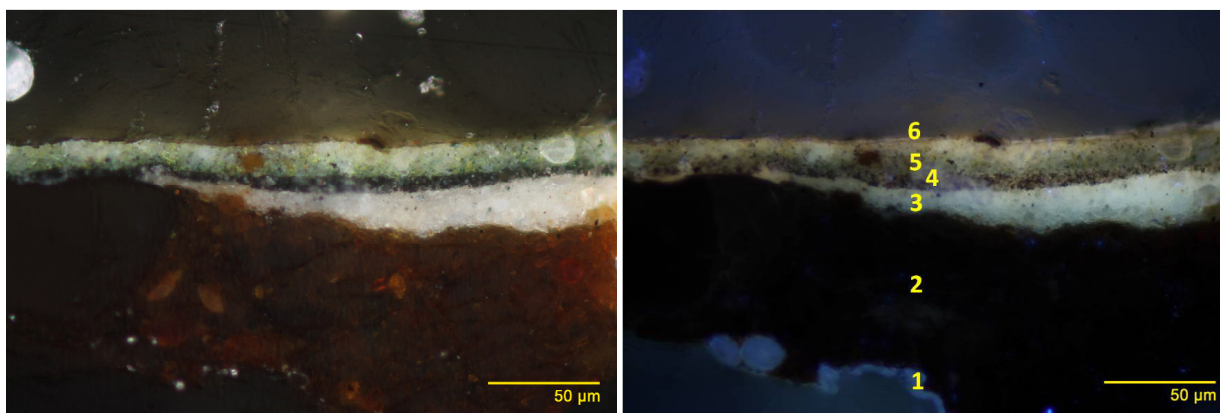


Figura 7. Corte estratigráfico de la muestra LPC-182-06 bajo luz polarizada incidente (izquierda) y bajo luz UV incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-07

Resultado: se observan 5 estratos (Figura 8).

- 1) Estrato de fibras, irregular, de fluorescencia azul bajo luz UV. Altura máxima: 20 μm .
- 2) Estrato marrón de textura bastante homogénea, con zonas no bien definidas negras y rojo-marrón. De bordes irregulares no presenta fluorescencia bajo luz UV. Altura máxima: 130 μm .
- 3) Estrato blanco, de textura homogénea y compacta y granulometría fina. Se ven algunos pequeños gránulos negros y algunos semitransparentes no homogéneamente distribuidos. La fluorescencia se ve heterogénea, con zonas grises y amarillas. Altura máxima: 22 μm .
- 4) Estrato negro de textura compacta y bastante homogénea, de granulometría fina y bordes regulares. Se ven muchos pequeños gránulos negros homogéneamente distribuidos. Bajo luz UV se observa una fluorescencia heterogénea, con zonas amarillas, gránulos no fluorescentes y un gran gránulo gris azul en la zona izquierda. Altura máxima: 10 μm .
- 5) Estrato más claro bajo luz UV por presentar fluorescencia amarilla. De perfil y grosor irregulares, con algunos pequeños gránulos sin fluorescencia no homogéneamente distribuidos. Altura máxima: 2 μm .

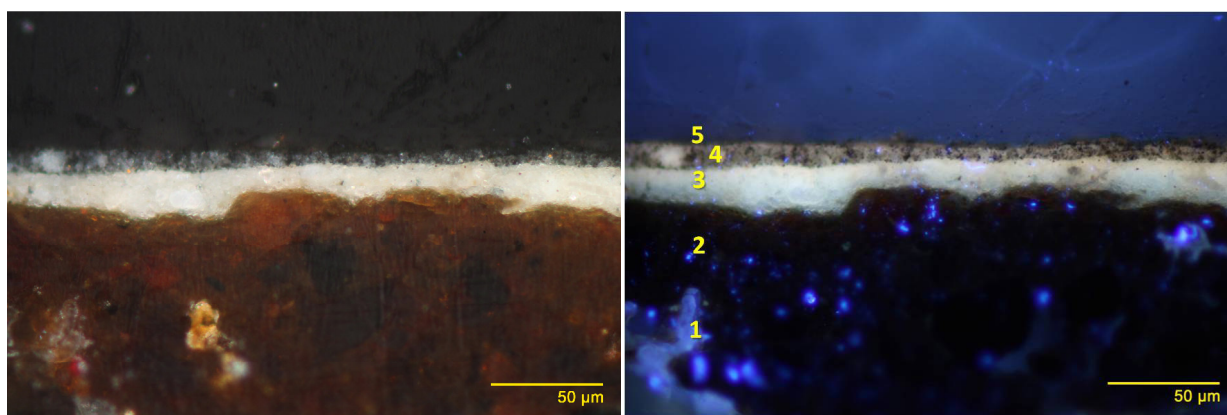


Figura 8. Corte estratigráfico de la muestra LPC-182-07 bajo luz polarizada incidente (izquierda) y bajo luz UV incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-08

Resultado: se observan 3 estratos (Figura 9).

- 1) Estrato marrón de textura bastante homogénea con zonas más oscuras y grandes gránulos negros en la zona derecha, más algunos gránulos rojos de tamaño medio no homogéneamente distribuidos. De bordes irregulares, la altura máxima es de 110 μm .
- 2) Estrato blanco, con el borde inferior irregular y el superior regular. De grosor irregular, la máxima altura es de 36 μm . Se observa la presencia de gránulos negros y rojos de distinto tamaño y forma no homogéneamente distribuidos. Bajo luz UV se observa una fluorescencia blanco-gris.
- 3) Estrato marrón transparente, irregular, discontinuo. Altura máxima: 4 μm . Bajo luz UV presenta una fluorescencia blanco-amarilla.

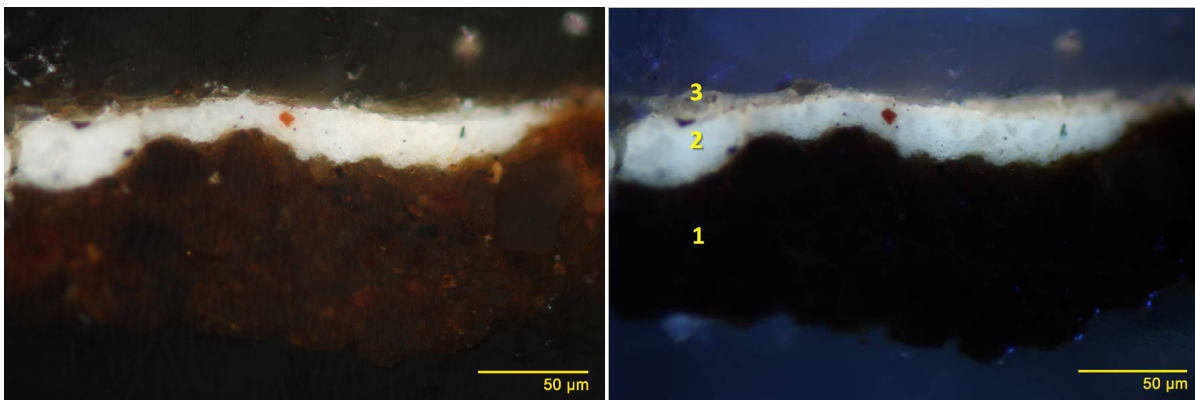


Figura 9. Corte estratigráfico de la muestra LPC-182-08 bajo luz polarizada incidente (izquierda) y bajo luz UV incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-182-09

Resultado: se observan 5 estratos (Figura 10).

- 1) Estrato de fibras, irregular, de fluorescencia azul. Altura máxima: 26 µm
- 2) Estrato marrón, de bordes irregulares, de textura bastante homogénea. Altura máxima: 100 µm. No presenta fluorescencia bajo luz UV.
- 3) Estrato blanco, con gránulos negros de tamaño pequeño y medio no homogéneamente distribuidos. El borde superior es poco definido y el inferior es irregular. Bajo luz UV presenta una fluorescencia blanca. Altura máxima: 22 µm.
- 4) Estrato blanco de capa pictórica, de textura homogénea. El borde inferior es poco definido y el superior bastante regular. Altura máxima: 28 µm. Bajo luz UV presenta una fluorescencia blanca.
- 5) Estrato marrón transparente, irregular y discontinuo. El material que lo constituye se ve presente en el craquelado. Bajo luz UV presenta una fluorescencia amarilla y pequeños gránulos no fluorescentes no homogéneamente distribuidos. Altura máxima: 4 µm

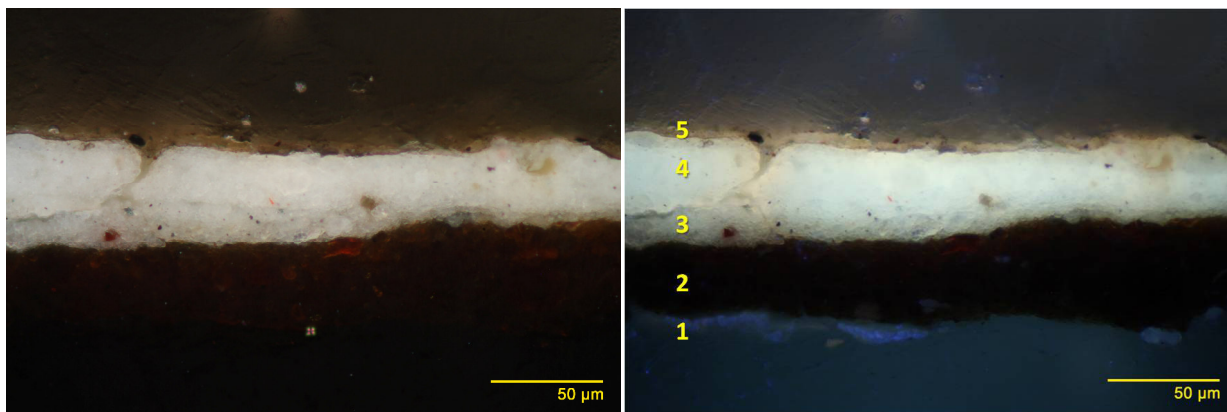


Figura 10. Corte estratigráfico de la muestra LPC-182-09 bajo luz polarizada incidente (izquierda) y bajo luz UV incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

3.4. Análisis del adhesivo

Analista: Tomás Aguayo

Objetivo: Identificar el tipo de adhesivo.

LPC-182-10

Resultado: Desde esta muestra se pudo recoger dos espectros diferentes (Figura 11), el de la izquierda corresponde a un residuo de naturaleza proteica mientras el de la derecha corresponde a un residuo de almidón mezclado restos de proteínas y algunas señales de la acetona que se usó para limpiar el cristal de germanio

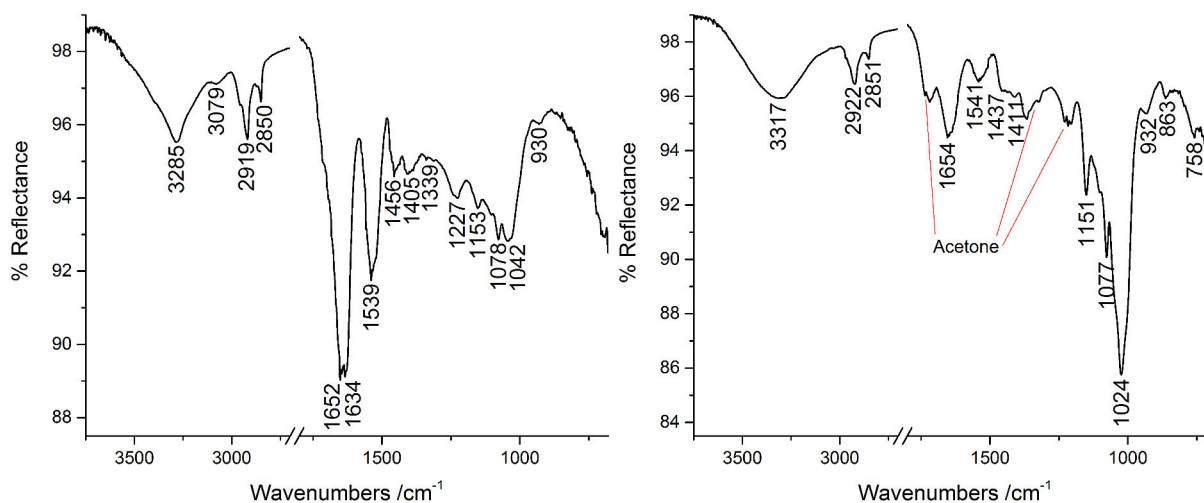


Figura 11. Espectros FT-IR por ATR de la muestra LPC-182-10. (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

LPC-182-11

Resultado: El espectro de la muestra corresponde a un residuo de almidón (Figura 12).

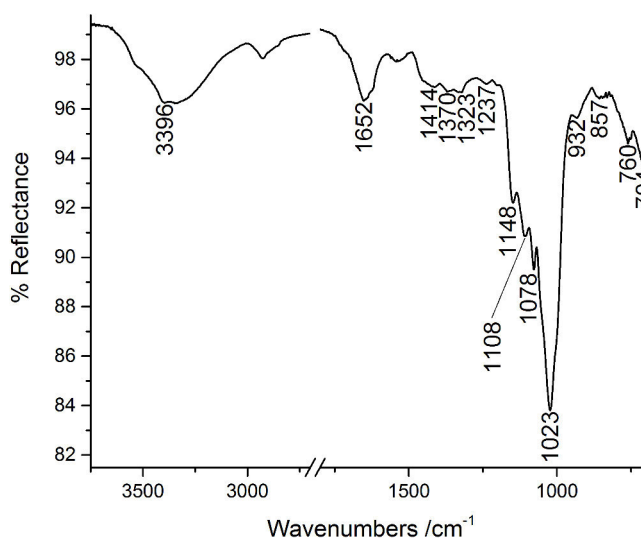


Figura 12. Espectro FT-IR por ATR de la muestra LPC-182-11. (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

LPC-179-12

Resultado: En el espectro se observan las señales características del PVAc (3440, 1735, 1372, 1232, 947 y 796 cm^{-1}), de las fibras del soporte, que resultan ser en base a celulosa (1430, 1161, 1111, 1057 y 1032 cm^{-1}) y del yeso (3532, 3403, 1621 cm^{-1}) (Figura 13).

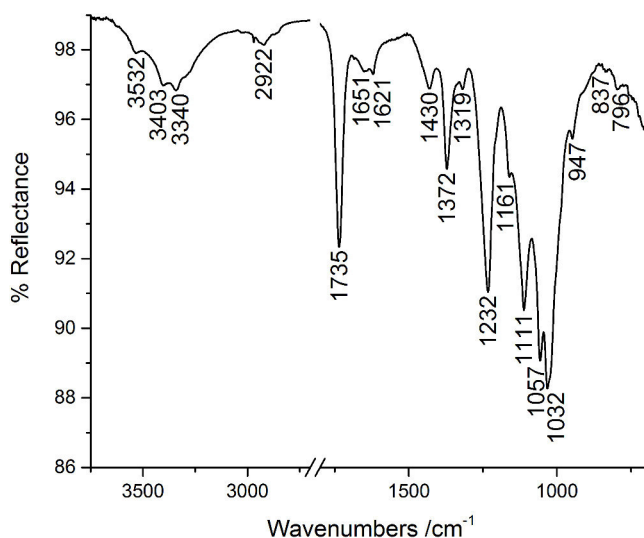


Figura 13. Espectro FT-IR por ATR de la muestra LPC-182-12. (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

LPC-179-13

Resultado: En el espectro, es posible identificar el adhesivo como goma arábica (Figura 14).

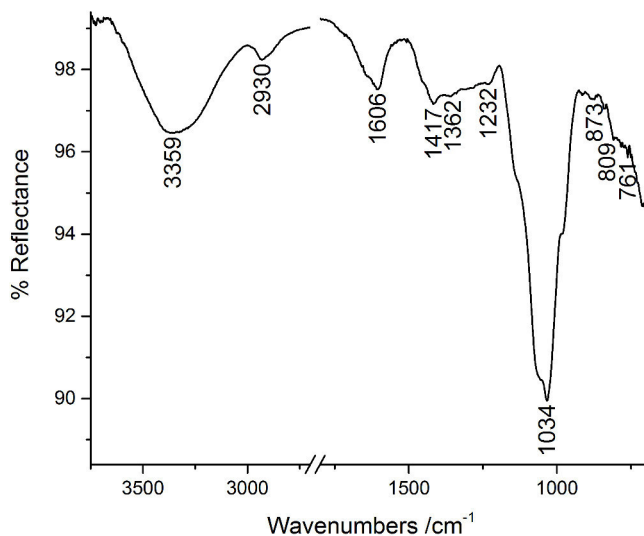


Figura 14. Espectro FT-IR por ATR de la muestra LPC-182-13. (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

4. Conclusiones

Se observó un soporte textil de coloración heterogénea, con manchas de escurrimiento de color más oscuro del color general del soporte. La densidad es de 22X23 hilos por cm². El color se ve más claro en los bordes. Hay dos parches: uno de tela en la zona inferior, que se aprecia más adherido al soporte, y otro de papel que no está tan firme, resultando fácil su remoción. El parche de tela está adherido con adhesivo que contiene almidón, mientras que en de papel presenta dos tipos de adhesivo, en primera instancia se encuentra goma arábica y luego PVAc, al parecer en una segunda aplicación. En la esquina inferior izquierda se observó una gran mancha de un material granuloso (con aspecto de aserrín), este material está compuesto por principalmente por algún tipo de proteína junto con algún tipo de derivado de celulosa.

En general se observó un hilo en buen estado de conservación (excepto en la muestra LPC-182-04), con un leve brillo por la presencia de material orgánico y con restos adheridos de preparación y capa pictórica. El hilo presenta torsión Z entre 70 y 80 grados. Se observó un grosor de 100 µm y un ancho de 300 µm para todas las muestras. Se caracterizó la naturaleza vegetal de la fibra sin poder distinguir en específico si se trata de lino, cáñamo o de la mezcla de ambos.

El estudio estratigráfico permitió observar que todas las muestras tienen en común la misma base de preparación color marrón oscuro con un estrato blanco encima. En todas las muestras ambos estratos presentan bordes y grosor irregulares, aunque el borde superior del estrato blanco se ve más regular. Esto deja deducir que la base de preparación comprenda ambas capas. Respecto a las zonas policromadas se pudieron observar los siguientes detalles:

- en la carnación (LPC-182-05) el borde de contacto entre la capa blanca de la preparación y la rosada se ve poco definido. Este detalle ofrece un indicio de la técnica de pintura para esta zona, donde el autor probablemente aplicó el estrato rosado cuando la preparación estaba todavía húmeda, como para aprovechar del claro del fondo.
- La ramita (LPC-182-06) está claramente pintada encima del manto (LPC-182-07), siendo que las estratigrafías de estas zonas difieren solo por el estrato verde aplicado encima del estrato negro.
- Los blancos del borde (LPC-182-08) y de la túnica (LPC-182-09) se diferencian por un estrato de pintura blanca (presente en la túnica) que se distingue de la preparación por no tener ningún granulo. De todas maneras el borde de contacto entre los dos estratos no está bien definido, lo que hace deducir la misma dinámica pictórica observada en la carnación, es decir, la aplicación del estrato de pintura encima a la preparación todavía fresca.
- En la muestra LPC-182-09 se observa la presencia de un craquelado en el estrato de pintura (estrato 4). El estrato final está presente por encima del craquelado sin que llene la zona de interrupción. Esto abre una reflexión respecto al material utilizado y a la técnica de aplicación. En cuanto al material, llama la atención que no se encuentre en el espacio generado por el craquelado, lo que lleva a pensar en un material bastante viscoso y/o de secado muy rápido. Por otro lado, encontrar un craquelado debajo de un estrato de acabado original genera preguntas sobre la dinámica y los tiempos de la producción de la obra, infiriendo que la aplicación de este último estrato se pudo realizado bastante después de la aplicación de la pintura blanca. De todas maneras un craquelado rápido (ocurrido en el tiempo de producción de la obra) podría ser debido al uso de un pigmento que disminuye el tiempo de secado del medio aglutinante. Para resolver esta hipótesis se podría investigar sobre la naturaleza del pigmento de este estrato por microscopia Raman contemporáneamente a una investigación histórica sobre los materiales y las técnicas de la escuela quiteña.
- Por lo que concierne el último estrato, irregular, discontinuo y presente en todas las muestras, abre la hipótesis de ser una capa de "acabado coloreado", al incluir gránulos de distintos colores y tamaño, heterogéneamente distribuidos. Por la observación de este estrato se decidió no tomar muestra de barniz, considerando que la remoción del mismo es una acción demasiado invasiva si se piensa este estrato como parte de la secuencia estratigráfica pensada y realizada por el mismo autor/escuela.

5. Referencias

- [1] EISNER, F. y LIRA, M.P. 2003. Santiago, Chile. *Estudio de fibras. Catalogo del laboratorio de análisis del CNCR*, Santiago de Chile: Archivo CNCR. Manuscrito no publicado.
- [2] CATLING, D. y GRAYSON, J. 1998 [1982]. *Identification of vegetable fibers*. Londres, Inglaterra: Arquetipe Publications. 89 pp.
- [3] PEARSON, G. y SMITH, R.M. (Editores). 1970. *Identification of textile material (6xta edición)* Manchester, Inglaterra: The textile Institute. 233 pp.
- [4] HOUCK, M.M. (Editor). 2009. *Identification of textile fibers*. Cambridge, Inglaterra: Woodhead Publishing. 375 pp.
- [5] HALL, C.E.M.y DAVIES, M.S.T (Editores). 1968. *Identificación de fibras textiles (Primera edición española)*. Barcelona, España: Editorial Blume. 216 pp.
- [6] GREAVES, P.H. y SAVILLE, B.P. 1995. *Microscopy of textile fibres*. Preston, Inglaterra: BIOS Scientific Publishers. 88 pp.
- [7] Norma TAPPI 259 sp-98. 1998. Species identification of nonwood plant fibers.13 pp.
- [8] 1. WACHOWIAK, M. 2004. Efficient new methods for embedding paint and varnish samples for microscopy. *Journal of the American Institute for Conservation (JAIC)* ,43: 205-226 pp.

Ficha Clínica: LPC-2015.03.01

Antecedentes administrativos

Código Ficha Clínica: **LPC-2015.03.01**

Laboratorio responsable: Laboratorio de Pintura

Código de ingreso: LPC-2015.03

Fecha ingreso a CNCR: 09-feb-15

Nombre proyecto: Programa de estudio y restauración de bienes culturales; Puesta en valor de las colecciones Dibam y otras Instituciones que cautelan patrimonio de uso público. Periodo 2014-2015. Tercera etapa

Fecha inicio intervención: 08-jul-15

Fecha término de intervención: 11-dic-15

Código de egreso:

Fecha egreso de CNCR:

Participantes en intervención: Ángela Benavente (Supervisión Intervención); Anaïs Grousseau (Intervención); Juan Manuel Martínez (Investigación Histórica); Carolina Ossa (Jefa de Laboratorio); Mónica Pérez (Coordinación Documentación Fotográfica)

Códigos externos asociados

Tipo	Codigo Identificación	Nota
N° de Registro SUR	101-929	
N° inventario Propietario	98-0650	

Códigos internos relacionados

Tipo Código	Codigo	Unidad de trabajo responsable	nota
Análisis	LPC-182	Laboratorio de Análisis	
Cota Doc. Visual digital	LFD1255	Unidad Documentación Visual e Imagenología	
Cota Doc. Visual digital	LPCD738	Laboratorio de Pintura	



Identificación

Nº de Inventario:	98-0650
Nº Registro SUR:	101-929
Otros códigos:	
Institución depositaria:	Museo Histórico Dominicano
Institución Propietaria:	Museo Histórico Dominicano
Nombre común:	Pintura de caballete
Título:	Santo Domingo de Guzmán
Creador(es):	Desconocido
Fecha de creación:	No determinada
Período:	Siglo XIX

Documentación visual general:



Anverso inicial sin marco (Rivas, V. 2015)



Reverso inicial con marco (Rivas, V. 2015)



Anverso final sin marco (Rivas, V. 2015)



Reverso final son marco (Rivas, V. 2015)



Anverso inicial. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. (Correa, C. 2015)



Anverso final. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. (Ormeño, L. 2015)

Descripción general

Responsable descripción:	Ángela Benavente
Fecha descripción:	25-ago-15
Descripción formal inicial:	Bidimensional de formato rectangular orientación vertical.
Descripción formal final:	sin cambios
Descripción iconográfica inicial:	Retrato de un personaje masculino, de medio cuerpo, ubicado al centro de la composición. Hombre joven con barba y cabello oscuro, cortado tipo cerquillo; nariz delgada y larga, ojos oscuros que miran al espectador; tiene una estrella de ocho puntas pintada en su frente de color blanco. Tiene los brazos junto al cuerpo y en su mano izquierda sostiene un libro sobre el que se encuentra una pequeña iglesia blanca con dos torres; en la derecha lleva una cruz patriarcal de dos brazos en blanco y negro, con diseño de flor de lis, y una flor de azucena blanca. Lleva el hábito religioso dominico, con esclavina negra y túnica blanca, colgando se observa un rosario de cuentas oscuras. El fondo es plano de color ocre y marrón.
Descripción iconográfica final	Retrato de un personaje masculino, de medio cuerpo, ubicado al centro de la composición. Hombre joven con barba y cabello oscuro, cortado tipo cerquillo; nariz delgada y larga, ojos oscuros que miran al espectador; tiene una estrella de ocho puntas pintada en su frente de color blanco. Tiene los brazos junto al cuerpo y en su mano izquierda sostiene un libro sobre el que se encuentra una pequeña iglesia blanca con dos torres; en la derecha lleva una cruz patriarcal de dos brazos en blanco y negro, con diseño de flor de lis, y una flor de azucena blanca. Lleva el hábito religioso dominico, con esclavina negra y túnica blanca, colgando se observa un rosario de cuentas oscuras. El fondo es de color ocre donde se observan formas de nubes y dos rayos de luz desde la derecha en dirección al personaje.

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Ancho máximo	57,2	Centímetro
Pintura	Alto máximo	79,4	Centímetro
bastidor	Profundidad/espesor Mínimo	2,5	Centímetro
bastidor	Ancho máximo	56,5	Centímetro
bastidor	Alto máximo	79	Centímetro
Pintura	Ancho máximo	56,6	Centímetro
Pintura	Alto máximo	79,3	Centímetro

Marcas e inscripciones:

Tipo	Transcripción	Descripción	Ubicación	Fecha Registro
Texto	R. P. Albarez	texto en letra manuscrita con lápiz grafito	cuadrante superior izquierdo del reverso	25-ago-15

ANÁLISIS DE LA TÉCNICA

Bastidor	: de madera, bastidor fijo con cuatros montantes con un travesaño horizontal, ensamble a media madera con clavos en ángulo y por el travesaño. No tiene chaflán y presenta una etiqueta con el N° de inventario.
Soporte	: tela de ligamento tafetán 1:1. La densidad del soporte es de 22 x 23 hilos por cm ² , el hilo tiene una torsión Z con un ángulo aproximadamente de 70 y 80 grados. El ancho es de 300 µm, mientras el grosor es de 100 µm. Las fibras de naturaleza vegetal, posiblemente de lino o cáñamo, presentan un diámetro entre 8 y 20 µm. Además, podemos ver una inscripción en el cuadrante superior izquierdo: "R. P. Albarez"
Base de Preparación	: presenta un primer estrato marrón y posteriormente un estrato blanco.
Capa Pictórica	: probablemente pigmentos aglutinados en aceite.
Capa de Protección	: los análisis los análisis muestran un estrato de grosor irregular, discontinuo, de color marrón transparente, visible principalmente con luz UV, que presenta en alguna muestras pequeños gránulos no fluorescente bajo UV. Platea la hipótesis de ser un posible estrato de acabado coloreado. No se pudieron tomar muestras de este estrato.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bastidor	: en mal estado de conservación, presenta alteraciones estructurales y estéticas. Podemos ver fisuras y pequeñas perforaciones posiblemente de insectos y las puntas de los clavos son visibles al reverso. Está curvado y presenta manchas de humedad, suciedad generalizada y depósitos blancuzcos en la zona inferior izquierda.
Soporte	: en mal estado de conservación, presenta también alteraciones estructurales y estéticas. Al reverso, la tela presenta suciedad generalizada y siete manchas de humedad más o menos importante y también manchas de color oscuro y proyecciones blancuzcas. Faltantes son visibles sobre los bordes. Podemos ver dos parches: uno de papel en la parte superior a la izquierda (19x26,5 cm) donde está escrito "Editorial Universidad católica Carmen 360. Fano 397765-Santiago 1959" y el otro en tela ligamento tafetán 1.1 de color rosado, en la parte inferior en el centro (16x28 cm). Este parche está muy rígido. Los parches tienen todos suciedad generalizada y superficie de polvo. Además, sobre el parche en papel, podemos ver mancha de humedad (40,5x26 cm) y un depósito blanquizco. También, son visibles manchas de adhesivo de color gris. Esta mancha de humedad y deposito blanquizcos se encuentran en toda la zona inferior izquierda junto con una cuerda (17 cm) que está pegada y otro material que parece ser aserrín. Por el parche de tela, podemos ver

que los hilos están deshilachados en la parte inferior a la izquierda y la parte superior a la izquierda.

Al anverso, la tela se encuentra desmontada del bastidor en tres lados (derecha, izquierda y abajo) y podemos ver que algunas de los clavos que quedan están oxidados. La tela está fijada al bastidor por el frente de este y los clavos están dispuestos de manera irregular. Presenta muchos rasgados (9) de distinto tamaño, cerrados y abiertos, simples y complejos sobre todo en la parte izquierda central y en el costado derecho central con faltante visible y presenta también agujeros sobre la superficie y los bordes. Podemos ver deformaciones cerca de los rasgados y sobre toda la superficie de la obra y pliegues marcados en los contornos. Presenta la marca del travesaño.

Base de Preparación	: en general presenta un buen estado de adhesión y cohesión. Se observan faltantes coincidentes con los rasgados.
Capa Pictórica	: en buen estado de conservación, se observan pérdidas sobre los rasgados en la parte inferior central. Además, podemos ver una zona de abrasión en el cuadrante superior izquierdo y craqueladuras en evolución.
Capa de Protección	: en regular estado de conservación, presenta suciedad superficial generalizada. Se observa oscura y dispareja, con zonas más claras y otras con diferencias de brillo. También, se observan pequeñas telas de araña y fecas de insectos. Manchas de adhesivo cerca de los labios de rasgados. Presenta mancha de humedad en la parte inferior a la derecha, manchas salpicadas blancas en la esquina inferior derecha.

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

De Documentación :

- Visual: Fotografía inicial, final y de procesos de tratamiento. Macrofotografías del soporte y deterioros.
- Imagenología: fotografía de fluorescencia visible inducida por UV, reflectografía y transmitografía IR.
- Análisis materiales: análisis de soporte y fibras, cortes estratigráficos y análisis de la capa de protección.
- Análisis estético-Histórico.

De Conservación :

- Desmontar del bastidor.
- Aplicación de humedad controlada para flexibilizar el soporte y eliminar las deformaciones.
- Velado del anverso.
- Eliminación de la suciedad y elementos adheridos en el reverso (parches, restos de adhesivos y material tipo aserrín).
- Unión de rasgados y aplicación de injertos en faltantes de soporte.
- Reentela del soporte.
- Cambio de bastidor y montaje en nuevo bastidor.

De Restauración :

- Limpieza de la suciedad superficial.
- Resane de faltantes y reintegración de color en lagunas de imagen.
- Aplicación de una capa de protección.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

De Documentación :

- Visual: Fotografía inicial, final y de procesos de tratamiento. Macrofotografías del soporte y deterioros.
- Imagenología: fotografía de fluorescencia visible inducida por UV, reflectografía y transmitografía IR.
- Análisis materiales: análisis de soporte y fibras, cortes estratigráficos. No pudo ser analizada la capa de protección ya que no pudo ser tomada una muestra.
- Análisis estético-Histórico.

De Conservación :

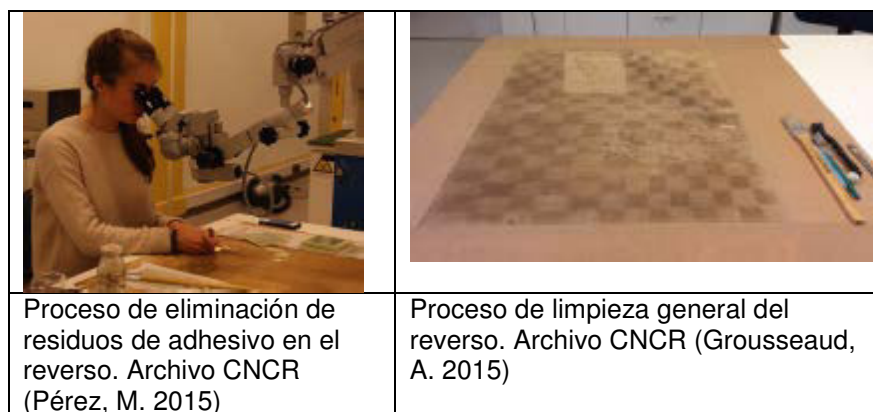
- Se desmontó la tela del bastidor y se realizó una limpieza superficial del anverso y el reverso con una brocha suave y aspiración controlada.
- Después, se aplicó humedad controlada para relajar el soporte y restablecer el plano y reduciendo al máximo las deformaciones de la tela aplicando peso. La humedad fue controlada por medio de un Datalogger con sonda.
- Se fijaron los rasgados de manera temporal con pequeños trozos de papel de seda con engrudo.
- Previo a este tratamiento se han eliminado los restos del antiguo adhesivo sobre los bordes utilizando bisturí, lupa binocular y un poco de agua caliente.
- Se veló con papel imprenta y engrudo ligero el anverso de la obra para protegerlo. Luego se fijó a un mesón por medio de bandas de tensión de papel craf en el perímetro de tela.
- Se trabajó en el reverso eliminando los parches que presentaba y el adhesivo que presentaban. Se trabajó con bisturí.
- En las zonas de mayor cúmulo de residuos se ha trabajado también con gel de methylcellulosa para humectar previamente la suciedad y poder remover los depósitos con el bisturí. Bajo la capa de adhesivo, observamos que el soporte tenía otros muchos pequeños rasgados.
- Después de sacar los restos de adhesivo, se ha limpiado el reverso mecánicamente con goma de miga y cepillo de dientes.
- Se aplicaron injertos de lino preparado con PVA con agua al 50% en los faltantes de soporte, adheridos con poliamida textil y espátula térmica. Solo se han aplicado algunos puntos de unión para mantener el injerto en su lugar hasta la reentela. Pequeños faltantes de soporte se completaron con pulpa de lino y poliamida textil.
- Se unieron los rasgados por medio de costura térmica realizada con hilos lino preparados con PVA diluido al 50% y poliamida textil.
- Se hicieron pruebas para determinar las capas a usar en la reentela. Definiéndose que se usaría una capa intermedia de entretela de espesor 17µm usando como adhesivo Beva film en dos capas.
- Se preparó la tela de reentela, lavándola para quitar el apresto y tensándola en un bastidor.

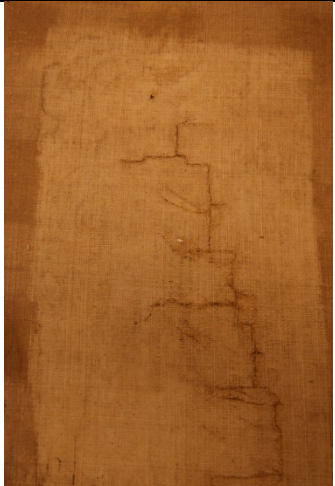
- Se eliminó el papel de velado del anverso de la obra. Se retiró en seco y se eliminaron los restos que quedaban con humedad localizada.
- Se reenteló en mesa térmica Se aplicó Beva® film sobre la capa intermedia por los dos lados, sobre la tela de reentelado y en el reverso de la tela original. Se puso la capa intermedia sobre la tela original y después se pusieron estas dos telas ya adheridas sobre la tela de reentelado. Se puso en mesa térmica con el bastidor de tensado, con el anverso boca abajo para que no se marcaran los rasgados e injertos, protegiendo con una lámina de 1 cm de poliuretano expandido. Se hizo vacío hasta que alcanzó una temperatura 70°C. Sin embargo el vacío no se logró completamente debido al bastidor de tensado y la lámina de espuma aisló demasiado la obra de la temperatura de la superficie, por lo que no se consiguió la adhesión total de la reentela.
- Se repitió el proceso de reentela sin la lámina, solo con papel siliconado, pero manteniendo el bastidor de tensado.
- Esta vez se logró una adhesión completa de todos los estratos de Beva.
- Se montó la obra en su nuevo bastidor por medio de grapas.
- Se conservó el tamaño de la obra y su forma de montaje original, lo que implicó que quedara visible desde el anverso, tal como estaba originalmente, una guarda celeste por todo el rededor de la obra.

De Restauración :

- Se realizó un teste de solubilidad antes de reentelar. Ninguna de las pruebas realizadas con acetona pura, alcohol puro (alcohol etílico) y un alifático puro (isooctano) mostró actuar sobre la capa oscura que presentaba la obra. Se probó con mezclas según el triangulo de Teas (mezclas con etanol, isooctano y acetona con porcentajes diferentes) pero tampoco dio resultado. Finalmente se trabajó con una solución acuosa gelificada por medio de Pemulen. Se preparó un gel con un pH más neutro compuesto a base de Pemulen®, hidróxido de amonio (NH₄OH) y agua. Este gel permitió trabajar y controlar el nivel de actuación de la limpieza.
- Una vez montada en el bastidor se realizó la limpieza superficial con el gel seleccionado. Se aplicó con hisopos, se retiró con hisopo seco y después se enjuagó con agua destilada para que no se quedaran residuos.
- Pequeñas manchas que quedaban en la superficie, especialmente al costado del rasgado central, que molestaban la lectura de la composición, se trataron de eliminar con un solvente a base de acetona y alcohol isopropílico con un porcentaje de 50/50 y posteriormente bisturí.
- Se realizaron los resanes a base de cola de conejo al 10%, con yeso de Bologna (SO₄Ca). Nivelándolos posteriormente de forma mecánica mediante la suave fricción con un corcho y también con bisturí.
- Para la reintegración, el criterio seguido en el laboratorio propone una metodología de rigattino con una base de gouache o acuarela para aproximar el tono y después un ajuste final con pigmentos al barniz Maimeri®.
- Finalmente se aplicó la capa de protección a base de un barniz mate para no cambiar el aspecto inicial de la pintura que no tenía una superficie muy brillante.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



	
Anverso de la obra con la unión provisoria de los rasgados por medio de papel de seda. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)	Detalle del reverso con el rasgado existente bajo el parche. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)

	
Obra en la mesa térmica durante el proceso de reentela. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)	Obra reentelada y montada en su bastidor. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)

	
Avance del proceso de limpieza. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)	Avance en el proceso de reintegración cromática. Archivo CNCR (Grousseaud, A. 2015)



Anverso de la obra barnizado y con la reintegración de color finalizada. Archivo CNCR (Grousseau, A. 2015)

Hoja de contactos 001



LPCD738.001.JPG



LPCD738.002.JPG



LPCD738.003.JPG



LPCD738.004.JPG



LPCD738.005.JPG



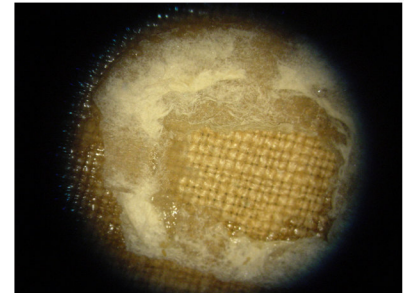
LPCD738.006.JPG



LPCD738.007.JPG



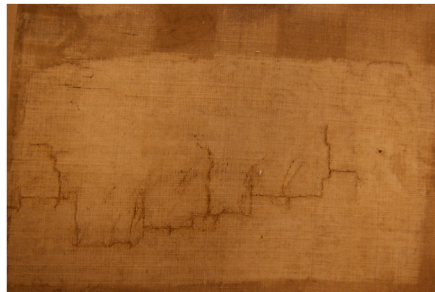
LPCD738.008.JPG



LPCD738.009.JPG



LPCD738.010.JPG



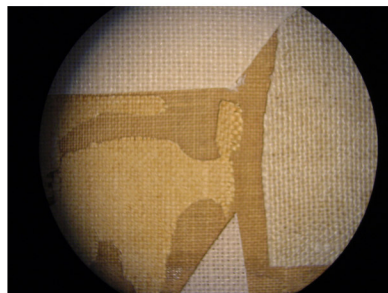
LPCD738.011.JPG



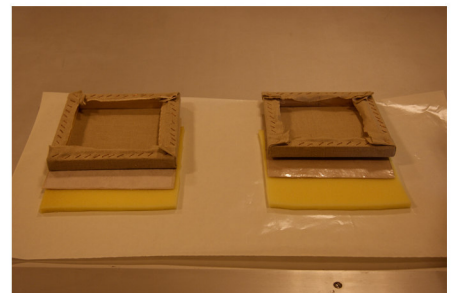
LPCD738.012.JPG



LPCD738.013.JPG



LPCD738.014.JPG



LPCD738.015.JPG



LPCD738.016.JPG



LPCD738.017.JPG

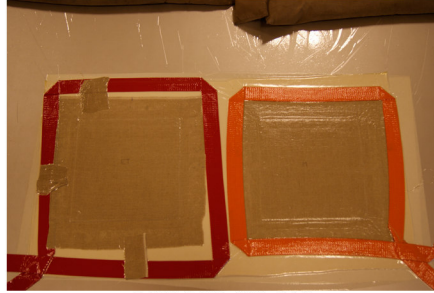


LPCD738.018.JPG

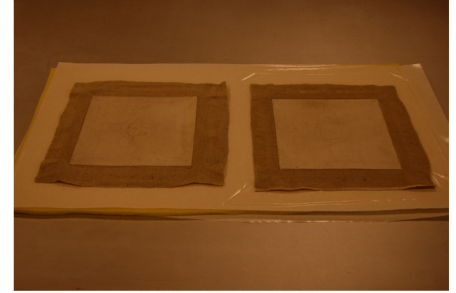
Hola de contactos 002



LPCD738.019.JPG



LPCD738.020.JPG



LPCD738.021.JPG



LPCD738.022.JPG



LPCD738.023.JPG



LPCD738.024.JPG



LPCD738.025.JPG



LPCD738.026.JPG



LPCD738.027.JPG



LPCD738.028.JPG



LPCD738.029.JPG



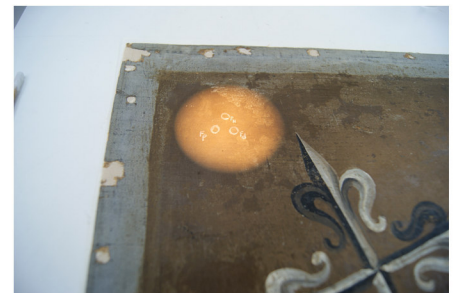
LPCD738.030.JPG



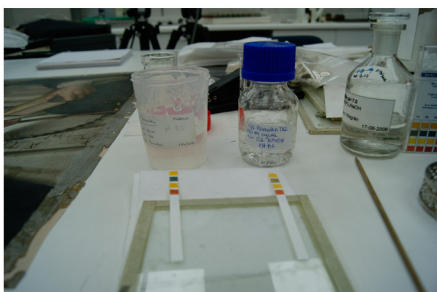
LPCD738.031.JPG



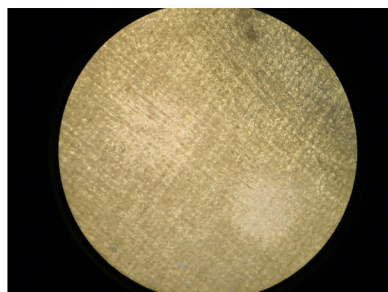
LPCD738.032.JPG



LPCD738.033.JPG



LPCD738.034.JPG



LPCD738.035.JPG



LPCD738.036.JPG

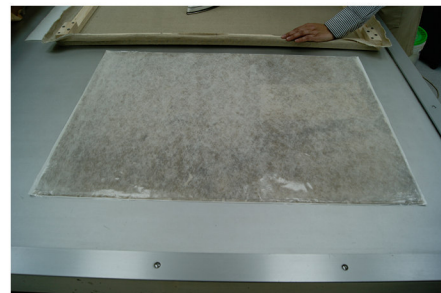
Hoja de contactos 003



LPCD738.037.JPG



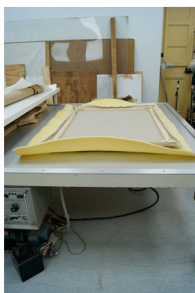
LPCD738.038.JPG



LPCD738.039.JPG



LPCD738.040.JPG



LPCD738.041.JPG



LPCD738.042.JPG



LPCD738.043.JPG



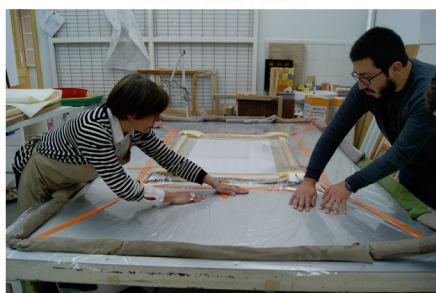
LPCD738.044.JPG



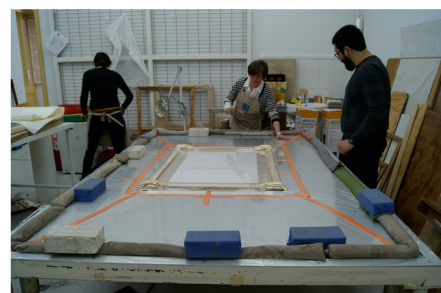
LPCD738.045.JPG



LPCD738.046.JPG



LPCD738.047.JPG



LPCD738.048.JPG



LPCD738.049.JPG



LPCD738.050.JPG



LPCD738.051.JPG



LPCD738.052.JPG

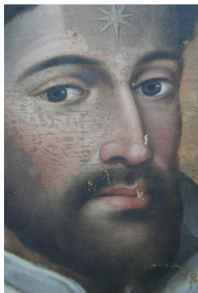


LPCD738.053.JPG



LPCD738.054.JPG

Hoja de contactos 004



LPCD738.055.JPG



LPCD738.056.JPG



LPCD738.057.JPG



LPCD738.058.JPG



LPCD738.059.JPG



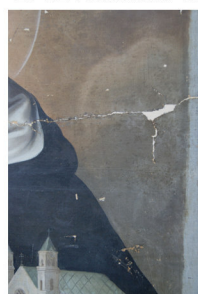
LPCD738.060.JPG



LPCD738.061.JPG



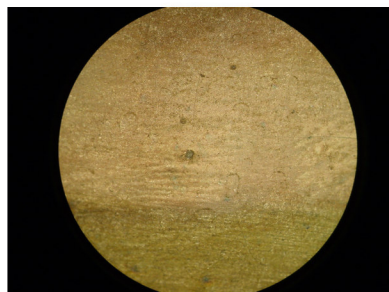
LPCD738.062.JPG



LPCD738.063.JPG



LPCD738.064.JPG



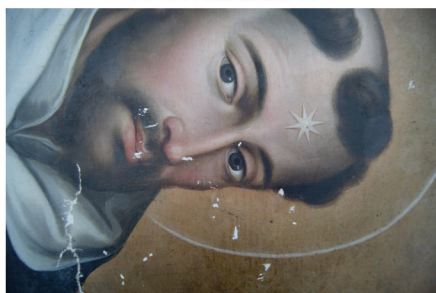
LPCD738.065.JPG



LPCD738.066.JPG



LPCD738.067.JPG



LPCD738.068.JPG



LPCD738.069.JPG



LPCD738.070.JPG



LPCD738.071.JPG



LPCD738.072.JPG

Hoja de contacto 005



LPCD738.073.JPG



LPCD738.074.JPG



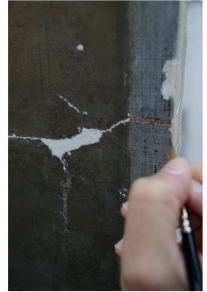
LPCD738.075.JPG



LPCD738.076.JPG



LPCD738.077.JPG



LPCD738.078.JPG



LPCD738.079.JPG



LPCD738.080.JPG



LPCD738.081.JPG



LPCD738.082.JPG



LPCD738.083.JPG



LPCD738.084.JPG



LPCD738.085.JPG



LPCD738.086.JPG



LPCD738.087.JPG



LPCD738.088.JPG



LPCD738.089.JPG



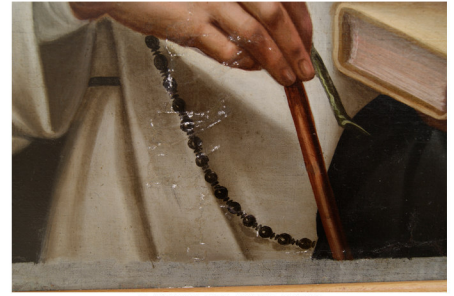
LPCD738.090.JPG



LPCD738.091.JPG



LPCD738.092.JPG



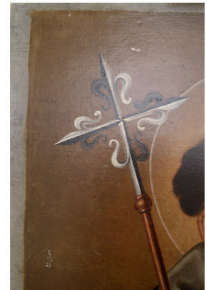
LPCD738.093.JPG



LPCD738.094.JPG



LPCD738.095.JPG



LPCD738.096.JPG



LPCD738.097.JPG



LFD1255.01.jpg



LFD1255.02.jpg



LFD1255.03.jpg



LFD1255.04.jpg



LFD1255.05.jpg



LFD1255.06.jpg



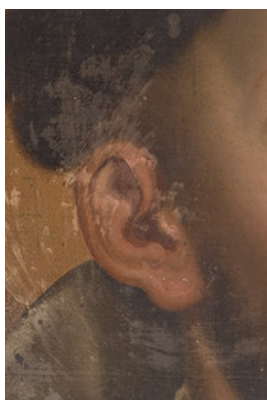
LFD1255.18.JPG



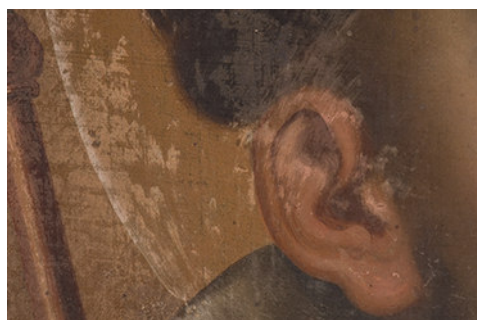
LFD1255.19.jpg



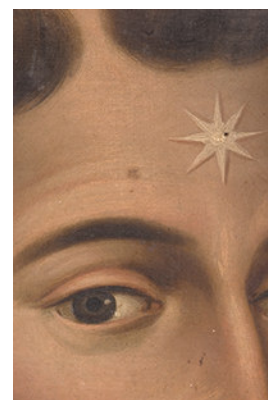
LFD1255.20.jpg



LFD1255.21.jpg



LFD1255.22.jpg



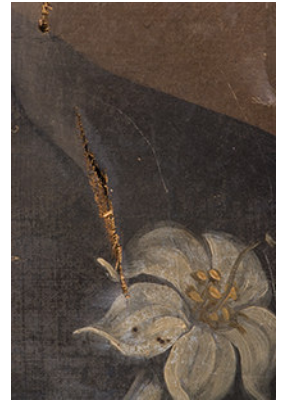
LFD1255.23.jpg



LFD1255.24.jpg



LFD1255.25.jpg



LFD1255.26.jpg



LFD1255.27.jpg



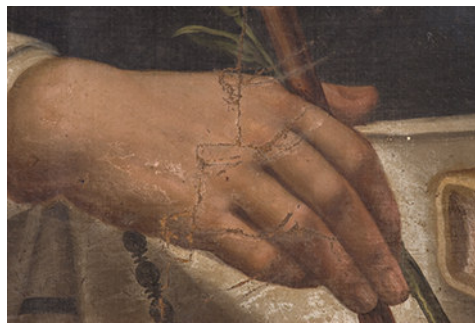
LFD1255.28.jpg



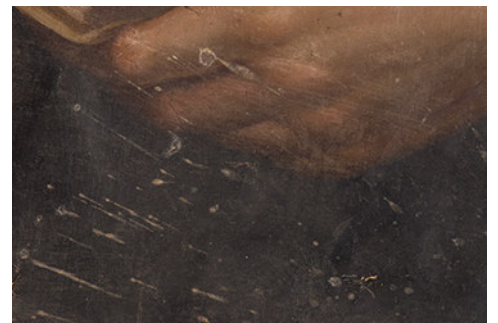
LFD1255.29.jpg



LFD1255.30.jpg



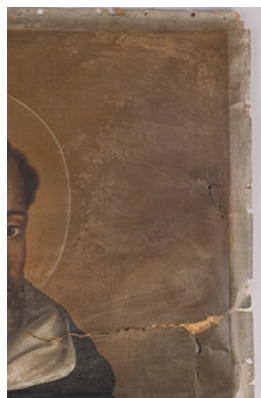
LFD1255.31.jpg



LFD1255.32.jpg



LFD1255.33.jpg



LFD1255.34.jpg



LFD1255.35.jpg



LFD1255.36.jpg



LFD1255.37.jpg



LFD1255.38.jpg



LFD1255.39.jpg



LFD1255.40.jpg



LFD1255.41.jpg



LFD1255.42.jpg



LFD1255.43.jpg



LFD1255.44.jpg



LFD1255.45.jpg



LFD1255.46.jpg



LFD1255.47.jpg



LFD1255.48.jpg



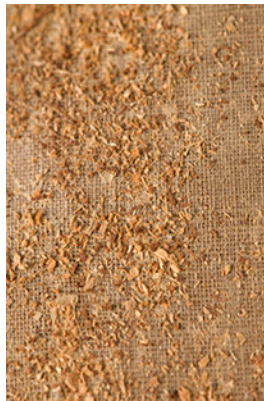
LFD1255.49.jpg



LFD1255.50.jpg



LFD1255.51.jpg



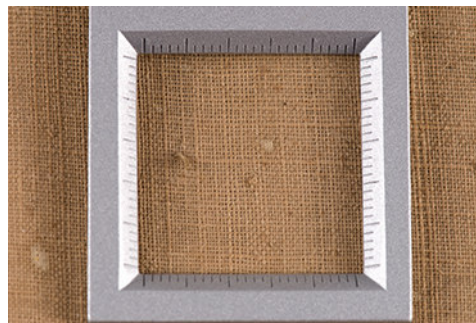
LFD1255.52.jpg



LFD1255.53.jpg



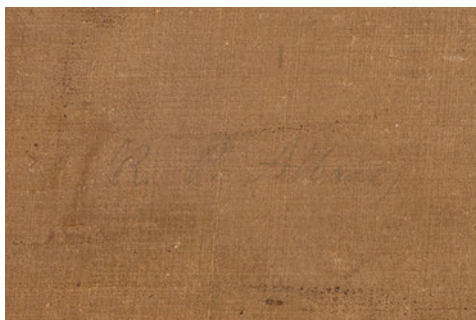
LFD1255.54.jpg



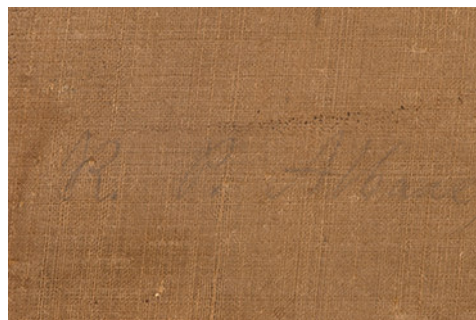
LFD1255.55.jpg



LFD1255.56.jpg



LFD1255.57.jpg



LFD1255.58.jpg



LFD1255.07.JPG



LFD1255.08.JPG



LFD1255.09.JPG



LFD1255.10.JPG



LFD1255.11.JPG



LFD1255.12.JPG



LFD1255.13.JPG



LFD1255.14.JPG



LFD1255.15.JPG



LFD1255.16.JPG



LFD1255.17.jpg



LFD1255.59.JPG



LFD1255.60.JPG



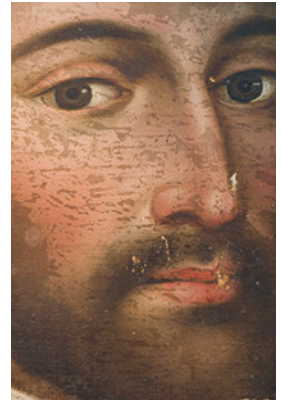
LFD1255.65.JPG



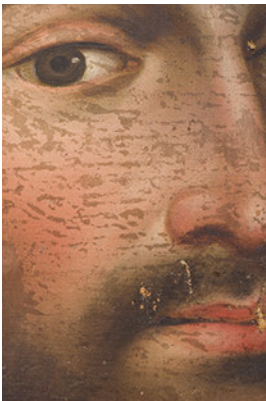
LFD1255.66.JPG



LFD1255.67.JPG



LFD1255.68.JPG



LFD1255.69.JPG



LFD1255.70.JPG



LFD1255.71.JPG



LFD1255.72.JPG



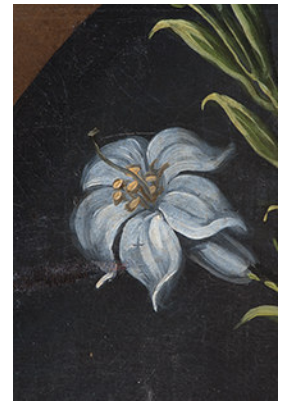
LFD1255.73.JPG



LFD1255.74.JPG



LFD1255.75.JPG



LFD1255.76.JPG



LFD1255.77.JPG



LFD1255.78.JPG



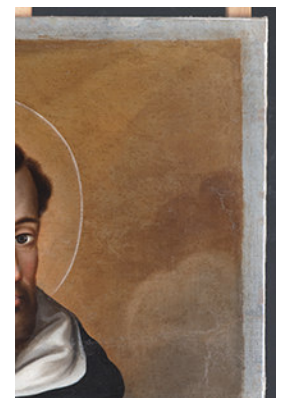
LFD1255.79.JPG



LFD1255.80.JPG



LFD1255.81.JPG



LFD1255.82.JPG



LFD1255.83.JPG



LFD1255.84.JPG



LFD1255.85.JPG



LFD1255.86.JPG



LFD1255.87.jpg



LFD1255.88.jpg



LFD1255.89.JPG



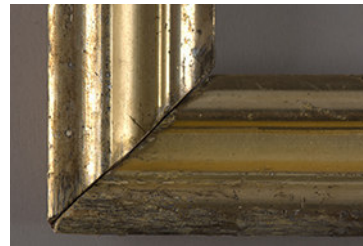
LFD1255.90.JPG



LFD1255.91.JPG



LFD1255.92.JPG



LFD1255.93.JPG



LFD1255.94.JPG



LFD1255.95.JPG



LFD1255.96.JPG



LFD1255.97.JPG



LFD1255.98.JPG



LFD1255.99.JPG



LFD1255.100.jpg



LFD1255.101.jpg

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Tipo de material:	Foto digital
Ficha Clínica:	LPC-2015.03.01
Cota(s):	LFD1255; LPCD738
Autor de la obra:	Desconocido
Autor institucional:	C.N.C.R. - Laboratorio de Pintura; Unidad Documentación Visual e Imagenología
Restauradores, Investigadores y otros:	Supervisión Intervención: Benavente, Ángela; Intervención: Grousseau, Anaïs; Investigación Histórica: Martínez, Juan Manuel; Jefa de Laboratorio: Ossa, Carolina; Coordinación Documentación Fotográfica: Pérez, Mónica
Título:	Santo Domingo de Guzmán; Pintura de caballete Siglo XIX
Lugar:	Recoleta, Santiago
Laboratorio responsable intervención:	Laboratorio de Pintura
Año toma fotografías:	2015 - 2016
Cantidad de fotos:	196
Nombre de Proyecto:	Programa de estudio y restauración de bienes culturales; Puesta en valor de las colecciones Dibam y otras Instituciones que cautelan patrimonio de uso público. Periodo 2014-2015. Tercera etapa
Institución propietario:	Museo Histórico Dominicó
Institución depositario:	Museo Histórico Dominicó
Descriptor de contenido:	rasgados, parche de papel, faltantes, deformación del plano
Fotógrafos(os):	Á. Benavente; A. Grousseau; C. Correa; L. Ormeño; M. Pérez; N. Soler; S. Neveu; V. Rivas

Descripción de cotas:

Cota LFD1255

LFD1255.02: Reverso inicial con marco. Rivas, V.

LFD1255.03: Anverso inicial sin marco. Rivas, V.

LFD1255.04: Reverso inicial sin marco. Rivas, V.

LFD1255.05: Inicial anverso marco. Rivas, V.

LFD1255.06: Inicial reverso marco. Rivas, V.

LFD1255.07: Fotografía con luz visible. Correa, C.

LFD1255.08: Marco, anverso: fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.09: Marco, reverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.10: Anverso inicial. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV.. Correa, C.

LFD1255.100: Final marco, anverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.101: Final marco, reverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.11: Inicial, reverso pintura desmontada: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.12: Fotografía con luz azial incidente. Correa, C.

LFD1255.13: Fotografía con luz rasante desde la izquierda. Correa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.14: fotografía con luz rasante desde el extremo superior. Correa, C.

LFD1255.15: Fotografía digital IR PECA902. Correa, C.

LFD1255.16: Fotografía digital IR PECA908. Correa, C.

LFD1255.17: Fotografía Falso Color IR. Correa, C.

LFD1255.18: Reverso inicial desmontado. Rivas, V.

LFD1255.19: Detalle del rostro. Rivas, V.

LFD1255.20: Detalle de perforaciones, estrato superficial manchado y pasmado. Rivas, V.

LFD1255.21: Detalla del estrato superficial manchado. Rivas, V.

LFD1255.22: Detalle de manchas e irregularidades en estrato superficial. Rivas, V.

LFD1255.23: Detalle de manchas en rostro. Rivas, V.

LFD1255.24: Detalle de manchas de distintas características en la frente. Rivas, V.

LFD1255.25: Detalle de mancha aparentemente corrosiva en la frente del santo y mancha de pintura. Rivas, V.

LFD1255.26: Detalle de rasgado junto a la flor. Rivas, V.

LFD1255.27: Vista general de la flor. Rivas, V.

LFD1255.28: Detalle de la iglesia. Rivas, V.

LFD1255.29: Detalle de rasgado en la mano derecha. Rivas, V.

LFD1255.30: Detalle de rasgado sobre mano y rosario. Rivas, V.

LFD1255.31: Detalle de rasgado sobre mano derecha. Rivas, V.

LFD1255.32: Detalle de suciedad adherida. Rivas, V.

LFD1255.33: Detalle manchas y faltantes en costado izquierdo de la pintura. Rivas, V.

LFD1255.34: Detalle rasgado y faltantes en costado derecho de la obra. Rivas, V.

LFD1255.35: Faltantes y perforación en esquina inferior izquierda. Rivas, V.

LFD1255.36: Faltantes y perforaciones en esquina inferior derecha. Rivas, V.

LFD1255.37: Suciedad adherida en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.38: Detalle de pasmados en capa de protección o estrato superior. Rivas, V.

LFD1255.39: Detalle de rasgado en cuadrante superior izquierdo. Rivas, V.

LFD1255.40: Rasgado en cuadrante superior derecho. Rivas, V.

LFD1255.41: Detalle rasgado en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.42: Detalle rasgado en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.43: Detalle rasgado sobre el cuello del hábito. Rivas, V.

LFD1255.44: Detalle rasgado y faltante en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.45: Detalle sector central de la obra. Rivas, V.

LFD1255.46: Detalle rasgado y faltante costado derecho. Rivas, V.

LFD1255.47: Detalle perforaciones y faltantes, reverso. Rivas, V.

LFD1255.48: Detalle parche de papel adherido por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.49: Detalle suciedad adherida y restos de cordel, cuadrante inferior izquierdo, por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.50: Detalle parche de tela en el reverso. Rivas, V.

LFD1255.51: Detalle suciedad adherida y cordel, reverso. Rivas, V.

LFD1255.52: Detalle suciedad adherida, reverso. Rivas, V.

LFD1255.53: Detalle de suciedad adherida por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.54: Detalle parche de tela y suciedad adherida, reverso. Rivas, V.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.55: Detalle de la tela con cuentahilos. Rivas, V.

LFD1255.56: Detalle inscripción con lápiz grafito por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.57: Inscripción con lápiz grafito en el reverso. Rivas, V.

LFD1255.58: Detalle inscripción reverso. Rivas, V.

LFD1255.59: Incipción reverso: Fotografía digital IR, Peca 902. Correa, C.

LFD1255.60: Inscripción reverso: Fotografía digital IR, Peca 908. Correa, C.

LFD1255.61: Prototipo con mylar. Ormeño, L.

LFD1255.62: prototipo con mylar, luz rasante desde la izquierda. Ormeño, L.

LFD1255.63: Prototipo con entretela. Ormeño, L.

LFD1255.65: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Durante el proceso de intervención. Ormeño, L.

LFD1255.66: Detalle rostro con testigos de la suciedad eliminada. Rivas, V.

LFD1255.67: Detalle rostro con testigos de la suciedad eliminada, 2. Rivas, V.

LFD1255.68: Detalle del rostro con restos de material, aparentemente tipo capa de protección. Rivas, V.

LFD1255.69: Detalle del rostro con restos de material, aparentemente tipo capa de protección, 2. Rivas, V.

LFD1255.70: Detalle de los ojos y la frente. Rivas, V.

LFD1255.71: Anverso final. Rivas, V.

LFD1255.72: Reverso final. Rivas, V.

LFD1255.73: Detalle del rostro, final. Rivas, V.

LFD1255.74: Detalle oreja, después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.75: Detalle de los ojos y la frente, después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.76: Detalle de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.77: Detalle de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.78: Vista general de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.79: Detalle de la iglesia después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.80: Detalle de la mano derecha después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.81: Detalle costado izquierdo después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.82: Vista general costado derecho después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.83: Detalle sector central después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.84: Detalle ojos después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.85: Detalle final de la estrella en la frente del santo. Rivas, V.

LFD1255.86: Anverso final. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV.. Ormeño, L.

LFD1255.87: Anverso final, pintura y marco. Correa, C.

LFD1255.88: Reverso final, pintura y marco. Correa, C.

LFD1255.89: Marco, anverso final. Correa, C.

LFD1255.90: Marco, reverso final. Correa, C.

LFD1255.91: Detalle marco, esquina superior izquierda después de la intervención. Correa, C.

LFD1255.92: Detalle marco, esquina superior derecha después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.93: Detalle marco, esquina inferior izquierda después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.94: Detalle marco, esquina inferior derecha después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.95: Reverso del marco: detalle de la esquina superior izquierda. Correa, C.

LFD1255.96: Reverso marco: esquina superior derecha. Correa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.97: Reverso marco: esquina inferior izquierda. Correa, C.

LFD1255.98: Reverso marco: esquina inferior derecha. Correa, C.

LFD1255.99: Detalle marco. Correa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Cota LPCD738

LPCD738.001: Eliminación de parche de papel en el reverso. Pérez, M.

LPCD738.002: Detalle, eliminación de parche en el reverso. Pérez, M.

LPCD738.003: Eliminación de parche con ayuda de microscopio binocular. Pérez, M.

LPCD738.004: Unión temporal de rasgados con papel seda. Pérez, M.

LPCD738.005: Vista general después de la unión temporal de rasgados. Grousseau, A.

LPCD738.006: Proceso para aplicar bandas de tensión. Soler, N.

LPCD738.007: Proceso para aplicar bandas de tensión, 2. Pérez, M.

LPCD738.008: Proceso para aplicar bandas de tensión, 3. Pérez, M.

LPCD738.009: Restos del parche del reverso, con microscopio binocular. Grousseau, A.

LPCD738.010: Vista general del reverso de la obra después de tensar. Grousseau, A.

LPCD738.011: Detalle rasgados, visto desde el reverso. Grousseau, A.

LPCD738.012: Detalle rasgados y manchas, reverso. Grousseau, A.

LPCD738.013: Proceso de unión de rasgados: costura térmica. Grousseau, A.

LPCD738.014: Selección de telas para injertos, al microscopio. Grousseau, A.

LPCD738.015: Prototipos para reentela. Grousseau, A.

LPCD738.016: Preparación de prototipos en la mesa térmica. Grousseau, A.

LPCD738.017: Prototipos en la mesa térmica. Grousseau, A.

LPCD738.018: Prototipos en la mesa térmica, 2. Grousseau, A.

LPCD738.019: Prototipos en la mesa térmica, 3. Grousseau, A.

LPCD738.020: Prototipos en la mesa térmica, 4. Grousseau, A.

LPCD738.021: Prototipos en la mesa térmica, 5. Grousseau, A.

LPCD738.022: Prototipos. Grousseau, A.

LPCD738.023: Prototipos, 2. Grousseau, A.

LPCD738.024: Aplicación de injertos. Pérez, M.

LPCD738.025: Discusión sobre tratamientos. Pérez, M.

LPCD738.026: Discusión sobre tratamientos, 2. Pérez, M.

LPCD738.027: Aplicación de costuras térmicas. Pérez, M.

LPCD738.028: Aplicación de costuras térmicas, 2. Pérez, M.

LPCD738.029: Anverso general después de aplicar injertos y costuras térmicas. Grousseau, A.

LPCD738.030: Reverso general después de aplicar injertos y costuras térmicas. Grousseau, A.

LPCD738.031: Detalle de injerto. Grousseau, A.

LPCD738.032: Detalle de injertos. Grousseau, A.

LPCD738.033: Test de solubilidad. Grousseau, A.

LPCD738.034: Test de solubilidad: acidez de los geles. Grousseau, A.

LPCD738.035: Test de solubilidad al microscopio. Grousseau, A.

LPCD738.036: Lámina de beva film para adherir a la tela. Grousseau, A.

LPCD738.037: Aplicación de beva film a la tela de reentela. Grousseau, A.

LPCD738.038: Aplicación de beva film a la tela original. Benavente, Á.

LPCD738.039: Entretela con bevafilm. Grousseau, A.

LPCD738.040: La obra fijada a la tela. Grousseau, A.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD738.041: Reentela sobre lámina de espuma. Grousseau, A.

LPCD738.042: Proceso de reentela. Grousseau, A.

LPCD738.043: Proceso de reentela, 2. Pérez, M.

LPCD738.044: Proceso de reentela, 3. Pérez, M.

LPCD738.045: Resultados de la reentela. Pérez, M.

LPCD738.046: Resultados de la reentela, 2. Pérez, M.

LPCD738.047: Repetición del proceso de reentela?. Grousseau, A.

LPCD738.048: Repetición del proceso de reentela?. Grousseau, A.

LPCD738.049: Repetición del proceso de reentela?. Grousseau, A.

LPCD738.050: Resultado del proceso de reentela. Grousseau, A.

LPCD738.051: Tensado de la obra en el bastidor. Pérez, M.

LPCD738.052: Tensado de la obra en el bastidor, 2. Pérez, M.

LPCD738.053: Tensado de la obra en el bastidor, 3. Pérez, M.

LPCD738.054: Tensado de la obra en el bastidor, 4. Pérez, M.

LPCD738.055: Detalle del rostro: restos de estrato de protección oscurecido. Grousseau, A.

LPCD738.056: Detalle de rasgados e injertos en mano derecha. Grousseau, A.

LPCD738.057: Restos de estrato de protección oscurecido en mano izquierda. Grousseau, A.

LPCD738.058: Detalle del rostro durante la limpieza. Grousseau, A.

LPCD738.059: Proceso de limpieza. Pérez, M.

LPCD738.060: Avance proceso de limpieza. Grousseau, A.

LPCD738.061: Avance proceso de limpieza, 2. Grousseau, A.

LPCD738.062: Vista general después de la eliminación de estrato superficial. Grousseau, A.

LPCD738.063: Detalle de resane en injerto borde derecho. Grousseau, A.

LPCD738.064: Detalle injertos en rostro y cuadrante superior derecho. Grousseau, A.

LPCD738.065: Detalle pequeñas depresiones, al microscopio. Grousseau, A.

LPCD738.066: Detalle de resanes en rasgados sector inferior. Grousseau, A.

LPCD738.067: Detalle de resanes en injerto y rasgados cuadrante superior derecho. Grousseau, A.

LPCD738.068: Detalle de resanes en rostro. Grousseau, A.

LPCD738.069: Nivelación de resanes. Grousseau, A.

LPCD738.070: Durante la nivelación de resanes. Grousseau, A.

LPCD738.071: Proceso de nivelación de resanes. Grousseau, A.

LPCD738.072: Proceso de nivelación de resanes, 2. Grousseau, A.

LPCD738.073: Proceso de reintegración cromática. Grousseau, A.

LPCD738.074: Anverso general después de la nivelación de estratos, partiendo la reintegración cromática. Grousseau, A.

LPCD738.075: Detalle reintegración cromática en rasgados. Grousseau, A.

LPCD738.076: Detalle reintegración cromática en borde inferior. Grousseau, A.

LPCD738.077: Proceso de reintegración cromática. Neveu, S.

LPCD738.078: Proceso de reintegración cromática, 2. Neveu, S.

LPCD738.079: Proceso de reintegración cromática, 3. Grousseau, A.

LPCD738.080: Proceso de reintegración cromática, 4. Grousseau, A.

LPCD738.081: Proceso de reintegración cromática, 5. Grousseau, A.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD738.082: Proceso de reintegración cromática, 6. Grousseau, A.

LPCD738.083: Proceso de reintegración cromática, 7. Grousseau, A.

LPCD738.084: Proceso de barnizado. Neveu, S.

LPCD738.085: Proceso de barnizado, 2. Neveu, S.

LPCD738.086: Proceso de barnizado, 3. Neveu, S.

LPCD738.087: Proceso de barnizado, 4. Neveu, S.

LPCD738.088: Proceso de barnizado, 5. Neveu, S.

LPCD738.089: Proceso de barnizado, 6. Neveu, S.

LPCD738.090: Anverso final. Grousseau, A.

LPCD738.091: La practicante Anaïs Grousseau con su obra terminada. Benavente, Á.

LPCD738.092: La practicante Anaïs Grousseau con su obra terminada, 2. Benavente, Á.

LPCD738.093: Ajustes de resane y reintegración. Pérez, M.

LPCD738.094: Ajustes de resane y reintegración, 2. Pérez, M.

LPCD738.095: Ajustes de resane y reintegración, 3. Pérez, M.

LPCD738.096: Ajustes de resane y reintegración, 4. Pérez, M.

LPCD738.097: Ajustes de resane y reintegración, 5. Pérez, M.

ACTA DE EGRESO

N°_01___/ Santiago, febrero 09 del 2015

La obra identificada en este documento, pertenece a la colección de Pinturas y estampas del Museo Histórico Dominicano administrado por el MAD y se entrega en préstamo temporal, para su restauración, en el Laboratorio de Pintura de Caballete del CNCR.

Se entrega la obra identificada con el número de inventario 98.0650, "Retrato de Santo Domingo de Guzmán".

Se realiza este movimiento, de acuerdo a los protocolos vigentes, esta pieza está sujeta a los términos y condiciones establecidas por ambas partes, representadas por la Directora del museo, Macarena Murua y Carolina Ossa, Jefa del Laboratorio de Pintura de caballete, del CNCR;.

Tipo de Egreso

Préstamo temporal X Restauración X Baja: Canje Traspaso Desafectación

Documento de respaldo

Ficha informe sur y antecedentes del origen.

Datos del funcionario que entrega

Nombre :

Patricia Roldón

Cargo :

Encargada de colecciones.

Firma :



Datos de la persona que recibe

Nombre :

Carolina Ossa

Cargo :

Encargada Jefe Lab. Pintura

Firma :

M. Carolina Ossa J.

ACTA DE INGRESO / CUSTODIA INICIAL

Laboratorio de Pintura

Nº de ingreso laboratorio: **LPC-2015.03**

Fecha: lunes, 09 de febrero de 2015

Lugar de ejecución: CNCR

Comuna: Recoleta

Nombre Proyecto: Programa de estudio y restauración de bienes culturales; Puesta en valor de las colecciones Dibam y otras Instituciones que cautelan patrimonio de uso público. Periodo 2014-2015. Tercera etapa ()

Institución depositaria: Museo Histórico Dominicó

Dependencia administrativa: DIBAM

Dirección: Avenida Recoleta 683

Comuna: Recoleta

Teléfono: (Cód. Área) - Fono

Email:

Fax:

Responsable de entrega: Roldán Rojas, Patricia

Afiliación: Subdirección Nacional de Museos

RUT: 10.134.664-1

Firma:



Responsable de ingreso: Ossa, Carolina

Afiliación: Centro Nacional de Conservación y Restauración - DIBAM

RUT: 09.484.060-0

Firma:



Documentación adjunta: Acta de egreso MHD

Tipo de solicitud: Intervención de conservación; Intervención de restauración

Forma de envío: entrega personal

Tipo de embalaje: tyvek

Cantidad de contenedores: 1

Información básica

Nombre Común	Código Identificación	Tipo Código	Cantidad	Componentes	Cantidad Componentes	Autor	Título	Dimensiones
Pintura de caballete	101-929	Nº de Registro SUR	1	pintura y marco	2	Desconocido	Santo Domingo de Guzmán	86 x 63,5 cm

Seguros comprometidos

☐

Compañía de seguro:

Número de póliza de seguro:

Registro visual de ingreso

☐

Formato Registro Visual:

Cantidad Registro Visual:

Observaciones:

ACTA DE EGRESO / CUSTODIA FINAL

Laboratorio de Pintura

Código egreso del laboratorio: LPC-2016.01-E

Fecha egreso: lunes, 01 de febrero de 2016

Lugar de traspaso: Museo Histórico Dominico

Comuna de traspaso: Recoleta

Institucion destinataria: Museo Histórico Dominico

Recibido por: De la Riva, Francisca

Afiliación: Museo Histórico Dominico

RUT: 13.457.536-0



Entregado por: Pérez, Mónica

Afiliación: Centro Nacional de Conservación y Restauración

RUT: 12.264.948-2

Firma:



Documentacion adjunta: Sin documentación

Forma de envio: entrega personal

Tipo de embalaje Sin embalaje

Detalle objetos que egresan:

Ficha Clínica	Nombre Común	Institución Propietaria	Codigos externo	Título
LPC-2015.03.01	Pintura de caballete	Museo Histórico Dominico	101-929; 98-0650	Santo Domingo de Guzmán
	Marco	Museo Histórico Dominico	101-929; 98-0650	Marco de Santo Domingo de Guzmán

Observaciones:

La obra egresa con todos su tratamientos realizados

Acta Reunión Propuesta de Trabajo

Fecha : 13.07.2015

Obra : Santo Domingo de Guzmán

Asistentes : Por el CNCR: Carolina Ossa, Ángela Benavente, Juan Manuel Martínez, Gabriela Reveco, Noemí Soler, Séverine Neveu, Anaïs Grousseau, Mónica Pérez, Fernanda Espinosa, Tomás Aguayo, Sara Chiostergi, Salvador Vargas, María José Carmona, Viviana Rivas, Carolina Correa, Pía Monteverde. Por el Museo Histórico Dominicó: Macarena Murúa, Patricia Roldán.

Objetivo

Discutir con el mandante qué se espera de la restauración de esta obra, cuáles son sus expectativas y qué importancia tiene esta pintura para el Museo.

Poner en común la información disponible sobre la obra.

Tomar acuerdos con respecto a su investigación, intervención y montaje.

Problemática

Soporte en mal estado de conservación: presenta importantes deformaciones del plano, rasgados, perforaciones, parches, intervenciones anteriores no terminadas, manchas de humedad, pérdida de tensión. Gran cantidad de suciedad superficial y adherida.

Barniz amarilleado.

Bastidor de mala calidad: endeble, fijo, sin chaflán.

Antecedentes

Macarena Murúa indica que el Museo Histórico Dominicó quiere poner esta obra en exhibición. Como museo se han replanteado varios espacios de exhibición y viendo el buen resultado de la pintura de Santa Rosa de Lima al ubicarla en una vitrina-nicho junto a otros elementos observaron que era una buena posibilidad exhibir esta obra en

condiciones similares. Esto permitiría instalar el retrato de un personaje importantísimo dentro de la Orden Dominicana como Santo Domingo de Guzmán, de modo que el público se encuentre con él en la primera sala del museo, rescatando así la obra y la historia y “aterrizando” las colecciones.

Esta pintura nunca se ha exhibido, siempre estuvo en depósito y probablemente se recibió con el nivel actual de deterioro.

No se tiene información concreta para definir si esta pintura pertenecía a este convento o fue traída desde otro, dado que en la documentación que se les entregó no se consignaba la procedencia de la obra.

El museo tiene algunos retratos de Santo Domingo de Guzmán, pero son más contemporáneos, realizados por devotos, no hay otro de este tipo. Hay retratos de formato similar en la colección del Museo, pero de épocas más recientes, como el de Fray Domingo Aracena y el resto de la serie de los Piores.

Juan Manuel contó parte de la vida del santo: español, nació cerca de Logroño en 1170, y murió en Italia en 1271. Fue contemporáneo a San Francisco de Asís. Predicó en Castilla, Valencia, Toulouse. Fundó la orden de los predicadores y tuvo una vida de fundaciones.

Siempre se lo representa joven y atractivo, vestido con hábito blanco y negro (simbolizando la lucha entre el bien y el mal. Su insignia o estandarte es una flor de lis, relacionado con la heráldica de su familia. La estrella que tiene en la frente indica su destino como personaje iluminado que llevará la luz (el atributo de la estrella se repite en varios santos dominicos (Santo Tomás de Aquino, Santa Rita de Casia). La tonsura demostraba humildad y obediencia. El libro con la iglesia puede ser la Biblia o las constituciones de su orden, como fundador de esta.

La pintura sería parte de un encargo quiteño hecho por la orden. Parece del S. XIX, probablemente basado en la serie del Santoral Dominicano escrito en Madrid por el padre Manuel Amado en 1829, que fue regalado a los dominicos de Santiago.

La obra sería una pintura de taller, aunque probablemente realizada por una persona, no por varias manos distintas.

Presenta deformaciones, rasgados, parches, un cordel adherido, perforaciones, manchas de humedad, depósitos de suciedad, pérdida de tensión.

Las expectativas del Museo Histórico Dominicó son que “quede igual que Santa Rosa”, es decir, que esté en condiciones de ser exhibida, que se destaque la imagen por sobre los deterioros y que estos daños no interfieran con la lectura, aunque algunos sigan siendo relativamente visibles.

Acuerdos tomados

Se acuerda tomar muestras de barniz, fibras, adhesivo de los parches, estratigrafías.

La fotografía UV mostró casi nula emisión de fluorescencia, por lo que surge la duda de por qué el barniz (que está presente) no es visible con radiación UV.

Se acuerda comparar las muestras que se tomen con las de Santa Rosa de Lima (LPC-2013.03.02) dadas las similitudes observadas: el mismo borde externo de color grisáceo, fondo y composición similares, técnica aparentemente parecida.

Se acuerda también tomar fotografías de detalles de los parches, rasgados, suciedad adherida, la oreja derecha, que presenta diferencias de brillo; y con respecto a la iconografía, el emblema, el rostro, la azucena y la estrella en la frente, entre otros.

Santiago, 20 de Julio de 2015

MPS/mps

FICHA CLÍNICA DE MARCO

Marco Santo Domingo de Guzmán



Noemí Soler González
Conservadora asociada

Carolina Ossa Izquierdo
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura
Centro Nacional de Conservación y Restauración

13 de 04 de 2015
Santiago de Chile

INTRODUCCIÓN

El 9 de Febrero del 2015 ingresan al Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación una pintura con marco titulada "Santo Domingo de Guzmán". Este informe versará sobre el estado e intervención de su marco. Esta obra pertenece al Museo Histórico Dominicano. Para el registro interno al marco de obra se le asigna el N° de Ficha Clínica LPC-2015.03.02.

La restauración de la obra y su marco se enmarca dentro del 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*.

La maro es de forma rectangular en sentido horizontal con unas dimensiones de 86.2 x 63.9 cm.

El marco presenta un estado de conservación bueno, con pequeños desgastes de tipo mecánico como puedan ser roces, abrasiones y faltantes en las esquinas en la zona del anverso que son las zonas más vulnerables a los daños en el volumen de la decoración. También encontramos pérdidas en los montantes superior e inferior en la zona más externa del volumen.

La intervención del marco fue asignada a la conservadora Noemí Soler González quien ha llevado a cabo los tratamientos necesarios para conservar y recuperar la lectura estética del marco y su comunicación plástica con la pintura.

ANÁLISIS DE LA TÉCNICA

Soporte	: Estructura de madera sencilla y ligera. Consta de cuatro montantes con un perfil modulado pero sin ornamentación añadida. Los ensambles constan de una unión viva cortada a inglete de 45° y posteriormente unidos mediante clavos en sentido oblicuo desde los laterales próximos al vértice. Los clavos de cabeza plana y buscan integrarse visualmente en el canto del marco, no tienen función estética alguna.
Base de Preparación	: Yeso y bol negro. La preparación seguramente en capas consecutivas dada la finura que presenta en la superficie está cubierta de bol negro. La finalidad de esta preparación es recibir las láminas de plata y poder bruñirlas. El color de este estrato de recepción del metal potencia la frialdad del metal pero a la vez intensifica su capacidad reflexiva. De este modo, el potencial con el cual se desea suplir el efecto del oro verdadero es más fácil de conseguir ya que luego el juego óptico de imitación del oro vendrá dado por el efecto velado de la corla que al ser un estrato superficial podría menguar el efecto brillante del metal subyacente. En los análisis LPC- 191 aparecen en la muestra las señales correspondientes al caolín y a algún aglutinante proteico.
Lámina metálica	: Láminas de plata bruñida con capa de protección uniforme coloreada. Normalmente las corlas se trabajaban a partir de barnices de resina natural con pigmentos de tonalidades cálidas

incluidas como aditivos. Por otra parte, el viraje tonal también se podía trabajar mediante resinatos de cobre. No se aprecia a nivel organoléptico un estrato superficial independiente pero los análisis de fluorescencia por rayos X determinan la presencia de plata en estratos inferiores.

Capa de Protección : En el caso de las corlas, su función es doble. Son tanto el color final como el estrato de protección. Se observa homogénea y estable, no hay signos de oxidación apreciables puesto que ya cuentan con un tono cálido en su composición.

ESTADO DE CONSERVACIÓN

Soporte : Se encuentra en estado regular de conservación. Tiene faltantes de madera en las esquinas que afectan a la mitad del listón lo que ocasiona una pérdida de estabilidad en el marco a nivel estructural. Las pérdidas que presenta, afectan principalmente a la zona del anverso si tenemos en cuenta el volumen de la pérdida. Si tenemos en cuenta la extensión de las mismas, cabe destacar los volúmenes más externos de la modulación de los montantes tanto en la zona superior como en la zona inferior. También existen faltas parciales en las esquinas en la zona del anverso. En continuación con las pérdidas pero sin tener una implicación estructural, destaca por una serie de pérdidas menores a modo de picotazos y abrasiones con profundidades que van desde los 3 mm a menos 1.

Base de Preparación : Se encuentra en un estado regular debido principalmente a las abrasiones superficiales que afectan a todos los montantes. Por otra parte podemos observar faltantes volumétricos de diversos tamaños, no sólo en las zonas donde encontramos pérdidas de la estructura sino también en todas las zonas colindantes y además en la mayor parte de la moldura más exterior del montante superior e inferior. Los niveles de afección son variados dependiendo del área y el grado de desgaste dejando a la vista en unos casos la base de bol negra desgastada, otros que llegan a la preparación blanca, y en otros casos más profundos con pérdidas que dejan expuesta la madera.

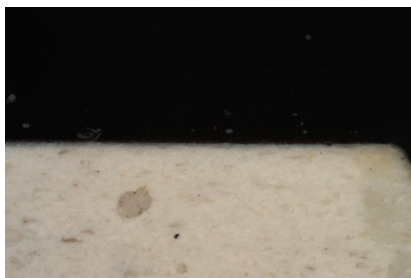
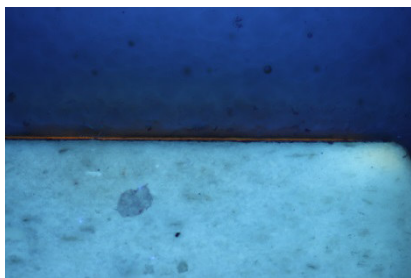
	
Aguayo, T. (2015) LPC-191-02-59	Aguayo, T. (2015) LPC-191-02-68
Foto con luz visible donde se puede observar la fina granulometría de la preparación salvo por la excepción de pequeñas inclusiones de mayor tamaño.	Foto con luz UV donde se puede observar mejor las diferencias granulométricas y el estrato negro de bol sobre la preparación blanca.

Lámina metálica

: Se encuentra entre bueno y regular estado de conservación. Se observan faltantes coincidentes con los de la base de preparación. Por otra parte, el desgaste mecánico de la superficie ha generado pérdidas puntuales de plata en modo de arañazos y puntos que dejan a la vista el bol negro. Esto ha implicado que a nivel visual se oscurezca mucho la tonalidad del cuadro puesto que la suma de las abrasiones, puntos y pérdidas que dejan a la vista el bol oscuro influye en la tonalidad percibida por el espectador. Por otro lado, pero en relación a la percepción tonal del marco, hay que destacar que algunas partes la corla puede observarse más ligera lo que genera áreas más luminosas puesto que la plata en estos casos tiene mayor reflexión.

Capa de Protección

: Barniz de tipo corla.

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

De Documentación :

- Fotografías generales anverso y reverso.
- Fotografías de detalles: faltantes en las esquinas y daños superficiales

De Conservación :

- Limpieza de suciedad superficial.
- Limpieza de depósitos adheridos.
- Reintegración volumétrica de los faltantes.
- Eliminación de clavos oxidados.

De Restauración :

- Nivelación de estratos.
- Reintegración cromática.
- Nivelación de los brillos en zonas intervenidas.

TRATAMIENTOS REALIZADOS

De Documentación :

- Fotografías generales anverso y reverso.
- Fotografías de detalles: faltantes en las esquinas y daños superficiales.

De Conservación :

- Limpieza de suciedad superficial: limpieza inicial de depósitos sólidos y polvo acumulado tanto en superficie como en las concavidades o desniveles de la morfología del reverso.
- Limpieza de depósitos adheridos: Se eliminan todos aquellos depósitos adheridos de mayor tamaño que puedan estar provocando fuerzas de tracción o bien desgastes por adhesión sobre la superficie delicada de la corla.
- Refuerzo estructural: los faltantes en el soporte, es decir, los faltantes de madera en los montantes del marco, tienen faltas (principalmente en las esquinas) que hacen debilitar la zona del ensamble a inglete. Por tanto la reconstrucción ayuda no sólo a nivel estructural, sino que afianza las uniones en las esquinas. Se trabajará con una mezcla ligera de yeso con una carga alta de aserrín para aligerar el peso y un reforzante de cola para aumentan la fuerza de adhesión.
- Consolidación de perfiles debilitados en faltantes volumétricos: se refuerzan todos aquellos fragmentos del canto más debilitados. Los bordes de las lagunas, en los faltantes volumétricos, están no sólo expuestos a la zona más externa del volumen del marco, sino que la fracción genera zonas de enganche que pueden provocar mayores desprendimientos. Por tanto, se consolida mediante inyección con cola fría rebajada al 70%, aquellos fragmentos estables que mantienen en bloque todos los estratos hasta la madera.

De Restauración :

- Limpieza de manchas superficiales: Se eliminan todas aquellas manchas que suponen una interferencia visual de la superficie.
- Reintegración volumétrica de los faltantes: Principalmente se trabaja en el ajuste de los volúmenes expuestos del montante superior e inferior. Las pérdidas de mayor tamaño están localizadas en estos dos elementos estructurales, ya que la orientación horizontal es más propensa a la acumulación de depósitos, a los impactos y a las fuerzas de tracción. La reconstrucción de estos faltantes permiten la continuidad visual en el recorrido de la vista sobre la materia.
- Reintegración cromática de los faltantes: Posterior a la reintegración volumétrica es imprescindible el ajuste cromático de los volúmenes repuestos para completar la continuidad visual. Tanto los faltantes de tipo laguna, como todas aquellas faltas menores de abrasiones y arañazos se tratarán de un modo similar al sistema de corla pero mediante regattino con guache. Base plana en color negro marfil, regattino en color plata y posteriormente regattino en color dorado. De esta forma obtenemos una serie de reflejos metálicos de carácter frío pero con un acabado cálido por los tonos dorados.
- Reintegración de los cantos del marco: el canto del marco presenta manchas de agua, marcas de incisiones, arañazos y suciedad fuertemente adherida o incluso filtrada por la humedad en la pintura al agua que lo contornea. Por tanto, para una recuperación visual de los bordes, en un sentido cromático y salubre, se ha eliminado la suciedad hasta el punto que no afectase al estrato de pintura, y posteriormente se han velado con el mismo tono todos los bordes del marco con la misma tonalidad subyacente. La pintura del contorno, no es original y se observa con diversos repintes reiterados posiblemente en un periodo contemporáneo.
- Ajuste de brillos: el acabado por el anverso debe ajustarse con un barniz de protección final, no sólo para proteger la superficie del original y las reintegraciones, sino porque un acabado homogéneo nos permite.

Acciones de conservación

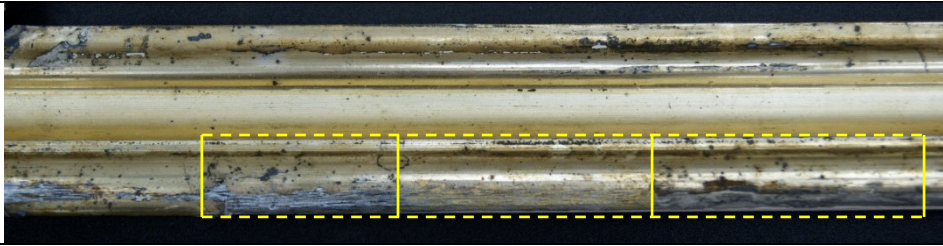
Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Limpieza suciedad superficial	Limpieza mecánica	Aspiración y barrido.	- Brocha de pelo de cerda - Aspiradora	Eliminación de cúmulos de polvo
Limpieza de depósitos adheridos	Limpieza químico - mecánica	Remoción de residuos con hisopo.	- Palo de naranjo. - Algodón - Contenedor. - Agua destilada - Bisturí.	Eliminación de cúmulos más adheridos y residuos de gotas indeterminadas de alto grosor.
Refuerzo estructural.	Reconstrucción volumétrica	Modelado por aplicación directa de masilla.	- Cola fría. - Yeso - Contenedor de plástico. - Espátulas. - Agua. - Lijas de diverso grosor. - Aserrín - Polvo de aserrín.	Recuperación de los puntos de apoyo estructurales en la zona de los ensambles.
Falta de adherencia en perfiles de faltantes.	Consolidación	Por inyección y con pincel	- Cola fría. - Inyección. - Agua. - Hisopo. - Palo de naranjo.	Estabilidad y adherencia en los bordes.

Acciones de restauración

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Manchas superficiales de cercos de humedad y elementos adheridos.	Limpieza química con hisopo.	Humectación y remoción con hisopo	- Alcohol Etilico. - Isooctano. - Agua destilada. - Palito de naranjo. - Algodón - Bote de vidrio. - Recipiente para hisopos.	Aligeramiento de las manchas coloreadas y de los cercos de suciedad provocados por la humedad.
Pérdidas de materiales y volúmenes en la moldura.	Reintegración volumétrica de faltantes.	Resanes con reproducción morfológica.	- Masilla de resane. - Bisturí. - Espátula. - Lijas de diverso gramaje. - Algodón - Agua destilada.	Recuperación de la continuidad formal de la moldura ornamental.
Pérdidas de color por abrasión y ajuste de lagunas.	Reintegración cromática.	Rigattino	- Gouache color dorado. - Gouache color plateado. - Gouache negro marfil. - Pincel. - Paleta. - Papel secante	Recuperación de la continuidad cromática de la moldura ornamental y de la superficie general.

Diferencias en el brillo final.	Barnizado suave final	Spray	- Barniz satinado winsor and newton.	Acabado semibrillante y protección superficial.

DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

		Soler, N. (2015) LPCD739.002. Detalle de los faltantes, abrasiones y suciedad del anverso de las esquinas
		Soler, N. (2015) LPCD739.005. Detalle de los resanes y la reconstrucción volumétrica de los faltantes.
		Soler, N. (2015) LPCD739.010. Detalle del proceso de reintegración . Primer tramo tiene base negra y rigattino plateado. El segundo tramo las tres etapas : base negra, rigattino plateado y rigattino dorado y el tercer tramo sólo presenta la base negra.

Ficha Documentación SUR

Código SUR: 101-929
Código propietario: 98-0650
Institución propietaria: Museo Histórico Dominico
Institución depositaria: Museo Histórico Dominico
Término preferente: Marco
Nombre alternativo:
Productores: Desconocido
Títulos: Marco de Santo Domingo de Guzmán
Descripción formal:
Período:
Fecha creación:
Serie:
Editorial:
Edición:
Lugar de impresión:
Laboratorio intervención: Laboratorio de Pintura
Personas intervención:
Institución responsable intervención: Centro Nacional de Conservación y Restauración
Ficha Clínica: LPC-2015.03.02
Fecha inicio intervención: 15-sep-15
Fecha término de intervención:

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Montante superior	Ancho máximo	63,9	Centímetro
Montante lateral	Alto máximo	86,2	Centímetro



Ficha Clínica: LPC-2015.03.02

Descripción general

Responsable descripción: Noemí Soler

Fecha descripción: 14-dic-15

Síntesis descriptiva inicial: Marco sencillo con moldura simple de tres calles. No presenta ornamentación en relieve. Técnica por dorado sobre bol negro. Faltantes menores en las esquinas.

Síntesis descriptiva final:

Síntesis iconográfica inicial: No presenta ninguna represión iconográfica salvo el relieve de la moldura simple que conforma el marco.

Síntesis iconográfica final

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Montante superior	Ancho máximo	63,9	Centímetro
Montante lateral	Alto máximo	86,2	Centímetro



LPCD739.001.JPG



LPCD739.002.JPG



LPCD739.003.JPG



LPCD739.004.JPG



LPCD739.005.JPG



LPCD739.006.JPG



LPCD739.007.JPG



LPCD739.008.JPG



LPCD739.009.JPG



LPCD739.010.JPG



LPCD739.011.JPG



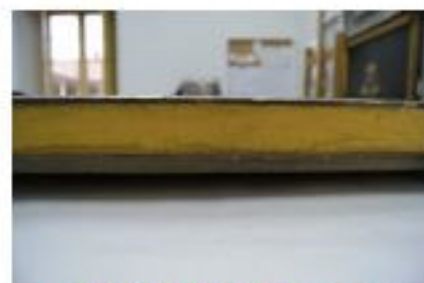
LPCD739.012.JPG



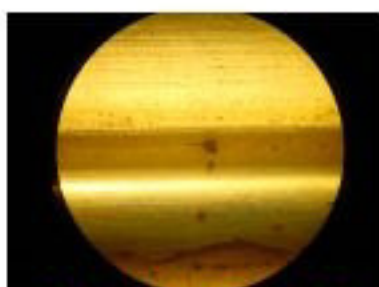
LPCD739.013.JPG



LPCD739.014.JPG



LPCD739.015.JPG



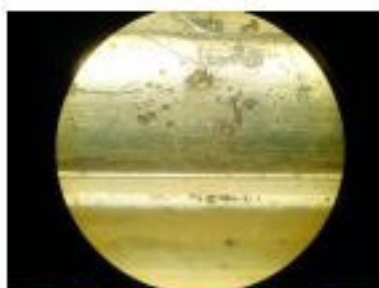
LPCD739.016.JPG



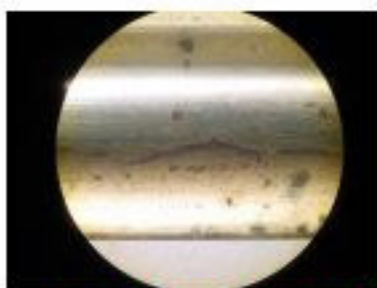
LPCD739.017.JPG



LPCD739.018.JPG



LPCD739.019.JPG



LPCD739.020.JPG



LPCD739.021.JPG



LPCD739.022.JPG



LPCD739.023.JPG



LPCD739.024.JPG

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Tipo de material:	Foto digital
Ficha Clínica:	LPC-2015.03.02
Cota(s):	LFD1255; LPCD739
Autor de la obra:	Desconocido
Autor institucional:	C.N.C.R. - Laboratorio de Pintura; Unidad Documentación Visual e Imagenología
Restauradores, Investigadores y otros:	
Titulo:	Marco de Santo Domingo de Guzmán; Marco
Lugar:	Recoleta, Santiago
Laboratorio responsable intervención:	Laboratorio de Pintura
Año toma fotografías:	2015 - 2016
Cantidad de fotos:	122
Nombre de Proyecto:	Programa de estudio y restauración de bienes culturales; Puesta en valor de las colecciones Dibam y otras Instituciones que cautelan patrimonio de uso público. Periodo 2014-2015. Tercera etapa
Institución propietario:	Museo Histórico Dominicó
Institución depositario:	Museo Histórico Dominicó
Descriptores de contenido:	marco, abrasiones, manchas, faltantes
Fotógrafas(os):	C. Correa; L. Ormeño; N. Soler; V. Rivas

Descripción de cotas:

Cota LFD1255

LFD1255.02: Reverso inicial con marco. Rivas, V.

LFD1255.03: Anverso inicial sin marco. Rivas, V.

LFD1255.04: Reverso inicial sin marco. Rivas, V.

LFD1255.05: Inicial anverso marco. Rivas, V.

LFD1255.06: Inicial reverso marco. Rivas, V.

LFD1255.07: Fotografía con luz visible. Correa, C.

LFD1255.08: Marco, anverso: fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.09: Marco, reverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.10: Anverso inicial. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV.. Correa, C.

LFD1255.100: Final marco, anverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.101: Final marco, reverso: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.11: Inicial, reverso pintura desmontada: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Correa, C.

LFD1255.12: Fotografía con luz azial incidente. Correa, C.

LFD1255.13: Fotografía con luz rasante desde la izquierda. Correa, C.

LFD1255.14: fotografía con luz rasante desde el extremo superior. Correa, C.

LFD1255.15: Fotografía digital IR PECA902. Correa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.16: Fotografía digital IR PECA908. Correa, C.

LFD1255.17: Fotografía Falso Color IR. Correa, C.

LFD1255.18: Reverso inicial desmontado. Rivas, V.

LFD1255.19: Detalle del rostro. Rivas, V.

LFD1255.20: Detalle de perforaciones, estrato superficial manchado y pasmado. Rivas, V.

LFD1255.21: Detalla del estrato superficial manchado. Rivas, V.

LFD1255.22: Detalle de manchas e irregularidades en estrato superficial. Rivas, V.

LFD1255.23: Detalle de manchas en rostro. Rivas, V.

LFD1255.24: Detalle de manchas de distintas características en la frente. Rivas, V.

LFD1255.25: Detalle de mancha aparentemente corrosiva en la frente del santo y mancha de pintura. Rivas, V.

LFD1255.26: Detalle de rasgado junto a la flor. Rivas, V.

LFD1255.27: Vista general de la flor. Rivas, V.

LFD1255.28: Detalle de la iglesia. Rivas, V.

LFD1255.29: Detalle de rasgado en la mano derecha. Rivas, V.

LFD1255.30: Detalle de rasgado sobre mano y rosario. Rivas, V.

LFD1255.31: Detalle de rasgado sobre mano derecha. Rivas, V.

LFD1255.32: Detalle de suciedad adherida. Rivas, V.

LFD1255.33: Detalle manchas y faltantes en costado izquierdo de la pintura. Rivas, V.

LFD1255.34: Detalle rasgado y faltantes en costado derecho de la obra. Rivas, V.

LFD1255.35: Faltantes y perforación en esquina inferior izquierda. Rivas, V.

LFD1255.36: Faltantes y perforaciones en esquina inferior derecha. Rivas, V.

LFD1255.37: Suciedad adherida en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.38: Detalle de pasmados en capa de protección o estrato superior. Rivas, V.

LFD1255.39: Detalle de rasgado en cuadrante superior izquierdo. Rivas, V.

LFD1255.40: Rasgado en cuadrante superior derecho. Rivas, V.

LFD1255.41: Detalle rasgado en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.42: Detalle rasgado en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.43: Detalle rasgado sobre el cuello del hábito. Rivas, V.

LFD1255.44: Detalle rasgado y faltante en cuadrante inferior derecho. Rivas, V.

LFD1255.45: Detalle sector central de la obra. Rivas, V.

LFD1255.46: Detalle rasgado y faltante costado derecho. Rivas, V.

LFD1255.47: Detalle perforaciones y faltantes, reverso. Rivas, V.

LFD1255.48: Detalle parche de papel adherido por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.49: Detalle suciedad adherida y restos de cordel, cuadrante inferior izquierdo, por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.50: Detalle parche de tela en el reverso. Rivas, V.

LFD1255.51: Detalle suciedad adherida y cordel, reverso. Rivas, V.

LFD1255.52: Detalle suciedad adherida, reverso. Rivas, V.

LFD1255.53: Detalle de suciedad adherida por el reverso. Rivas, V.

LFD1255.54: Detalle parche de tela y suciedad adherida, reverso. Rivas, V.

LFD1255.55: Detalle de la tela con cuentahilos. Rivas, V.

LFD1255.56: Detalle inscripción con lápiz grafito por el reverso. Rivas, V.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.57: Inscripción con lápiz grafito en el reverso. Rivas, V.

LFD1255.58: Detalle inscripción reverso. Rivas, V.

LFD1255.59: Incripción reverso: Fotografía digital IR, Peca 902. Correa, C.

LFD1255.60: Inscripción reverso: Fotografía digital IR, Peca 908. Correa, C.

LFD1255.61: Prototipo con mylar. Ormeño, L.

LFD1255.62: prototipo con mylar, luz rasante desde la izquierda. Ormeño, L.

LFD1255.63: Prototipo con entretela. Ormeño, L.

LFD1255.65: Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV. Durante el proceso de intervención. Ormeño, L.

LFD1255.66: Detalle rostro con testigos de la suciedad eliminada. Rivas, V.

LFD1255.67: Detalle rostro con testigos de la suciedad eliminada, 2. Rivas, V.

LFD1255.68: Detalle del rostro con restos de material, aparentemente tipo capa de protección. Rivas, V.

LFD1255.69: Detalle del rostro con restos de material, aparentemente tipo capa de protección, 2. Rivas, V.

LFD1255.70: Detalle de los ojos y la frente. Rivas, V.

LFD1255.71: Anverso final. Rivas, V.

LFD1255.72: Reverso final. Rivas, V.

LFD1255.73: Detalle del rostro, final. Rivas, V.

LFD1255.74: Detalle oreja, después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.75: Detalle de los ojos y la frente, después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.76: Detalle de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.77: Detalle de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.78: Vista general de la flor después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.79: Detalle de la iglesia después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.80: Detalle de la mano derecha después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.81: Detalle costado izquierdo después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.82: Vista general costado derecho después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.83: Detalle sector central después de la restauración. Rivas, V.

LFD1255.84: Detalle ojos después de la intervención. Rivas, V.

LFD1255.85: Detalle final de la estrella en la frente del santo. Rivas, V.

LFD1255.86: Anverso final. Fotografía de fluorescencia visible inducida por luz UV.. Ormeño, L.

LFD1255.87: Anverso final, pintura y marco. Correa, C.

LFD1255.88: Reverso final, pintura y marco. Correa, C.

LFD1255.89: Marco, anverso final. Correa, C.

LFD1255.90: Marco, reverso final. Correa, C.

LFD1255.91: Detalle marco, esquina superior izquierda después de la intervención. Correa, C.

LFD1255.92: Detalle marco, esquina superior derecha después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.93: Detalle marco, esquina inferior izquierda después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.94: Detalle marco, esquina inferior derecha después de la restauración. Correa, C.

LFD1255.95: Reverso del marco: detalle de la esquina superior izquierda. Correa, C.

LFD1255.96: Reverso marco: esquina superior derecha. Correa, C.

LFD1255.97: Reverso marco: esquina inferior izquierda. Correa, C.

LFD1255.98: Reverso marco: esquina inferior derecha. Correa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LFD1255.99: Detalle marco. Correa, C.

Cota LPCD739

LPCD739.001: Detalle esquina. Soler, N.

LPCD739.002: Detalle esquina con abrasiones y faltantes. Soler, N.

LPCD739.003: Detalle código de inventario reverso. Soler, N.

LPCD739.004: Detalle esquina con abrasiones y faltantes. Soler, N.

LPCD739.005: Detalle resane en los faltantes volumétricos. Soler, N.

LPCD739.006: Detalle del resane. Soler, N.

LPCD739.007: Detalle del resane en las molduras y la reconstrucción de las esquinas. Base tonal. Soler, N.

LPCD739.008: Inicial anverso. Soler, N.

LPCD739.009: Detalle proceso de ajuste tonal reverso en las esquinas. Soler, N.

LPCD739.010: Detalle del proceso de reintegración. Soler, N.

LPCD739.011: Final anverso. Soler, N.

LPCD739.013: Detalle reintegración esquinas. Soler, N.

LPCD739.014: Detalle reintegración y ajuste tonal esquinas. Soler, N.

LPCD739.015: Detalle de limpieza y ajuste tonal por veladuras en el canto del marco. Soler, N.

LPCD739.016: Detalle de puntos negros binocular. Soler, N.

LPCD739.017: Detalle abrasiones y puntos negros con binocular. Soler, N.

LPCD739.018: Detalle de las marcas en anverso y apreciación del tono plateado subyacente. Soler, N.

LPCD739.019: Detalle aumento moldura. Soler, N.

LPCD739.020: Detalle aumento machas por humedad o líquidos. Soler, N.

LPCD739.021: Detalle abrasiones. Soler, N.

LPCD739.022: Detalle esquina inicial. Soler, N.

LPCD739.023: Detalle esquina inicial. Soler, N.

LPCD739.024: Detalle esquina inicial. Soler, N.