

INFORME DE INTERVENCIÓN

FRAY BARTOLOMÉ DE LAS CASAS

Escuela Quiteña S.XIX



Anverso inicial (Aguayo F., N. 2009)

Séverine Neveu y Noemí Soler González

Conservadoras Adjuntas

Carolina Ossa Izquierdo

Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura

Centro Nacional de Conservación y Restauración

15 de Septiembre de 2015

Santiago de Chile

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
1. IDENTIFICACIÓN	4
2. ESTUDIOS Y ANALISIS	5
2.1 Estudio histórico – contextual	5
2.2 Análisis morfológico:	7
2.3 Análisis iconográfico e iconológico:	7
2.3.1 Iconografía:	7
2.3.2 Iconología:	13
2.4 Declaración de significado de valor.	17
2.4 Análisis estético	18
2.4.1 Análisis del grupo de los indios.	18
2.4.2 Análisis del grupo del tribunal.	20
2.4.3 Análisis estético y compositivo después de la intervención.	21
2.5 Análisis tecnológico	47
2.5.1. Manufactura	47
2.5.2 Materiales	47
3. DIAGNÓSTICO	48
3.1 Sintomatología del objeto de estudio.	48
3.1.1 Tipificación y caracterización de síntomas.	48
3.1.2 Identificación y origen del síntoma	54
4. PROCESOS DE INTERVENCIÓN	63
4.1 Tratamientos de Restauración	63
4.2 Acciones de conservación y restauración.	72
7. BIBLIOGRAFÍA	75
8. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL	76
9. ANEXOS	76

INTRODUCCIÓN

En Mayo de 2014 ingresa como obra a intervenir por el Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración la obra **Fray Bartolomé de las Casas**, atribuida a la escuela de los Hermanos Cabrera, para ser restaurada. Esta pintura pertenece al Museo Histórico Dominicano, tiene el número de inventario 98.0165, y el número de registro SUR 101-1249. Al ingresar al Laboratorio se le asignó el Nº de Ficha Clínica LPC-2014.06.01. Debido a las dimensiones de esta obra, se acordó su intervención in-situ en beneficio de su estabilidad y por motivos de conservación, evitando así una manipulación innecesaria.

La restauración de esta 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 pintura es de forma rectangular, orientación vertical y formato grande, 205 x 416 cm. El hecho de que no se haya podido descolgar, implica un detrimento de la información en el reverso, pero se puede afirmar que el bastidor cumple sus funciones estructurales y que el cuadro está reentelado. Presenta varias intervenciones anteriores posiblemente en diversos periodos que han implicado algunos deterioros “extra” aparte de los vinculados directamente al envejecimiento de los materiales constitutivos. A nivel visual destaca por el grave deterioro de la capa de protección completamente amarillenta y heterogénea a nivel de reflexión. También cabe resaltar que se observa un exceso de limpiezas en intervenciones pasadas y que la obra podría caracterizarse a nivel estético-artístico por la riqueza compositiva de la imagen y la presencia de arrepentimientos y matices velados. La restauración ha estado centrada principalmente en la recuperación de la legibilidad de la imagen en cuanto a: croma, saturación, profundidad y forma. Se han llevado a cabo tratamientos de limpieza, reintegración cromática y la aplicación de una capa de protección estable que permita el ajuste de brillos.

El marco es de madera con una calle principal plana enmarcada entre molduras con una decoración que insinúa motivos florales a modo de secuencia por todo el marco.

La intervención de la pintura y su marco fueron asignadas a las conservadoras Séverine Neveu (durante el 2014) y a Noemí Soler González (durante el 2015), quien ha llevado a cabo los tratamientos necesarios para conservar y recuperar la lectura estética de la obra.

PALABRAS CLAVES: Museo Histórico Dominico, Pintura de Caballete, Taller Hermanos Cabrera, Fray Bartolomé de las casas, gran formato, Escuela Quiteña.

1. IDENTIFICACIÓN

N° de Ficha Clínica: LPC-2014.06.01

N° de Inventario 98.0165

N° de Registro SUR: 101 - 1249

Institución Responsable: Museo Histórico Dominico

Propietario: Orden de los Predicadores en comodato con el Museo Histórico Dominico

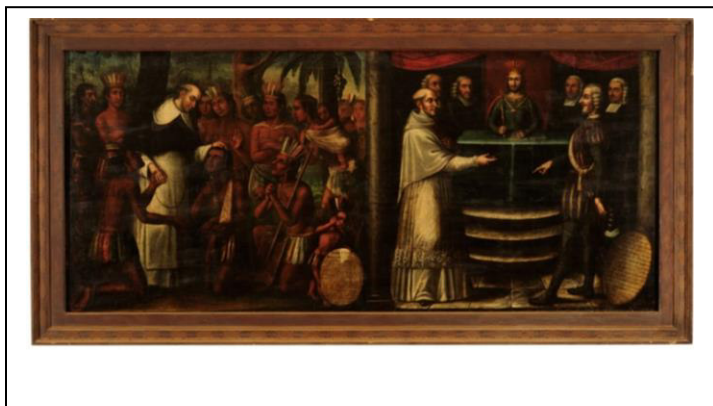
Nombre Común: Pintura de caballete

Título: Fray Bartolomé de las Casas.

Creador: Antonio Palacios y Manuel Palacios Daqui. Taller de los Hermanos Cabrera.

Fecha de creación: Siglo XIX

Período: Escuela Quiteña del siglo XIX



Aguayo F., N. 2009 FOTO INICIAL



FOTO FINAL. Archivo CNCR: Cota: LFD1208.33 (Rivas, V. 2015)

2. ESTUDIOS Y ANALISIS

2.1 Estudio histórico – contextual

Tiempo 1: Momento de creación.

¹En 1837, el convento de la Orden de Predicadores de la Recoleta de Belén en Santiago de Chile, encargaron una serie de más de 100 obras sobre la vida de su Patriarca y Santos de la Orden. Dentro de este encargo se sitúa la serie del Santoral Dominicano, a la que pertenece la obra “Fray Bartolomé de las Casas”. La serie se realizó en Quito, pintada posiblemente por Antonio o Manuel Palacios en el taller de los hermanos Cabrera.²

Tiempo 2: Transcurrir de la obra.

³“Las obras encargadas llegaron a Chile entre los años 1839 y 1847, traídas en dos entregas, una en 1839 por Antonio Palacios y una segunda entrega en 1847, que parece haber sido traída por Manuel Palacios Daqui.⁴ Desde esa fecha las pinturas han estado en el Convento de la Recoleta de Belén. Actualmente gran parte de las obras están en la sacristía, pero originalmente sirvieron para decorar los muros del claustro. Las obras son parte de la colección del Museo Histórico Dominicano del Centro Patrimonial Recoleta Dominica, museo inaugurado el 2005, que nació fruto de un comodato entre la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Provincia San Lorenzo Mártir de la Orden de los Predicadores de Chile en 1998.”

Previo a su exposición en la sala del Museo Histórico Dominicano, posiblemente estuvo un tiempo en los depósitos de Parroquia de Todos los Santos del barrio de la Chimba construida en 1757 y declarada monumento nacional en 1994, comúnmente conocida como Iglesia Recoleta Dominica (colindante con el convento que hoy alberga el Museo Histórico Dominicano y el Museo de Artes decorativas). En esta Iglesia, según menciona

¹ Información aportada por los estudios de Juan Manuel Martínez. Santiago de Chile 2014
V:\PINTURA\FICHAS\FICHAS_2014\LPC-2014.06.01_Fray Bartolomé de las Casas\Ficha clínica

²Cortés, 2006: p. 160.

³ Información aportada por los estudios de Juan Manuel Martínez. Santiago de Chile 2014
V:\PINTURA\FICHAS\FICHAS_2014\LPC-2014.06.01_Fray Bartolomé de las Casas\Ficha clínica

⁴Op. cit.,p. 162.

Mario Pinto⁵ (Ministro de Comunión de la Iglesia Recoleta Dominica) se ubicaban unas salas llamadas “museos” donde se guardaban varias obras pertenecientes a la orden. Para recabar información a nivel comparativo, se visitaron dichas dependencias pudiendo observar que varias de las obras de la serie del Santoral Dominicano⁶ presentan intervenciones precarias seguramente realizadas por las propias religiosas en un intento de cuidar las obras. La dirección del Museo Histórico Dominicano, informa que no existe ninguna información, ni registro de las intervenciones anteriores que presenta la obra de Fray Bartolomé de las Casas, pero durante la visita a la Iglesia, se aprecia que en otras obras de la serie del Santoral existen intervenciones similares a las observadas en la obra de estudio tales como: el uso de planchas, la presencia de repintes y los injertos de tela (todos ellos con una ejecución bastante precaria). En un intento de asociar los pocos datos existen, se infiere que la obra fue posiblemente intervenida en la Iglesia. Por otra parte, y teniendo en cuenta los tratamientos principales que presenta (reentela de cera, resanes y reintegraciones cromáticas) y debido a la complejidad de la obra por sus dimensiones, se estima que si bien en algún punto pudo ser intervenido por las religiosas, existen dos etapas de intervención en esta obra. Lógicamente, la última, mucho más contemporánea a nuestro tiempo puesto que se pueden apreciar ciertos criterios de ética de la restauración como la reintegración discernible con rigattino, resanes de color afines con la preparación original y reentela de grandes dimensiones con algún protector plástico en la superficie. Igualmente y cómo se describirá en la tipificación de daños, no fueron tampoco intervenciones muy acertadas.

Tiempo 3: momento de reconocimiento.

La obra de Fray Bartolomé de las Casas está ubicada en la actualidad en la última sala del Museo Histórico Dominicano a modo de cierre del recorrido expositivo según se consideró oportuno por el diseño museológico. Aprovechando un periodo en el cual el museo iba a estar cerrado al público, se consideró la oportunidad de intervenir esta obra in-situ ya que debido a sus grandes dimensiones los riesgos de traslado y manipulación hubieran sido un

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=aOswzIhlwCE> Fecha de consulta: 09-09-2015

⁶ http://www.museodominico.cl/620/articles-9827_archivo_01.pdf

agravante de su deterioro. El 20 de Mayo del 2014 se formaliza el acta de ingreso de dicha obra al laboratorio de pintura, comenzando con los primeros análisis en Junio de ese año y completando la intervención entre Abril y Septiembre del 2015. El Museo reabre sus puertas en septiembre del 2015 mostrando este cuadro en la última sala tras la recuperación estética y conservativa llevada a cabo; avivando de esta forma el circuito de la muestra con la restauración de una de las obras más importantes de la colección y del recorrido museístico debido a su calidad artística, sus dimensiones y la ubicación dentro de la exhibición.

2.2 Análisis morfológico:

⁷**Descripción:** Obra de carácter bidimensional, de formato horizontal con unas dimensiones de 205 x 416 cm en cuyo campo, aparecen dos escenas. La de la izquierda una figura humana de indumentaria de color blanco junto a demás figuras humanas semidesnudas. A la derecha siete figuras humanas, una de ellas con indumentaria de color blanco.

Inscripciones y marcas: En dos cartelas ovaladas textos sobre la vida la vida de Bartolomé de las Casas y su defensa de los indios. La cartela de la derecha hace también referencia a la Junta de Valladolid y al rey Carlos V

2.3 Análisis iconográfico e iconológico:

2.3.1 Iconografía⁸:

Todas estas Indias son las más templadas, las más sanas, las más fértiles, las más felices, alegres y graciosas y más conforme su habitación a nuestra naturaleza humana de las del mundo.⁹

⁷ Estudios realizados por Juan Manuel V:\PINTURA\FICHAS\FICHAS_2014\LPC-2014.06.01_Fray Bartolomé de las Casas\Ficha clínica

⁸ Estudios realizados por Juan Manuel V:\PINTURA\FICHAS\FICHAS_2014\LPC-2014.06.01_Fray Bartolomé de las Casas\Ficha clínica

⁹ Riva, 1991: p.398.

De esta manera Fray Bartolomé de las Casas caracterizaba el Nuevo Mundo, que él conoció ya de niño. Nació en Sevilla, en una familia de panaderos, hacia 1484. Viajó a América con su padre en 1493, en el segundo viaje de Cristóbal Colón. En 1502, nuevamente junto a su padre, participaron en la expedición de Nicolás de Ovando, nuevo gobernador de la isla de la Española.

Debido a sus nexos con la familia de Cristóbal Colón, viajó a Roma hacia 1506, junto con el hermano del Almirante Colón. En Roma se ordenó de sacerdote. Viajó a la isla de la Española, donde continuó con los negocios y el trabajo pastoral. Siguió a Diego Velázquez en la conquista de Cuba, donde se convirtió en capellán de la compañía de Pánfilo de Narváez (1512-1514). Obtuvo por ello un repartimiento de indios en Canarreo, cerca de Trinidad, pero renunció debido al trato y la mortandad de la población indígena. A raíz de esa experiencia comenzó con la lucha por la defensa de los indios. Esto lo llevó a España y entrevistarse con el Rey Fernando y denunciar el trato a los Indios por parte de los españoles.¹⁰

Intento implementar proyectos utópicos en la isla de la Española sin un resultado, por lo que ingresó a la Orden de Santo Domingo. Hacia 1527 emprende una ambiciosa *Historia de las Indias*, donde pensaba organizar en décadas las numerosas noticias y documentación que iba acumulando. En 1552, retomó el trabajo, ya que en Sevilla, tuvo ocasión de utilizar la biblioteca de Hernando Colón.



Bartolomé de las Casas, en *Retratos de los españoles ilustres*, 1801.
Grabado de José y Vicente López de Eguídanos.

¹⁰ ВВ.АА.,1999: р.44.



Retrato al óleo de Fray Bartolomé de las Casas, siglo XIX.
Basado en *Retratos de los españoles ilustres*, 1801.¹¹

En 1534, con la conquista del imperio Inca quiere ir a misionar al Perú, pero se dedica a actividades pastorales en lo que hoy es actualmente Centroamérica.



Fray Bartolomé de Las Casas,
disputa o controversia con Ginés de Sepúlveda
contendiendo acerca de la licitud de las conquistas de las Indias

Las Casas vuelve a la España en 1540 y en 1542, en Valladolid, inició su período de más influencia política en la corte, leyendo ante el Consejo de Indias una versión de su obra, lo que hizo que el Emperador promulgará las Leyes Nuevas.

¹¹<http://clasicoshistoria.blogspot.com/2014/02/bartolome-de-las-casas-breisima.html>



Fray Bartolomé de las Casas
Félix Parra. México, 1875
Óleo sobre tela
Museo Nacional de Arte, México D.F.

En 1543 fue nombrado obispo en Chiapas, donde solo estuvo un poco más de un año, regresando a España, de forma definitiva, en principio para denunciar el incumplimiento de las Leyes Nuevas. Es el momento del enfrentamiento con el humanista cordobés; Juan Ginés de Sepúlveda, en torno al debate de la realidad americana, que propició el Consejo de Indias, la llamada Junta de Valladolid 1550-1551. Sus últimos años los vive en el convento de Atocha de Madrid, donde muere en 1566.¹²



Frontispicio de la edición de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* de Lisboa
Ejemplar de la Biblioteca Nacional de Portugal

¹² *Ibidem*



Fray Bartolomé de las Casas
Antonio Palacios y Manuel Palacios Daqui y
el Taller de los Hermanos Cabrera, Quito, ca. 1838
Óleo sobre tela, 205 x 416 cm.
Museo Histórico y Dominico,
©Archivo CNCR (Aguayo F., N. 2009)

La obra representa en su parte izquierda, una suerte de alegoría de Bartolomé de las Casas rodeado de indígenas, en una actitud paternal. La cartela da cuenta de ello, en sus rasgos biográficos. En el segmento derecho, la cartela da cuenta de la defensa de los indios por parte de Bartolomé de las Casas y su controversia con Juan Ginés de Sepúlveda.

La escena representada da cuenta justamente de la llamada controversia o Junta de Valladolid. La que se produjo es dicha ciudad en 1550. Una discusión entre la defensa y el respeto a los indígenas y su sometimiento por la fuerza y su esclavitud.

En la primera mitad del siglo XIX los hermanos Cabrera: Nicolás, Tadeo y Ascencio, discípulos de Samaniego formaron un taller en Quito.¹³ 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 convento de los dominicos de la

¹³Op. cit., p. 160.

Recoleta de Santiago. Un primer antecedente lo entrega la historiadora del arte Gloria Cortés¹⁴ 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 Ordñ. siendo por todos ochenta y tres...*¹⁵

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.¹⁶

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*.¹⁷ 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.

Dentro de la serie de pintura denominada *El Santoral Dominico*, esta una obra que representa al dominico Fray Bartolomé de las Casas. Si bien no es santo, se le incorporó por su relevancia tanto por el aspecto teológico, doctrinal y político.

¹⁴ 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.

¹⁵ Citado por Cortés 2006: p 161

¹⁶ Ibid.

¹⁷ "...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.

2.3.2 Iconología¹⁸:

Esta obra, es una de las pinturas que dan cuenta de episodios históricos dentro de la serie del santoral dominico. Debido a que la pintura trata dos escenas de miembro de la Orden, que no es santo, pero que se ha convertido en uno de los personajes fundamentales en el proceso de la dominación del territorio americano por parte de la corona española. La obra, que se enmarca en la pintura de historia, fue realizada a fin de entregar datos históricos sobre el papel de la orden en el proceso de evangelización de América, utilizando para ello en una misma tela, la representación de dos escenas diferentes. Al igual que la pintura de los beatos Juan Masías y Martín de Porres, son dos escenas completamente diferenciadas, pero unidas por el sentido de la lectura de sus cartelas.

La primera escena de izquierda a derecha, representa una alegoría de fray Bartolomé de las Casas rodeado de indígenas, en una actitud paternal. Esto se puede referir al pensamiento del dominico sobre los indígenas americanos, la que se hace presente en su obra, al considerar:

*Todas estas universas e infinitas gentes a toto género crió Dios las más simples, sin maldades ni dobleces, obedentísimas y fidelísimas a sus señores naturales y a los cristianos a quien sirven; más humildes, más pacientes, más pacíficas e inquietas, sin rencillas ni bulliciosos, ni rijosas, no querulosos, sin rencores sin odios, sin desear venganzas, que hay en el mundo (...) Son también gente paupérrima, y que menos poseen ni quieran poseer de bienes temporales, y por esto no soberbio, no ambiciosos, no codiciosos.*¹⁹

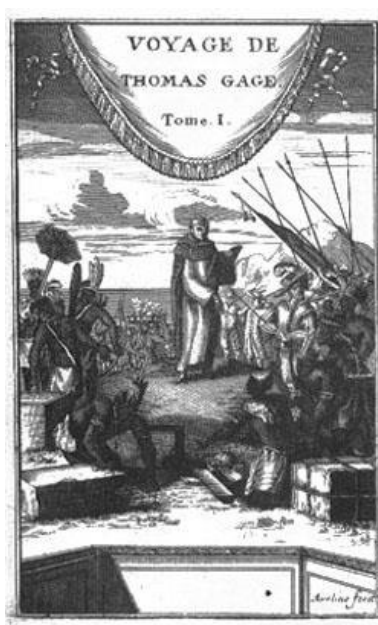
Es una imagen del buen salvaje, los que debían recibir una protección en su proceso de evangelización e incorporación al Imperio Español. La iconografía presente, la del fraile protector, se repitió también con Fray Juan de Zumarra y Fray Pedro de Gante en la evangelización de la Nueva España. Es el Fraile en un ambiente exótico con su indumentaria religiosa que atiende a los indígenas con sus vestimentas. Uno de los antecedentes iconográficos se pueden encontrar en la imagen de la obra de Thomas Gage, en el frontispicio de la traducción francesa; *A new survey of the West Indies*, de 1648, donde aparece Fray Bartolomé de las Casas acogiendo a los indígenas.

¹⁸ Estudios realizados por Juan Manuel V:\PINTURA\FICHAS\FICHAS_2014\LPC-2014.06.01_Fray Bartolomé de las Casas\Ficha clínica

¹⁹ Riva, 1991: p.340.



Detalle, ©Archivo CNCR (Aguayo F., N. 2009)



Thomas Gage. Frontispicio de la traducción francesa de la obra de Thomas Gage:
A new survey of the West Indies (1648),



Fray Bartolomé de las Casas
Antonio Susillo. Sevilla, 1895
Palacio de San Telmo, Sevilla²⁰

De la misma forma esta imagen se volvió una fuente para otras realizaciones, como es el caso del grupo de esculturas que ornamentan la fachada del Palacio de San Telmo en la ciudad de Sevilla, obra del escultor Antonio Susillo, en que muestra al dominico con la biblia y acogiendo a un niño indígena con tocado de plumas. Sin duda para los artistas ecuatorianos no fue una dificultad recrear un espacio selvático y quizás un estudio de la flora podría identificar algunas especies.

Fray Bartolomé de las Casas intentó en Vera Paz en Guatemala como en Chiapas, proyectos de reforma agraria, basándose en los postulados del humanista inglés y actual santo Tomas Moro, quien propuso darle una mayor importancia a la economía agraria inglesa, sobre el incipiente capitalismo que se comenzó a generar en la isla. Este utopismo fue compartido por Vasco de Quiroga en la Nueva España, que prohibían el lucro y fomentaban el trabajo comunitario en contra del ocio. Fue la implementación de una comunidad social ideal, donde se fundaron colegios y hospitales para los indígenas.²¹

Esta imagen se complementa con la imagen de la derecha, donde se escenifica la Junta de Valladolid, reunión efectuada en esa ciudad entre 1550 a 1551. Reunión que presidió en parte el Emperador Carlos V, donde se planteó la pregunta de la conversión y civilización de los indígenas.

²⁰ <https://www.flickr.com/photos/gonzalez-alba/1793665139/in/set-72157602383688055>

²¹ Riva, 1991: p.339.

El descubrimiento del Nuevo Mundo supuso un desafío a la mentalidad europea de los siglos XV y XVI y de dotar y fundamentar jurídicamente la conquista y la dominación de las Indias. Esta discusión fue presidida por quince expertos que se reunieron en el Colegio San Gregorio de Valladolid, donde se discutieron las tesis del humanista español Juan Ginés de Sepúlveda y de Fray Bartolomé de Las Casas, este último a favor de los indígenas.



Juan Ginés de Sepulveda, en *Retratos de los españoles ilustres*, 1801.
Grabado de José y Vicente López de Eguídanos.

La escenificación realizada por los maestros quiteños, da cuenta de un estrado donde discuten Fray Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, delante del Emperador y junto a los expertos representados como oidores de la Real Audiencia por la indumentaria, traje negro, peluca y golilla, dando cuenta de una discusión sobre temas jurídicos.



Detalle, ©Archivo CNCR
(Aguayo F., N. 2009)

2.4 Declaración de significado de valor.

La obra Fray Bartolomé de las Casas, corresponde a la serie realizada en Quito, pintada posiblemente por Antonio o Manuel Palacios en el taller de los hermanos Cabrera. En 1837, el convento de la Orden de Predicadores de la Recoleta de Belén en Santiago de Chile, encargaron una serie de más de 100 obras sobre la vida de su Patriarca y Santos de la Orden. Las obras encargadas llegan a Chile entre los años 1839 y 1847, traídas en dos entregas, una en 1839 por Antonio Palacios y una segunda entrega en 1847, que parece haber sido traída por Manuel Palacios Daqui.

Esta obra representa en una misma tela la vida de Bartolomé de la Casas en las Indias y la Junta o controversia de Valladolid. Esta obra sintetiza la clásica representación de este personaje histórico en términos de sus atributos y 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 trabajo plástico de la composición.

Desde esa fecha las obras las pinturas han estado en el Convento de la Recoleta de Belén. Actualmente gran parte de las obras están en la sacristía, pero originalmente sirvieron para decorar los muros del claustro. Las obras son parte de la colección del Museo Histórico Dominicano del Centro Patrimonial Recoleta Dominica, museo inaugurado el 2005, que nació fruto de un comodato entre la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos y la Provincia San Lorenzo Mártir de la Orden de los Predicadores de Chile en 1998.

2.4 Análisis estético

En primer lugar hay que explicar que pese a que sea un mismo cuadro, la imagen de esta obra nos presenta dos escenas completamente aisladas a nivel compositivo. La columna central divide las escenas: a la derecha encontramos la instancia en los tribunales y a la izquierda a Fray Bartolomé de las Casas con los indios. Ambas escenas representan una secuencia consecutiva una de otra de forma didáctica y narrativa a modo de relato, donde se puede comprender una cronología de hechos o bien dos episodios de una misma historia de los viajes de Fray Bartolomé de las Casas de España a las Indias y viceversa.

Es por ello que el análisis estético en cuanto a composición, debe plantearse de manera aislada, no sin antes mencionar, que la propia disparidad de ambas imágenes también juega a nivel estético con el recurso de la contraposición. Así, cuando el espacio de la izquierda es abierto, salvaje, exuberante y desordenado, el espacio de la derecha es cerrado, cívico, ordenado y pulcro. En cuanto al cromatismo se refiere, ocurre exactamente lo mismo, cuando el espacio de la derecha está marcado por los oscuros, la escena de la izquierda son colores vivaces y llenos de fuerza. Las propias diferencias entre ambas partes, marcan un equilibrio general en la lectura y un énfasis en cada ambientación, siendo la escena de la selva rica en croma y dinámica y la escena de las cortes más sobria y seria.

Especificado este esquema general y lo que se comunica desde la antítesis de ambas partes, se va a realizar a continuación el análisis de cada escena por separado.

2.4.1 Análisis del grupo de los indios.

Grupo de los Indios²²





Leyenda de colores

Orange	Infante con cartela
Green	Grupo arrodillado
Yellow	Fray Bartolomé de las Casas
Pink	Indio con los brazos cruzados
Red	Indio con ambas manos levantadas
Blue	Joven y mujer con bebe en el aguayo
Grey	Don mujeres jóvenes e indio "desleído"
Purple	Dos mujeres tras el árbol e indio "borrado"




La escena de los indios puede destacar por la complejidad de planos que presenta, siendo en este caso, ese "caos" un recurso que permite comunicar una sensación de multitud, aglomeración y devoción de todos a uno. En un **primer plano** podemos observar al único personaje que se separa "parcialmente" del grupo, un indio infante que porta la cartela con el

²² Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24



texto que narra la escena. Este personaje se adelanta del grupo, a la vez que se ubica en la zona central del cuadro, generando con esto una “llamada de atención” sobre la lectura de la escena en particular y sobre el cuadro en general. Resalta este personaje tanto por el croma más claro de la cartela, como por la información textual que porta, y la propia edad del indio, consiguiendo por una parte resaltar como personaje y a la vez ocupar un espacio discreto en la composición para no desfocalizar la atención de Fray Bartolomé de las Casas.

En un **segundo plano**,  encontramos a los tres indios arrodillados rodeando al religioso, al que podemos ubicar en un **tercer plano**.  Fray Bartolomé de las Casas, siendo el personaje principal de la escena, está integrado dentro de la composición en un tercer plano entre los indios, de forma que queda plasmado su mensaje de humanidad, cercanía e involucración con los indígenas. En torno a él, en ese segundo plano más adelantado encontramos tres personajes que forman un semicírculo entorno a la figura del religioso dando lugar al espacio central de la imagen en cuanto a la composición se refiere. Los indios de este plano, se muestran arrodillados por un sentido de adoración, agradecimiento y plegaria, pero al mismo tiempo, dibujar a los indios arrodillados es la forma que permite un espacio atrás donde agrupar al resto de los indios.

De estos tres personajes hay que destacar que dos de ellos, son los únicos indios que muestran heridas y sangre y el tercero es el indio de mayor edad, lo cual nos deja entrever que no sólo existe una devoción hacia Fray de parte de los personajes vulnerables y afligidos sino que el respeto por Fray Bartolomé es tan alto, que hasta las personas de más edad y experiencia dentro del grupo se postran ante él. Fray Bartolomé cierra de forma equilibrada este semicírculo, ocupando, como se ha comentado, un lugar principal marcado por la perspectiva del espacio pero sin enardecer en exceso su personaje. Se destaca de la multitud por diversos recursos plásticos como son la contraposición: de etnias, la altura y por su puesto el croma claro del hábito y la vestimenta en sí. Su expresión corporal es cercana hasta el punto de cubrirles las heridas con la palma y estrecharles la mano. Este tipo de comunicación cercana con los indios destaca al personaje y enfatizan sus virtudes humanas, su condescendencia, su empatía y su bondad. Finalmente, se subraya por el texto de la cartela su idolatría, narrando su labor humanitaria con los indígenas.

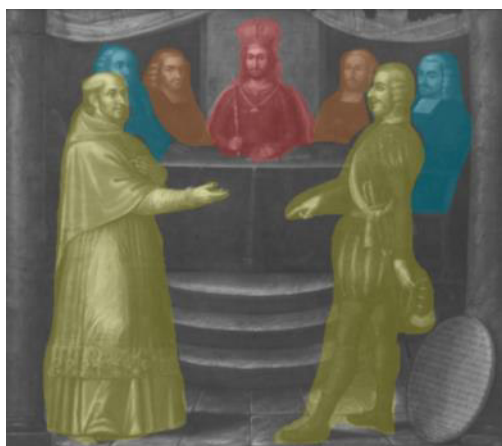
Detrás de esta escena observamos un **cuarto plano**  que enmarca el semicírculo de los indios arrodillados. Este grupo está constituido por dos personajes igualmente interesados en la presencia de Fray Bartolomé. Pese a que pertenecen al mismo grupo “comunicativo” se puede diferenciar entre estos dos personajes un cuarto y un **quinto plano**  teniendo en cuenta que el dibujo, especifica que hay un personaje por delante del otro por medio de una superposición de las extremidades de ambos. Estos dos indios, mandan un mensaje mucho más empoderado de su situación personal, donde la comunicación corporal con los brazos cruzados o con ambas manos alzadas a modo de ruego transmiten su respeto por el religioso pero a la vez cierto escepticismo por su situación, buscando en Fray Bartolomé de las Casas un mensajero y un salvador de su injusticia personal. Estos dos planos forman a su vez un semicírculo concéntrico que remarca al primero, amentando de esta forma el foco de atención sobre la reunión. Seguido de estos personajes, pero ya en un plano más ambiental, encontramos el que sería el **sexto plano**  donde tenemos a un joven también de brazos cruzados que observa de una forma más expectante el encuentro con el religioso y una mujer que porta un bebe a la espalda y que aproxima hacia el grupo marcando un lenguaje de interés, pero también de cotidianidad. En este grupo “comunicativo”, observamos como los personajes se van relegando de la escena central. Sin embargo, el artista ha pintado en este sexto plano, a dos de estos tres personajes que lo componen mirando directamente al espectador (al joven y al bebe) de forma que pese a que los

actores se van alejando de semicírculo, esta mirada directa consigue acercarlos a la escena a través de la conexión que generan con la mirada del espectador.





Siguiendo la secuencia hacia las profundidades de la selva, nos encontramos con un **séptimo plano**,  que empieza a desconectarse del primer plano, y comienza a diseñar ese ambiente tribal mostrando de alguna forma la existencia indígena en un hábitat selvático (sin despegarse completamente de la presencia del religioso). La mujer de la izquierda está casi camuflada entre las plantas, pero mantiene la cabeza girada y la mirada enfocada hacia Fray Bartolomé pudiendo de esta forma permanecer conectada al grupo. Los otros personajes de este séptimo plano quedan relegados a encontrarse casi tapados por los personajes de planos anteriores, dando una sensación de quedar sólo “asomados” a la escena con el religioso, pero transmitiendo igualmente su interés.²³ El último personaje de este grupo, una mujer joven se ubica entre Fray Bartolomé y el indio con las manos alzadas, destaca por su expresión apenada que queda además medio oculta por otros personajes de mayor relevancia en la escena. En último lugar podemos identificar un **octavo plano**,  realmente constituido por dos planos superpuestos. Se observan dos mujeres jóvenes (los únicos personajes femeninos que portan diadema de plumas) que aportan a la escena esa sensación de multitud quedando ubicadas en la lejanía de la selva entre los árboles y detrás del follaje de las plantas. Del mismo modo, se ha incluido en este grupo, a un personaje casi completamente borrado, que se ubicaría en el mismo grupo “comunicativo” en relación a ese mensaje de multitud y aglomeración grupal ubicado detrás y a la izquierda del personaje “desleído” ambos posiblemente afectados por un tratamiento de limpieza muy invasivo.


2.4.2 Análisis del grupo del tribunal.

Grupo Junta de Valladolid²⁴



Leyenda de colores



	Infante con cartela
	Fray Bartolomé de las Casas
	Indio con los brazos cruzados
	Indio con ambas manos levantadas


La escena de la derecha está centrada en el suceso de la junta de Valladolid, donde se trató el tema de la conquista y la evangelización de los indios. En **primer plano**  encontramos a Fray Bartolomé de Las Casas y Juan Ginés de Sepúlveda, que establecen una comunicación o

²³ No se puede determinar específicamente si el personaje masculino de este grupo está mirando al espectador o no puesto que es uno de los personajes más afectados por los procesos de limpieza realizados en el pasado. Si parece por la posición de los ojos y los restos de croma que busca con la mirada la conexión con el espectador, aunque no es determinante por la falta de matices formales en el rostro.

²⁴ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

discusión de sus opiniones frente a la Junta. La posición corporal enfrentada establece la conexión entre ambos lo que se interpreta como una conversación, enfatizada por la expresividad gestual. Fray Bartolomé de las Casas, con una mano al pecho y otra adelanta con la palma hacia arriba, parece transmitir su mensaje de una forma dócil y sentida, mientras que su “interlocutor” está representado con un gesto más autoritario, el pecho alzado y la mano con el dedo índice extendido expresando un apunte o indicación. Como parte de su indumentaria porta una espada sujeta a la cintura.

En un **segundo plano**,  observamos los dos primeros expertos de la junta que conforman los extremos de una ordenación o distribución de la mesa presidencial en forma de herradura coronada por el Rey Carlos V. Estos dos personajes del segundo plano tienen una actitud meramente presencial enfocando su mirada hacia el espacio principal donde conversan los personajes del primer plano. Mantienen una postura hierática y observan al personaje diametralmente opuesto. Marcan con esa línea de composición a través de la mirada la interacción con la escena que se desarrolla enfrente suyo. Seguido de este plano, continúan en la formación de herradura dos expertos más, en un **tercer plano**,  que junto con los anteriores representan a los actores o juristas de la Junta de Valladolid, quedando conectados entre ellos tanto por la secuencia de posiciones como por las vestimentas uniformadas de todos ellos con traje negro, peluca y golilla.

En el último y **cuarto plano**,  coronando la escena de la mesa presidencial encontramos la figura del Rey Carlos V. A diferencia de la situación que nos encontrábamos en la escena de la izquierda con Fray Bartolomé que en un tercer plano no quería destacar y quedaba integrado, en este caso el personaje del Rey aun estando en un plano final, está dotado de un gran protagonismo. Se coloca en la parte central y superior de la escena de la derecha donde se recalca su dominio y poder, no sólo a través de su ubicación en la composición, sino también por su presencia ataviada con vestimenta real y atributos de poder como la corona y el báculo o bastón de mando. Carlos V además, tiene una posición de firmeza y hieratismo que junto con una mirada que busca al espectador, hace sobresalir su importancia dentro de la escena. Por otro lado, la composición de la habitación donde se celebra el encuentro, mantiene una perspectiva en las líneas de las baldosas del suelo que apuntan y se encuentran sobre este personaje de la realeza. Por último y como recorrido visual, esta escena está diseñada de forma que el todo el escenario: la escalera central y la mesa, marcan una lectura de la imagen que termina siempre focalizada en el monarca.

2.4.3 Análisis estético y compositivo después de la intervención.

La recuperación de la legibilidad de la imagen es uno de los motivos fundamentales que justifica la limpieza de un barniz, más si cabe, cuando no sólo se van a destacar de nuevo los detalles y la profundidad perdida, sino cuando parte de la información ha sido disipada o ha desaparecido a causa de este estrato final, que junto a otros factores, ha convertido la imagen en una obra ilegible.

Dentro de la recuperación de detalles tanto compositivos como iconográficos, este cuadro es particular porque en su propia ejecución, ya consta de varios arrepentimientos, velados, y

sutilezas que denotan un proceso pictórico o técnica de ejecución específica, y por tanto, la pérdida de la legibilidad de estos matices desnuda a la obra de una gran riqueza informativa.

A continuación se describen los detalles recuperados, acusando su naturaleza, ya sean detalles que no se apreciaban bien, detalles que no se veían en absoluto, elementos velados o transparentados o arrepentimientos visibles y correcciones. En origen ciertas correcciones serían más invisibles a simple vista, pero esta pintura ha sufrido ciertas alteraciones sobre su capa pictórica, como limpiezas agresivas en un pasado, o posibles degradaciones en la estabilidad cromática de la pintura, que han puesto al descubierto ciertos detalles de los que se describen como correcciones o arrepentimientos. En cualquier caso, la actual visibilidad de los mismos, no se evidencia como una carga informativa que altere en ningún caso la lectura correcta de la imagen y la apreciación estética de la obra.

GRUPO CONSTITUIDO POR LOS INDIOS.²⁵



El grupo que configuran los indios, está localizado exclusivamente en la mitad izquierda del cuadro, suman un total de 15 personajes entre mujeres, hombres e infantes, con las particularidades individuales que se describen a continuación en función a la recuperación de detalles.

LEYENDA DE CATEGORÍAS

Velado: arrepentimientos velados visibles creados durante o después de la ejecución de la obra.





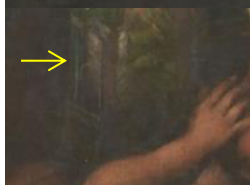

Velados ocultos: Zonas veladas que no se observaban por el barniz.

Arrepentimientos visibles: Correcciones compositivas sin velar.

Apreciación: detalles visibles que no se observaban bien por el barniz.

Aparición: elementos que no se observaban en absoluto por el estado del barniz.







²⁵ Mapa de color editado sobre la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

		<p>Primer plano. Infante, personaje que sostiene una cartela. Se presenta ataviado por corona y faldeillín de plumas. Torso y piernas desnudas. Porta sandalias de tira y a la espalda carga un bolso con flechas y un arco con una cinta de sujeción cruzado sobre el pecho.²⁷</p>
Velado	Cintillo en la cintura para ajuste del faldeillín.	
Arrepentimiento visible.	Límite de grosor en la pierna izquierda visible.	
Aparición	Sandalias (principalmente pie derecho)	
Apreciación	Bolsa contenedora de flechas.	
Apreciación	Correa sobre el pecho.	

²⁶ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

²⁷ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:


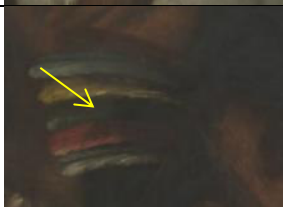


<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>






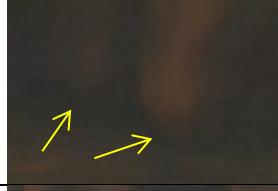

Velado	Corrección velada de la longitud y morfología de las plumas.	
	Segundo plano. Adulto, personaje que toma la mano del religioso mientras se postra arrodillado a la derecha que Fray. Porta corona y faldeillín de plumas. Torso, piernas y pies al descubierto con diversas gotas de sangre localizadas en la parte superior de la espalda. ²⁹	
Aparición.	Gotas de sangre en la espalda	
Aparición.	Sombra de barba en las mejillas.	
Aparición.	Límite de la caballera y ondulaciones en la nuca.	
Velado	Tonalidades superpuestas en las plumas del faldeillín.	

²⁸ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

²⁹ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:

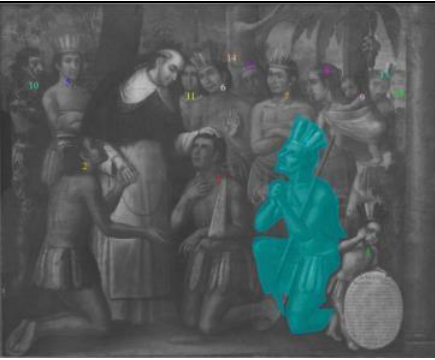


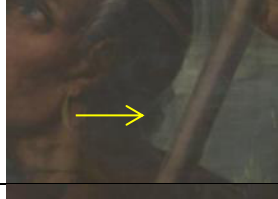

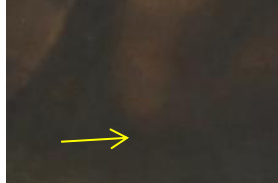
<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentación/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolomé%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

Arrepentimiento visible	Grosor a lo largo de la longitud del brazo derecho.	
Aparición	Detalle de las uñas de la mano izquierda.	
Velado	Cabeza detrás de las plumas.	
Apreciación / Velado	Doble límite del cintillo de la cintura.	
Aparición	Cintillo de la corona de plumas alrededor del cabello.	
Apreciación	Límite de las rodillas apoyadas en el suelo.	

		<p>Segundo plano. Adulto, personaje herido en la cabeza con cabestrillo por lesión que le sostiene el brazo derecho. Es el único personaje masculino que no porta corona de plumas (por la herida). Torso, extremidades y pies, desnudos y ataviado con un faldeillín de plumas.³¹</p>
Velado	Pierna y pie detrás de la pala	
Aparición	Dedos del pie que sale de la pala.	
Aparición	Detalle de las uñas de la mano.	
Arrepentimiento visible	Corrección ancho del brazo derecho	
Apreciación	Límite de las rodillas apoyadas en el suelo	
Aparición	Posible corrección de melena hacia cabello corto dejando la nuca visible.	

³⁰ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

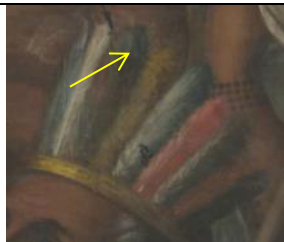
³¹ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:
<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>


		<p>Segundo plano. Personaje de mayor edad en la escena. Postra sólo una rodilla en el suelo, porta una pala y una cinta que se ajusta al pecho. Está ataviado con corona, faldeillín de plumas y lleva un aro en el la oreja visible.³³</p>
Arrepentimiento visible	Ubicación corregida en la nariz donde se pueden apreciar dos.	
Veladura	El límite del muslo de la pierna derecha se observa velado bajo el faldellín.	
Aparición	Rizos del cabello en la parte de la nuca.	
Apreciación	Cordón del faldeillín en la cintura	
Apreciación	Límite de la rodilla apoyada en el suelo.	





³² Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

³³ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

Velado	Corrección perdida de la longitud y morfología de algunas plumas.	
--------	---	---







 34	Sexto plano. Indio joven con los brazos cruzados sobre el pecho. Porta una amplia corona de plumas y mira directo al espectador. ³⁵
--	--

Corrección/ Velado.	Longitud y morfología de las plumas de la cabeza.	
Velado	Contorno de la cabeza detrás de la corona de plumas.	
Aparición	Límite de la melena.	
Aparición	Pie descalzo	

³⁴ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

³⁵ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:

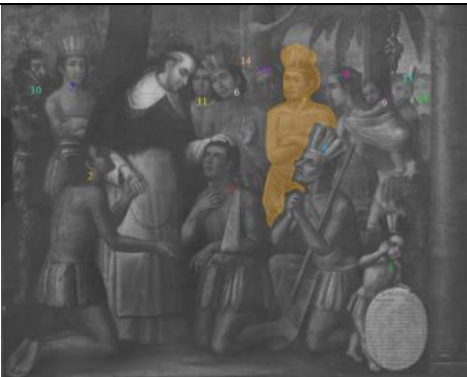




<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

		<p>Quinto plano. Personaje joven masculino con corona de plumas con la mirada puesta sobre Fray Bartolomé. Levanta ambas manos con las palmas hacia el frente en gesto de plegaria.³⁷</p>	
Aparición	Mano izquierda.		
Corrección	Ajuste en el ancho del hombro		
Corrección/ velado.	Ajustes en la longitud y morfología de las plumas de la corona, pudiendo ser una corrección o una nueva aplicación sobre los colores casi borrados. Especialmente en este personaje la corona era mucho más majestuosa.		
Velado	Contorno de la cabeza detrás de la corona de plumas.		
Arrepentimiento visible	Límite en la curvatura de la cintura.		

³⁶ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

³⁷ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:



<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>




		<p>Cuarto plano. Personaje joven masculino con brazos cruzados sobre el pecho. Porta un perizoma sobre el faldeillín a modo de cristianización de su indumentaria y una capa sobre los hombros que también se estima posterior a la ejecución.³⁹</p>
Aparición	<p>Parte de la capa en el hombro izquierdo no corresponde con el límite de la piel sino que se observa superpuesta en un límite nuevo hacia el interior del cuerpo. Puede deberse a una intervención posterior donde por la suciedad no se observaba el hombro o por un intento de corrección.</p>	
Velado	<p>Plumas debajo del perizoma.</p>	
Velado	<p>Superposición de la carnación de la pierna sobre la plumas cubiertas por la el paño.</p>	
Velado	<p>Cabeza detrás de las plumas de la corona.</p>	
Corrección	<p>Corrección en el ancho del antebrazo cruzado.</p>	

³⁸ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

³⁹ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>


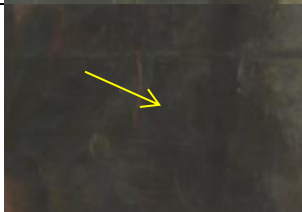
Aparición	Pezón derecho junto a mancha blanca. La ubicación de los pectorales anterior a la reubicación del brazo en relación a las proporciones que se observan, puesto que los pezones han quedado desplazados en la composición a una posición inusual. La mancha blanca entre el pectoral y la corona del indio contiguo no se relaciona con ninguna morfología cercana.	
Apreciación	Detalles desleídos y casi borrados de la terminación y cuerpo de las plumas posiblemente con correcciones de longitud y morfología pero que ha sufrido un exceso de limpieza en tratamientos pasados.	

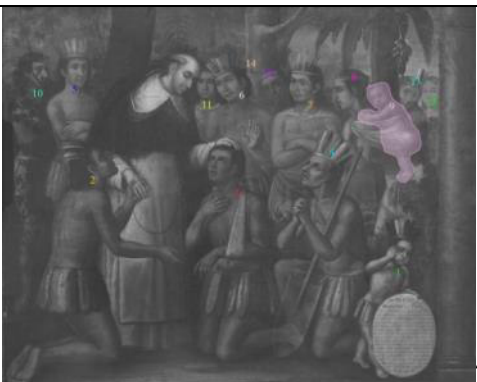
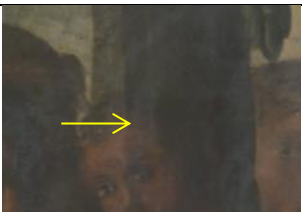


		Sexto plano. Mujer joven con bebe a la espalda portado en un aguayo. Es el único personaje de perfil para poder mostrar que porta un niño a la espalda. ⁴¹
Velado	Falda, pierna y vegetación con veladuras superpuestas.	
Velado	Punta de la hoja de la palmera tras la cabeza.	

⁴⁰ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁴¹ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentación/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolomé%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>







Aparición/ Arrepentimiento visible.	Se observa una continuación casi borrada por completo del otro brazo que sale en dirección al indio anciano.	
Aparición	Prolongación de las carnaciones entre la vegetación situada entre la columna y el infante que sostiene la cartela.	

	Sexto plano. Bebé portado sobre la espalda de una de las mujeres indígenas que mira directo al espectador. ⁴³	
Velado	Tronco detrás de la cabeza.	
Aparición	Pendiente en la oreja.	
Apreciación	Pulseras en el antebrazo y muñeca.	

⁴² Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁴³ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:




<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentación/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolomé%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>


		<p>Séptimo plano. Mujer joven ataviada con faldeillín de plumas y diadema que cubre el torso ocultándose entre la vegetación.⁴⁵</p>
Aparición.	Cintillo de la cabeza	
Arrepentimiento visible.	Doble pupila izquierda hacia abajo, sensación de mayor apertura.	
Aparición.	Muslo izquierdo entre las plantas	
Apreciación.	Pantorrilla y pie pierna izquierda.	
Arrepentimiento visible	Límite del contorno de la cabeza.	

⁴⁴ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁴⁵ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

		<p>Séptimo plano. Mujer con faltante en la mejilla que queda prácticamente oculta entre Fray Bartolomé y uno de los indios centrales.⁴⁷</p>	
Aparición	Cintillo en la cabeza.		
Apreciación	Mejillas y labios sonrojados.		

 <p>48</p>	<p>Séptimo plano. Personaje masculino con un alto grado de pérdidas en el estrato pictórico.⁴⁹</p>	
---	---	--

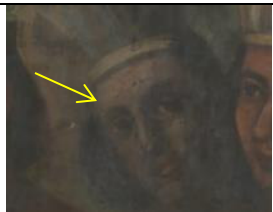
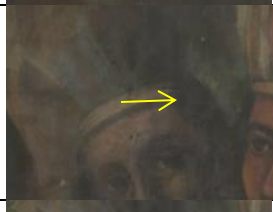

⁴⁶ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

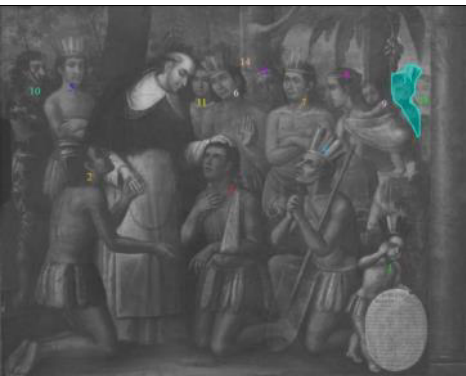


⁴⁷ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

⁴⁸ Idem, ref. 46

⁴⁹ Idem. Ref.47



Apreciación	Si bien este personaje se detecta, presenta un alto desvanecimiento en cuanto a la definición, seguramente provocado por una limpieza agresiva en el pasado.	
Velado	Tronco de palmera detrás de la cabeza.	
Apreciación	Llama la atención la recuperación de la tonalidad rojiza de los labios.	

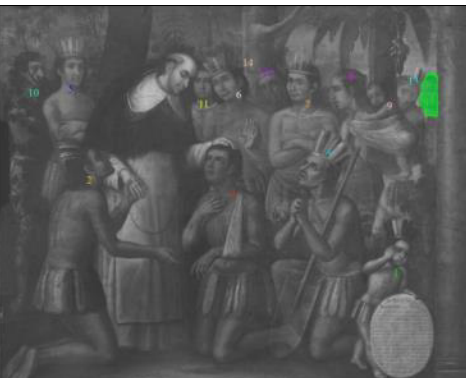
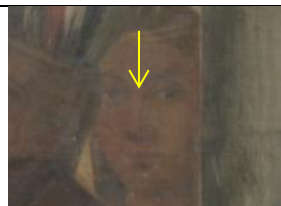

	Octavo plano. Uno de los dos personajes femeninos que porta corona de plumas. Se observa en un último plano asomándose desde detrás de una de las palmeras. ⁵¹	
Velado	Se aprecia una sombra con forma circular que atraviesa el rostro de esta mujer y continúa hasta el hombro aunque no se ha podido determinar formalmente qué significa.	
Velado	Contorno de la cabeza detrás de las plumas y posibles correcciones o repintes en la longitud de las plumas.	

⁵⁰ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁵¹ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

	<p>Octavo plano. Personaje que se intuye masculino y está completamente borrado. Sólo se aprecia su presencia por restos del blanco del ojo y la insinuación de la línea de los labios⁵³.</p>
<p>Aparición /Apreciación.</p>	<p>Este personaje se detectó a través de iluminación IR. Una vez reconocido es posible identificar a simple vista, después de la limpieza, uno de los ojos y la boca levemente insinuada.</p> 

	<p>Octavo plano. Mujer indígena joven que aparece en último plano. Mira fijamente al espectador y está adornada con un collar al cuello. Una de las dos mujeres que porta corona de plumas pese a que se encuentre casi borrada.⁵⁵</p>
<p>Apreciación</p>	<p>La limpieza ha permitido la delineación más nítida de algunos rasgos faciales como las cejas y la nariz lo que ha inferido ciertos matices a la expresión haciendo en este caso un gesto más severo.</p> 
<p>Velado</p>	<p>Contorno de la cabeza detrás de las plumas y pérdida sustancial de la película pictórica de la corona.</p> 







⁵² Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁵³ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

⁵⁴ Ídem. Ref.52


⁵⁵ Ídem. Ref.53

	<p>Tercer plan. Fray Bartolomé de las Casas, personaje masculino que está ataviado con el hábito de la orden Dominica.⁵⁷</p>	
<p>Arrepentimiento visible</p>	<p>Solapas del hábito.</p>	
<p>Aparición</p>	<p>Límite de la espalda</p>	
<p>Apreciación</p>	<p>Medallas colgando.</p>	
<p>Aparición</p>	<p>Límite del pelo y la nuca.</p>	
<p>Aparición</p>	<p>Continuación del rosario antes del brazo.</p>	

⁵⁶ Mapa de color editado sobre un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁵⁷ Todas las imágenes de detalle están sacadas de:


<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

Aparición	Punta del zapato bajo el hábito.	
-----------	----------------------------------	---

GRUPO CONSTITUIDO POR EL REY Y LOS JURISTAS.⁵⁸



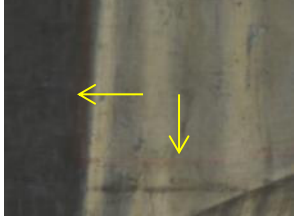





El grupo que configuran los personajes de la derecha, está constituido por el Monarca Carlos V, cuatro juristas, Fray Bartolomé de las Casas y Juan Gines de Sepulveda en la llamada Junta de Valladolid 1550-1551, suman un total de 7 personajes todos varones, con las particularidades individuales que se describen a continuación en función a la recuperación de detalles.

	Primer plano. Fray Bartolomé de las Casas. Personaje masculino con hábito religioso de la orden Dominica. ⁶⁰
---	---



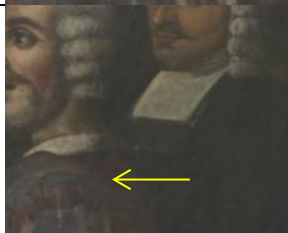


⁵⁸ Mapa de color editado sobre la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁵⁹ ⁵⁹ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

Apreciación	Sombra de la barba.		
Velado	Continuación cadena del crucifijo al cuello bajo la capucha.		
Apreciación	Contorno de línea roja en diversos tramos del hábito y en la mano.		
Arrepentimiento visible	Pese a que no se aprecia notablemente, en la mano que posa sobre el pecho se observa una corrección en la longitud de los dedos.		
Aparición	Suela de ambos zapatos y zapato de pie derecho sobre la sombra que la proyecta el cuerpo.		
Arrepentimiento visible	Contorno superior de la mano que extiende.		

⁶⁰ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:


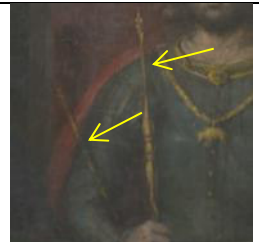




<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentación/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolomé%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

		<p>Primer plano. Juan Ginés de Sepúlveda. Personaje masculino ataviado con ropajes elegantes que porta a la cintura una espada y con su mano izquierda sostiene un sombrero emplumado.⁶²</p>
Arrepentimiento visible/velado	Decoración ondulada en la zona de la hombrera.	
Velado	Parte baja de la chaqueta detrás de la parte superior de la espada.	
Arrepentimiento visible	Botas altas que pasan a ser zapatos de hebilla.	
Apreciación	Longitud y grosor de la pluma del sombrero.	

⁶¹ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁶² Todas las imágenes de detalle está sacadas de:




<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

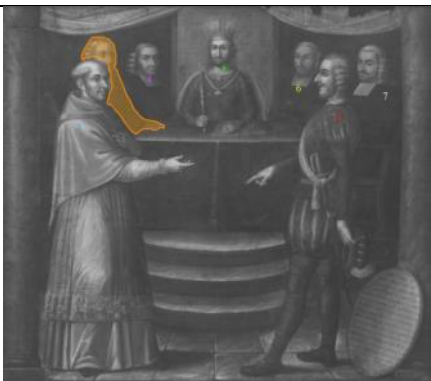


	<p>Cuarto plano. Rey Carlos V, personaje masculino con indumentaria monárquica, corona, bastón de mando, capa y diversas joyas. Se intuye sentado en un trono y corona la escena.⁶⁴</p>	
<p>Arrepentimientos visibles</p>	<p>Ubicación del cetro. Pasa de estar inclinado a la izquierda a estar recto. Infiere iconográficamente mucha más rectitud y autoridad.</p>	
<p>Arrepentimientos visibles.</p>	<p>Ubicación de la mano derecha sobre el papel y ubicación del papel. Pasa de estar en escorzo a doblarse hacia izquierda quedando más centrada frente al cuerpo.</p>	
<p>Arrepentimientos visibles</p>	<p>Contorno y límite de ancho de la cabellera, los hombros, brazos (parte interna y externa) y de la capa en el lateral derecho principalmente.</p>	
<p>Arrepentimientos visibles / Velados</p>	<p>Ornamentación del remate de los hombros en la vestimenta aparece modifica desde una estética más ondulante a un estilo más militar.</p>	
<p>Aparición</p>	<p>Último botón de la chaqueta.</p>	

⁶³ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁶⁴ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>




Velado/ Arrepentimiento.	Se observa un cordón de collar ajustado al cuello que acaba en el medallón floral.	
Velado	Cinturón y banda amarilla sobre el pectoral del rey.	
Velado	Velado, corregido o borrado se intuyen decoraciones de carácter floral en cercano a los puños de la chaqueta.	



	Segundo plano. Experto de la Junta de Valladolid. Personaje masculino con ropa de color oscuro de tipo jurista. ⁶⁶	
Arrepentimiento visible / Velado	Se elimina mediante veladura la mano que este personaje apoya sobre la mesa.	
Aparición	Límite del hombro detrás de la capucha del religioso.	

⁶⁵ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁶⁶ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

	<p>Tercer plano. Experto de la Junta de Valladolid. Personaje masculino con ropa de color oscuro de tipo jurista.⁶⁸</p>	
<p>Velado</p>	<p>En la esquina que une la vestimenta del rey con la del jurista está superpuestas ambas telas.</p>	
<p>Velado</p>	<p>Casi borrado sea aprecia un último rulo que sobrepasa el hombro.</p>	

 <p>69</p>	<p>Tercer plano. Experto de la Junta de Valladolid. Personaje masculino con ropa de color oscuro de tipo jurista.⁷⁰</p>
<p>Arrepentimiento visible</p>	<p>Corrección en el cuello cuadrado de la levita.</p> 


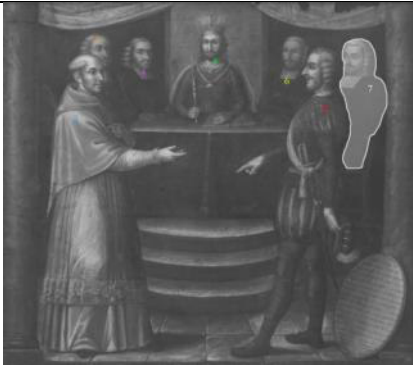
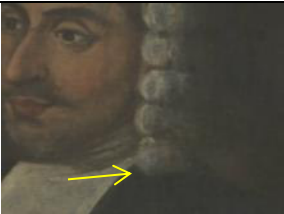

⁶⁷ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁶⁸ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imágenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

⁶⁹ Ídem. Ref. 67

⁷⁰ Ídem. Ref 68

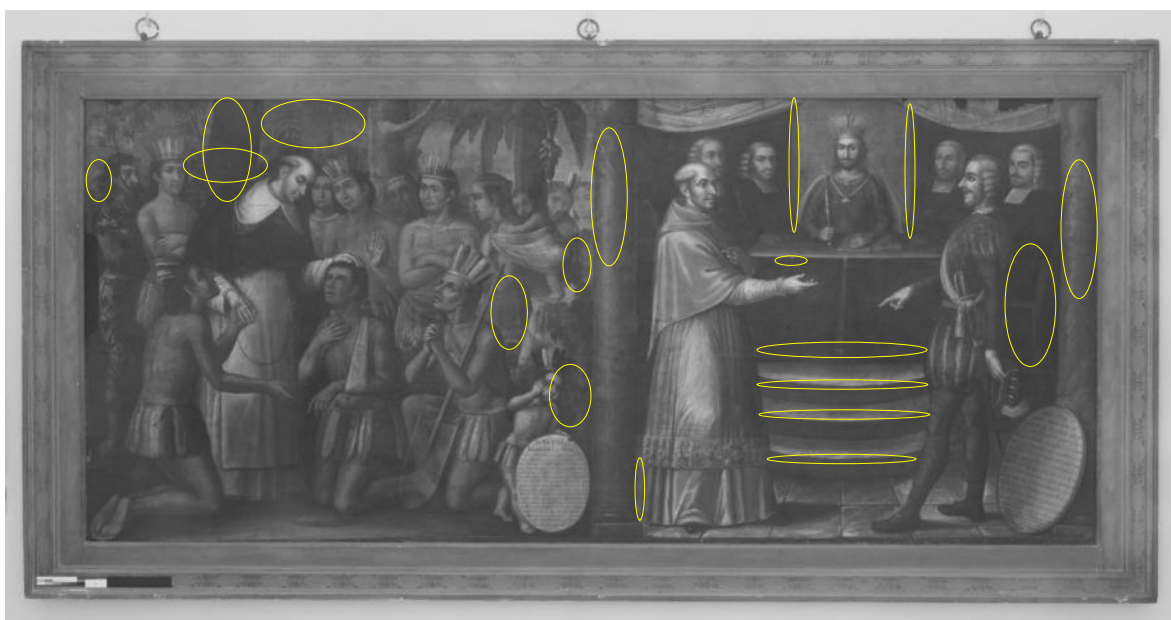
Aparición	Cierre central de la levita.	
	Segundo plano. Experto de la Junta de Valladolid. Personaje masculino con ropa de color oscuro de tipo jurista. ⁷²	
Velado	A través del último rulo se aprecia el comienzo del hombro.	
Arrepentimiento visible.	Límite en el cuello cuadrado de la levita.	

⁷¹ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

⁷² Todas las imágenes de detalle está sacadas de:


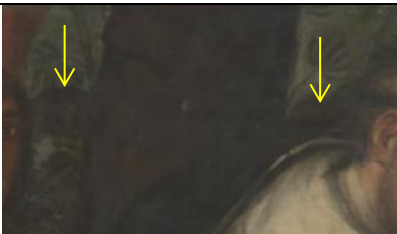






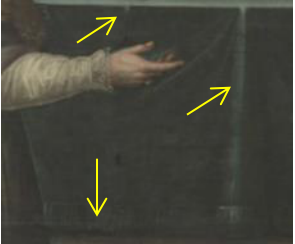
<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

GRUPO CONSTITUIDO POR LA ESCENOGRAFÍA.⁷³



	<p>⁷⁴Aparición de los detalles de la corteza de la palmera. Son tan sutiles y desgastados que con en la saturación del nuevo barnizado se pierden.</p>		<p>Aparición de los detalles y límites de la cortina decorativa detrás del rey.</p>
	<p>Aumento en la apreciación de los detalles veteados de las columnas.</p>		<p>Detalles recuperados antes inapreciables de mucha vegetación del fondo.</p>
	<p>Detalle de los peldaños.</p>		<p>Aparición de las líneas de las baldosas detrás del hábito de Fray aumentando la comprensión de la perspectiva.</p>

⁷³ Mapa de color editado sobre en un detalle de la foto (V. Rivas) 2015 cota: LFD1208.24

	Recuperación de los detalles vegetales y del río que se observan al fondo de la escena.		Ondas negras en el cielo.
	Aparición de pasto en la zona inferior de la escena en la selva.		Aparición de un tronco de árbol a la derecha del niño de la cartela. Parte inferior de la mujer con el bebe a la espalda.
	Se observan unas ondas oscuras en diversas zonas del cielo, más evidentemente en esta parte que posteriormente han sido cubiertas de azul.		Se puede apreciar tanto una recuperación de los detalles y límites de las hojas, como ciertas transparencias, velados y superposición de capas que permiten identificar las carnaciones de las indígenas que están atrás.
	Recuperación de los detalles formales de la silla verde del magistrado.		Aparición de los límites formales de la silla donde se ubica uno de los magistrados junto a la columna.
	Aparición y realce de los pliegues del mantel y los flecos de la zona inferior.	Nota: Algunos detalles han podido verse mermados en su intensidad a través de la saturación del croma de la película pictórica una vez fue barnizada nuevamente. ⁷⁵	

La escenografía está compuesto por dos escenas distintas. A la derecha un interior sobrio, ordenado y oscuro y a la izquierda un espacio abierto, selvático y colorido.

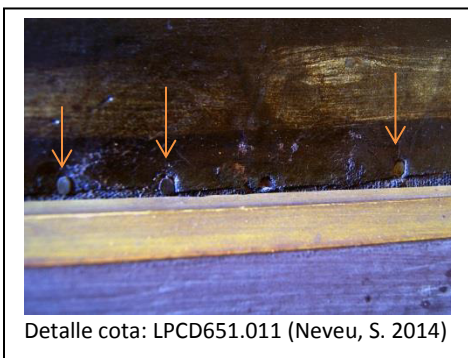
⁷⁵ Todas las imágenes de detalle está sacadas de:

<file:///T:/Banco%20de%20Imagenes/Documentacion/en%20proceso/LFD1208%20Fray%20Bartolom%C3%A9%20de%20las%20Casas/LFD1208.22.html>

2.5 Análisis tecnológico

2.5.1. *Manufactura*⁷⁶

Bastidor: (evaluación desde el anverso) De madera, rectangular, compuesto por cuatro montantes y un travesaño vertical en el centro. Posible montante horizontal completando la cruceta pero se ha perdido, se estipula por las marcas por el roce visible en el anverso. No se puede determinar el número de cuñas, el tipo de ensamble, y la existencia del chaflán. La sujeción de la tela al bastidor es indeterminada en el borde, pero se pueden observar algunos clavos desde la zona frontal del anverso.



Soporte: Tela original hilo de naturaleza vegetal, torsión en Z, ligamento tafetán 1:1. Tela de reentela con hilo de algodón, igual en torsión Z y ligamento tafetán 1:1 más gruesa que el original.

Base de Preparación: Heterogénea. Oscura en todas las variaciones que se observan. Se puede apreciar una base general en marrón rojizo muy oscura, otra posible base sobre los resanes en un tono negro granuloso y una preparación fina más cercana al azul en algunos faltantes de película pictórica sobre el hábito del religioso en la escena de la derecha.

Capa Pictórica: Pigmentos aglutinados al aceite.

Capa de Protección: Barniz de resina triterpénica.

2.5.2 *Materiales*⁷⁷

Los análisis científicos practicados a la obra indican que la tela del soporte original es de origen vegetal sin poder determinar si es lino o cáñamo y se encuentra en un estado malo de conservación siendo frágil y quebradiza. La reentela de algodón está en buen estado de conservación y tiene una fuerte aplicación de un componente ceroso (seguramente el adhesivo de la reentela). Los estratos están poco definidos debido a la presencia de la cera que lo impregna todo. Se pueden identificar entre 3 y 6 estratos en diversas muestras. Pese a que los estratos presentan buena adherencia, las muestras han sido complicadas de extraer y han tendido a disgregarse. Las bases de preparación, efectivamente son variadas y difíciles de determinar pero presentan inclusiones gruesas y muy gruesas. El barniz es una resina triterpénica natural, pudiendo ser dammar, mastic o una mezcla de ambas (análisis 2014) y hay presencia de copal o colofonia en una de las muestras (análisis 2015)

⁷⁶ Consultar información completa en la carpeta LPC172 de análisis.

⁷⁷ Consultar información completa en la carpeta LPC172 de análisis.

3. DIAGNÓSTICO

3.1 Sintomatología del objeto de estudio.

3.1.1 Tipificación y caracterización de síntomas.

Debido a las dimensiones de la obra y en función de la evaluación de las patologías presentes, no se considera conveniente, ni necesario, descolgar el cuadro ni proceder al desmontaje del mismo. Los tratamientos imprescindibles para la conservación y restauración del mismo se llevarán a cabo in situ desde el anverso. Contando con estas limitaciones logísticas, no se puede describir por tanto en la tipificación una información más detallada del bastidor, o de otros datos considerados desde el reverso

En cualquier caso se deja constancia de que cuenta con un bastidor que cumple sus funciones estructurales, de sostén y tensión del lienzo, con un travesaño central en sentido vertical de un ancho aproximadamente 11 cm. Las marcas producidas en el anverso, (deformación del soporte por el roce constante de un elemento rígido sobre la urdimbre o trama) muestran la posibilidad de la existencia pasada de un travesaño en sentido horizontal lo que conformaría un refuerzo de la cruceta.

ALTERACIONES CROMÁTICAS

Manchas: No se aprecian manchas identificables o llamativas como tal, salvo pequeñas excepciones en áreas poco o nada significativas que presentan cúmulos de residuos superficiales relacionadas con posibles repintes, lacas, o aplicación de productos sobre la superficie. Estas sustancias han dejado pequeños cercos o gotas esporádicas de pequeño tamaño sobre la piel del indio arrodillado en primer plano y sobre el suelo de la escena de Fray Bartolomé con los indígenas.

Amarilleamiento: uno de los problemas principales de esta obra es el grado de amarilleamiento que presenta la capa de barniz. Esto implica una ilegibilidad grave de la imagen. Las alteraciones cromáticas de este tipo, no sólo interfieren en la complicación de la identificación iconográfica y formal, sino en la pérdida completa de detalles, efectos, tonalidades y sensación de profundidad.

Brillo irregular: La imagen presenta un grado de heterogeneidad en los brillos y los mates muy elevada. Podemos localizar un brillo excesivo en toda la superficie del cuadro, quedando áreas completamente mates principalmente localizadas en todos los tonos oscuros. Dichos tonos oscuros se observan con una textura particular debido a la presencia de ampollas por calor en exceso. Por otra parte, el resto de los aspectos mates está localizado principalmente en la imagen con los indios a modo de bandas irregulares en sentido horizontal que presentan cierta abrasión sobre el último estrato de la pintura, afectando principalmente al estrato de barniz.



LPCD651.330 (Soler, N. 2015)

Detalle de las zonas afectadas por la temperatura que se observan completamente mates y texturizadas.

Repinte: Existen repintes en las zonas de faltantes matéricos (en un pasado resanados) principalmente en la zona superior, que excederían los límites de la laguna entre 0.5 y 2 cm sobre el original. Dichos repintes no muestran ningún tipo de consideración técnica bajo los criterios de la restauración, no sólo por lo invasivo de la superficie repintada sino por la técnica de reintegración, que simplemente busca un color parejo y lo aplica sin ningún tipo criterio identificativo.

Puntualmente, sobre los tonos blancos de los hábitos de los monjes se observan reintegraciones sobre pequeños picotazos, estos sobrepasan en más del 70% el tamaño del faltante que en algunos casos no llega a 2mm. En este caso hay que apuntar que los tonos de estas reintegraciones ya muestran un desajuste tonal hacia el amarillo y el ocre, pudiendo ser posteriores puesto que el barniz según se infiere de esto, ya habría oxidado parcialmente.



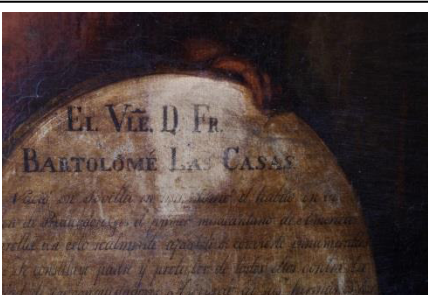
LPCD651.122 (Soler, N. 2015)

Detalle de los repintes localizados en la zona superior del cuadro coincidentes con zonas de rasgados verticales en dirección a la urdimbre de la tela.

Por último hay que describir un sólo repinte sobre un resane intervenido que si bien también sobrepasa profusamente los límites de la laguna, al menos presenta una técnica de identificación de reintegración cromática. Esta laguna longitudinal, se encuentra justo en el borde lateral izquierdo y está tratada con rigattino y abstracción cromática. Si bien no eligen colores puros y/o primarios, el color está bastante dividido para la obtención de efectos tonales finales. El trazo es grueso, pero dada la posición de la laguna y las dimensiones del cuadro no se hace llamativa la reintegración. La morfología de las líneas sugeridas por el contorno de la laguna está bien planteada pero el ajuste tonal no coincide puesto que el grado de oxidación del barniz o el cúmulo de residuos de polvo en superficie pudo haber modificado los colores colindantes. El ajuste está sobretono, saturado y virado hacia el amarillo.

Lacados y veladuras tonales: se observan ciertas veladuras principalmente sobre los tonos más oscuros de la piel de los indios, sobre las sombras, y las áreas de mayor tamaño (espaldas y piernas). Es una veladura de tono marrón que cubre e interfiere en la visión de las sombras, luces y detalles de los volúmenes de la musculatura.

Por otra parte, hay que puntualizar de forma particular una veladura localizada en la cartela central (la que porta el infante en la primera escena) y que se describe como un estrato superpuesto de comportamiento diferente frente a otras veladuras o repintes. En este caso, la tonalidad oscura aplicada, seguramente con algún grado de oxidación, se aprecia como un film duro y “vítreo” en función del efecto que produce de translucidez y dureza. Sobre este estrato, se encuentra lo que se intuye como el barniz final junto con los residuos de cera descritos en el apartado de depósitos.



LPD651.002 (Soler, N. 2015)

Detalle de la cartela donde podemos apreciar por catas anteriores la gran diferencia tonal que se observa después de la limpieza.

DEPOSITOS

Suciedad superficial: debido a una adversidad en el manejo de los pesticidas que fueron necesarios usar en el museo, se produjo un exceso de dicho producto en la sala, quedando posibles residuos del mismo sobre la superficie de la pintura. No se aprecian a simple vista pero se deja constancia de ello a nivel informativo. Por otro lado existen zonas de mayor polvo principalmente en la zona inferior y en la parte superior del cuadro, junto a los límites del marco, se han podido encontrar pequeñas telas de araña muy aisladas.

Suciedad general y otros depósitos: se observa de manera evidente una gran acumulación de polvo adherida a la superficie cerosa. Superpuesto al barniz se observa un residuo de cera de un alto espesor con ciertas abrasiones. Esto provoca superficies altamente especulares en la zona de mayor residuo y a la vez una ausencia de la misma en la zona de las ampollas. No se identifica a nivel organoléptico como una sustancia perteneciente al barniz puesto que se ve como un estrato independiente y superpuesto a la capa de protección.

De forma puntual, se pueden observar restos de pelos de brocha adheridos a la superficie, que en cierto modo afecta a la hipótesis principal en tanto y cuanto el residuo de cera en algunas áreas parece tener una textura de arrastre por pincel, dejando incluso, de forma puntual un relieve particular sobre el cuadro.



LPCD651.145 (Soler, N. 2015)

Detalle del grosor y el efecto texturizado del barniz junto con la cera durante la limpieza del estrato de protección oxidado.

Por último dejar constancia de la presencia de pequeñas fecas de insecto repartidas por la superficie de la pintura.

GRIETAS Y RASGADOS

Craquelados: la pintura presenta pequeñas redes de craquelados de ínfima dimensión asociados al craquelado natural por envejecimiento. No se observan cazoletas, ni craquelados en un estado avanzado de levantamiento, así como no se aprecian signos de craquelados por tensión.

Fisuras y grietas: se pueden apreciar pequeñas grietas las cuales han sido subsanadas o intervenidas en restauraciones anteriores. La zona superior del cuadro, presenta resanes en forma longitudinal vertical que corresponderían a los rasgados de la tela si consideramos la morfología de la grieta. Están localizadas en un límite del lienzo que ha podido estar más expuesto a desgastes mecánicos y a tensiones de tracción. El hecho de que hayan sido resanadas y restauradas hasta el último estrato, impide ver en mayor profundidad si los bordes muestran alguna señal de desgarro o corte.

Por otra parte, se observan diversas fisuras que han quedado estabilizadas y adheridas durante el proceso de reentela, pero que en algunos casos no se han ajustado cromáticamente o bien han conservado un leve levantamiento en la unión del corte provocando pequeñas grietas que hacen visibles las zonas fracturadas.

Detalle de las fisuras o grietas producidas en la superficie y que pese a estar adheridas y estables tras la reentela no han quedado ajustadas ni tonal ni volumétricamente.



Detalle LPCD651.020 (Neveu, S. 2014)

DEFORMACIONES

Dimensionales: podemos observar en la zona superior una franja de entre 15 y 6 cm que presenta un abultamiento que altera la continuidad del plano y altera parcialmente la observación general. No constituye en todo caso una alteración que genere un foco de atención problemático para la lectura de la imagen. Dicha deformación se observa como cúmulos contenidos por debajo de la tela original, seguramente provocado por un exceso en la cantidad de cera aplicada en la reentela que por motivos de temperatura o presión no se extendió entre los dos tejidos de una forma homogénea.

Superficiales: se pueden considerar como deformaciones las alteraciones superficiales producidas por el efecto de altas temperaturas aplicadas de forma directa sobre la superficie del anverso. En relación a lo observado, y en extrapolación con otras obras de la misma colección consultadas, las obras pertenecientes al Santoral Dominicó han sufrido diversas intervenciones a lo largo de su custodia. Principalmente hay que hacer referencia a las posibles intervenciones practicadas antiguamente por el propio personal eclesiástico que no contaba con los conocimientos apropiados para el tratamiento de estas obras patrimoniales. En tal caso, hay que considerar que ciertos tratamientos, como los reentelados, forrados o parches, suelen implicar una dificultad añadida en tanto y cuanto se involucran parámetros a considerar como la tensión, temperatura, presión, homogeneidad, etc. En este caso, la práctica de la reentela a la cera, suele necesitar un aporte de temperatura elevado para la integración de la cera, casi de forma intersticial en las fibras de las telas para que se genere el agarre necesario que establezca la adhesión. Por tanto, las quemaduras observadas, coinciden con este tipo de tratamientos, donde los pigmentos más oscuros suelen verse alterados por un sobrecalentamiento puesto que son más sensibles a la temperatura, concentrando por más tiempo el incremento de la misma.

Esto se traduce superficialmente en una alteración de tipo ampollas, que produce por sobrecalentamiento del barniz y el aceite del óleo una especie de ebullición provocando abultamientos y cráteres de pequeña dimensión que alteran o deforman la superficie volviéndola completamente rugosa y por tanto aumentando la refracción de la luz que incide en la superficie. En muchas de las áreas afectadas, se puede comprobar que el efecto del brillo disminuye hasta verse completamente mate.



LPCD651.056 (Soler, N. 2015)

Detalle de un área de sombra afectada por el exceso de temperatura lo que ha provocado una textura modificada más rugosa.

PERDIDAS DE MATERIAL

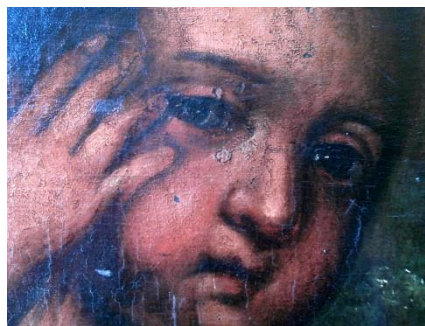
Abrasiones: Las abrasiones localizadas en este cuadro están principalmente relacionadas con pasados procesos de limpieza. Ya fuera por el diluyente o por la praxis, lo cierto es que las erosiones o abrasiones, que afectan a la película pictórica coinciden con zonas donde seguramente la insistencia mecánica sumada a solventes agresivos ha ido disminuyendo los estratos superiores hasta la capa de preparación en algunos casos. No se puede describir como pérdidas generales de la pintura, puesto que son áreas amplias donde se haya eliminado la película pictórica completamente, pero la observación con lupas de aumento permite discernir que las zonas convexas de la microtopografía y ciertas oquedades han quedado completamente desleídas generando ese efecto abrasionado.

Lagunas: en este caso podemos determinar que existen lagunas al menos de preparación, y previsiblemente que hayan afectado al soporte, en la zona superior del cuadro y en el lado vertical izquierdo donde se encuentra la laguna de mayores dimensiones (20 cm aprox.) sobre las cuales se aprecia un resane trabajado a la cera, en relación al sistema de reentela que aportó gran cantidad de este material hidrófobo al soporte y por tanto los resanes han de adaptarse por compatibilidad a los componentes.

Arañazos: Se observan también ciertas pérdidas en forma de arañazos que pueden ser coincidentes con zonas de dobleces debilitadas. En algunas áreas, se ha producido un efecto cercano a la friabilidad en parte de la película pictórica que o bien conforma áreas o líneas, y puede estar asociado a la debilitación provocada durante de la fricción y solubilidad de antiguos sistemas de limpieza y deterioros mecánicos.



LPCD651.049 (Soler, N. 2015)



LPCD651.046 (Soler, N. 2015)

Detalles de los arañazos y abrasiones que ponemos apreciar de una forma general por toda la superficie del cuadro y que muestran morfologías definidas o áreas de desgaste.

3.1.2 Identificación y origen del síntoma

ALTERACIONES CROMÁTICAS

Machas: gotitas aisladas que tienen relación con las aplicaciones de veladuras o lacas.

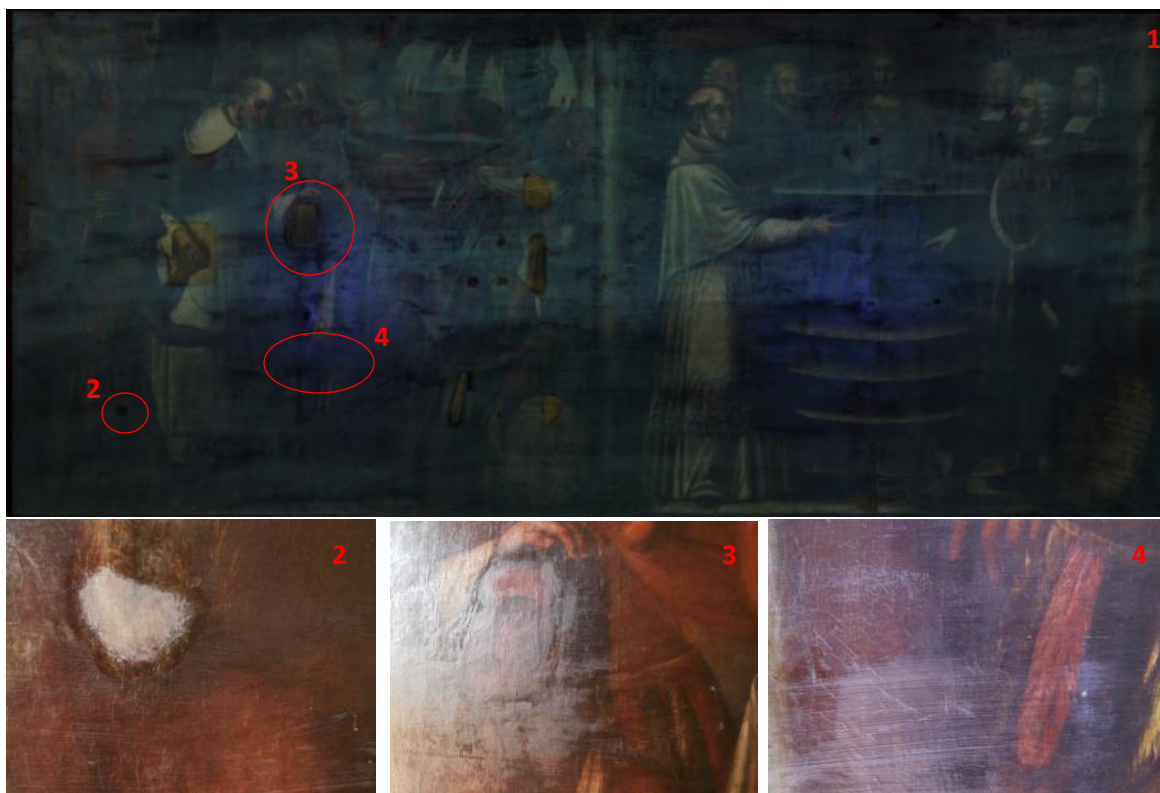
Amarilleamiento: En análisis anteriores se describió la caracterización de la resina como una de tipo natural triterpénica, que correspondería con Mastic o Dammar. La auto-oxidación de estas resinas sumado a al deterioro y la atracción de polvo que provocan los componentes cerosos, ha provocado no sólo el amarilleamiento sino también el oscurecimiento general de los últimos estratos⁷⁸

Brillo irregular: El cuadro se muestra con una heterogeneidad muy llamativa en el acabado brillante del barniz. Los motivos para estas diferencias tan plausibles radican en motivos técnicos y matéricos. Por el lado matérico, la secuencia de estratos por encima de la película pictórica está compuesta por varias capas de barniz y posiblemente un exceso de cera. El grosor de dichos estratos va provocando la suavidad de las crestas y de la topografía de la pintura, dando lugar a superficies más lisas y por tanto más reflectantes, sobre una superficie de barniz compuesta por resinas de peso molecular medio que normalmente favorecen los acabados extendidos en superficies regulares. En cuanto a los motivos técnicos, la lisura especular que muestra la superficie, se ha visto acentuada por un posible tratamiento de reentela previo, que implica presión y temperatura, dando lugar a la corrección y bajada de cualquier irregularidad texturizada que pudiera estar favoreciendo la refracción y difracción de la luz. De ahí, las zonas excesivamente brillantes.

Sin embargo, las alteraciones provocadas durante la reentela, han producido también ampollas y áreas con rugosidades muy acentuadas provocadas por las altas temperaturas, principalmente en las tonalidades más oscuras, lo que ha generado áreas mates, ya que la luz al incidir encuentra interferencias en la reflexión produciendo una difracción del rayo sobre la microtopografía más texturizadas. Por último, hay que considerar que los excesos de calor aplicados desde el anverso, pueden provocar el reblandecimiento de la cera y las resinas de los barnices, produciendo o bien un desplazamiento de estas capas alterando la concentración o espesor del film o bien la migración de dichos materiales hacia un interior poroso o con presencia de fisuras.

Se pueden ver en las fotografías U.V cómo hay áreas con intervenciones del barniz con intervenciones anteriores, no sólo de las catas, sino de ciertas limpiezas parciales ubicadas en el rostro de uno de los indios, en la mano enlazada del indio y de Fray Bartolomé y un detalle del faldeillín.

⁷⁸ Consultar análisis:



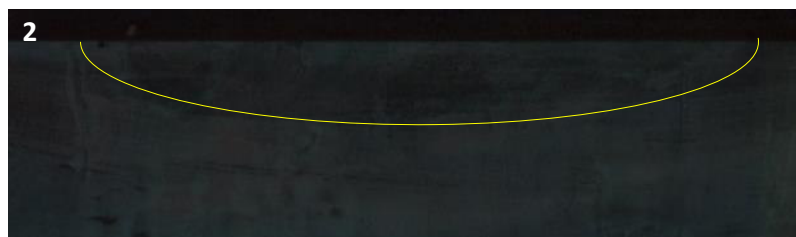
1. Cota: LFD1208.04 Foto general UV antes de la limpieza. (Rivas, V. 2015)
2. Cota: LPCD651.063 (Soler, N. 2015)
3. Cota: LPCD651.054 (Neveu, S. 2014)
4. Cota: LPCD651.058 (Neveu, S. 2014)

La capa de cera, pese a que pueda también encontrarse en las muestras tomadas de barniz, no pertenece de forma intersticial a la composición de los estratos de protección puesto que se comporta como un estrato superpuesto, susceptible de remoción mecánica sin que el barniz se vea alterado. Este residuo y su presencia en el resto de los estratos, puede indicar una migración desde el reverso.

Repintes:



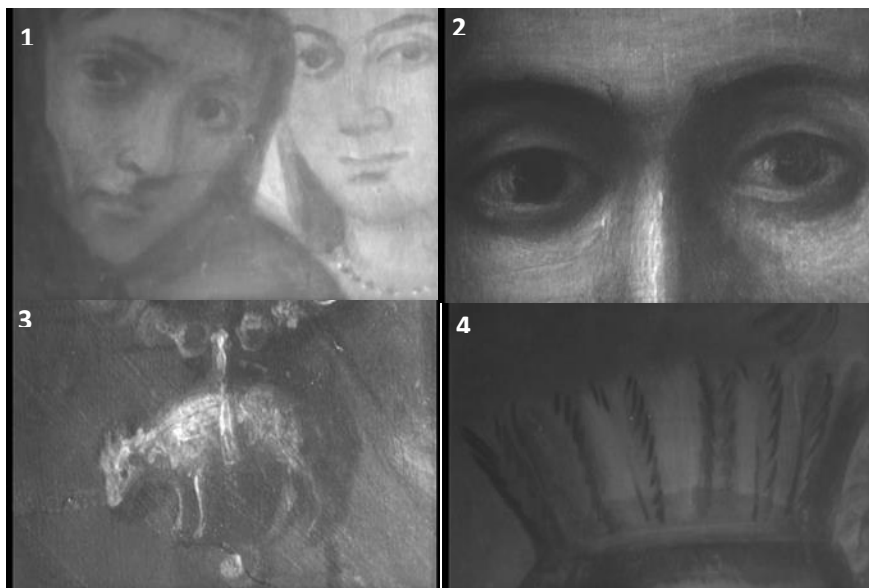
Los repintes que presenta la obra deben ser antiguos, o cercanos en temporalidad a la creación del cuadro puesto que ha sido imposible su identificación bajo luz ultravioleta. Por otra parte, el grado de oxidación del barniz y el grosor del mismo han podido complicar la identificación de tonalidades de fluorescencia con las que poder identificar este tipo de alteración sobre la película pictórica.



1. Cota: LFD1208.04 (Rivas, V. 2015) (Detalle editado por N. Soler)
2. Cota: LFD1208.04 (Rivas, V. 2015) (Detalle editado por N. Soler)

El repinte enmarcado por el área 1 está intervenido por rigattino y se ubica en el lateral izquierdo del cuadro. No presenta ajustadas las tonalidades, ni la continuidad de las formas. El área 2 se encuentra en el borde superior hacia la derecha sobre el cortinaje. No presenta ningún tipo de técnica identificativa en la reintegración. El color no está completamente desajustado pero sobrepasa los límites de la laguna en algunas partes hasta los 4 cm. Ambas reintegraciones, así como los algunos repintes, no se han podido identificar con luz UV posiblemente por la antigüedad de algunos y por el excesivo grosor de las capas superpuestas y oxidadas de barniz y restos de cera.

Arrepentimientos: El cuadro cómo hemos podido ver destaca por la cantidad de veladuras, correcciones y arrepentimientos que presenta, en un primer momento invisibles, pero que tras la limpieza han “salido a la luz”. Sin embargo algunos de estos arrepentimientos, están velados por estratos, seguramente antiguos pero que igualmente podrían considerarse repintes. La luz UV no identifica dichos estratos por lo que se estiman contemporáneos a la ejecución, sin embargo con la iluminación IR, si se han podido rescatar detalles en la definición de las formas que a simple vista se ven tan nítidos tales como: la definición de facciones, los detalles de las pinceladas, el detalle del colgante del rey y el trabajo velado de las coronas de plumas.



Referencia:

1. Cap0073 (Pérez, M. 2015)
2. Cap0021 (Pérez, M. 2015)
3. cap0027 (Pérez, M. 2015)
4. cap0123 (Pérez, M. 2015)

Lacados y Veladuras tonales: Se identifica un grado de amarilleamiento más acentuado sobre las cartelas pudiendo tratarse de algún tipo de betún, goma laca o corla colorante que buscase el efecto envejecido del fondo blanco del texto. Esta aplicación se encuentra fuertemente adherida

al sustrato incluso reproduciendo las pequeñas concavidades que presenta la pintura en superficie. Los análisis estratigráficos⁷⁹ lo describen como Estrato marrón semitraslúcido que presenta material de carga marrón. Bajo luz UV es posible observar como la fluorescencia del material translúcido se homogeniza con el resto de los estratos, dejando visible sólo la carga marrón. Este estrato aparece irregular y discontinuo y cubre las craqueladuras que afectan a los estratos 2 y 4. Por tanto, podemos determinar que se tratase de una corla o barniz con color posterior y que se distingue particularmente por algunos de sus componentes (inclusiones marrones) pero que mantiene una naturaleza similar a la del barniz.

Las veladuras marrones sobre la piel se consideran posteriores al original, no sólo por un motivo de superposición, sino porque no continúan las formas y efectos de las carnaciones. Se estima, que posiblemente sea una veladura que buscaba cubrir de forma general ciertas abrasiones, o áreas delicadas o erosionadas de forma mecánica asociadas a las propias adversidades que puede sufrir una obra de estas dimensiones durante su manipulación o traslados.

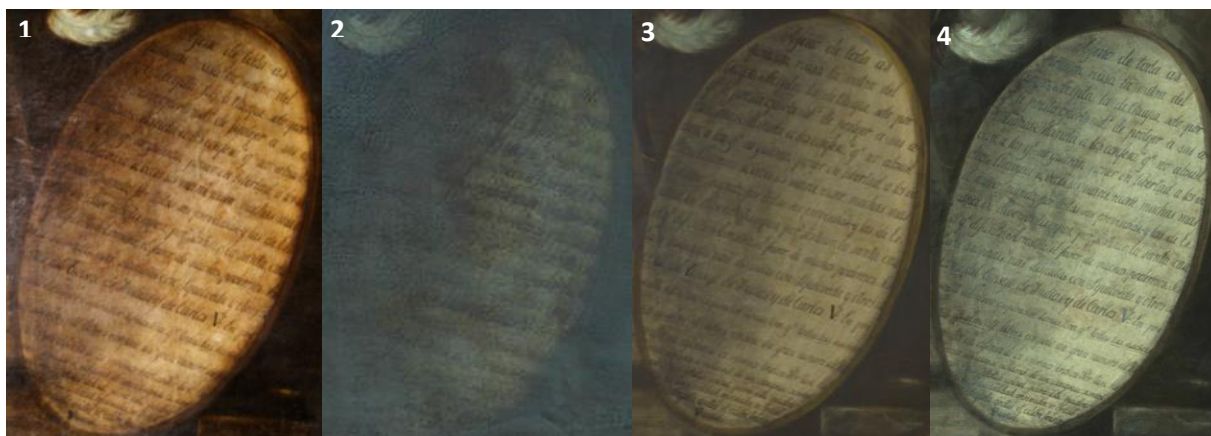


1. Detalle anverso inicial (Aguayo F. N 2009). 2. LFD1208.04. Detalle editado (Rivas, V. 2015) 3. (V. Rivas 2015) LFD1208.28. Detalle (Rivas, V. 2015) 4. LFD1208.28. Detalle (Rivas, V. 2015)

En las siguientes imágenes podemos ver la comparativa de luz natural y luz ultravioleta de ambas cartelas (antes y después de la limpieza) En sentido de lectura, en la primera imagen podemos identificar a un grave amarilleamiento (existe una cata de limpieza previo a la intervención) producido por este estrato que se identifica con carga marrón. La luz UV consecutiva muestra la densidad del estrato superpuesto sin que exista una diferencia identificable con el resto de la capa de barniz. Las dos últimas imágenes muestran la cartela una vez limpia con luz natural y UV donde se aprecia sin este estrato denso y de tonalidad marrón.

Podemos ver las mismas diferencias en la cartela de la derecha. Seguramente la aplicación de algún tipo de betún trabajado de forma posterior podría ayudar al apagado de los tonos o bien al gusto estético por esa apariencia de “pátina” de las antigüedades.

79



1. LPCD651.169 Editada (Soler, N. 2015) 2. LFD1208.04. Detalle editado (Rivas, V. 2015) 3. LFD1208.26. (Rivas, V. 2015)
4. LFD1208.27 (Rivas, V. 2015).

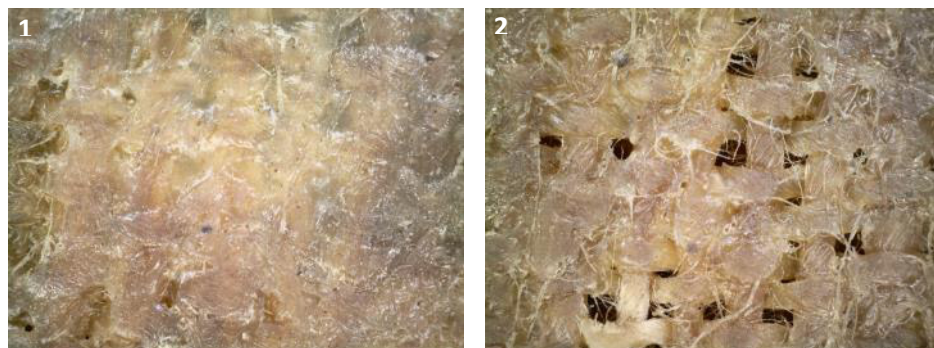
Depósitos y suciedad superficial.

En relación a los residuos superficiales de la fumigación y en función de los datos aportados por los técnicos a cargo, los productos utilizados (no se ha descrito la marca) producen una reacción de tipo gaseosa que genera una atmósfera idónea para la extinción de las plagas. El posible producto residual en este caso, donde la reacción no fue la conveniente, estaría compuesto por supuestos derivados del petróleo, los cuales podrían haber quedado sobre la superficie del cuadro pero no se ha identificado nada en relación a esta sustancia en los análisis realizados.

Superpuesto al barniz se observa un residuo de cera, posiblemente proveniente de la zona del anverso. La capa de cera, pese a que pueda también encontrarse en las muestras tomadas de barniz, no pertenece de forma intersticial a la composición de los estratos de protección puesto que se comporta como un estrato superpuesto, susceptible de remoción mecánica sin que el barniz se vea alterado. En función de los análisis realizados se identifica como cera de abeja.

Grietas y rasgados.

Rasgados: Los análisis de fibras de la tela original de naturaleza vegetal, determinan su estado de conservación como frágil y oxidada. Es por este motivo y dadas las dimensiones de la obra, que los rasgados se hayan visto producidos por una pérdida en la elasticidad de las fibras. El hecho de que presente una reentela, ya presupone un estado malo de conservación del soporte original. Por otro lado, los análisis de la tela de refuerzo de algodón muestran un buen estado de conservación, sin embargo, el grosor de la tela de refuerzo es superior al de la tela original lo que ha podido implicar ciertas tensiones extra sobre el soporte original. El adhesivo de unión está compuesto por materiales cerosos, de lo cual que se infiere que se haya realizado una reentela a la cera.

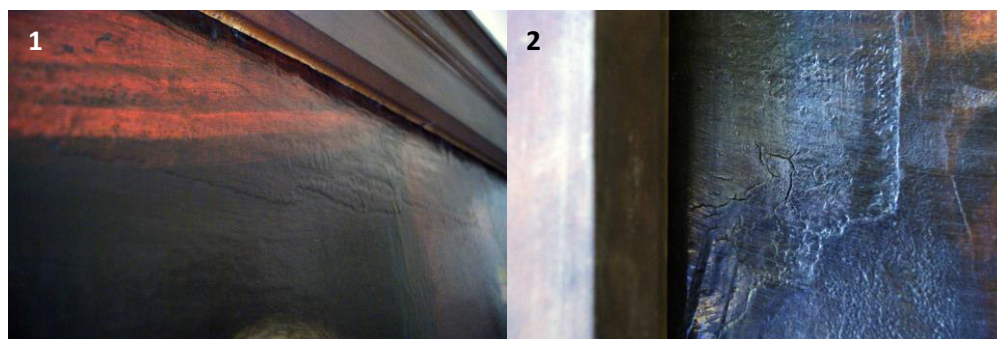


Referencias:

1. LPC-172-09-04
(Chiostergui, S. 2015)
2. LPC-172-09-04
(Chiostergui, S. 2015)

Craquelados: Algunas muestras de estratigrafía que se comportan de forma friable, la extracción de dichas muestras ha sido complicada por la cantidad de cera en la superficie pero no se determinan en los análisis que haya problemas de adhesión entre los estratos. Los craquelados que se observan en la obra son seguramente provocados por el envejecimiento propio de la obra, las tensiones sufridas por las dimensiones de la tela y por último por la presión provocada en la reentela. No se observan cazoletas ni áreas de craquelados de islas de gran formato.

Deformaciones dimensionales: dicha deformación se observa como cúmulos contenidos por debajo de la tela original, seguramente provocado por un exceso en la cantidad de cera aplicada en la reentela que por motivos de temperatura o presión no se extendió entre los dos tejidos de una forma homogénea (imagen 2). La muestra de análisis tomada en esa área determina una presencia abundante de materiales cerosos. La aplicación de este tipo de adhesivos requiere de una extensión de la cera de forma homogénea puesto que la fusión de la misma una vez están ambas telas superpuestas es más complicada y requiere de altas temperaturas. Por tanto estas deformaciones pudieron originarse por alguna adversidad producida por la metodología seguida en dicho tratamiento. Por otra parte, se pueden destacar unos desniveles presentes en la zona de los resanes antiguos. El grosor de los mismos y la ubicación pudieron dificultar una buena aplicación de los estucos lo que ha provocado su merma y por tanto su desnivel en la superficie.



1. LPCD651.016
(Soler, N. 2015)
2. LPCD651.024
(Neveu, S. 2014)

Deformaciones superficiales (Ampollas): Del mismo modo que en otras patologías, la cera en este caso está vinculada indirectamente a la aparición de ampollas. La tela original y la reentela están completamente embebidas en componentes cerosos y tal y cómo se describe en anteriormente, los tratamientos de reentela a la cera requieren de una praxis muy controlada debido a las dificultades de su aplicación y activación del adhesivo, más si cabe, en formatos tan grandes. Es probable que las ampollas se hayan generado por un exceso de calor aplicado sobre el barniz y la película pictórica que por su composición oleosa haya reaccionado a la temperatura, alterando su morfología y provocando esta alteración textural en la superficie.

Se observa como punto elevados, o zonas grumosas que se concentran en áreas en particular.



1. LPCD651.051 (Soler, N. 2015) 2. LPCD651.047 (Soler, N. 2015) 3. LPCD651.053. Editada (Soler, N. 2015)

Pérdidas matéricas.

Abrasiones: Las dimensiones de la obra, en proporción a la superficie determinan que la existencia de abrasiones y desgaste sea natural. No sólo por los posibles movimientos de la tela, sino que durante su manipulación, traslados, almacenaje y exhibición a lo largo de su recorrido histórico, siempre la condicionan a ser una obra que pueda sufrir pequeñas pérdidas, roces o accidentes que vayan erosionando la superficie.

Lagunas: las principales lagunas están localizadas en la zona perimetral de la tela. En la zona superior y en el lateral izquierdo. El estado de conservación malo de las fibras del soporte original seguramente esté relacionado con estas pérdidas, que por otra parte, están localizadas en zonas más susceptibles a la tensión y los desgastes.

3.2 ESTADO DE CONSERVACIÓN Y EVALUACIÓN CRÍTICA.

El estado de conservación de *Fray Bartolomé de las casas* es estable. No presenta patologías activas que impliquen un riesgo inminente para la integridad de la obra pero si existen signos de deterioro que determinan un proceso de envejecimiento que puede agravar el estado de conservación a nivel matérico, como por ejemplo el grado de oxidación de algunos materiales tales como las fibras y el barniz.

Principalmente el estado de conservación que se aprecia como más deteriorado está relacionado con el estrato de protección o barniz. Presenta no sólo un amarilleamiento y oscurecimiento pronunciado, sino que su superficie es del todo irregular en cuanto al acabado brillo o mate. El deterioro de este estrato siendo el último, implica alteraciones en la película pictórica principalmente a nivel cromático produciendo la pérdida de la saturación y el viraje de todos los tonos, principalmente los claros. Por otra parte, el cúmulo del componente ceroso que presenta la obra: tanto en el anverso como en reverso, sobre y entre los estratos infiere a la obra una apariencia plástica y artificial. El grado de presencia de este componente es tan elevado, que el anverso presenta roces sobre la cera produciendo franjas que reflejan la luz de forma difusa por la textura producida. En otras partes por el contrario, la compactación del mismo ha llevado a generar superficies altamente brillantes. Por último, especificar que la dirección del museo de custodia, informo de la posible presencia de algún residuo sólido de fumigación por un incidente durante un proceso de desinsectación, lo que posiblemente haya aumentado la presencia de depósitos superficiales a parte del polvo que acentúan el oscurecimiento de la superficie.

El oscurecimiento es tan significativo que cuesta apreciar varios detalles de la imagen, siendo un cuadro en el cual uno de sus principales valores artísticos y estéticos es la gran información plástica y narrativa que comunica a nivel formal y cromático. Por tanto y para dejar constancia de la alteración apreciativa que supone la degradación del estrato superior, se va a realizar un estudio colorimétrico en tres fases, antes de la limpieza, después de la eliminación del barniz alterado y posteriormente con el barniz nuevo, para determinar los rangos de alteración cromática de la paleta tonal que presenta la imagen. (Análisis en proceso)

En segundo lugar, las alteraciones más significativas se encuentran a nivel de película pictórica presentado diversas transformaciones: posible lixiviación por exceso de limpieza, abrasiones y repintes de intervenciones anteriores. Pasando en muchos casos desapercibidas debido a la cantidad de información formal, cromática y detallada que se aprecia en la obra pictórica.

El soporte por otra parte, también influye en la apreciación final de la obra existiendo algunas áreas que presentan alteraciones del plano por desnivel. En el lateral izquierdo en sentido vertical se aprecia un resane con una dureza elevada que ha provocado una merma o tensión de tracción que desvía hacia atrás el soporte. En el caso contrario, la zona superior de la imagen presenta un abultamiento por un cúmulo mal extendido de adhesivo durante la reentela. En el caso de estas alteraciones del plano, se ha determinado que su intervención sería un riesgo para el estado de conservación de la obra, no sólo por la complicación de la manipulación de una obra de estas dimensiones, sino porque los estratos de preparación y película pictórica se verían fuertemente perturbados durante la corrección de dichas irregularidades en una obra con una reentela previa de dichas características de grosor y fuerte adhesión. Por tanto se descarta la corrección morfológica de estos daños, solventando las posibles alteraciones en la apreciación de la obra por el plano mediante un sistema de iluminación adecuado que permita una visión homogénea.

Las alteraciones de la capa de protección en sí, no implican riesgos futuros para la integridad matériaca de la obra ni como conjunto, ni para el estrato subyacente, pero el grado de deterioro y

la caracterización matérica de las muestras, determinan una superficie con un alto grado de atracción de partículas sólidas que junto con la oxidación de las resinas podrían provocar el empeoramiento de la apreciación visible de la obra hasta hacerla completamente ilegible. Por otra parte, y aunque no implique un riesgo inminente, ni por la cantidad de depósitos, ni por el grado de humedad relativa de la sala, la capacidad de atracción de partículas sólidas puede favorecer la aparición de actividad biológica necrófila.

3.2 CONCLUSIONES Y PROPUESTA DE INTERVENCIÓN.

Nos encontramos ante una obra de gran complejidad por las características de la obra en sí, formales y matéricas, donde entre otras cosas, una de sus características morfológicas (sus dimensiones) ha condicionado su intervención y la determinación de la restauración de la obra in situ, es decir, en la propia sala del museo.

Por este motivo y sopesando los riesgos que puede implicar la manipulación de dicha obra se ha priorizado en la intervención lo estrictamente necesario para su conservación, estabilización y recuperación del valor estético. La obra, profusamente intervenida en diversas ocasiones de forma poco acertada, ha sido transformada matéricamente y se ha visto acentuado su deterioro, lo cual ha dificultado la elección de los criterios en relación a la mínima intervención.

Algunos elementos o materiales constitutivos se han visto parcialmente modificados por un exceso de cera. Esto vuelve al soporte y a ciertos estratos, mucho menos reactivos frente al factor de la humedad, impidiendo por tanto y parcialmente, su posible alteración dimensional. En este caso por ejemplo, dicha invasión sobre la obra por intervenciones pasada ha determinado la no intervención sobre los desniveles del soporte o los injertos puesto que la actuación en este caso implicaría mayores deterioros y las condiciones actuales son estables.

Por otra parte, la evaluación con análisis de luz ultravioleta y el examen organoléptico evidencian la presencia de repintes en posiblemente dos etapas diferentes, una primera mimética y bastante ajustada a nivel tonal pero que sobrepasa los límites de la laguna y otra con un tratamiento de reintegración discernible pero desajustada tonal y formalmente.

Antes de determinar una propuesta de intervención definitiva, se realizó una reunión con la dirección del Museo de Artes Decorativas y con los especialistas de distintas áreas de trabajo que habían participado en el estudio y análisis de la obra. El propósito de esta reunión fue mostrar los resultados obtenidos en las investigaciones realizadas hasta el momento, y consensuar las directrices sobre las que se iba a asentar la intervención de la pintura. El Museo ponderó la importancia de la obra dentro del circuito expositivo y la prioridad de la recuperación de la imagen.

Partiendo de esta premisa, la propuesta de tratamiento se va a basar en el respeto al original, reduciendo las intervenciones a las estrictamente necesarias para solucionar los problemas de conservación existentes, prevenir alteraciones futuras y recuperar la lectura estética de la obra. Todos los tratamientos propuestos van a estar fundamentados en los resultados de los estudios

realizados hasta el momento, no obstante la propuesta podrá ir modificándose o ampliándose según las necesidades que vaya demandando la obra.

4. PROCESOS DE INTERVENCIÓN

4.1 Tratamientos de Restauración

PROCESO DE LIMPIEZA

Como se ha desarrollado durante este informe, las condiciones de intervención in-situ y las características de la obra han determinado que las intervenciones fueran mínimas a fin de evitar posibles deterioros asociados a la manipulación de una obra de tales dimensiones.

Especificado este punto, los tratamientos de conservación han estado enfocados a todas aquellas alteraciones posibles de intervención que fueran susceptibles de favorecer en un futuro, cualquier tipo de daño que implicase un deterioro de la integridad matérica de la obra. Sin embargo estos tratamientos además, están relacionados directamente con valores estéticos o de recuperación de la imagen, aparte de tener un fundamento conservativo, por tanto se van a describir como intervenciones de restauración.

En este caso, los tratamientos principales han estado enfocados al estrato final de protección o barniz y los depósitos superficiales. Igualmente se ha realizado un estudio y se deja constancia del estado de conservación de todos los materiales constituyentes de la obra para comprender su comportamiento y poder corroborar que la intervención propuesta cumplía los objetivos necesarios para asegurar la salvaguarda de la pintura.

En cuanto a este último estrato, se puede determinar, que el exceso de componentes cerosos, impide una respiración y movimiento natural de las fibras higroscópicas de naturaleza vegetal. En este caso, viendo la imposibilidad de realizar una limpieza del reverso, la eliminación de excesos por el anverso también favorece un comportamiento mecánico y elástico más acorde a la caracterización de la pintura sobre lienzo.

El ultimo estrato de barniz y cera era de tal grosor que impedía cualquier ajuste natural o memoria plástica de las fibras al estar encapsulado e “inerte”. La eliminación de esta capa, a parte de los por los motivos estéticos que se describen en la intervención de restauración, permite una faz de la pintura que expone su superficie a los posibles ajustes o movimientos que sean naturales del material con las posibles variaciones de T° y HR del ambiente.

Por otra parte, la presencia de cera es un agente que atrae fuertemente la presencia de polvo sobre la superficie, siendo posteriormente los depósitos de polvo acumulados, una fuente de alimento para el desarrollo de actividad biológica de tipo fúngica, microorganica o de insectos.

Para la limpieza se realizó un estudio previo de solubilidad para determinar el disolvente más adecuado que pudiera eliminar esta capa sin interactuar dañinamente con el estrato de color y a la vez que permitiera lograr el objetivo planteado.⁸⁰

La limpieza inicial se llevó a cabo en tres etapas. Una primera limpieza se realizó de forma superficial con plumero y brochas de pelo suave para eliminar los restos de polvo y depósitos de mayor tamaño así como pequeñas tela de araña. En la segunda etapa se realizó una limpieza químico-mecánica con hisopo y agua destilada para eliminar el polvo particular adherido y los posibles restos depositados por el fungicida. La tercera etapa, se desarrolló igualmente por medio de hisopo con una mezcla de Alcohol Etilico y Acetona en una proporción 50/50.

La eliminación removía perfectamente los restos de cera y el barniz pero cabe destacar que la primera humectación en la zona de los oscuros principalmente, producía un remoción untosa difícil de eliminar y sobre la que había que insistir repetidas veces.



1. LPCD651.116 Editada (Soler, N. 2015) 2. LPCD651.153 (Soler, N. 2015) 3. LPCD651.163 (Soler, N. 2015) 4. LPCD651.156 (Soler, N. 2015) 5. LPCD651.170 (Soler, N. 2015)

⁸⁰ Ver Anexos: Informe Elección de Solventes.

Durante el proceso de limpieza se han podido identificar más áreas intervenidas y los resanes previamente ocultos por la suciedad superficial que no se apreciaban notablemente en la documentación visual por IR y UV (seguramente porque fueran contemporáneos a la ejecución de la obra o bien por el grosor del estrato superficial) se han ido identificando. Por otra parte, durante este proceso de limpieza se ha procedido a la eliminación de aquellos repintes o reintegraciones que quedaban completamente desajustadas tanto a nivel cromático como por sobrepasar, en algunos casos, hasta el 70% su superficie sobre el original.



1. LPCD651.122 (Soler, N. 2015) 2. LPCD651.142 (Soler, N. 2015) 3 y 4 LFD1208.33 Editadas (Rivas, V. 2015)

En estas imágenes se puede observar zonas de repintes, junto a zonas que estaban repintadas y se aprecian faltantes menores y las imágenes finales de la limpieza y el ajuste cromático ya fueran reintegraciones de puntuales o áreas mayores.

AJUSTE DE RESANES SOBRE NIVEL Y REDUCCIÓN DE BRILLOS.



1. LPCD651.080 (Soler, N. 2015) 2. LPCD651.081 (Soler, N. 2015) 3. LPCD651.079 (Soler, N. 2015). Editadas

Durante la limpieza también se han detectado resanes a la cera (puntualmente el resane longitudinal del lateral izquierdo presenta carga silíceá) que, al igual que las reintegraciones, excedían sus dimensiones por encima del original. Estas áreas no sólo llamaban la atención por el desajuste tonal sino que los resanes previos a dichas reintegraciones sobrepasaban el nivel del plano que marca la capa pictórica. Por tanto, y para evitar la interrupción del plano, que queda resaltada al incidir la luz, se procedió a la nivelación de dichos resanes.

En algunos casos hubo que trabajar también el acabado de los mismos puesto que los resanes, también de cera, provocaban una superficie lisa especular que aumentaba la zona de brillos en dichas áreas. El procedimiento se llevó a cabo humectando livianamente la superficie del mismo de forma que se ablandara para rebajar posteriormente los excesos del volumen alcanzando su nivelación en el plano. Por otra parte, la eliminación de los excesos no se ha llevado a cabo sólo de forma volumétrica en altura sino también por extensión en superficie puesto que muchos de ellos invadían la superficie de la película pictórica entre 5 y 8 mm.

REINTEGRACIÓN CROMÁTICA

La reintegración cromática llevada a cabo ha seguido los siguientes criterios de ajuste visual:

- Reintegración de lagunas verticales:

Una de las lagunas principales, ubicada en el lateral izquierdo del lienzo, se ha reintegrado por abstracción cromática en rigattino. Se ha procedido a un ajuste tonal con el mínimo de colores posibles, colindando los trazos tonales de tal forma que se mezcle en la retina el tono final buscado. En este caso, se ha procedido a la saturación de la trama en cuanto a intensidad y cercanía de los trazos jugando con la preparación de base oscura.

Teniendo en cuenta que existía suficiente insinuación formal de los límites faltantes y buscando la integridad del faltante en la continuidad de la lectura de la imagen, se ha reproducido de forma discernible la morfología del faldeillín de la india el cual quedaba abruptamente sesgado por la laguna.

Del mismo modo se ha procedido con parte de la vegetación incompleta con un mínimo de intervención formal en este caso.

El resto de la laguna se ha completado simplemente a nivel tonal desde el perímetro del faltante de modo que el fondo de la escena quedara integrado a través de una fusión de los tonos. La zona superior con predominio de azules y marrones, se viene a encontrar en el fondo con un degradado de los tonos de los faltantes inferiores donde preponderan los tonos verdosos de forma que se fusionen los tonos y no haya interrupción en la imagen.

- Reintegración de lagunas horizontales:

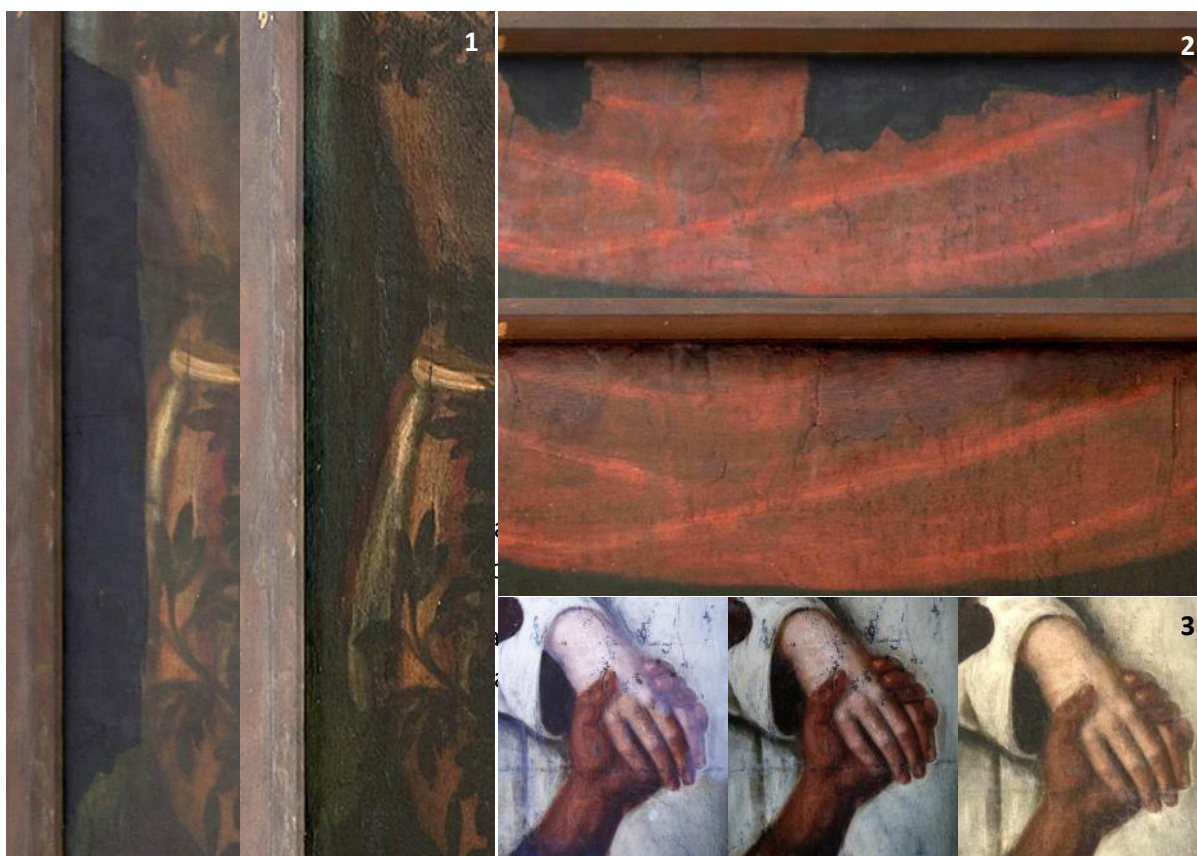
La otra laguna de mayor tamaño se ubica en la zona superior de la escena de la derecha, exactamente en la cortina que enmarca al rey. En este caso, la orientación de todos los planos de los pliegues del cortinaje era en sentido horizontal, por tanto, la integración del rigattino precisaba de una técnica modulada en el sentido que marcaba la morfología no sólo de la laguna sino también de la imagen. Se ha seguido a nivel tonal un criterio de selección cromática. En este caso, sólo se ha utilizado un tono rojo, ajustando la intensidad, saturación y luminosidad de los tonos jugando con el tipo de entramado de la reintegración, usando colores puros o velados del mismo tono de forma que el tono oscuro de la base permitiera el ajuste en vez de ser una interferencia.

- Reintegración de abrasiones y faltantes menores:

Para el ajuste de las lagunas de menor tamaño, así como las abrasiones y los picotazos sobre la superficie se ha trabajado por puntillismo con abstracción cromática, actuando desde el punto de vista del espectador. Es decir, en el caso de obras de tales dimensiones, lo prudente es actuar hasta el punto en el que la continuidad de la imagen sea la idónea sin necesidad de intervenir en cada faltante menor. En este caso se han intervenido aquellas abrasiones o faltantes superiores a los 3 mm de ancho o bien aquellos que por el recorrido que hacían (lineal, o abrasiones concentradas en un área) suponían una interferencia visual.

- Reintegración por veladura con malla de punteo:

En el caso de las cartelas en particular, la delicadeza que implica siempre un área de texto determinó, que si bien la limpieza fuera en el mismo grado que en el resto del cuadro, su proceso de limpieza evitaba la insistencia o fricción de las zonas más difíciles de remover. Por tanto, en la estrechez de los renglones y teniendo en cuenta que sobre la cartela existía una aplicación de betún o barniz de mayor oscuridad, quedaron pequeños halos colindantes a ciertas letras o entre los renglones más juntos. En este caso, para ajustar cromáticamente el fondo de la cartela, y para que el sentido de la misma tuviera un tono de fono uniforme, se procedió a puntear en modo de malla una serie de puntos que hacían retroceder las zonas más oscurecidas que llamaban la atención hasta un plano en el que no interfirieran con la luminosidad del fondo original de la cartela.



1. Detalle de antes y después laguna lateral izquierda (Antes: LFD1208.22 (Rivas, V. 2015). Después: LFD1208.33 (Rivas, V. 2015) Editado.
2. Detalle de antes y después laguna borde superior derecha. (Antes: LFD1208.22 (Rivas, V. 2015). Después: LFD1208.33 (Rivas, V. 2015) Editado.
3. Proceso de limpieza y reintegración: proceso LPCD651.085 (Soler, N. 2015). Limpio: LFD1208.22 (Rivas, V. 2015). Reintegrado LFD1208.33 (Rivas, V. 2015) Editado.

BARNIZADO

La primera etapa se describe en relación a sus funciones como **BARNIZ DE REFRESCO**. Una vez se ha realizado la limpieza, y teniendo en cuenta que la remoción del barniz siempre genera un cierto desgaste sobre los materiales aunque sea a nivel intersticial (posibles lixiviaciones) se aplica esta capa de barniz muy rebajado para que la penetración de las resinas ayude a recuperar los posibles microespacios de aire que se han producido en la película pictórica durante la disolución de los residuos del barniz oxidado. De este barniz de baja concentración. Se aplicó un Vernice per Ritocco de resina cetónica de la marca MAIMERI en calidad de restauración. Para favorecer en esta primera aplicación la penetración se rebajó el barniz con 10 ml por cada 250 ml de barniz. Esta aplicación ayuda a la identificación de las áreas de mayor absorción de forma que podamos identificar que zonas están más afectadas por la sequedad y que zonas son más absorbentes por su caracterización matérica y por su envejecimiento. En este caso, se detectaron las áreas pasmas con mayor grado de absorción. La aplicación de altas temperaturas que favoreció la aparición de ampollas y la migración de la cera y la resina disuelta, puede favorecer la aparición de cavidades internas o poros que aumenten la absorción desigual. Para ir corrigiendo dichas irregularidades, se aplicó posteriormente el **BARNIZ DE RETOQUE**, en este caso lo que se busca es cumplir con dos funciones. Por un lado, aumentar la densidad para ir regularizando la absorción y por otra parte, generar un estrato homogéneo que forme film y sature los colores para aislar parcialmente la reintegración cromática y poder trabajar los colores con la tonalidad adecuada. En ninguna de estas etapas el film que se produce aporta brillo debido a la baja concentración de resina que evita generar suavidad en la microtopografía de la película pictórica. De esta aplicación de barniz de retoque se dieron dos manos, puesto que la disparidad de las áreas nos obligó a trabajar el barnizado de forma general, pero también de forma puntual en las zonas más complicadas.

Finalmente se aplicaron las capas de **BARNIZ FINAL O DE ACABADO** mediante un sistema de spray coordinando tanto la mezcla de barniz brillante con mate, como la apertura de la boquilla de disparo y la distancia de aplicación. En primer lugar se aplicó una mezcla de Artists Varnish de la marca Windor & Newton compuesta por un 90% de barniz matt y 10% de barniz gloss sin rebajar. Para esta aplicación se utilizó una boquilla ancha y una distancia de aplicación de 1m 20 cm aproximadamente. Con esto obtuvimos una primera superficie que dispersaba partículas de barniz de mayor tamaño de forma que se generase una retícula sobre toda la superficie, que integrase las zonas con ampollas. De esta forma, se busca un aspecto parejo en cuanto a brillo y morfología del estrato final. La microtopografía de la superficie debe reducir su rango de disparidad paulatinamente para conseguir un acabado homogéneo y fácil de ajustar.

Una vez seco, la merma de las gotas de mayor tamaño son inapreciables a nivel organoléptico pero en la superficie tendremos un acabado que difracte la luz de un modo similar. Posterior a esta aplicación se aplicaron 3 capas más de barniz con spray modificando la densidad, la apertura de disparo y la distancia para conseguir acabados más finos que terminaran de igualar la superficie sin generar un aumento del brillo. En estas últimas capas se utilizó una mezcla de Artists Varnish de la marca Windor & Newton compuesta por un 70% de barniz matt y 30% de barniz gloss rebajado con 200 ml de White Spirit por litro de mezcla. La metodología a seguir incluye un rebaje de la densidad, un aumento del brillo para la saturación y la boquilla de disparo de menor tamaño.

De esta forma se pueden ir aplicando capas finas, a una distancia de 80 cm a 1 m de forma que se configure un acabado homogéneo. La distancia de disparo debe aumentar en las áreas que por el planchado previo tuvieran una superficie especialmente lisa, y se puede aumentar el tiempo de exposición en las zonas de mayor rugosidad, controlando en todo momento que no queden cúmulos o excesos de barniz en la superficie. Una vez finalizada la aplicación de estas tres capas, se procedió a dos disparos puntuales y muy focalizados en las zonas del rostro del indio y el faldeillín del anciano de presentaban mayor rugosidad y capacidad absorción.

El tiempo entre aplicación y aplicación debe ser lo suficiente para que seque parcialmente pero no sobrepasando en exceso el tiempo en el que está mordiente. De esta forma conseguimos que las gotas dispersadas no se apelmacen pero a la vez tengan un agarre idóneo e integración con las gotas inferiores.

Durante todo el proceso de barnizado se ha protegido el marco para evitar un barnizado del mismo en las zonas de contacto y para evitar que las partículas dispersas en el aire se depositaran sobre su superficie.



1. Aplicación barniz de refresco. LPCD651.174 (Neveu, S. 2015) 2. Aplicación Barniz de retoque LPCD651.176 (Neveu, S. 2015) 3. Aplicación barniz final. LPCD651.186 (Pérez, M. 2015) 4. Ajuste de brillos. LPCD651.185 (Pérez, M. 2015).

TABLA DE SÍNTESIS DE LOS TRATAMIENTOS REALIZADOS

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial en el anverso	Limpieza mecánica.	Eliminación de la suciedad con ayuda de una brocha suave.	<ul style="list-style-type: none"> • Brocha suave • Plumero 	Eliminación de la suciedad superficial.
Suciedad superficial sobre el estrato pictórico.	Limpieza físico-química	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Agua destilada • Pinzas 	Eliminación de residuos superficiales y depósitos en polvo fino.
Alteración e interrupción de la lectura de la imagen por oxidación del barniz	Limpieza físico-química	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Acetona y Alcohol etílico 50/50 	Eliminación de estrato de barniz oxidado y con excedentes de tipo cérido.
Repintes invasivos.	Limpieza físico-química.	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Acetona y Alcohol etílico 50/50 	Eliminación de los repintes superpuestos a los límites del faltante y
Resanes invasivos.	Limpieza mecánica.	Humectación y remoción mecánica para su nivelación.	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Bisturí 	Eliminación de los sobrantes en los resanes y los desniveles provocados por ello.

Sequedad de la película pictórica.	Aplicación de barniz de refresco.	Aplicación con paletina. (1 aplicación)	<ul style="list-style-type: none"> • Contenedor plano • Hervidor • Barniz Maimeri "Vernice per ritocco" (por cada 250 ml 10ml de white spirit) • Paletina plana de 6 pulgadas. 	Saturación parcial y recuperación de posibles desgastes por lixiviación.
Aislamiento de reintegraciones.	Aplicación de barniz de retoque.	Aplicación con paletina. (2 aplicaciones)	<ul style="list-style-type: none"> • Contenedor plano • Hervidor • Barniz Maimeri "Vernice per ritocco" • Paletina plana de 6 pulgadas. 	Saturación casi completa y formación de film de aislamiento.
Reintegración cromática.	Reintegración con pigmentos al barniz (Maimeri)	Rigattino y puntillismo.	<ul style="list-style-type: none"> • Paleta • Pincel 01 • White Spirit • Barniz de retoque • Colores de pigmentos al barniz. Maimeri. 	Ajuste cromático y continuidad en la lectura de la imagen.
Reposición de barniz con ajuste de brillos.	Aplicación de barniz final	Mediante pulverización o Spray. (3 aplicaciones: 1 boquilla gruesa, 3 boquilla fina)	<ul style="list-style-type: none"> • Compresor. • Barniz Winsor & Newton Oil Colour. 70% Matt + 30% Gloss + 200ml de White Spirit por litro de mezcla. 	Saturación completa, ajuste de acabado semi-mate y formación de film protector.

4.2 Acciones de conservación y restauración.

Limpieza de la suciedad superficial acumulada.

Eliminación de los residuos y depósitos más superficiales para favorecer la acción de limpiezas más profundas y así reducir los tiempos de humectación y fricción con disolventes facilitando la acción de una forma más eficaz

Nivelación de resanes

Ajuste del nivel de los resanes para asegurar la planitud de dichas intervenciones o la integración volumétrica de los mismos acorde a la superficie de la obra.

Aplicación de una capa de barniz intermedia.

Aplicación de barniz de refresco y de retoque que permite la saturación y protección de la capa pictórica mediante sistema multicapas. El proceso en cada etapa cumple con unas funciones requeridas por la obra y esto ayuda a evaluar durante el proceso el ajuste del acabado brillo o mate detectando las áreas con distinta absorción o microtopografía.

Reintegración cromática.

Procedimiento de ajuste del color que permite la integración de las lagunas o faltantes de color de modo que se pueda recuperar la continuidad y comprensión de la lectura de la imagen. Los tratamientos de reintegración dependen del formato, el tamaño, la ubicación y las tonalidades de la laguna ajustando en cada proceso los recursos técnicos y ópticos que permitan una intervención mínima.

Aplicación de la capa de protección final.

Capa de protección final que se aplica para proteger la superficie pictórica de la exposición directa a los factores ambientales y contra posibles abrasiones menores. A nivel estético y óptico, el barniz final permite la homogeneización de los brillos, la saturación de los tonos y acentúa la profundidad de los planos definiendo mejor las formas.

5. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Para garantizar la correcta conservación de la obra se aconseja mantenerlos en condiciones de humedad relativa (HR%) y temperatura estables, a ser posible en un rango de HR inferior al 55% y con una temperatura que no sobrepase los 17°C.

Debido a sus dimensiones se precisa de una evaluación inicial en cuanto a las deformaciones del soporte se refiere, tanto por posibles fluctuaciones como para asegurar la estabilidad formal de la obra sujeta a un bastidor, con un travesaño menos, que no ha podido ser evaluado en profundidad. El sistema de sujeción del propio cuadro al muro, está realizado a través de argollas metálicas con una apertura que podría ir en aumento con el tiempo, por tanto es imprescindible (con mayor énfasis en caso de temblores) que se tenga presente la revisión periódica de dicha sujeción a fin de que la apertura de la argolla no aumente, y que no existan movimientos que hagan coincidir la apertura con de la argolla con el enganche del marco.

El sistema de iluminación también es un parámetro a tener en cuenta de modo que el sistema no sea directo, y el envejecimiento de las ampollitas no amplifique su temperatura e intensidad que debe situarse entre 100 y 200 lux. De esta forma, aseguraremos una apreciación adecuada de la imagen y se evitan que las radiaciones ultravioletas puedan acelerar los procesos de oxidación propios de las resinas. Igualmente se sugieren filtros de bloqueo de radiación para las ventanas colindantes si van a permanecer abiertas. Esta última situación, igual se desaconseja en tanto y cuanto la luz que entra a la sala de forma natural ilumina de forma desigual la obra pudiendo generar mayor actuación en el envejecimiento de los materiales a la zona más expuesta y provocar interferencias en la observación al tratarse de una luz rasante.

Por último, y debido a sus dimensiones es conveniente evitar la manipulación de la obra, no sólo por los riesgos que implica la carga de su peso sino también porque la longitud del lienzo hace a la obra más susceptible de vibraciones y movimientos que pueden perjudicar la integridad de los estratos y de la tensión de a tela.

A nivel preventivo se debe realizar un mantenimiento y limpieza periódica de la obra y del entorno que la rodea. La limpieza del entorno evita la acumulación de polvo, suciedad, grasa, y de otros materiales que puedan crear depósitos en la obra, proliferando la aparición de microorganismos, insectos, roedores, etc. La limpieza de la obra debe realizarse siempre en seco utilizando brochas de pelo suave para eliminar polvo, telarañas y suciedad en general que producen manchas y abrasión en las obras. Esta limpieza debe realizarse siempre y cuando el estado de la película pictórica presente una buena cohesión entre sus estratos.

Evitar el uso de sistemas de fumigación, desinsectación o plaguicidas que puedan entrar en contacto directo con la obra evitando así que los componentes químicos o relacionados a la permetrina puedan interactuar con los elementos constituyentes de la obra.

6. COMENTARIO FINAL

Fray Bartolomé de las Casas se puede definir como una obra con una pérdida severa de su información estética y artística, a causa de la degradación que presentaba en el estrato final de protección o barniz. Esto implicaba, no sólo una pérdida de la lectura de la imagen a nivel formal, sino de la comunicación o transmisión de todos los valores plásticos que contiene como obra pictórica. Si bien se han detectado otra serie de patologías degradativas de la imagen, tales como quemaduras, repintes, resanes y abrasiones, todas ellas se mantenían en un estado estable y en algunos casos irreversibles, por tanto la prioridad interventiva en esta obra ha sido vinculada a la restauración y recuperación de su puesta en valor como imagen.

La limpieza llevada a cabo ha resultado muy satisfactoria en función de los objetivos marcados, lo que ha implicado la recuperación de la vivacidad de los colores, la profundidad, la distribución de los planos y la comprensión de los volúmenes.

Más relevante ha sido, que la limpieza de la obra ha permitido descubrir e identificar datos vinculados con la ejecución de la obra, destacando un gran número de arrepentimientos formales, cromáticos y compositivos, así como la transformación de parte de la iconografía a través de repintes antiguos que buscaron por ejemplo, la cristianización de los indios a través de la imagen que ofrecía su vestimenta, suplantando una indumentaria indígena por atuendos o prendas mucho más pudorosas y occidentales.

El resto de los tratamientos realizados, la eliminación de repintes invasivos, la eliminación de reintegraciones cromáticas desajustadas y la aplicación de un nuevo barniz más estable han completado el objetivo final de la intervención, es decir, han estado enfocadas a la integridad de la obra como sistema comunicativo plástico.

La intervención realizada, se ha llevado a cabo en el propio museo y ha supuesto no sólo una mejora en la estabilidad de la obra, sino también una comunicación permanente con los conservadores y la dirección del museo que han podido participar en la toma de decisiones de la intervención aportando el conocimiento específico de la sala que lo custodia en cuanto a flujo de visitantes, circuito de la visita y condiciones ambientales.

7. BIBLIOGRAFÍA

- **AGUIRRÉZABAL MARTÍN, F.** *Manual de recuperación de obras de arte. Tomo I: pintura sobre telas.* ByT, 1991.
- **ALTHÖFER H.** *Restauración de pintura contemporánea. Tendencias, materiales, técnicas.* Istmo, 2003.
- **CALVO, A.** *Conservación y restauración de pintura sobre lienzo.* Ediciones del Seval, 2002.
- **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.
- **Del Valle, F y Cortés, G.** *La serie El Santoral Dominico: El Manierismo Post Colonial en la pintura religiosa en Chile, siglo XIX.* Tesis para optar a la Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 1999.
- **CSICOLONE, G.** *La restauración de la pintura contemporánea.* Editorial Nerea, 2002.
- **GÓMEZ GONZÁLEZ, M.L.** *La restauración: examen científico aplicado a la conservación de obras de arte.* Cátedra, 1998.
- **GUZMÁN, F; DEL VALLE, F Y CORTÉS, G.** "El Arte Quiteño en Chile. Extensión del neomanierismo en el siglo XIX", *Anuario de la Universidad Internacional SEK, N°5* pp. 99-109, Universidad Internacional SEK, Santiago de Chile, 1999.
- **KNUT, N.** *Manual de restauración de cuadros.* Könemann, 1999.
- **NICOLAUS, K., WESTPHAL, C.** *Manual de restauración de cuadros.* Könneman, 1999.
- **RIVA, ION DE LA.** *1492-1992, Un solo mundo,* Sociedad Estatal Quinto Centenario, Lunwerg Editores S.A., Barcelona 1991.
- **SÁNCHEZ ORTIZ, A.** *Restauración de obras de Arte: Pintura de Caballete.* Akal, Bellas Artes, 2012.
- **VILLARQUIDE JEVENOIS, A.** *La pintura sobre tela I: historia, técnicas y materiales* Editorial Nerea, 2004.
- **VILLARQUIDE JEVENOIS, A.** *La pintura sobre tela II: alteraciones, materiales y tratamientos de restauración.* Editorial Nerea, 2005.
- **VV.AA.** *Historiadores de Indias,* Ediciones Océano, Barcelona, 1999.
- **TIMÓN MARÍA, PIA.** *La pintura europea sobre tela. Siglos XV, XVI y XVII. Tipología de los marcos españoles en los siglos XV y XVI.* Ministerio de Cultura español. Madrid.
- **TIMÓN MARÍA, PIA.** *El marco en España: historia, conservación y restauración.* Ministerio de Cultura. España. 2009.
- **GÓMEZ PINTADO, A.** *Nuevas técnicas de reintegración en obra dorada contemporánea: La restauración del concepto.* IV Congreso del GEHC. Cáceres, 25, 26 y 27 de noviembre de 2009.
- **GÓMEZ PINTADO, A.** *El oro en el arte: Materia y Espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo.* Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes. Bilbao, España. 2008.
- **KARRAKER D., GENE.** *Looking al european frames. A guide to terms, styles, and techniques.* The J. Paul Getty Museum. Los Angeles
- **PENNY, NICHOLAS.** *Pocked guides. Frames.* National Gallery Publications London.

- **RIZZO, LOREDANA.** *Manuale per leggere una cornice. Storia dei telai d'autore e delle cornici d'arte.* Editorial Edup. Roma. 2005.
- **MITCHELL, PAUL & ROBERTS, LYNN.** *A history of European picture frames.* London.
- **LÓPEZ ZAMORA, E. & DALMAU MOLINER, C.** *Materiales y técnicas de dorado a través de las antiguas Fuentes documentales.* Criterios, PH Boletín del Instituto de Patrimonio Histórico. Nº61, pp. 110-129. Febrero 2007.

Sitios web (revisados en diciembre de 2014)

<https://www.flickr.com/photos/gonzalez-alba/1793665139/in/set-72157602383688055>

<http://clasicoshistoria.blogspot.com/2014/02/bartolome-de-las-casas-brevissima.html>

8. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL

- Conservadora Jefa de laboratorio: Carolina Ossa I.
- Conservadora Coordinadora de Intervención: Ángela Benavente.
- Conservadora Supervisora de Intervención: Mónica Pérez
- Conservador Restaurador responsable: Noemí Soler.
- Conservador Restaurador ejecutante: Séverine Neveu y Noemí Soler.
- Estudio histórico contextual: Juan Manuel Martínez
- Análisis morfológico: Noemí Soler
- Análisis iconográfico: Juan Manuel Martínez.
- Análisis estético: Noemí Soler
- Análisis tecnológico: Noemí Soler
- Análisis de laboratorio: Sara Chiostergi y Tomas Aguayo
- Análisis colorimétricos: Sara Chiostergi, Tomas Aguayo y Noemí Soler
- Documentación visual: Noemí Soler
- Imagenología y documentación visual: Viviana Rivas y Carolina Correa.

9. ANEXOS

- Test de solubilidad
- Ficha Clínica.
- Informes análisis de materiales y estudio colorimétrico.
- Hoja de contacto de imágenes: LPCD651; LPCD668; LPCD735; LPCD736; LFD1208.
- Planilla de descripción de imágenes.
- Resumen: Información para sistema SUR .

TEST DE SOLUBILIDAD

En relación a las pruebas de limpieza realizadas en la obra pictórica Fray Bartolomé de las casas, se van a seleccionar los solventes con mejor comportamiento óptico y mejor eficacia de limpieza de entre todos los solventes estudiados que quedaron reflejados en el Test de solubilidad del 18/08/2014 realizado por Séverine Neveu.

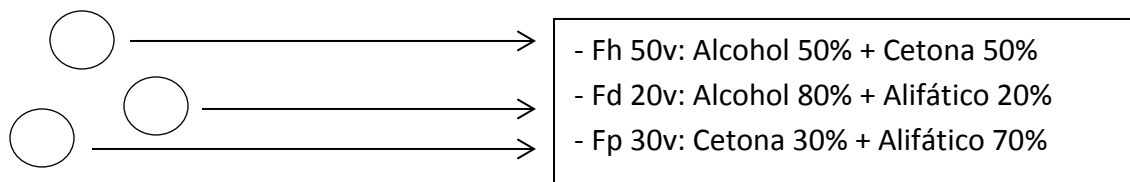
En relación a estos dos parámetros: eficacia y comportamiento óptico se han seleccionado del test de Teas los solventes:

- Fh 50v: Alcohol 50% + Cetona 50%
- Fd 20v: Alcohol 80% + Alifático 20%

Teniendo en cuenta las complicaciones ópticas que plantea esta pintura con una capa de barniz heterogénea y una superficie pictórica con una micrografía muy afectada por diversas irregularidades, se ha querido incluir a nivel comparativo, un solvente que pueda servir de referencia en la valoración del efecto óptico frente al pasmado.

- Fp 30v: Cetona 30% + Alifático 70%

Dentro del esquema de las pruebas quedarán distribuidas las catas de la siguiente forma.



Esta referencia, completará la valoración organoléptica de los resultados en tanto y cuanto el nivel brillo-mate en esta obra está influido por diversos parámetros que dificultan la observación y la capacidad de discernir organolépticamente el comportamiento óptico de los solventes frente a la limpieza.

Variantes que influyen en la observación del acabado brillo-mate-pasmado durante las pruebas de limpieza:

- Estratos de barniz de gran espesor que se comportan como superficies especulares frente a la luz incidente.
- Áreas con estratos de barniz alterado o con medias limpiezas con una superficie irregular y una capacidad de absorción distinta.









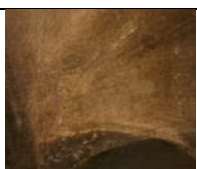







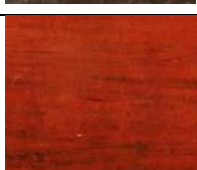



- Microtopografías de barniz y de película pictórica desigual que muestran una superficie con diversas texturas afectados por altas temperaturas. La textura de los estratos finales pueden comportarse, debido a la rugosidad, como superficies que difracten y difundan la luz como un acabado esmerilado aumentando la sensación de mateado y desaturación tonal.
- Diversidad tonal que puede hacer variar la apreciación del acabado por la absorción de la luz en función del croma o por la propia granulometría de los pigmentos y la proporción de aglutinante en la película pictórica.

El grado de eficacia por otro lado se valorará en función de los siguientes puntos:

- Capacidad de humectación y penetración: cuánto tiempo se aplica el solvente y que grado de insistencia requiere la prueba para lograr el nivel de limpieza deseado.
- Eliminación de barniz: se considerarán los residuos y suciedad observados en el hisopo después de cada prueba de limpieza.
- Remoción de color: se han seleccionado varios colores para la siguiente observación puesto que los pigmentos no siempre tienen el mismo comportamiento frente al mismo solvente. Se valorará que en ningún caso se produzcan remociones de color. Este punto igualmente está relacionado con el grado de insistencia y con la integridad de los materiales de la película pictórica.
- Efecto de pasmado: el efecto de pasmado en muchos casos, cuando se realizan pruebas de pequeñas dimensiones puede ser confuso. Pueden verse como pasmado y sin embargo ser simplemente una diferencia cromática, de superficie o de acabado, que la luz traduce como algo “desaturado o blanquecino”. Por otra parte, la evaporación de los solventes y la aplicación de los mismos puede provocar un leve pasmado “no dañino” que esté relacionado con la retención de partículas en superficie por la velocidad de evaporación, la resecación del estrato de color, o simplemente por la presencia de pequeños residuos de barniz por eliminar. En cualquier caso, el efecto de pasmado es corregido en la mayoría de los casos a la hora de barnizar otra vez, puesto que se volverán a igual los índices de refracción que atraviesa la luz sobre la pintura. A mayor diferencia en los índices de refracción mayor difracción y por tanto mayor mate y en consecuencia mayor sensación de pasmado y desaturación, (por ejemplo: estrato de color y aire diferencia alta de índice de refracción). Sin embargo, al barnizar, la mezcla se integra sobre la superficie pictórica y sus irregularidades igualando los índices de refracción con la pintura, saturando los colores y eliminando los efectos de pasmado observados.

- Selección de solventes de baja retención.

Teniendo en cuenta esta serie de factores que pueden alterar la apreciación de las pruebas de limpieza realizadas, se muestran a continuación las conclusiones obtenidas. Las fotografías están tomadas con macro antes de la limpieza, una vez realizada la limpieza y posteriormente humectadas con enzimas naturales para ver la posible recuperación tonal al reducir las diferencias de índice de refracción del aire y por último una toma con luz UV para comprobar la eliminación del barniz.

				Verde
				Marrón
				Blanco
				Sombra tostada
				Rojo

Conclusiones:

En todas las tonalidades se ha producido el mismo efecto. El disolvente compuesto por cetona + alifático, pasma la superficie barnizada de una forma agresiva pero reversible. Con iluminación UV no se observa que esta mezcla tenga capacidad de remover el barniz.

La mezcla de Alcohol + Alifático muestra un pasmado medio, también reversible, pero menor capacidad de eliminación del barniz y la cera. Por tanto la mezcla seleccionada sería Fh 50v: Alcohol 50% + Cetona 50% puesto que podemos observar que pese a que presenta un cierto pasmado por la cera, la recuperación con la humectación es buena y se logra sin mucho esfuerzo de fricción una remoción del barniz completa.

Ficha Clínica: LPC-2014.06.01

Antecedentes administrativos

Código Ficha Clínica: **LPC-2014.06.01**

Laboratorio responsable: Laboratorio de Pintura

Código de ingreso: LPC-2014.06

Fecha ingreso a CNCR: 20-may-14

Nombre proyecto: Programa de estudio y restauración de bienes culturales: Puesta en valor de las colecciones Dibam y de otras instituciones u organizaciones que cautelan Patrimonio de uso público

Fecha inicio intervención: 02-jun-14

Fecha término de intervención: 14-ago-15

Código de egreso:

Fecha egreso de CNCR:

Participantes en intervención: Séverine Lucienne Neveu (Responsable Diagnóstico); Carolina Ossa (Jefa de Laboratorio); Saskia Raitala (Intervención); Noemí Soler (Responsable intervención); Viivi Vierinen (Intervención)

Códigos externos asociados

Tipo	Codigo Identificación	Nota
N° de Registro SUR	101 - 1249	
N° inventario Propietario	98.0165	

Códigos internos relacionados

Tipo Código	Codigo	Unidad de trabajo responsable	nota
Análisis	LPC-168	Laboratorio de Análisis	
Análisis	LPC-172	Laboratorio de Análisis	
Cota Doc. Visual digital	LFD1208	Unidad Documentación Visual e Imagenología	
Cota Doc. Visual digital	LPCD651	Laboratorio de Pintura	
Cota Doc. Visual digital	LPCD668	Laboratorio de Pintura	
Cota Doc. Visual digital	LPCD735	Laboratorio de Pintura	
Cota Doc. Visual digital	LPCD736	Laboratorio de Pintura	

Identificación

N° de Inventario: 98.0165



Nº Registro SUR: 101 - 1249
Otros códigos:
Institución depositaria: Museo Histórico Dominicano
Institución Propietaria: Museo Histórico Dominicano
Nombre común: Pintura
Título: Fray Bartolomé de las Casas
Creador(es): Taller Hermanos Cabrera
Fecha de creación: No determinada
Período: Siglo XIX

Documentación visual general:



Foto inicial del cuadro (Aguayo Fuenzalida, N. 2009)



Anverso final con luz visible (Rivas, V. 2015)



Detalle de limpieza realizada en la Cartela en intervención anterior. (Neveu, S. 2014)



Niño con cartela, proceso de limpieza 6 (final) (Soler, N. 2015)

Descripción general

Responsable descripción: Séverine Lucienne Neveu
Fecha descripción: 02-jun-14

Descripción formal inicial:	Obra bidimensional de forma rectangular/horizontal de gran formato.
Descripción formal final:	sin cambios
Descripción iconográfica inicial:	<p>La pintura esta dividida en dos partes separadas por una columna pintada en el centro de la obra. En la escena representada a la izquierda, un hombre a la piel clara, llevando un vestido blanco largo con una capa negra, está rodeado de doce hombres y mujeres y dos niños de piel más bronceada todos llevan una falda con un diadema de plumas. Todos los personajes están girados hacia el hombre de vestido blanco, tres están arrodillados a sus pies, uno tomando la mano del hombre de piel clara, este que pone su otra mano sobre la cabeza de un hombre arrodillado, y , el tercer hombre arrodillado que une sus manos en oración mirando con fervor el hombre de blanco. A la derecha de la escena, un niño mantiene una cartela oval con una inscripción que parte con "El Vie. D. Fr. Bartolomé Las Casas". En la escena de derecha, el mismo hombre de piel clara ubicado a la izquierda, lleva una hábito blanco pero con capa blanca esta vez, está acompañado de seis hombres todos de pie alrededor de una mesa alta. El personaje central de la composición está de frente mirando el espectador a los ojos. Está vestido con una túnica azul, una capa roja, una corona de tela roja decorada de oro. Sobre su túnica también tiene collares de oro y en su mano un cetro de oro. Cuatro hombres están vestidos de manera similar; tienen un vestido negro con collarín de tejido blanco cuadrado y llevan una peluca blanca con rizos. El último personaje, a la derecha de la escena, lleva también una peluca blanca con rizos, pero tiene un pantalón y chaqueta rojos con decoración blanca, una espada en su cinturón, un sombrero en la mano, y una banda blanca. Está de frente y hablando al personaje de vestido blanco con capa blanca, los dos con la mano derecha extendida hacia el otro.</p>
Descripción iconográfica final	<p>La pintura está dividida compositivamente en dos mitades separadas por una columna central. La escena representada a la izquierda, muestra un espacio exterior con naturaleza donde se identifica a un personaje central de tez blanca con vestimenta de carácter religioso (hábito) en blanco y negro con un rosario a la cintura. Dicho personaje está rodeado por siete hombres, cuatro mujeres, y dos infantes de piel más morena que representan a la población indígena. Estos últimos están ataviados con vestimentas compuestas en general por faldeillines y coronas de plumas los hombres, y perizomas y citillos las mujeres, con ciertas excepciones compositivas. La escena muestra a los hombres en un plano principal junto al religioso mostrando gestos de adoración y gratitud, mientras que las mujeres aparecen en un plano más secundario, pero igualmente formando parte del grupo de la población indígena que ensalza la figura principal del religioso. Uno de los infantes porta una cartela ovalada con un título en la zona superior que versa "El Vie. D. Fr. Bartolomé Las Casas" y hace referencia al personaje central del hábito. La escena de la derecha muestra un espacio interior. En la zona central superior se observa a un personaje sentado que preside una mesa a la que se accede mediante tres escalones y que está represenado con corona monárquica y bastón de mando. A ambos lados de este personaje encontramos un total de seis individuos, tres a cada lado. Los dos contiguos por cada costado, un total de cuatro personajes, están también sentados y lucen trajes oscuros de cuello cuadrado blanco y pelucas de magistrado. Los otros dos personajes restantes, en los extremo más lejanos a los laterales del rey vienen a representar un diálogo en primer plano. En esta comunicación, el personaje a la derecha, muestra a un caballero con traje de gala, cinta al pecho y espada prendida a la cintura que gesticula con la mano a modo de indicación, mientras su "interlocutor" situado enfrente, porta vestimentas religiosas con capucha y detalles florales en la zona inferior del habito. El personaje religioso</p>

extiende una mano hacia el caballero mientras que con la otra palpa el crucifijo que cuelga de su cuello. En la esquina inferior derecha de esta escena también encontramos una cartela sin título, que versa sobre lo representado.

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Ancho máximo	416	Centímetro
Pintura	Alto máximo	205	Centímetro

Marcas e inscripciones:

Tipo	Transcripción	Descripción	Ubicación	Fecha Registro
Texto	<p>Ajeno a toda as//piración, reusa la mitra del// Cuzco. Acepta la de Chiapa, solo por// q le presta oportunidad de porteger a sus a//mericanos: Manda a los confeso.(es) q.(e) no absuel//van a los q.(e) no quieran poner en libertad a los in//dios: Atraviesa 14 veces los mares, recorre muchas mas//el nuevo mundo. por todas sus provincias, y las de Es//paña en diversos tiempos. Por sostener la santa cau//sa q.(e) defiende: Arrastra el furor de muchos poderosos: Sos//tiene animadisimas disputas con Sepulveda y otros de// lante del Consejo de Indias y de Carlos V: En pre//sencia del mismo emperador demuestra q.(e) todas las naciones//son igualmente libres compone un gran numero de es//critos en defensa de los mismos indios. Por tan he//roicos servicios se reclamó de un congreso ameri//cano una estatua colosal para este padre//de la humanidad oprimida, se ofreció a// trabajarla gratis el celebre frances// David.</p>	Cartela segunda escena.	Esquina inferior derecha	15-jun-15

Texto	<p>El Vle. D Fr.//Bartolomé Las Casas.// Nació en Sivilla en 1471. Tomó el habito en la // Orden de Predicadores, y es el primer misacantano de America:// Desarrolla un celo realmente apostolico: convierte innumerables// indios: Se constituye padre y protector de todos ellos contra la// crueldad de los conquistadores. Asociado a sus hermanos los //Dominicos, se opone intrépido a la ferocidad de los que los ve//jan: sufre con frente serena persecuciones, delaciones, calum//nias, que no pueden tiznar su nombre inmaculado: A esto// consagra los dos últimos tercios de su vida. Conserva a los// indios la libertad, y los derechos individuales de que se pretende// despojarlos: Los consuela, jime y llora con ellos: El es el hombre que// amar y respetar: una sola orden suya puede con ellos mas// que todo el poder español: la corte le nombra protector un//iversal de los indios: 60 años de trabajos incesantes le// labra (?) una corona que no gastará el trascurso de//los siglos. Murió de 92 años en 1566. Todo su//elogio está formulado en su// venerable nombre.</p>	Cartela que porta el niño. Primera escena	Zona central, borde inferior	15-jun-15
-------	--	--	---------------------------------	-----------

ANÁLISIS DE LA TÉCNICA¹²

Bastidor	: Madera. Compuesto por los cuatro listones que componen la estructura del bastidor más un travesaño central vertical. El travesaño central horizontal está ausente, pero se observan signos de su presencia en un pasado por las marcas provocadas en el anverso.
Soporte	: Presenta soporte original y un soporte de reentela. El soporte original estaría compuesto de 4 paños: dos de poca altura (15,61 cm) y dos de altura superior (86,89 cm), y se encuentran dispuestos de la siguiente manera: un paño de 86,89 cm abajo, sobre este, un paño de 15,61 cm, de nuevo un paño de 86,89 cm y arriba, el último paño de 15,61 cm. Soporte de reentela está compuesto por fibras de algodón de 20 µm de grosor, con hilos en torsión Z y ángulo aproximadamente de 70 grados. El grosor varía entre 600 y 900 µm (Figura 3, izquierda). La tela de reentela está compuesta por fibras de diámetro muy variable entre 10 y 40 µm, de naturaleza vegetal, posiblemente de lino o cáñamo, o una mezcla de los dos tipos. Tiene hilos en torsión Z con ángulo aproximadamente de 80 grados. El grosor, regular, es de 500 µm (Figura 4, izquierda). Ambos soportes están adheridos por una mezcla de una mezcla de cera de abeja con cera carnauba y están clavados directamente al bastidor por la zona del anverso.
Base de Preparación	: compuesta muy probablemente por una tierra roja/marrón con elevado contenido de material arcilloso. Capa Pictórica : Pigmentos aglutinados al aceite. Presencia de pigmentos como Blanco de Plomo, Amarillo de Plomo, Azul de Prusia, Rojo Bermellón, Oropimente y Carbonato de Calcio. En cuanto a la técnica de ejecución se podría destacar que está trabajado en muchos aspectos, mediante veladuras, o capas superpuestas de color principalmente en los personajes y en los detalles ornamentales. Los fondos oscuros se aprecian de mayor espesor.
Capa de Protección	: Barniz, resina triterpénica, específicamente se encontró que es Mastic. Presencia de cera.
Marco	: de madera, tiene una moldura plana interna sin ornamentación que sirve de ajuste a la pintura. Se observa un cromatismo en las decoraciones bastante apagado o desaturado y no hay signos de barniz o acabado de protección.

¹ La obra "Fray Bartolomé de las casas" al momento de la intervención, se encontraba expuesta en el Museo Histórico Dominicano, debido a sus grandes dimensiones no pudo ser descolgada, por lo que, tanto el reverso del soporte como el bastidor, no pudieron ser analizados a cabalidad.

² Parte de la información ha sido extraída del Informe de Análisis LPC-172

ESTADO DE CONSERVACIÓN³

Bastidor	<p>: De lo que se pudo palpar solo por debajo, no hay presencia de cuñas sobre el bastidor, se pudo sentir un refuerzo de madera aparentemente fijo (a confirmar) de ambos lados del bastidor. Parece en buen estado de conservación y cumple su función de estructura y sostén de la tela gracias al grosor de los listones de aproximadamente 11 cm que concuerdan con las necesidades técnicas del tensado de una tela de grandes dimensiones.</p>
Soporte	<p>: El estado de conservación del anverso del soporte es regular. La obra fue reentelada porque se puede observar en la zona inferior del cuadro, donde se ubican unos clavos antiguos, algunos de los cuales se encuentran oxidados, una segunda tela debajo del original.</p> <p>En la zona central de la pintura, se observan dos líneas horizontales y paralelas con relieve marcando el soporte, lo que corresponde a dos costuras de origen, y, arriba se observa también una línea, pero menos visible, que podría ser otra costura. En el lado izquierdo de la obra se ven dos añadidos verticales (el más grande hace 50 cm de largo y 10 cm de ancho) que rompen el plano de la obra al presentar una diferencia de nivel de resane. Los análisis muestran las fibras del soporte original debilitadas, lo que se confirma con la presencia de varios faltantes en la zona perimetral del lienzo de entre 5 a 30 cm de largo máximo que presenta intervenciones pasadas.</p> <p>En la zona central se observan dos marcas longitudinales que coinciden con la posible presencia de un travesaño horizontal en el pasado. Se observan alteraciones del plano en la zona superior seguramente por un cúmulo de cera mal extendida durante el antiguo proceso de reentela.</p>
Base de Preparación	<p>: Tiene buena adherencia al soporte y al estrato pictórico. En la parte superior, en casi todo el largo de la obra y sobre el área correspondiente al paño de 15,61 cm, se observa una superficie dispareja con protuberancias oblongas correspondientes a una deformación y levantamiento. Esta alteración abarca todos los estratos. Se pueden observar, sobre el añadido más largo de la izquierda, craqueladuras en la base de preparación.</p> <p>Se puede observar en algunas áreas, que parte de la película pictórica está reproduciendo una microtopografía de la preparación, alterada por ampollas producidas por exceso de temperatura. Por otra parte se observan resanes a la cera en tono oscuro en zonas perimetrales localizadas principalmente en la parte superior y en el lateral izquierdo que han invadido en algunos casos hasta 3 cm el estrato pictórico.</p>
Capa Pictórica	<p>: En regular estado de conservación. En toda la obra se observan craqueladuras de distintas intensidad y tipología, sin embargo no presentan problemas de adherencia; se observan sin embargo,</p>

³ La obra "Fray Bartolomé de las casas" al momento de la intervención, se encontraba expuesta en el Museo Histórico Dominicano, debido a sus grandes dimensiones no pudo ser descolgada, por lo que, tanto el reverso del soporte como el bastidor, no pudieron ser analizados a cabalidad.

algunos levantamientos de los estratos pictóricos. La pintura presenta deformaciones del plano de la capa pictórica y preparación que coinciden en su mayoría con la zona de alteración del soporte. Las pérdidas de la capa pictórica coinciden en su mayoría con las zonas de alteración de la base de preparación. Presenta abrasiones y faltantes que dejan ver la base de preparación oscura.

También se observan en esta zona, numerosas craqueladuras restauradas que producen un relieve deformando el plano.

Principalmente sobre la periferia de la pintura y en el centro de la obra, pero en la mitad derecha, se puede ver numerosas craqueladuras ya reintegradas durante intervenciones anteriores que no muestran un nivel de resane suficiente.

Se observa irregular en cuanto a grosor y caracterización técnica en función de las zonas originales e intervenidas y/o alteradas por diversos factores de degradación. Los tratamientos de las lagunas que afectan sólo a este estrato o a la película y la preparación, muestran intervenciones de criterios debatibles en cuanto a la invasión sobre el original, siendo muchos de los repintes de la zona central y superior de mayor tamaño que las lagunas subyacentes. En el lateral izquierdo observamos una laguna de mayor tamaño que presenta un rigatino con trazos de gran grosor que no coincide cromáticamente con el original en los límites de la laguna pese a estar de forma general bien entonado.

Por otra parte, se observan daños por quemaduras en toda la extensión del cuadro coincidiendo más profusamente en las tonalidades oscuras lo que ha producido una deformación en este estrato (afectando en muchas áreas también a la capa de preparación) que se observa como ampollas, rugosidades y abultamientos generando una textura y porosidad de este estrato que altera gravemente su apreciación.

Capa de Protección

: se observa muy irregular y oxidada. Presenta muchas zonas mates y brillantes, y algunas con efecto de pincelada; las zonas de quemaduras presentan alteraciones en el brillo, siendo posible que la presencia de altas temperaturas haya provocado la migración o desplazamiento de este estrato hacia el interior dando lugar a zonas mates. El cúmulo de posibles capas de barniz, más la cera desplazada a la superficie, han provocado que durante el proceso de planchado de la reentela se genere una superficie compactada y lisa que está funcionando de forma especular frente a la luz produciendo unos brillos excesivos que agravan la dificultad en la lectura de la imagen.

La oxidación del mismo ha producido un amarilleamiento de la superficie que junto con la presencia de cera y la atracción de polvo que esta provoca, ha alterado gravemente el aspecto estético de la obra e impidiendo apreciar el color y los detalles originales creados por el autor, dificultando la lectura de la imagen. Se observan cinco ventanas de limpieza en la mitad izquierda del cuadro. Abajo a la izquierda, se ven trazas de escurrimiento de una proyección de líquido, también en esta misma área hay rayas. Muchas huellas de dedos aparecen sobre la capa de protección en la parte inferior de la pintura. En la parte superior de la obra existe

un material adherido pequeño, y a la derecha/abajo hay una gota blanca.

Marco

: En estado regular de conservación. Presenta suciedad superficial generalizada, y pérdidas puntuales de volumen ya sea por arañazos, abrasiones, rayados e impactos o pequeños faltantes de madera que deformaron el plano y quitaron la capa pictórica del marco. Hay una textura de la madera producida por el cepillado de origen en el cabío (travesaño inferior del marco). Se notan manchas, material adherido de color blanco y una punta de clavo saliendo en la entrecalle del travesaño superior (cabecero).

PROPUESTA DE TRATAMIENTO

Pintura

De Documentación

:

- Fotográfica:

- Fotografías iniciales y finales, luz visible, anverso, reverso, detalles y marco.
- Imagenología: Fotografías UV, Reflectografía IR, Macrofotografía y luz rasante del soporte.
- Fotografías del proceso de restauración.
- Documentación de todos los detalles velados y arrepentimientos observados en la pintura.

- Análisis científicos:

- Análisis estratigráfico.
- Análisis del barniz
- Análisis de fibras.
- Análisis de cera y de posibles lacas o betunes aplicados en las cartelas.
- Colorimetría antes y después de la limpieza y barnizado.

- Análisis estético-histórico.

De Conservación

:

- Eliminación de las deformaciones del plano de manera localizada:

- Borde superior correspondiente al paño de 15,61 cm (protocolo):
 - Con calor, planchar el reverso para reactivar el adhesivo de los estratos y volver al plano el soporte.
 - Si no funciona el tratamiento anterior con calor, planchar por el anverso.
 - Si no funciona el tratamiento anterior y según observación y análisis más profundos, practicar

perforaciones localizadas en el fin de introducir un nuevo adhesivo, y con calor planchar la superficie.

- Consolidación de las zonas que sufren de pérdida de adherencia al estrato subyacente.
- Incorporar cuñas faltantes.
- Tensar el soporte.
- Limpieza con agua desmineraliza para la eliminación de restos adheridos de pesticida.
- Limpieza y protección de los clavos oxidados a los cuales se tenga acceso.

De Restauración :

- Limpieza mecánica de la suciedad superficial del anverso
- Separación de tejido de entelado localizado:
 - Borde izquierdo: Separar los dos añadidos de tela de origen del entelado puesto durante la restauración anterior sobre un cierto ancho apropiado para poder retirarlos.
 - Retirar los añadidos.
 - Pegar de nuevo a nivel.
 - Retirar el rigatino de los añadidos de origen.
- Limpieza del barniz deteriorado.
- Eliminación de repintes desajustados o superpuestos al original.
- Resanar los faltantes y poner a nivel la base de preparación.
- Reintegración cromática de lagunas y abrasiones puntuales.
- Aplicación de un nuevo estrato de protección.
- Ajustes en el acabado del barniz en relación a los niveles de brillo y mate.

Marco

De Documentación :

- Fotografías iniciales y finales, luz visible y reflectografía IR, anverso, reverso, detalles y marco.
- Fotografías del proceso de restauración.

De Conservación :

- Limpieza superficial

De Restauración :

- Limpieza de la suciedad superficial del anverso.
- Ajustar la moldura plana interna del marco respecto al cuadro, en el fin de disimular el reentelado visible abajo y los clavos.
- Retirar los clavos que traspasaron el espesor del marco.
- Resanar los faltantes de base de preparación.
- Reintegrar cromáticamente los faltantes de capa pictórica

TRATAMIENTOS REALIZADOS

Pintura

De Documentación :

- Realización de test de solubilidad: evaluación de solventes apropiados para la limpieza de barniz.

- Se realizaron todos los tratamientos propuestos.

De Conservación: los tratamientos de conservación planteados como reposición de cuñas, eliminación de deformaciones, consolidación de estratos y tensado del soporte consideraban la posibilidad de descolgar la obra, cosa que no pudo llevarse a cabo.

De Restauración :

- Realización del Test de solubilidad de Feller para determinar qué tipo de solvente era el más adecuado para la limpieza. Se determina Fh50v (Etanol – Acetona 50/50) por su mayor control, efectividad y ausencia de pasmos durante el proceso.

- Se realizaron todos los tratamientos propuestos menos la separación del tejido de entelado.

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial en el anverso	Limpieza mecánica.	Eliminación de la suciedad con ayuda de una brocha suave.	<ul style="list-style-type: none"> • Brocha suave • Plumero 	Eliminación de la suciedad superficial.
Suciedad superficial sobre el estrato pictórico.	Limpieza físico-química	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Agua destilada • Pinzas 	Eliminación de residuos superficiales y depósitos en polvo fino.
Alteración e interrupción de la lectura de la imagen por oxidación del barniz	Limpieza físico-química	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Acetona y Alcohol etílico 50/50 	Eliminación de estrato de barniz oxidado y con excedentes de tipo cérico.

Repintes invasivos.	Limpieza físico-química.	Limpieza mediante solventes con hisopo	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Frasco • Acetona y Alcohol etílico 50/50 	Eliminación de los repintes superpuestos a los límites del faltante y
Resanes invasivos.	Limpieza mecánica.	Humectación y remoción mecánica para su nivelación.	<ul style="list-style-type: none"> • Palo de naranjo • Algodón • Bisturí 	Eliminación de los sobrantes en los resanes y los desniveles provocados por ello.
Sequedad de la película pictórica.	Aplicación de barniz de refresco.	Aplicación con paletina. (1 aplicación)	<ul style="list-style-type: none"> • Contenedor plano • Hervidor • Barniz Maimeri "Vernice per ritocco" (por cada 250 ml 10ml de white spirit) • Paletina plana de 6 pulgadas. 	Saturación parcial y recuperación de posibles desgastes por lixiviación.
Aislamiento de reintegraciones.	Aplicación de barniz de retoque.	Aplicación con paletina. (2 aplicaciones)	<ul style="list-style-type: none"> • Contenedor plano • Hervidor • Barniz Maimeri "Vernice per ritocco" • Paletina plana de 6 pulgadas. 	Saturación casi completa y formación de film de aislamiento.
Reintegración cromática.	Reintegración con pigmentos al barniz (Maimeri)	Rigattino y puntillismo.	<ul style="list-style-type: none"> • Paleta • Pincel 01 • White Spirit • Barniz de retoque • Colores de pigmentos al barniz. Maimeri. 	Ajuste cromático y continuidad en la lectura de la imagen.

Reposición de barniz con ajuste de brillos.	Aplicación de barniz final	Mediante pulverización o Spray. (3 aplicaciones: 1 boquilla gruesa, 3 boquilla fina)	<ul style="list-style-type: none"> • Compresor. • Barniz Winsor & Newton Oil Colour. 70% Matt + 30% Gloss + 200ml de White Spirit por litro de mezcla.	Saturación completa, ajuste de acabado semi-mate y formación de film protector.
---	----------------------------	---	--	---

Marco

De Documentación :

- Fotografías iniciales luz visible, UV e IR (Sólo por anverso puesto que la obra finalmente no se descolgó)

De Conservación :

- Eliminación de los cúmulos de polvo y los depósitos sólidos superficiales.

De Restauración :

- Debido a la reapertura del Museo Histórico Dominicano no se pudieron realizar los tratamientos de restauración propuestos.

- DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA



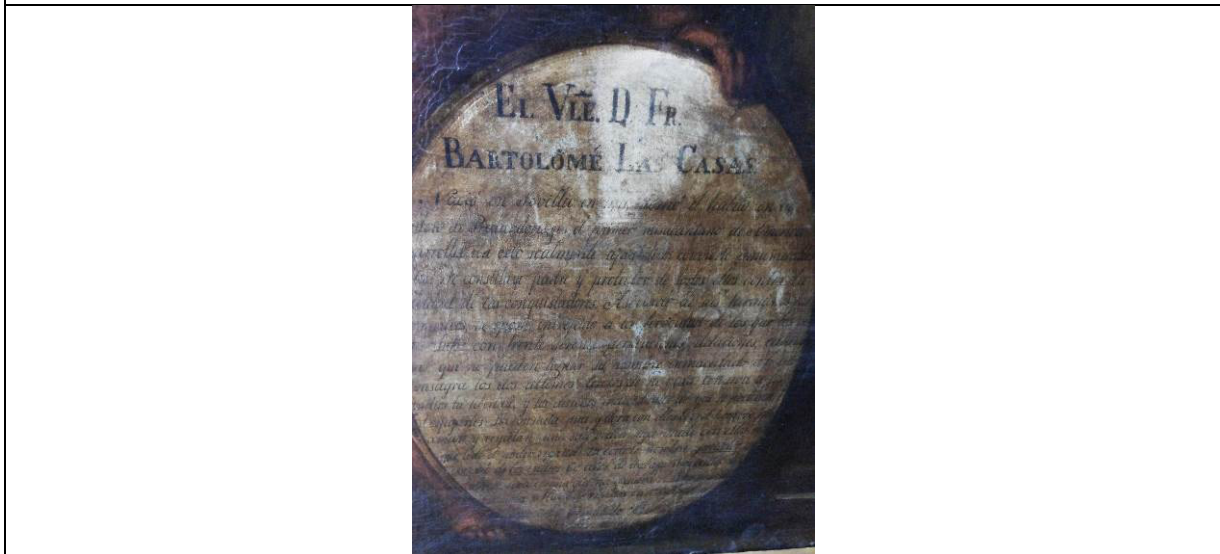
Imagen 1. Foto Museo Histórico Dominicano. (Aguayo, N., Cota LPCD668.001). Foto inicial de la obra.



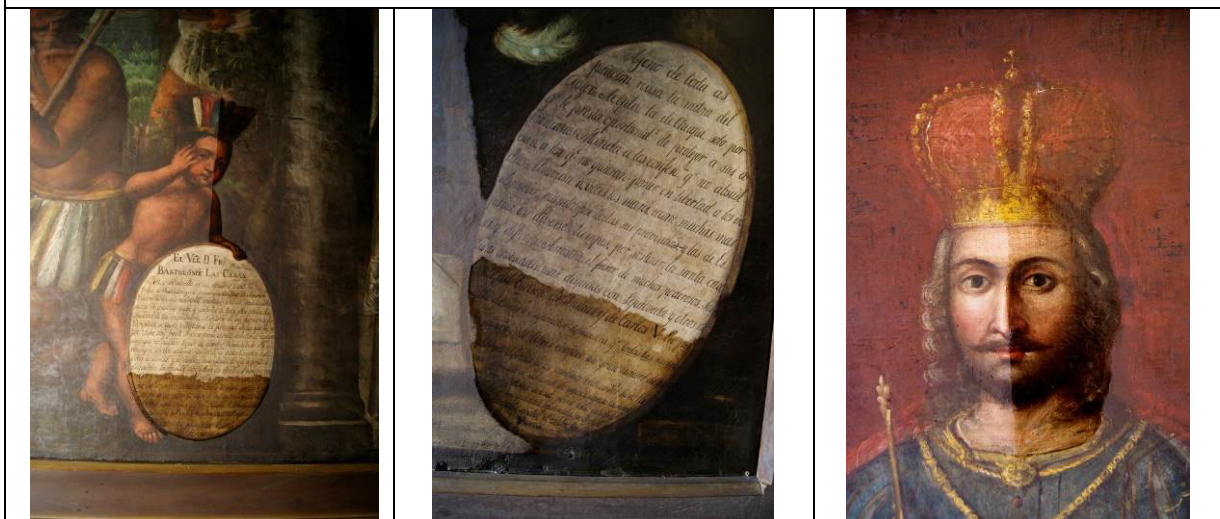
Imagen 2. Foto Museo Histórico Dominicano. (Aguayo, N., Cota LPCD668.003). Detalle del grado de oxidación de estrato de protección final. Pérdida de apreciación en la identificación de las formas por el grado de viraje del color.



Imagen 3. Foto Museo Histórico Dominicano. (Aguayo, N., Cota LPCD651-146). Cata inicial en el cielo y resane negro a la cera antiguo.



Museo Histórico Dominicano. (Aguayo, N., Cota LPCD651-158). Cata inicial de limpieza en una de las cartelas.



(Soler, N. 2015. LPCD651.162)

(Soler, N. 2015. LPCD651.170)

(Soler, N. 2015. LPCD651.156)

Fotos del proceso de limpieza del barniz oxidado y su consecuente recuperación de matices en la película pictórica.

INFORME DE RESULTADOS DE ANÁLISIS LPC-172

1. Antecedentes. Datos solicitud

Laboratorio solicitante	Pintura
Ficha clínica	LPC-2014.06.01
Nombre Común	Óleo sobre tela
Título	Fray Bartolomé de las Casas
Autor	Taller Hermanos Cabrera
Nombre del solicitante	Noemí Soler González
Cantidad muestras	9
Fecha solicitud	20150407
Fecha entrega	20151029

2. Metodología

2.1. Toma de muestras

La toma de muestras se realizó principalmente en zonas de grietas o faltantes, y se documentaron utilizando un microscopio portátil Dino-Lite de aumento variable. Las muestras están descritas en la tabla del punto 2.2 y las zonas donde fueron tomadas las muestras se observan en la figura 1.

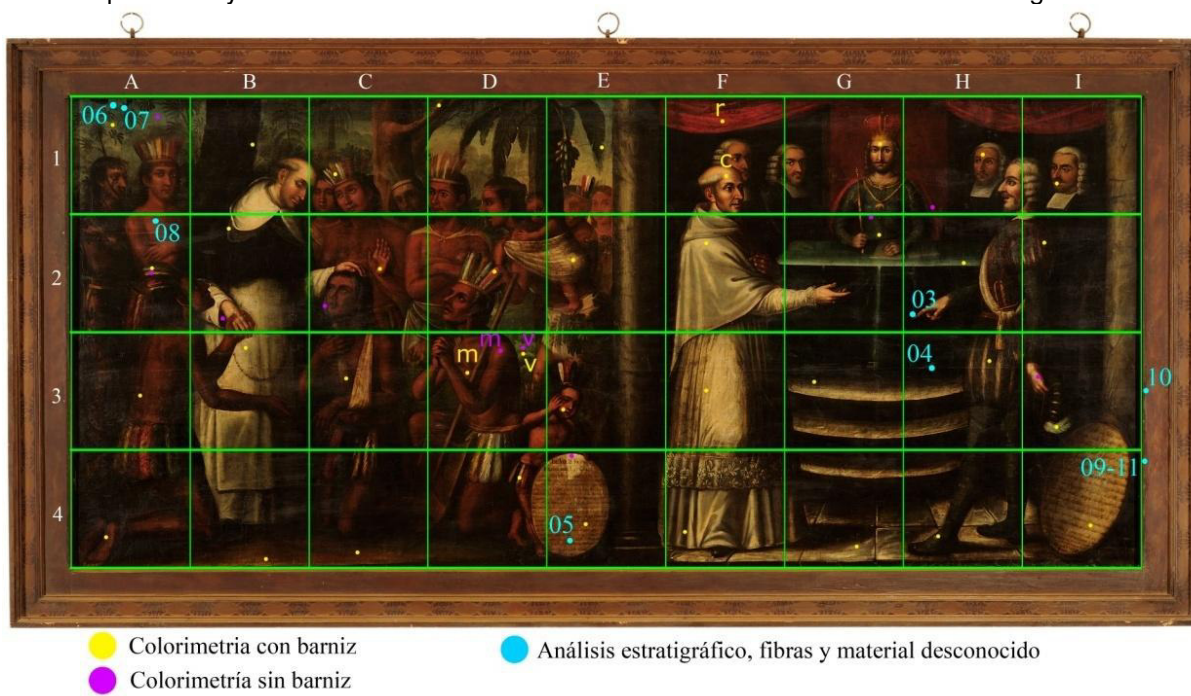


Figura 1. Zonas de muestreo de la obra LPC-172. En azul: muestras para análisis. En amarillo: puntos de medición colorimétrica. La malla verde sirvió como referencia para la elección de los puntos de medición colorimétrica. (Archivo fotográfico CNCR: N. Aguayo, 2009).

2.2. Descripción de las muestras. (Muestras 1 y 2 en informe antiguo)

Código	Tomada por	Descripción
LPC-172-03	Tomás Aguayo	Muestra de capa pictórica negra con barniz tomada desde la zona central derecha. (x;y)=(293,5; 88,2 cm).
LPC-172-04	Tomás Aguayo	Muestra de capa pictórica negra sin barniz tomada desde la zona central derecha. (x;y)=(300,5; 70,9 cm).
LPC-172-05	Tomás Aguayo	Muestra de capa pictórica blanca-marrón tomada desde la zona central inferior. (x;y)=(170,5;8,9 cm).
LPC-172-06	Tomás Aguayo	Muestra de capa pictórica verde tomada desde la esquina izquierda superior. (x;y)=(13,7; 156,2 cm).
LPC-172-07	Tomás Aguayo	Muestra de repinte negro tomado desde la esquina izquierda superior (x;y)=(18,7; 162,2 cm).
LPC-172-08	Tomás Aguayo	Muestra de capa superficial tomada por tracción mecánica desde la zona izquierda de la obra. (x;y)=(28; 120,5 cm).
LPC-172-09	Tomás Aguayo	Muestra de fibra de reentela tomada desde la zona inferior del borde derecho. Y= 36 cm.
LPC-172-10	Tomás Aguayo	Muestra de fibra original tomada desde la zona inferior del borde derecho. Y= 52 cm.
LPC-172-11	Tomás Aguayo	Muestra de cera tomada desde la zona inferior del borde derecho. Y= 36 cm.

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 tomó muestras de al menos 5 mm en bordes y zonas de rasgado y se estimó la correspondencia de los hilos (en trama y urdimbre) de acuerdo a su densidad (hilos por cm^2) y características macroscópicas como torsión y ondulado. Utilizando la fotografía de referencia de Documentación Visual, se obtuvo una medida de la densidad del textil contando los hilos por cm en trama y urdimbre. La muestra luego se observó bajo estereomicroscopio Zeiss Stemi 2000-C y se registró 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 500X. Las imágenes se registraron utilizando una cámara Canon EOS Rebel T3.

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

La muestra se montó utilizando el método descrito por M. Wachowiak. 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 [1]. 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 y la descripción de los tamaños relativos se realizó siguiendo los criterios presentados por Eastaugh et al. [2].

2.3.4. Espectroscopia Infrarroja (FT-IR)

Transmisión

Parte de la muestra se dispersó en bromuro de potasio (KBr) usando un mortero de ágata. La muestra luego se presionó para formar un pellet semi-transparente. Las mediciones se realizaron utilizando el accesorio de transmisión en un equipo Thermo Nicolet iZ10 con un detector DTGS

equipado con un divisor de haz de KBr. El espectro se recogió entre los 400 y los 4000 cm^{-1} con una resolución de 4 cm^{-1} y 64 scans (barridos), después de tomar un espectro del fondo.

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.

2.3.5. Espectrofotocolorimetria

La obra se dividió digitalmente en 36 cuadrados (9 horizontales y 4 verticales), dentro de los cuales se eligieron zonas representativas de los colores observados para controlar el cambio de color producido por los tratamientos realizados. Las mediciones se llevaron a cabo en tres momentos: antes, durante y después de la intervención (Figura 1). Para la medición de los parámetros de color se utilizó el espacio CIEL*a*b* y las mediciones colorimétricas se realizaron con un equipo BYK. El ángulo de observación utilizado fue 10° y se definió como iluminante estándar al D65 (luz solar de día). Se registraron los parámetros L*a*b* de cada punto analizado. Las medidas fueron tomadas en contacto con la superficie utilizando una sonda con una apertura de 4 mm de diámetro en las zonas definidas mediante el uso de plantillas de acuerdo a la metodología adaptada desde la propuesta por Manlio Salinas [3].

Se analizó la dispersión de datos de L* y C* (luminosidad y saturación) para evaluar la evolución de estos después de los tratamientos de intervención. Para los ejes representados por L* y C* se utilizaron histogramas de 7 y 6 columnas respectivamente para generar curvas de distribución de los datos obtenidos en cada medición.

2.3.2. Microscopia Raman

La muestra se analizó en el Laboratorio de Espectroscopia Vibracional de la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile (LEV-UCh), a cargo del Dr. Marcelo Campos Vallette, bajo el convenio vigente entre el CNCR y el LEV-UCh, el cual es posible gracias al apoyo del proyecto FONDECYT 1140524. Las muestras se analizaron utilizando un instrumento Renishaw RM-1000 utilizando la línea de excitación laser a 785 nm a través de un microscopio Leica (Objetivo 50X). Las condiciones experimentales se fijaron de manera de evitar la degradación de la muestra y los resultados obtenidos se añadirán en cada estrato de cada muestra según corresponda.

3. Resultados

3.1 Análisis del soporte textil

Analista: Sara Chiostergi

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

El análisis del soporte se realizó solo parcialmente debido a la imposibilidad de descolgar la pintura ni separarla mucho de la pared. Se pudieron realizar algunas fotografías con el microscopio portátil Dino-Lite. Se observó la presencia de dos soportes, correspondiendo el más externo a la reentela. Este último se vio en bastante buen estado de conservación y con una importante aplicación de un material adhesivo brillante. Se pudo apreciar la presencia de un material adhesivo también entre las telas, asociable, por las características organolépticas a un material de naturaleza cerosa.



Figura 2. Observación del soporte de reentela realizada por microscopio Dino-Lite. Se puede apreciar la importante presencia de material adhesivo. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: T. Aguayo, 2015).

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-172-09

• HILO

Resultado: se observó un hilo en buen estado de conservación, sin adherencias y de perfil lineal. De color claro el hilo tiene torsión Z y ángulo aproximadamente de 70 grados. El grosor varía entre 600 y 900 μm (Figura 3, izquierda).

• FIBRAS

Resultado: se pudo identificar una fibra de grosor de 20 μm , con bastante suciedad adherida y una torsión típica del algodón (Figura 3, derecha).



Figura 3. Observación de la muestra LPC-172-09. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

LPC-172-10

- **HILO**

Resultado: se observó un hilo frágil y quebradizo, con adherencias de preparación y pintura. De color marrón oscuro el hilo tiene torsión Z con ángulo aproximadamente de 80 grados. El grosor, regular, es de 500 μm (Figura 4, izquierda).

- **FIBRAS**

Resultado: se pudieron identificar unas fibras de diámetro muy variable entre 10 y 40 μm , de naturaleza vegetal, por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo, o probablemente una mezcla de los dos tipos (Figura 4, derecha).

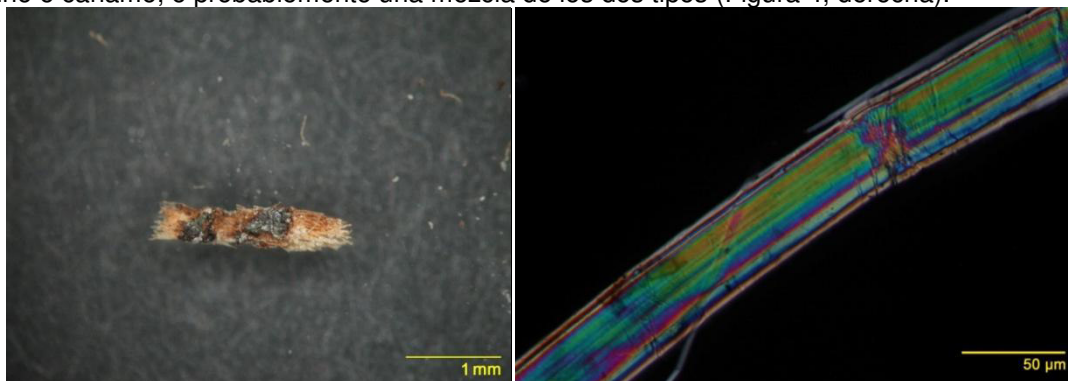


Figura 4. Observación de la muestra LPC-172-10. Izquierda: observación del hilo en posición de perfil bajo luz normal. Derecha: observación de la sección longitudinal por luz polarizada transmitida. (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: S. Chiostergi, 2015).

3.3 Análisis estratigráfico

LPC-172-03

Analista: Tomás Aguayo

Objetivos: Estudiar la estratigrafía para determinar la presencia y características del barniz.

Resultado: Muestra difícil de interpretar debido a lo disgregada y frágil que se presenta. Sin embargo, es posible distinguir al menos 5 estratos:

- 1- Base de preparación marrón rojizo de granulometría homogénea, con inclusiones angulosas y gruesas. Debido a las características de la muestra la altura no resulta representativa.
- 2- Estrato semitransparente con algunas inclusiones anaranjadas y amarillas de oropimente de tamaño medio y grande. Se detecta además la presencia de carbonato de calcio. Altura máxima 34 μm .
- 3- Estrato verde azul con inclusiones de azul de Prusia de tamaño grande. Altura máxima 10 μm .
- 4- Estrato verde marrón de altura máxima 24 μm . Se observan algunas inclusiones amarillas de amarillo de cromo de tamaño medio.
- 5- Restos de un estrato de protección presente en distintas zonas de la muestra y cuya altura no puede estimarse.

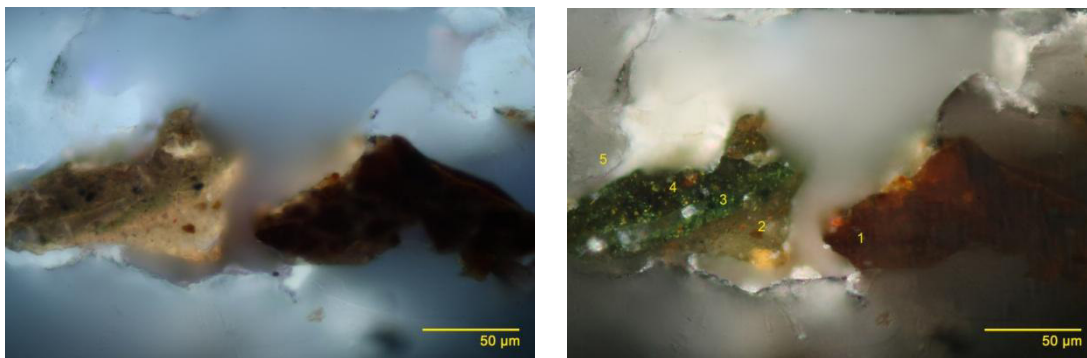


Figura 5. Corte estratigráfico de la muestra LPC-172-03 bajo luz UV (izquierda) y con luz polarizada incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: T. Aguayo, 2015)

LPC-172-04

Analista: Tomás Aguayo

Objetivos: Estudiar la estratigrafía para determinar la presencia y características del barniz.

Resultado: La muestra presenta restos del soporte. Resulta frágil a la manipulación y ya se presenta fragmentada. Se logran observar 3 estratos:

- 1- Estrato de preparación marrón rojizo de inclusiones gruesas y angulosas de color marrón. Altura máxima 98 µm. Se logra detectar la presencia de carbono y óxido de hierro (III).
- 2- Estrato semitransparente de inclusiones blancas y negras de tamaño grande. Se observan también algunas inclusiones de bermellón rojas/naranjas y amarillas de tamaño medio. Altura máxima 26 µm.
- 3- Estrato verde azul de inclusiones grandes y redondeadas, el color verde es producido por una mezcla de azul de Prusia y amarillo de cromo. Altura máxima 15 µm.

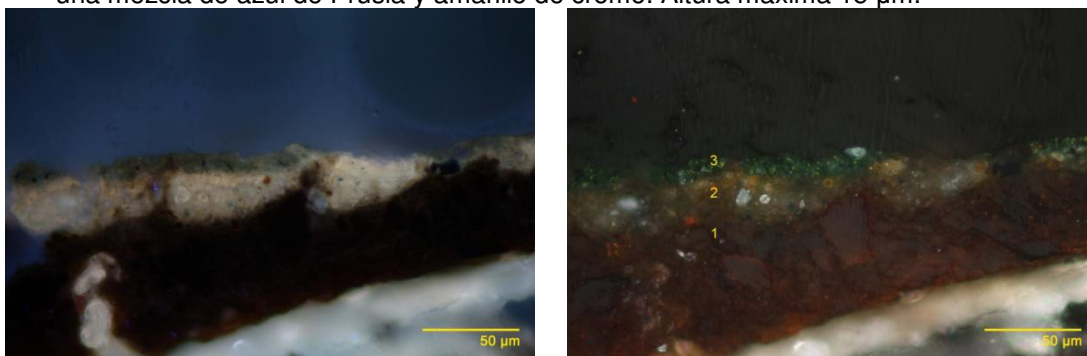


Figura 6. Corte estratigráfico de la muestra LPC-172-04 bajo luz UV (izquierda) y con luz polarizada incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: T. Aguayo, 2015)

LPC-172-05

Analista: Tomás Aguayo

Objetivos: Estudiar la estratigrafía para determinar la presencia de algún material relacionado con la coloración marrón observada sobre la cartela.

Resultado: La muestra presenta 6 estratos:

- 1- Estrato de preparación con inclusiones gruesas y muy gruesas. Se observan restos brillantes al principio de este estrato, que bajo luz UV emiten fluorescencia blanca amarilla débil. Altura máxima 200 µm.
- 2- Estrato con blanco de plomo, semitransparente con inclusiones rojas/anaranjadas de bermellón, amarillas de oropimente y azules/negras de azul de Prusia grandes. Altura máxima 14 µm. Este estrato es más evidente hacia el lado derecho de la muestra.
- 3- Estrato de blanco de plomo de apariencia homogénea y de altura máxima 40 µm.

- 4- Estrato de blanco de plomo muy similar al anterior, pero que bajo luz UV presenta una emisión fluorescente más intensa, probablemente por tener menos material de carga que el estrato anterior. Entre este estrato y los dos anteriores se observa una craqueladura producida por la protrusión de la base de preparación. Altura máxima 30 μm .
- 5- Estrato marrón semitraslucido que presenta material de carga marrón. Bajo luz UV es posible observar como la fluorescencia del material traslucido se homogeniza con el resto de los estratos, dejando visible solo la carga marrón. Este estrato aparece irregular y con discontinuo. Este estrato aparece cubriendo la craqueladura que afecta los estratos 2 al 4.
- 6- Estrato traslucido de tono marrón. Mediante lo débil de su UVIF es posible distinguirlo del estrato anterior. Altura máxima 18 μm .

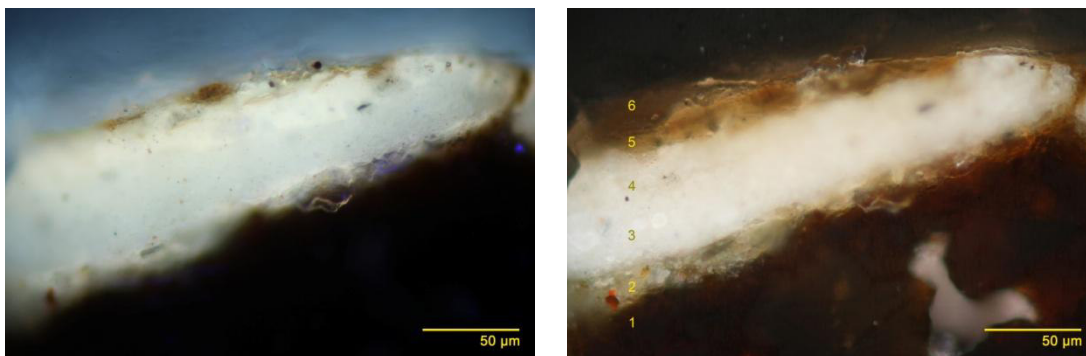


Figura 7. Corte estratigráfico de la muestra LPC-172-05 bajo luz UV (izquierda) y con luz polarizada incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: T. Aguayo, 2015)

LPC-172-06

Analista: Tomás Aguayo

Objetivos: Observar la presencia de algún material extraño causante de la deformación observada en esta zona de muestreo.

Resultado: La muestra resultó pequeña y frágil a la manipulación. En la fotografía de la muestra sin incluir se observó una capa de protección muy gruesa que se pierde al incluirla en la resina. Es posible que se trate de una cera. Se logran observar al menos 4 estratos.

- 1- Base de preparación de características similares a las muestras anteriores, con inclusiones angulosas gruesas y muy gruesas. Altura máxima 100 μm . Se logran observar restos que emiten fluorescencia en la parte baja de este estrato.
- 2- Estrato de blanco de plomo con inclusiones naranjas de bermellón y azules de azul de Prusia de tamaño medio y grande respectivamente. Este estrato presenta distintas zonas en que se aprecian concentraciones de color distintas, sin embargo no hay frentes de secado ni zonas lo suficientemente divididas para como para individualizar algún estrato. Por esto se presume una aplicación en húmedo de al menos dos aplicaciones distintas, una blanca con inclusiones naranjas y una azul con algunas inclusiones amarillas.
- 3- Estrato traslucido de altura máxima 5 μm y de UVIF más bien débil.
- 4- Estrato traslucido y discontinuo de fluorescencia más intensa que el anterior y altura máxima 2 μm .

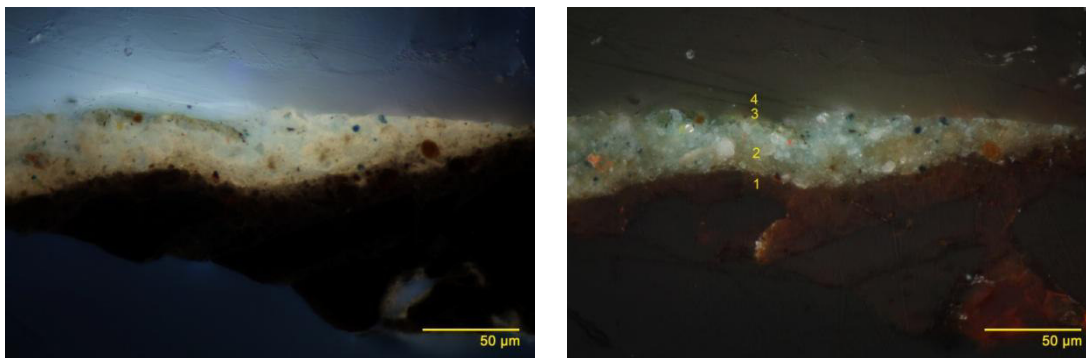


Figura 8. Corte estratigráfico de la muestra LPC-172-06 bajo luz UV (izquierda) y con luz polarizada incidente (derecha). (Archivo fotográfico CNCR. Fotógrafo: T. Aguayo, 2015)

3.4 Espectroscopia infrarroja

FT-IR (ATR)

LPC-172-07

Analista: Tomás Aguayo

Resultados: En el espectro se observa una mezcla de componentes. Se observan señales debido a una cera (2954, 2918, 2850, 1737, 1173 y el hombro en la señal a 713 cm^{-1}) muy probablemente de abeja, carbonato de calcio (1416 , 873 y 713 cm^{-1}) y una resina terpénica (1705, 1312, 1446, 1386, 1312, 1244 y 825 cm^{-1}). La señal a 1027 en este caso resulta poco decisiva pues no hay bandas asociadas que permitan discernir si se trata de una señal producida por la presencia de algún tipo de silicato o de algún resto de algodón.

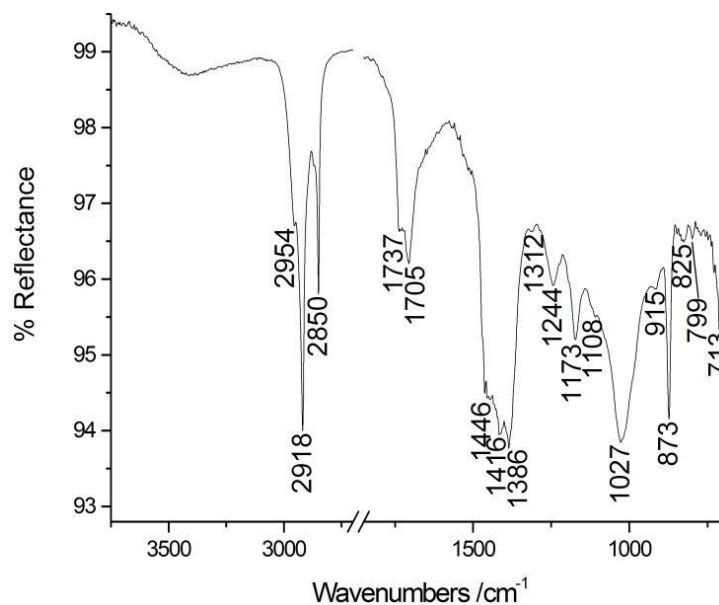


Figura 9. Espectro FT-IT (ATR) de la muestra LPC-172-07 (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

FT-IR (Transmisión)

LPC-172-08

Analista: Tomás Aguayo

Resultados: En la muestra es posible observar una mezcla de componentes. Se observan las señales de una cera (2956, 2918, 2849, 1463, 1170 y 719 cm^{-1}) y una resina triterpénica (3439 ,

1708, 1385, 1249 y 1047 cm^{-1}). La señal a 1638 cm^{-1} puede deberse a la presencia de agua en el bromuro usado para hacer el pellet.

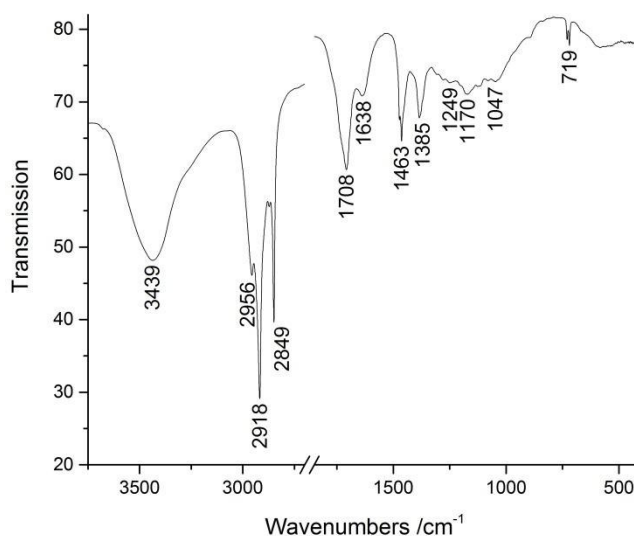


Figura 10. Espectro FT-IT (Transmisión) de la muestra LPC-172-08 (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

FT-IR (ATR)

LPC-172-11

Analista: Tomás Aguayo

Resultados: En el espectro es posible observar la presencia de cera de abeja (2954, 2917, 2849, 1737, 1463, 1195, 1174, 957, 730 y 720 cm^{-1}) y de una resina muy probablemente carnauba por las señales a 1699, 1472, 1038, 957, 919 y 830 cm^{-1}).

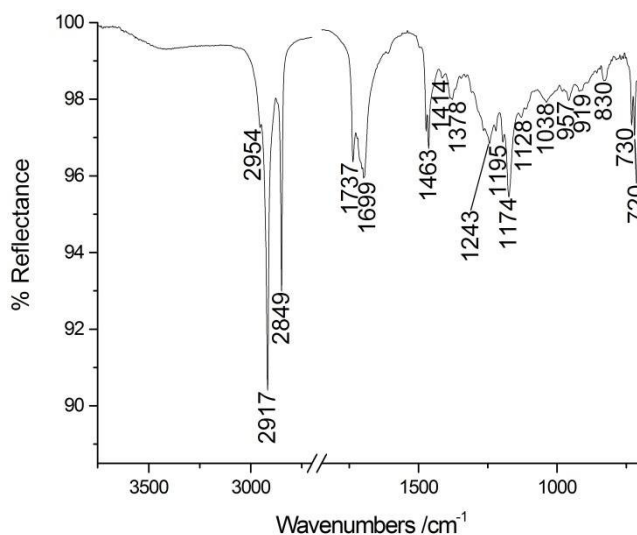


Figura 11. Espectro FT-IT (ATR) de la muestra LPC-172-07 (Archivo fotográfico CNCR. Analista: T. Aguayo, 2015).

3.5 Análisis colorimétrico

Analistas: Sara Chiostergi y Tomás Aguayo

Objetivos: medir los parámetros colorimétricos de los puntos analizados.

Resultados: Los parámetros medidos desde la obra confirman una obra oscura que se mantiene oscura después del tratamiento realizado, de acuerdo a la dispersión de valores observados para L^* (Figura 12). La dispersión de los datos de L^* muestra que en la medición intermedia que se realizó, la luminosidad aumentó al remover el barniz y que la luminosidad en general resultó más pareja (mayor concentración de puntos en torno al mismo valor de L^*) lo que genera una curva más angosta. En general, la obra aumento levemente sus valores de luminosidad encontrándose los valores distribuidos hacia valores de L^* más altos. Este cambio de los valores de L^* final respecto del inicial se ven reflejados en el desplazamiento de la curva verde respecto de la roja en la gráfica lateral de la figura 12 y en la figura 13, en la que se muestran las zonas específicas de la obra con cambios de luminosidad. Con respecto a la saturación, es posible describir algunos fenómenos de acuerdo a las formas de las curvas de distribución (curvas superiores Figura 12). El barniz en la obra generaba un efecto de aplanamiento en el sentido de que la saturación se concentra principalmente en torno a los valores considerados débiles (curva roja). Para la saturación en particular, el ancho de la banda se puede interpretar como una mayor o menor distribución de la saturación en la obra. En particular el en este caso, se puede ver como la saturación aumenta con cuando se aplica el nuevo barniz, tanto con respecto al estado inicial como al estado intermedio; en el estado final hay una mayor cuenta de puntos con valores de saturación mayor. Es posible afirmar que los cambios de color medidos en la obra corresponden a cambios de color bruscos ($\Delta E > 5$) de acuerdo a lo que se muestra en la figura 14. En esta escala, los cambios de color mayores que 1 se consideran como apreciables, situación que se observa en todos los puntos medidos. Esta situación podría ser atribuible a lo oxidado del barniz y también a lo oscuro de la obra.

Fue posible además evaluar el comportamiento en términos del cambio la componente b^* (azul-amarillo). Es posible notar como al comparar ambos valores iniciales con respecto a aquellos medidos después del retiro del barniz, reflejan una menor componente amarilla (figura 15).

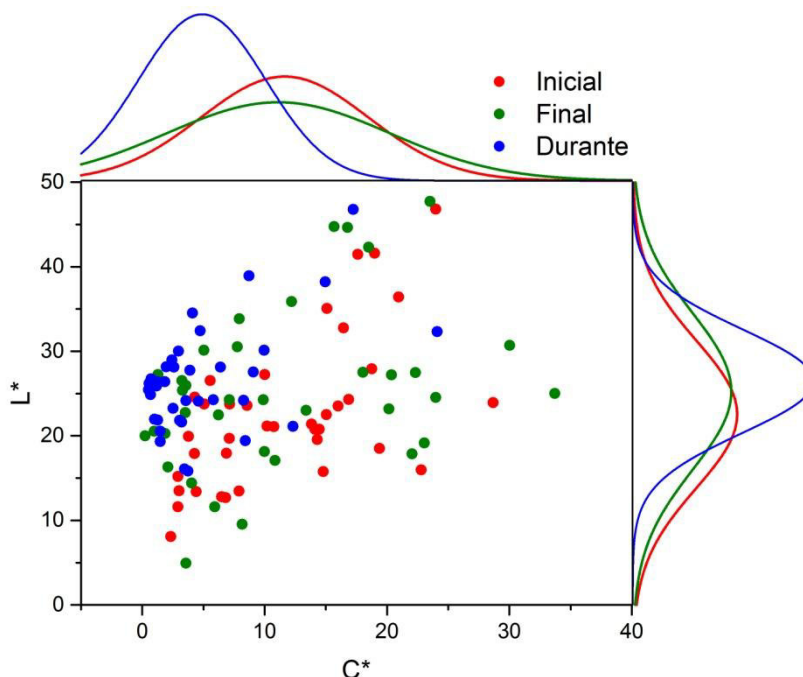


Figura 12. Dispersión de datos de luminosidad y saturación (chroma) de los datos de colorimetría en los distintos tiempos de medición. Las curvas representan la cantidad de veces que se repite un determinado valor en de la característica mencionada.

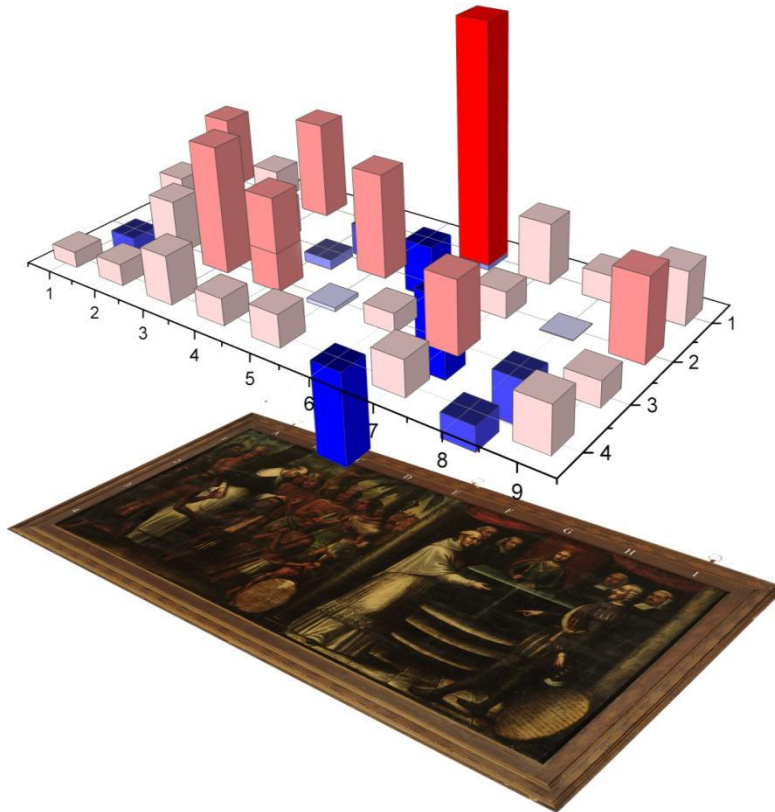
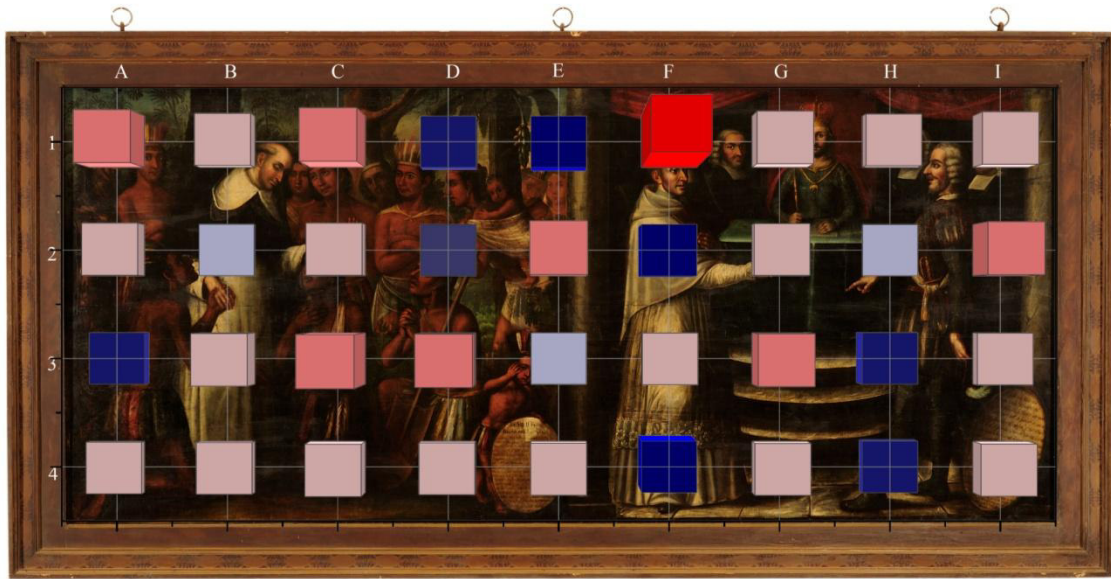


Figura 13. Proyección de la diferencia de luminosidad de la obra. Las barras en tonos rojos indican una mayor luminosidad final, mientras que las barras en azul muestran las zonas que resultaron más oscuras al final.

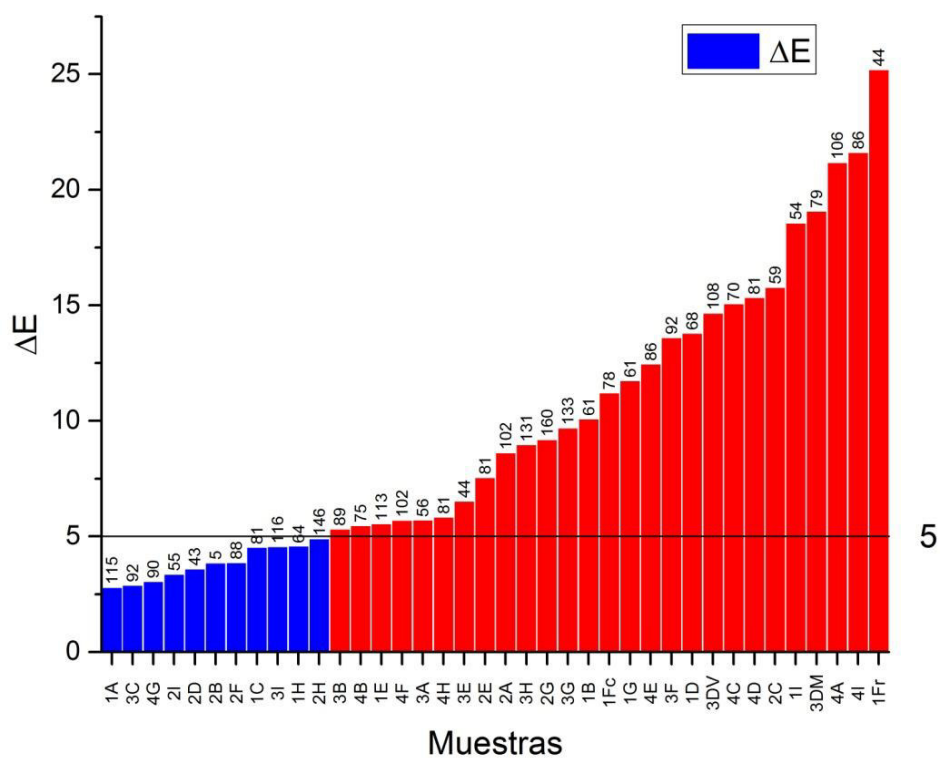


Figura 14. Valores de cambio de color en los que se muestra en rojo aquellos que superaron el limite definido para los cambios bruscos.

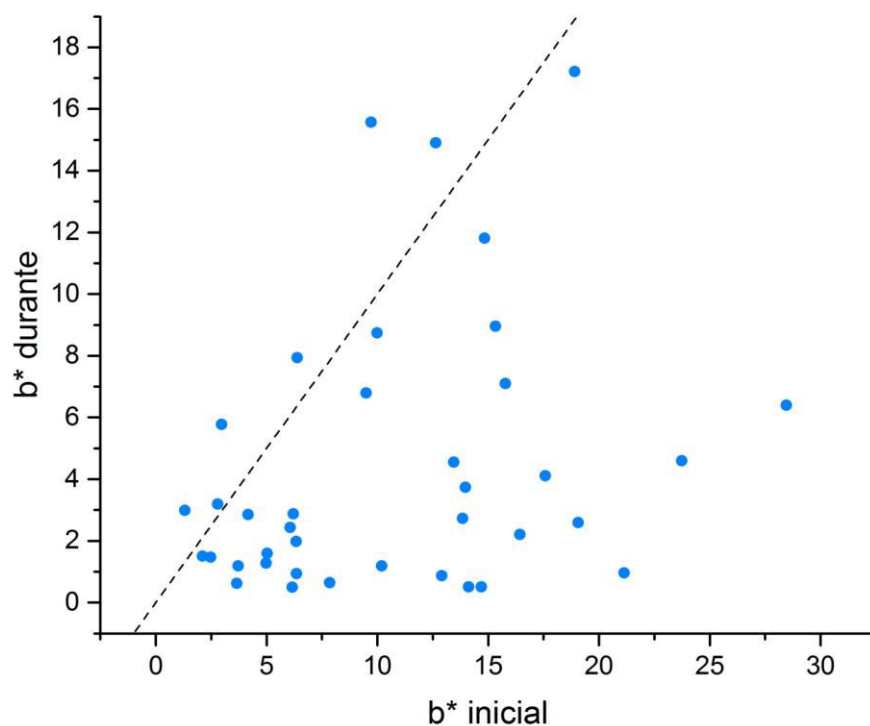


Figura 15. Comparación de los valores de la componente azul ($-b^*$)-amarilla ($+b^*$). Los puntos bajo la línea diagonal indican un menor valor final de b^* (menos amarillo)

4. Conclusiones

Se observó la presencia de dos soportes, correspondiendo el más externo a la reentela que se vio en un estado de conservación no muy bueno y con una importante presencia de un material adhesivo brillante. No fue posible medir la densidad. Se observaron dos hilos distintos. Para la tela de la reentela (LPC-172-07) se observó un hilo en buen estado de conservación sin adherencias. De perfil regular y color claro, tiene un grosor entre 600 y 900 μm , además de una torsión Z con ángulo aproximadamente de 70 grados. Se observó una fibra de grosor de 20 μm con una torsión característica del algodón.

Para la tela original (LPC-172-08) se observó un hilo frágil y quebradizo, con adherencias de preparación y pintura. De color marrón oscuro el hilo tiene torsión Z con ángulo aproximadamente de 80 grados. El grosor, regular, es de 500 μm . Se pudieron identificar unas fibras de diámetro muy variable entre 10 y 40 μm , de naturaleza vegetal, por las estriaciones características, sin poder distinguir en específico si se trata de lino o cáñamo, o probablemente una mezcla de los dos tipos. En general se observa una importante diferencia de estado de conservación entre las dos telas e hilos, viéndose en peor estado la tela original.

El adhesivo utilizado para la reentela corresponde a una mezcla de cera de abeja con cera carnauba, este último componente le añade dureza a la cera de abeja.

Las estratigrafías en general presentaron problemas con la preparación de las muestras, principalmente asociadas a la presencia de cera tanto en la superficie como en los intersticios de los estratos pictóricos debido a alta penetración de la mezcla utilizada como adhesivo del soporte nuevo. Las estratigrafías resultan de una estructura simple en las que se observa una base de preparación común compuesta muy probablemente por una tierra roja/marrón con elevado contenido de material arcilloso. Los pigmentos identificados, y en particular el amarillo de cromo, dan cuenta de una obra que debe haber sido realizada en alguna fecha posterior al primer cuarto del siglo 19.

La capa de protección corresponde a una resina triterpénica oxidada, y que junto a la presencia de cera en la superficie y de una base de preparación marrón/rojiza, resultan en una obra muy oscura. Esta característica permanece después de los tratamientos de restauración de acuerdo a los datos de colorimetría.

Si bien a simple vista es posible observar el cambio en los colores observados en la obra, el estudio colorimétrico permitió estimar que en los todos los colores analizados los cambios son apreciables y que, en su mayoría, son bruscos. Los cambios de luminosidad y saturación de la obra, que son notorios a simple vista, fueron también medidos aunque las características de la obra hacen que la interpretación se haga más difícil al no notarse una separación tan evidente de las características graficadas. Los puntos medidos después de la eliminación del barniz sirvieron para evidenciar la influencia del barniz en las características cromáticas medidas en un primer tiempo, principalmente respecto de la percepción amarilla generalizada.

5. Referencias

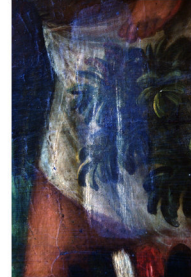
- [1] M. R. Derrick, D. Stulik, J. M. Landry, *Infrared spectroscopy in conservation science*, Getty Publications, **1999**.
- [2] K. Castro, M. Perez-Alonso, M. Rodriguez-Laso, L. Fernandez, J. Madariaga, *Anal. Bioanal. Chem.* **2005**; 382, 248.
- [3] Manlio Favio Salinas Nolasco, Fundamentos de teoría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



LPCD651.001.JPG



LPCD651.002.JPG



LPCD651.003.JPG



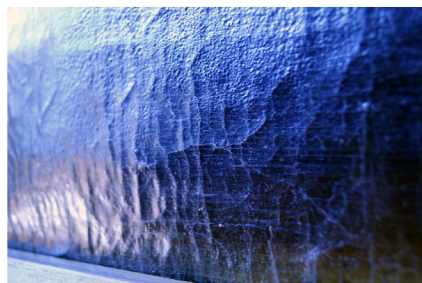
LPCD651.004.JPG



LPCD651.005.JPG



LPCD651.006.JPG



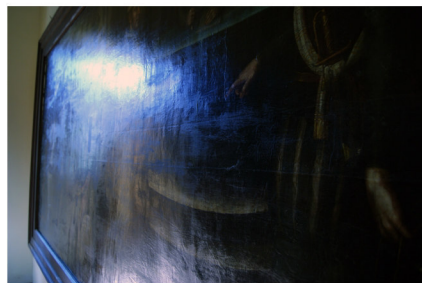
LPCD651.007.JPG



LPCD651.008.JPG



LPCD651.009.JPG



LPCD651.010.JPG



LPCD651.011.JPG



LPCD651.012.JPG



LPCD651.013.JPG



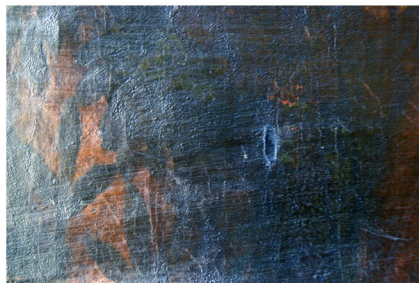
LPCD651.014.JPG



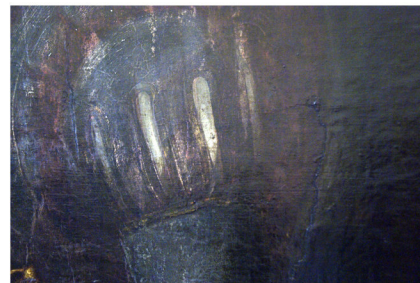
LPCD651.015.JPG



LPCD651.016.JPG



LPCD651.017.JPG



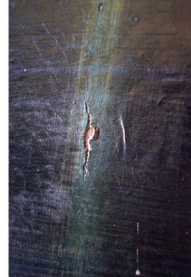
LPCD651.018.JPG



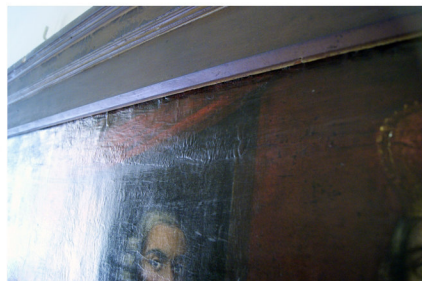
LPCD651.019.JPG



LPCD651.020.JPG



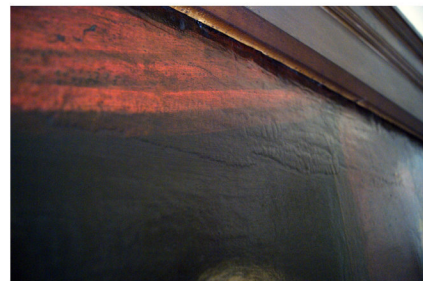
LPCD651.021.JPG



LPCD651.022.JPG



LPCD651.023.JPG



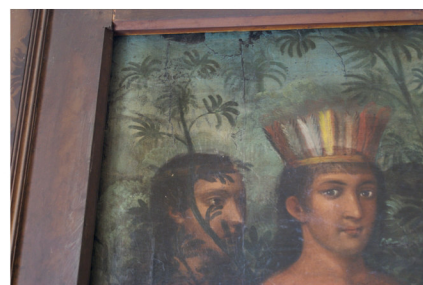
LPCD651.024.JPG



LPCD651.025.JPG



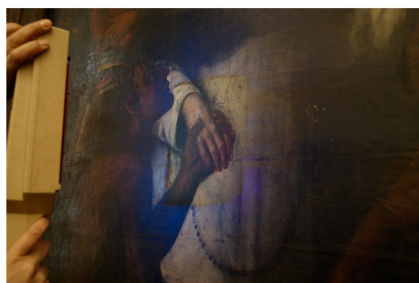
LPCD651.026.JPG



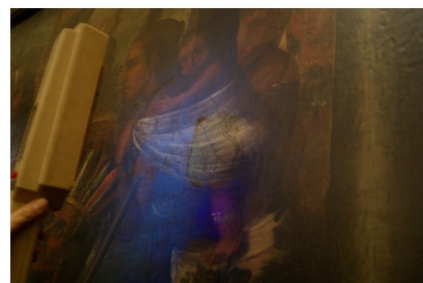
LPCD651.027.JPG



LPCD651.028.JPG



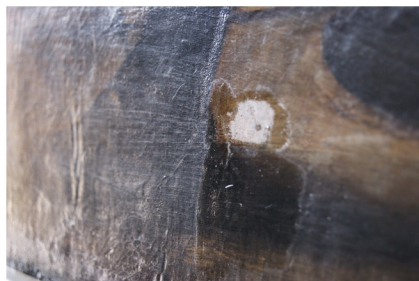
LPCD651.029.JPG



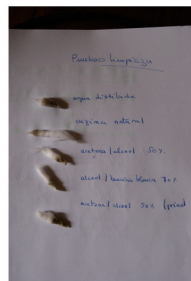
LPCD651.030.JPG



LPCD651.031.JPG



LPCD651.032.JPG



LPCD651.033.JPG



LPCD651.034.JPG



LPCD651.035.JPG



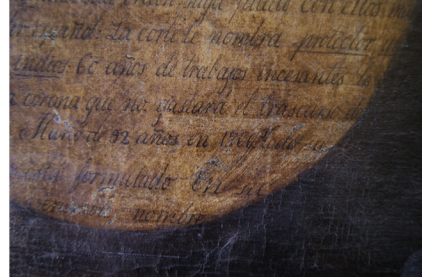
LPCD651.036.JPG



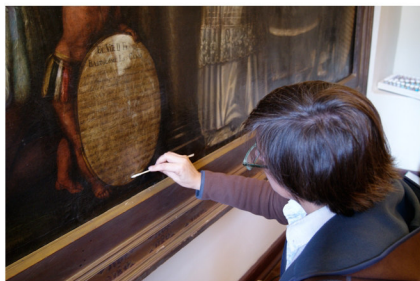
LPCD651.037.JPG



LPCD651.038.JPG



LPCD651.039.JPG



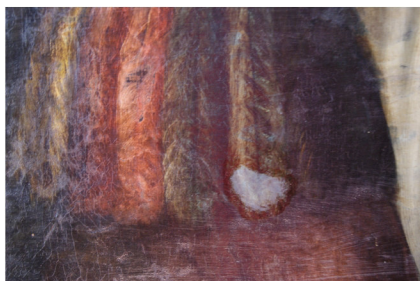
LPCD651.040.JPG



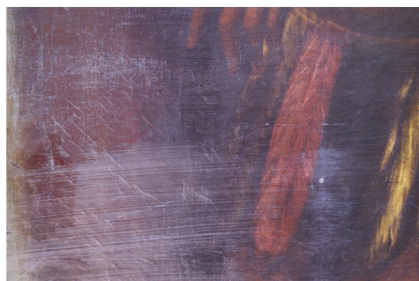
LPCD651.041.JPG



LPCD651.042.JPG



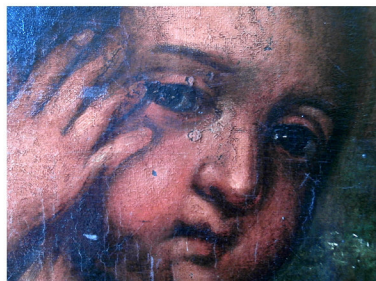
LPCD651.043.JPG



LPCD651.044.JPG



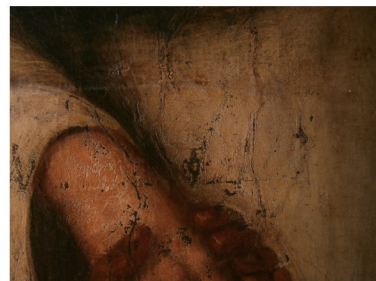
LPCD651.045.JPG



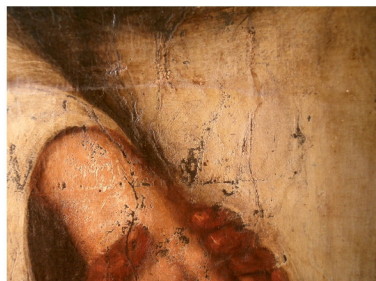
LPCD651.046.JPG



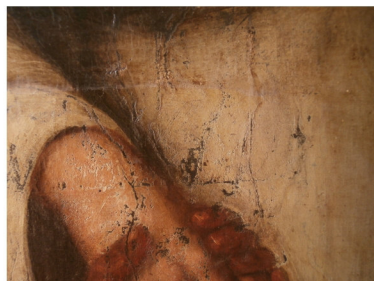
LPCD651.047.JPG



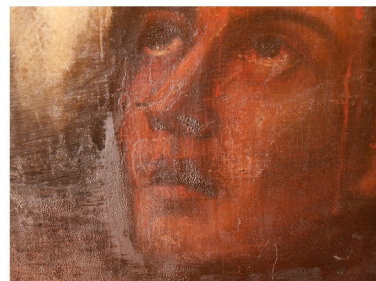
LPCD651.048.JPG



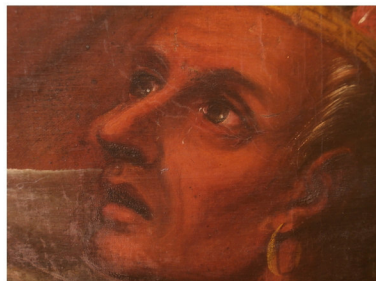
LPCD651.049.JPG



LPCD651.050.JPG



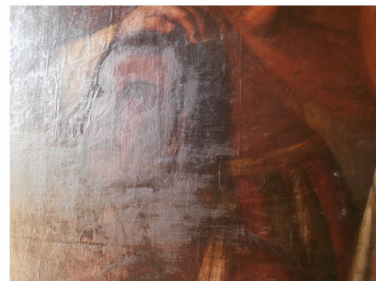
LPCD651.051.JPG



LPCD651.052.JPG



LPCD651.053.JPG



LPCD651.054.JPG



LPCD651.055.JPG



LPCD651.056.JPG



LPCD651.057.JPG



LPCD651.058.JPG



LPCD651.059.JPG



LPCD651.060.JPG



LPCD651.061.JPG



LPCD651.062.JPG



LPCD651.063.JPG



LPCD651.064.JPG



LPCD651.065.JPG



LPCD651.066.JPG



LPCD651.067.JPG



LPCD651.068.JPG



LPCD651.069.JPG



LPCD651.070.JPG



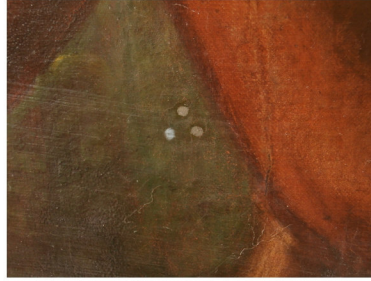
LPCD651.071.JPG



LPCD651.072.JPG



LPCD651.073.JPG



LPCD651.074.JPG



LPCD651.075.JPG



LPCD651.076.JPG



LPCD651.077.JPG



LPCD651.078.JPG



LPCD651.079.JPG



LPCD651.080.JPG



LPCD651.081.JPG



LPCD651.082.JPG



LPCD651.083.JPG



LPCD651.084.JPG



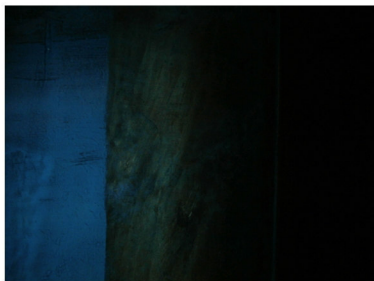
LPCD651.085.JPG



LPCD651.086.JPG



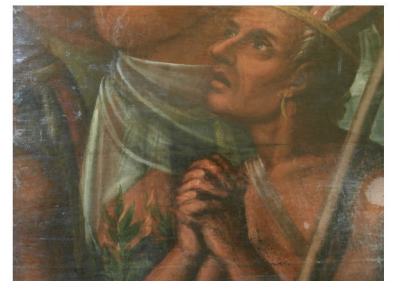
LPCD651.087.JPG



LPCD651.088.JPG



LPCD651.089.JPG



LPCD651.090.JPG



LPCD651.091.JPG



LPCD651.092.JPG



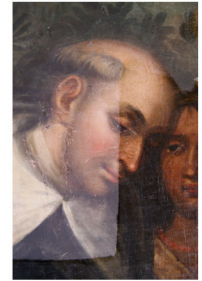
LPCD651.093.JPG



LPCD651.094.JPG



LPCD651.095.JPG



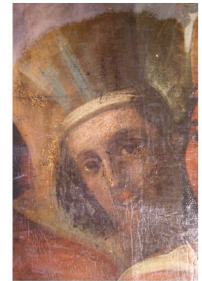
LPCD651.096.JPG



LPCD651.097.JPG



LPCD651.098.JPG



LPCD651.099.JPG



LPCD651.100.JPG



LPCD651.101.JPG



LPCD651.102.JPG



LPCD651.103.JPG



LPCD651.104.JPG



LPCD651.105.JPG



LPCD651.106.JPG



LPCD651.107.JPG



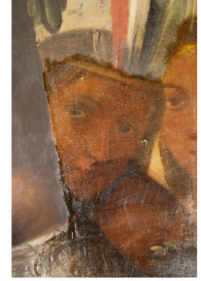
LPCD651.108.JPG



LPCD651.109.JPG



LPCD651.110.JPG



LPCD651.111.JPG



LPCD651.112.JPG



LPCD651.113.JPG



LPCD651.114.JPG



LPCD651.115.JPG



LPCD651.116.JPG



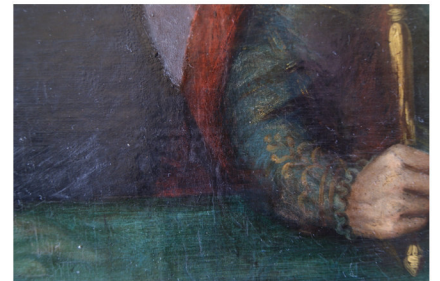
LPCD651.117.JPG



LPCD651.118.JPG



LPCD651.119.JPG



LPCD651.120.JPG



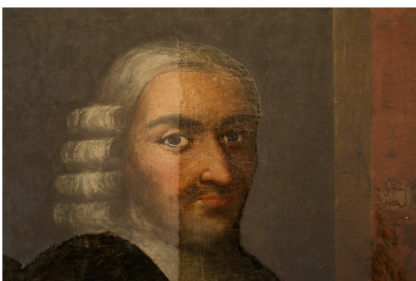
LPCD651.121.JPG



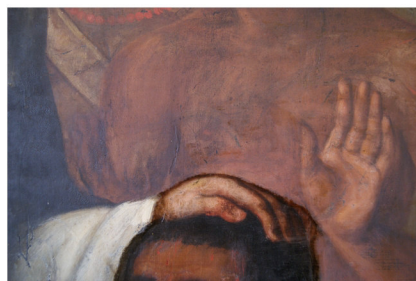
LPCD651.122.JPG



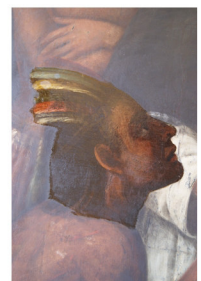
LPCD651.123.JPG



LPCD651.124.JPG



LPCD651.125.JPG



LPCD651.126.JPG



LPCD651.127.JPG



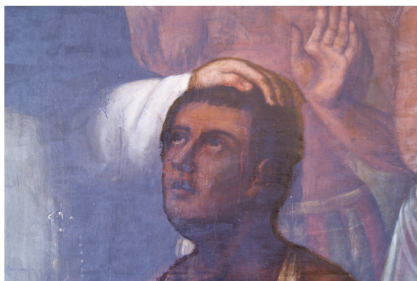
LPCD651.128.JPG



LPCD651.129.JPG



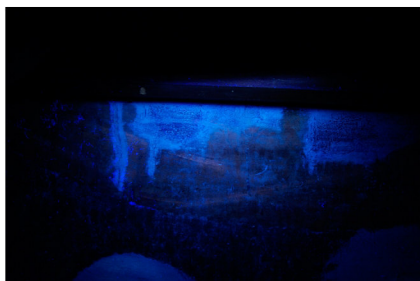
LPCD651.130.JPG



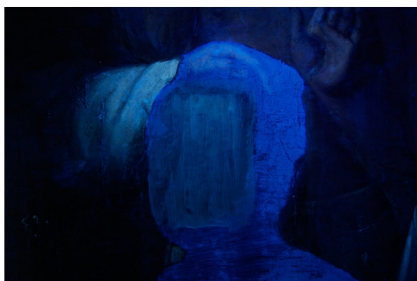
LPCD651.131.JPG



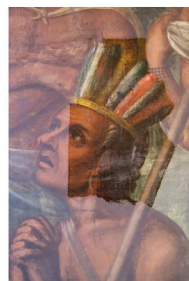
LPCD651.132.JPG



LPCD651.133.JPG



LPCD651.134.JPG



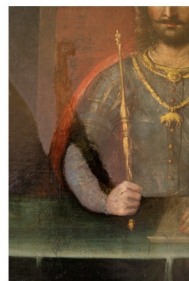
LPCD651.135.JPG



LPCD651.136.JPG



LPCD651.137.JPG



LPCD651.138.JPG



LPCD651.139.JPG



LPCD651.140.JPG



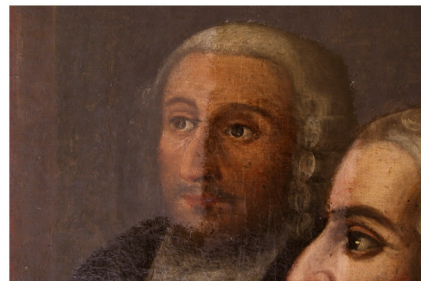
LPCD651.141.JPG



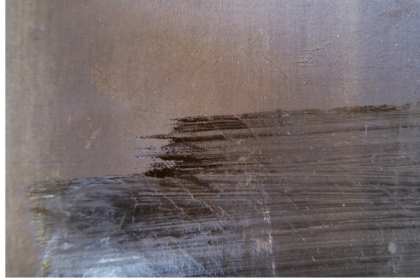
LPCD651.142.JPG



LPCD651.143.JPG



LPCD651.144.JPG



LP CD651.145.JPG



LP CD651.146.JPG



LP CD651.147.JPG



LP CD651.148.JPG



LP CD651.149.JPG



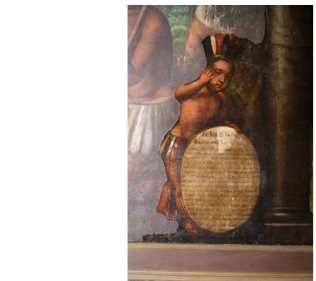
LP CD651.150.JPG



LP CD651.151.JPG



LP CD651.152.JPG



LP CD651.153.JPG



LP CD651.154.JPG



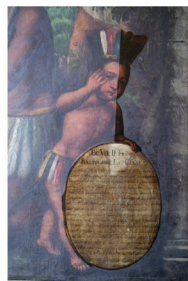
LP CD651.155.JPG



LP CD651.156.JPG



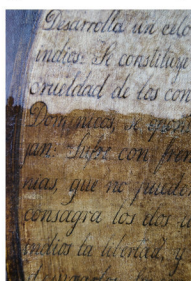
LP CD651.157.JPG



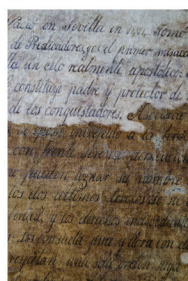
LP CD651.158.JPG



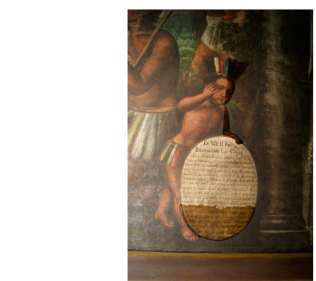
LP CD651.159.JPG



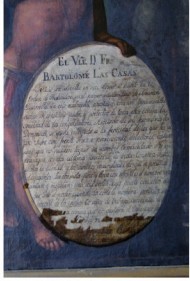
LP CD651.160.JPG



LP CD651.161.JPG



LP CD651.162.JPG



LPCD651.163.JPG



LPCD651.164.JPG



LPCD651.165.JPG



LPCD651.166.JPG



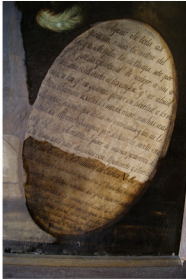
LPCD651.167.JPG



LPCD651.168.JPG



LPCD651.169.JPG



LPCD651.170.JPG



LPCD651.171.JPG



LPCD651.172.JPG



LPCD651.173.JPG



LPCD651.174.JPG



LPCD651.175.JPG



LPCD651.176.JPG



LPCD651.177.JPG



LPCD651.178.JPG



LPCD651.179.JPG



LPCD651.180.JPG



LPCD651.181.JPG



LPCD651.182.JPG



LPCD651.183.JPG



LPCD651.184.JPG



LPCD651.185.JPG



LPCD651.186.JPG



LPCD651.187.JPG



LPCD651.188.JPG



LPCD668.001.jpg



LPCD668.002.jpg



LPCD668.003.jpg



LPCD735.001.JPG



LPCD735.002.JPG



LPCD735.003.JPG



LPCD735.004.JPG



LPCD735.005.JPG



LPCD735.006.JPG



LPCD736.001.JPG



LPCD736.002.JPG



LPCD736.003.JPG



LPCD736.004.JPG



LPCD736.005.JPG



LPCD736.006.JPG



LPCD736.007.JPG



LFD1208.01.jpg



LFD1208.04.jpg



LFD1208.02.jpg



LFD1208.03.jpg



LFD1208.08.jpg



LFD1208.09.jpg



LFD1208.10.jpg



LFD1208.11.jpg



LFD1208.12.jpg



LFD1208.13.jpg



LFD1208.14.jpg



LFD1208.15.jpg



LFD1208.16.jpg



LFD1208.17.jpg



LFD1208.18.jpg



LFD1208.19.jpg



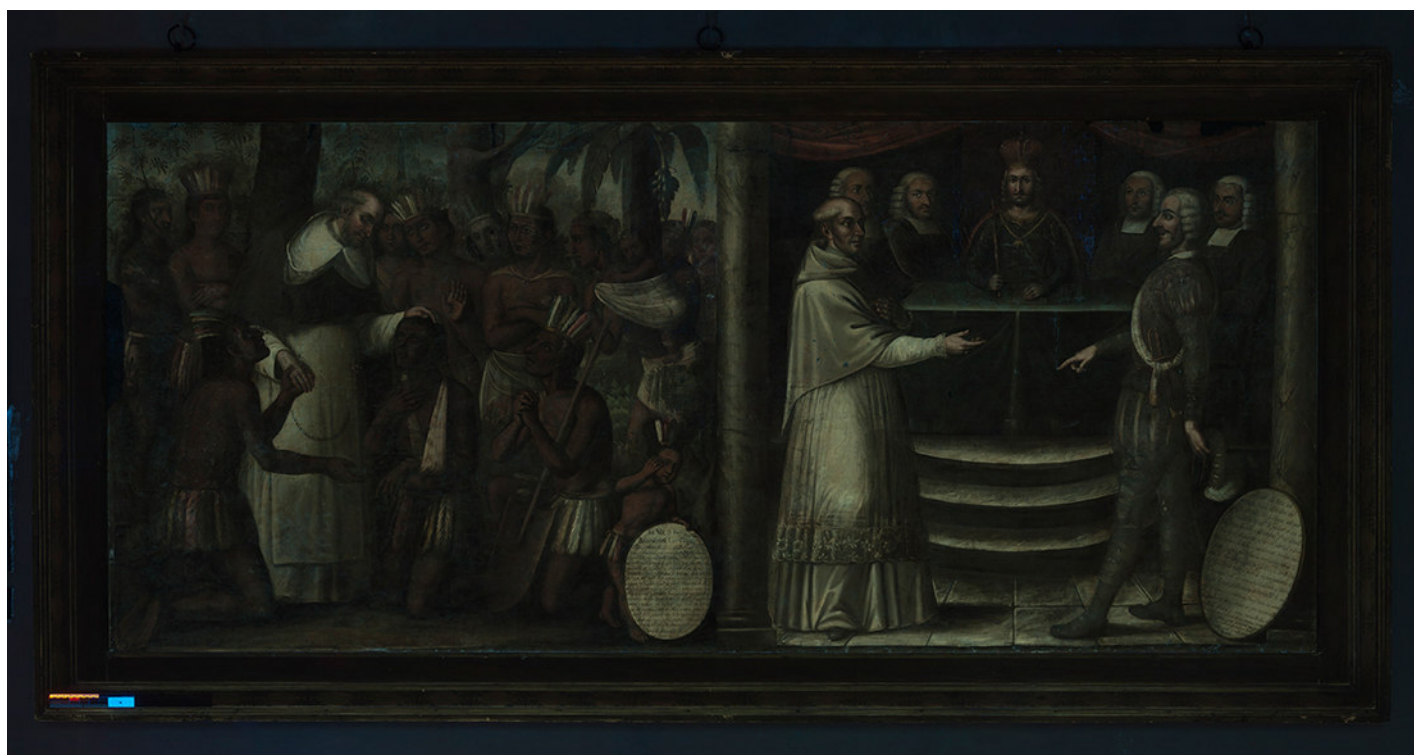
LFD1208.20.jpg



LFD1208.21.jpg



LFD1208.22.jpg



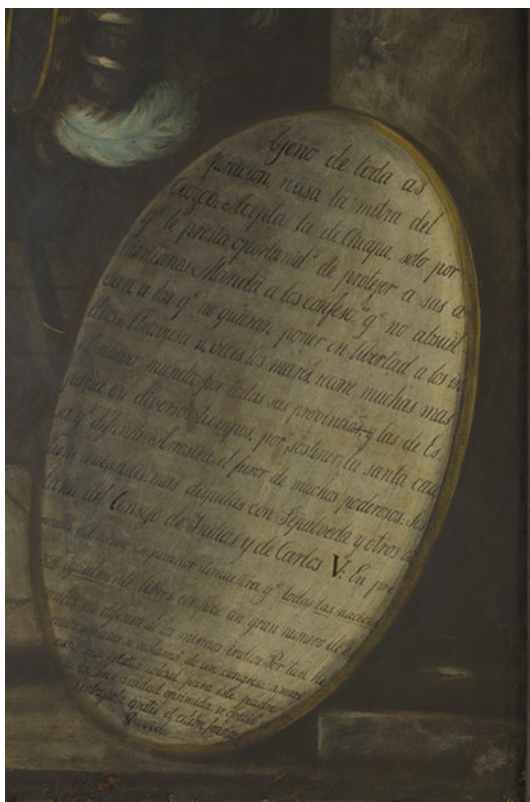
LFD1208.23.jpg



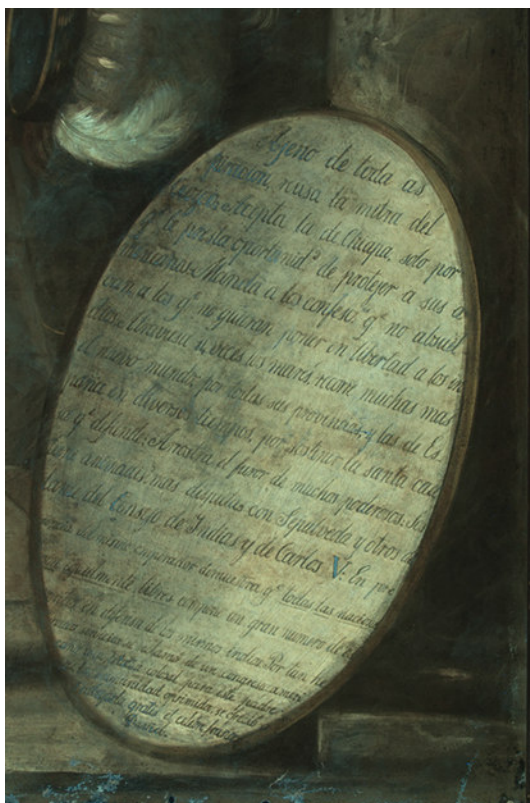
LFD1208.24.jpg



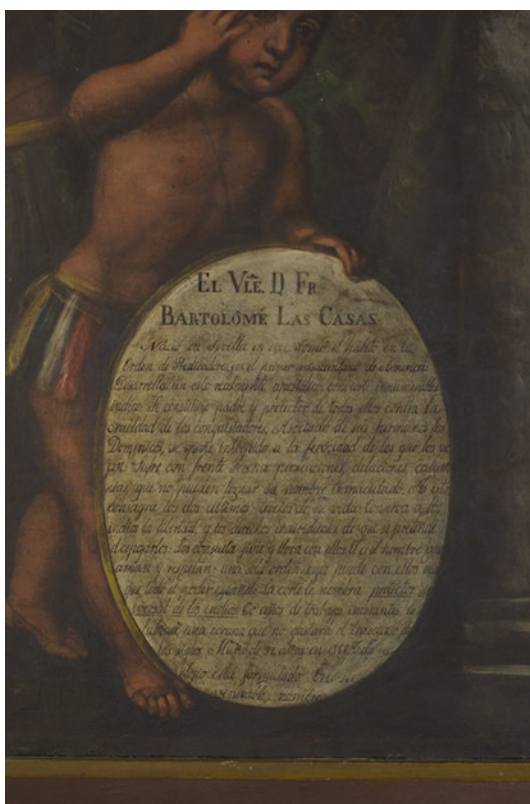
LFD1208.25.JPG



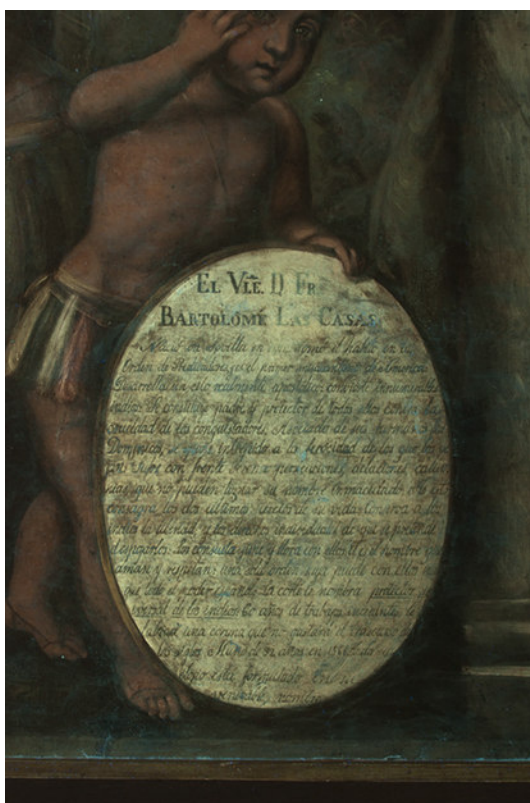
LFD1208.26.JPG



LFD1208.27.JPG



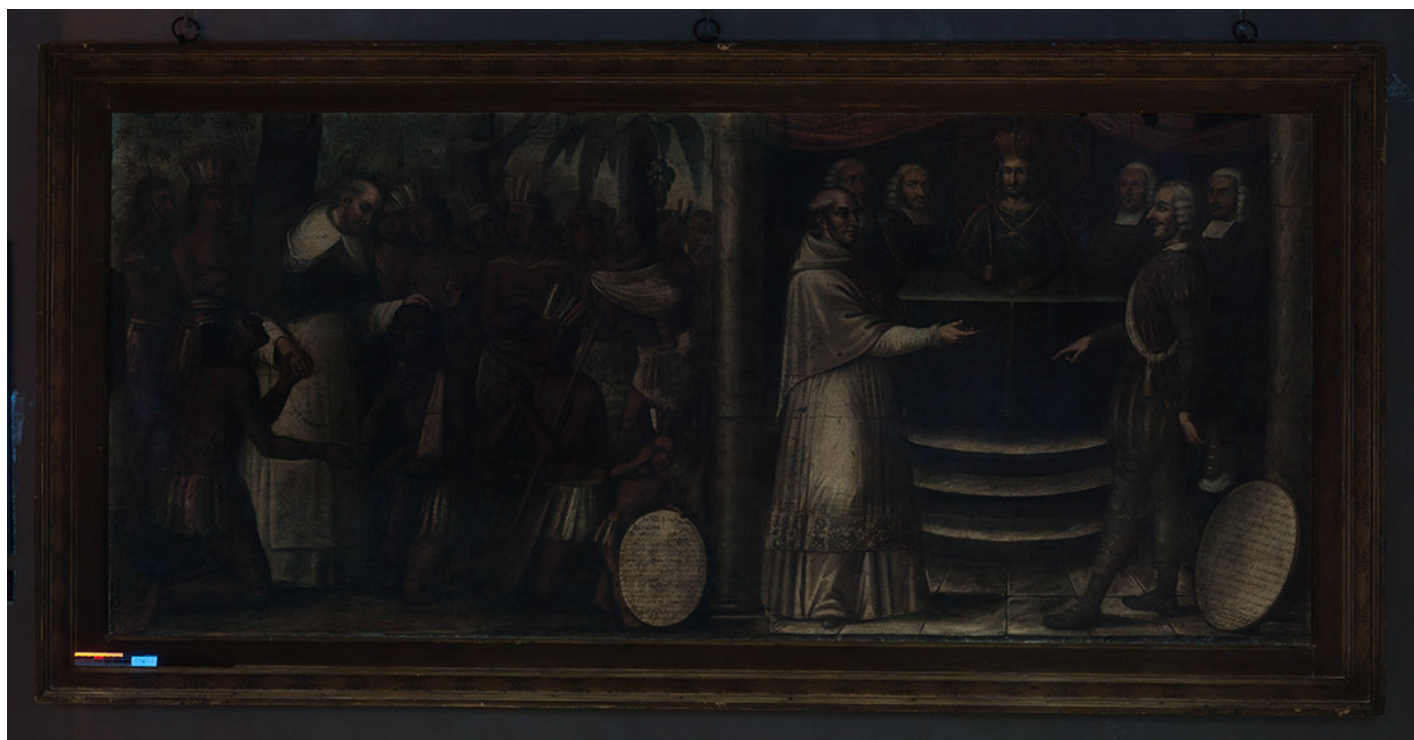
LFD1208.28.JPG



LFD1208.29.JPG



LFD1208.33.tif



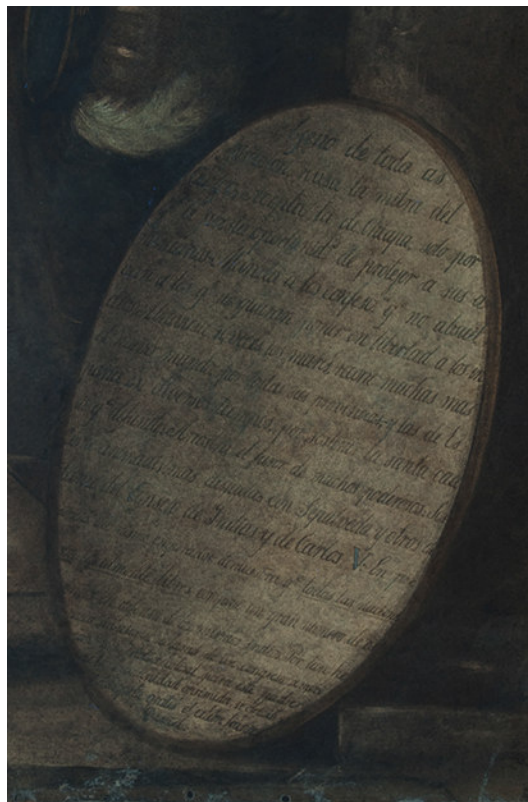
LFD1208.32.jpg



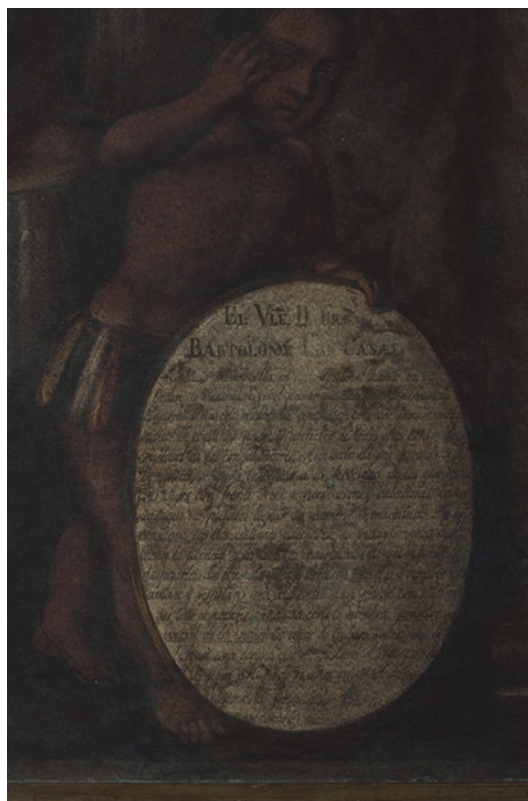
LFD1208.34.jpg



LFD1208.35.jpg



LFD1208.30.JPG



LFD1208.31.JPG

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Tipo de material:	Foto digital
Ficha Clínica:	LPC-2014.06.01
Cota(s):	LFD1208; LPCD651; LPCD668; LPCD735; LPCD736
Autor de la obra:	Taller Hermanos Cabrera
Autor institucional:	C.N.C.R. - Laboratorio de Pintura; Unidad Documentación Visual e Imagenología
Restauradores, Investigadores y otros:	Responsable Diagnóstico: Neveu, Séverine Lucienne; Jefa de Laboratorio: Ossa, Carolina; Intervención: Raitala, Saskia; Responsable intervención: Soler, Noemí; Intervención: Vierinen, Viivi
Título:	Fray Bartolomé de las Casas; Pintura Siglo XIX
Lugar:	Recoleta, Santiago
Laboratorio responsable intervención:	Laboratorio de Pintura
Año toma fotografías:	2009 - 2015
Cantidad de fotos:	219
Nombre de Proyecto:	Programa de estudio y restauración de bienes culturales: Puesta en valor de las colecciones Dibam y de otras instituciones u organizaciones que cautelan Patrimonio de uso público
Institución propietario:	Museo Histórico Dominicó
Institución depositario:	Museo Histórico Dominicó
Descriptores de contenido:	
Fotógrafas(os):	Á. Benavente; C. Correa; C. Ossa; L. Ormeño; M. Pérez; N. Aguayo Fuenzalida; N. Soler; S. Neveu; V. Rivas

Descripción de cotas:

Cota	LFD1208
LFD1208.02:	Rasante izquierda, sector izquierdo. Rivas, V.
LFD1208.03:	Rasante Izquierda, sector derecho. Rivas, V.
LFD1208.04:	Panorámica FUV. Rivas, V.
LFD1208.05:	Panorámica IRR, Filtro Peca 902. Correa, C.
LFD1208.06:	Iconografía, sector derecho. Ormeño, L.
LFD1208.07:	Iconografía, sector Izquierdo. Ormeño, L.
LFD1208.30:	FUV final. Ormeño, L.
LFD1208.31:	FUV final. Ormeño, L.
LFD1208.32:	FUV final. Ormeño, L.
LFD1208.33:	Anverso final con luz visible. Rivas, V.
LFD1208.34:	RAK final. Ormeño, L.
LFD1208.35:	RAK final. Ormeño, L.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Cota LPCD651

- LPCD651.001: Detalle marca de travesaño. Neveu, S.
- LPCD651.002: Detalle de limpieza realizada en la Cartela en intervención anterior.. Neveu, S.
- LPCD651.003: Detalle limpieza previa uv. Neveu, S.
- LPCD651.004: Detalle irregularidad brillos. Neveu, S.
- LPCD651.005: Detalle marco. Neveu, S.
- LPCD651.006: Faltante marco. Neveu, S.
- LPCD651.007: Detalle craquelados luz rasante. Neveu, S.
- LPCD651.008: Detalle craquelados luz rasante. Neveu, S.
- LPCD651.009: Cartela museo. Neveu, S.
- LPCD651.010: Rasante completo. Neveu, S.
- LPCD651.011: Detalle clavos por anverso. Neveu, S.
- LPCD651.012: Detalle huellas dactilares. Neveu, S.
- LPCD651.013: Detalle doble tela parte inferior. Neveu, S.
- LPCD651.014: Detalle reintegración anterior costado izquierdo. Neveu, S.
- LPCD651.015: Rigattino horizontal anterior. Neveu, S.
- LPCD651.016: Irregularidad resane anterior. Neveu, S.
- LPCD651.017: Detalle parque anterior. Neveu, S.
- LPCD651.018: Detalle rasgados hombro caballero. Neveu, S.
- LPCD651.019: Detalle rasgados ropaje caballero. Neveu, S.
- LPCD651.020: Detalle rasgado de la mesa a la mano. Neveu, S.
- LPCD651.021: Detalle levantamiento de rasgado. Neveu, S.
- LPCD651.022: Detalle bolsa superior. Neveu, S.
- LPCD651.023: Detalle posible injerto reverso. Neveu, S.
- LPCD651.024: Detalle irregularidad y bolsa superior. Neveu, S.
- LPCD651.025: Detalle argolla de sujeción. Neveu, S.
- LPCD651.026: Visita inicial. Pérez, M.
- LPCD651.027: Faltantes superiores. Pérez, M.
- LPCD651.028: Detalle deformación costado izquierdo. Pérez, M.
- LPCD651.029: Detalle limpiezas previas con uv. Pérez, M.
- LPCD651.030: Detalle limpiezas previas con Luz UV. Neveu, S.
- LPCD651.031: Evaluación con Carolina Ossa. Pérez, M.
- LPCD651.032: Prueba limpieza. Pérez, M.
- LPCD651.033: Registro test de limpieza. Pérez, M.
- LPCD651.034: Test de solubilidad. Pérez, M.
- LPCD651.035: Test de solubilidad 1. Pérez, M.
- LPCD651.036: Evaluación inicial. Ossa, C.
- LPCD651.037: Análisis con UV. Ossa, C.
- LPCD651.038: Análisis microscopía óptica portatil. Ossa, C.
- LPCD651.039: Detalle abrasiones cartela. Neveu, S.
- LPCD651.040: Pruebas de solubilidad con Ángela Benavente. Pérez, M.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD651.041: Detalle cata limpieza carnación. Pérez, M.

LPCD651.042: Detalle cata limpieza cielo. Pérez, M.

LPCD651.043: Detalle cata limpieza pluma azul. Pérez, M.

LPCD651.044: Detalle textura cerosa superficie. Soler, N.

LPCD651.045: Limpieza inicial de polvo.. Soler, N.

LPCD651.046: superficie rugosa por calor. Detalle rostro infante. Soler, N.

LPCD651.047: Textura por quemaduras. (ampollas). Soler, N.

LPCD651.048: Detalle faltantes y abrasiones.. Soler, N.

LPCD651.049: Detalle faltantes y abrasiones 1. Soler, N.

LPCD651.050: Detalle de faltantes y abrasiones 2. Soler, N.

LPCD651.051: Detalle ampollas rostro indio. Soler, N.

LPCD651.052: Detalle doble nariz y ampollas. Soler, N.

LPCD651.053: Detalle ampolla en oscuros. Soler, N.

LPCD651.054: Diferencias de brillo superficial. Soler, N.

LPCD651.055: Detalle abrasiones en carnaciones. Soler, N.

LPCD651.056: Detalle ampolla, abrasión y variación de brillo. Soler, N.

LPCD651.057: Detalle ampolla, abrasión y variación de brillo 1. Soler, N.

LPCD651.058: Abrasiones sobre la capa de cera. Soler, N.

LPCD651.059: Detalle cata limpieza en faldeillín. Soler, N.

LPCD651.060: Detalle manchas manto. Soler, N.

LPCD651.061: Detalle manchas manto 1. Soler, N.

LPCD651.062: Lagunas con preparación azulada. Soler, N.

LPCD651.063: Detalle pasmado. Soler, N.

LPCD651.064: toma de datos colorimetría.. Soler, N.

LPCD651.065: toma de datos colormetría 1. Soler, N.

LPCD651.066: solubilidad 1. Soler, N.

LPCD651.067: solubilidad 2. Soler, N.

LPCD651.068: solubilidad 3. Soler, N.

LPCD651.069: solubilidad 4. Soler, N.

LPCD651.070: solubilidad 5. Soler, N.

LPCD651.071: solubilidad 6. Soler, N.

LPCD651.072: solubilidad 7. Soler, N.

LPCD651.073: solubilidad 8. Soler, N.

LPCD651.074: solubilidad 9. Soler, N.

LPCD651.075: solubilidad 10. Soler, N.

LPCD651.076: solubilidad 11. Soler, N.

LPCD651.077: solubilidad 12. Soler, N.

LPCD651.078: solubilidad 13. Soler, N.

LPCD651.079: Eliminación excedentes de cera negra. Soler, N.

LPCD651.080: Detalle resanes de cera invasivos. Soler, N.

LPCD651.081: Detalle eliminación de resanes invasivos. Soler, N.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD651.082: Prácticas Vivi y Shaskia (Finlandia). Soler, N.

LPCD651.083: Detalle limpieza cielo. Soler, N.

LPCD651.084: Proceso limpieza cielo. Soler, N.

LPCD651.085: Detalle limpieza manos estrechadas. Soler, N.

LPCD651.086: Detalle iluminación UV manos. Soler, N.

LPCD651.087: Detalle UV limpieza manto. Soler, N.

LPCD651.088: Detalle uv limpieza columna. Soler, N.

LPCD651.089: Detalle del equipo. Soler, N.

LPCD651.090: Detalle veladuras de faldeillín. Soler, N.

LPCD651.091: Detalle proceso de limpieza y ojo doble. Soler, N.

LPCD651.092: Detalle de la limpieza del cielo. Soler, N.

LPCD651.093: Proceso de limpieza del manto. Soler, N.

LPCD651.094: Detalle abrasiones por las que exuda cera. Soler, N.

LPCD651.095: Detalle cata limpieza rostro. Soler, N.

LPCD651.096: Detalle cata limpieza rostro monje. Soler, N.

LPCD651.097: Detalle catas de limpieza y eliminación repinte sobre rostro mujer. Soler, N.

LPCD651.098: Detalle cata de limpieza rostros. Soler, N.

LPCD651.099: Detalle indio con repintes fundidos. Soler, N.

LPCD651.100: Proceso de limpieza del barniz. Soler, N.

LPCD651.101: Limpieza a mitad rostro mujer. Soler, N.

LPCD651.102: Limpieza a mitad rostro niño. Soler, N.

LPCD651.103: Proceso de limpieza del barniz. Soler, N.

LPCD651.104: Proceso de limpieza bajo luz UV. Soler, N.

LPCD651.105: Proceso de limpieza bajo luz UV. Soler, N.

LPCD651.106: Proceso de limpieza bajo luz UV. Soler, N.

LPCD651.107: Proceso de limpieza personajes. Soler, N.

LPCD651.108: Limpieza rostro indio velado.. Soler, N.

LPCD651.109: Proceso limpieza rostro indio. Soler, N.

LPCD651.110: Detalle hombro corregido con capa. Soler, N.

LPCD651.111: Detalle rostro limpieza indias último plano. Soler, N.

LPCD651.112: Detalle rostro limpieza indias último plano. Soler, N.

LPCD651.113: Detalle eliminación rigatino horizontal en laguna del costado izquierdo. Soler, N.

LPCD651.114: Detalle mujeres del último plano después de la limpieza. Soler, N.

LPCD651.115: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.116: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.117: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.118: Equipo de trabajo. Neveu, S.

LPCD651.119: Proceso limpieza personajes de la corte. Soler, N.

LPCD651.120: Detalle veladura de la capa. Soler, N.

LPCD651.121: Detalle mano oculta en la mesa por veladura. Soler, N.

LPCD651.122: Detalle repintes de la cortina. Soler, N.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD651.123: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.124: Detalle limpieza juez. Soler, N.

LPCD651.125: Detalle limpieza y mano del indio que estaba oculta. Soler, N.

LPCD651.126: Proceso limpieza detalle cabeza indio arrodillado. Soler, N.

LPCD651.127: Proceso de limpieza juez. Soler, N.

LPCD651.128: Proceso de limpieza detalle cabeza indio. Soler, N.

LPCD651.129: Cabeza indio arrodillado posterior a la limpieza. Soler, N.

LPCD651.130: Detalle limpieza indio anciano. Soler, N.

LPCD651.131: Detalle cabeza indio herido. Soler, N.

LPCD651.132: Detalle repintes cortina. Soler, N.

LPCD651.133: Detalle repintes cortina con uv. Soler, N.

LPCD651.134: Detalle previo limpieza indio con uv. Soler, N.

LPCD651.135: Detalle limpieza indio anciano. Soler, N.

LPCD651.136: Detalle limpieza indio herido. Soler, N.

LPCD651.137: Detalle limpieza juez y religioso. Soler, N.

LPCD651.138: Detalle arrepentimiento báculo. Soler, N.

LPCD651.139: Detalle indios después de la limpieza. Soler, N.

LPCD651.140: Detalle juez derecha. Soler, N.

LPCD651.141: Detalle media limpieza rostro juez y religioso. Soler, N.

LPCD651.142: Detalle eliminación repinte cortinas. Soler, N.

LPCD651.143: Detalle media limpieza juez derecha. Soler, N.

LPCD651.144: Detalle media limpieza juez derecha arriba. Soler, N.

LPCD651.145: Detalle grosor de la cera y el barniz. Soler, N.

LPCD651.146: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.147: Detalle diferencias saturación con la limpieza. Soler, N.

LPCD651.148: Detalle rostros después de la limpieza. Soler, N.

LPCD651.149: Detalle juez derecha arriba limpio. Soler, N.

LPCD651.150: Detalle cabaza rey. Soler, N.

LPCD651.151: Detalle juez y religioso después de la limpieza. Soler, N.

LPCD651.152: Detalle mano al pecho del religioso de la derecha. Soler, N.

LPCD651.153: Niño con cartela, proceso limpieza 1. Soler, N.

LPCD651.154: Equipo de trabajo. Neveu, S.

LPCD651.155: Niño con cartela proceso limpieza 2. Soler, N.

LPCD651.156: Media limpieza rostro rey. Soler, N.

LPCD651.157: Proceso de limpieza. Soler, N.

LPCD651.158: Niño con cartela, proceso limpieza 3. Soler, N.

LPCD651.159: Proceso limpieza cartela. Soler, N.

LPCD651.160: Detalle limpieza cartela 1. Soler, N.

LPCD651.161: Detalle limpieza cartela 2. Soler, N.

LPCD651.162: Niño con cartela, proceso limpieza 4. Soler, N.

LPCD651.163: Detalle limpieza cartela 3. Soler, N.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

LPCD651.164: Detalle limpieza cartela 4 (Palabra ilegible). Soler, N.
LPCD651.165: Detalle limpieza cartela 5 (final). Soler, N.
LPCD651.166: Niño con cartela, proceso limpieza 5. Soler, N.
LPCD651.167: Niño con cartela, proceso de limpieza 6 (final). Soler, N.
LPCD651.168: Detalle niño cartela rostro. Soler, N.
LPCD651.169: Detalle cartela escena corte. Soler, N.
LPCD651.170: Detalle limpieza escena corte. Soler, N.
LPCD651.171: Proceso de análisis IR. Soler, N.
LPCD651.172: Proceso de análisis IR. Neveu, S.
LPCD651.173: Protección para el barnizado. Soler, N.
LPCD651.174: Barnizado de refresco y retoque 1. Benavente, Á.
LPCD651.175: Barnizado de refresco y retoque 2. Benavente, Á.
LPCD651.176: Barnizado de refresco y retoque 3. Benavente, Á.
LPCD651.177: Barnizado de refresco y retoque 4. Benavente, Á.
LPCD651.178: Barnizado de refresco y retoque 5 (final). Soler, N.
LPCD651.179: Barnizado de retoque. Benavente, Á.
LPCD651.180: barnizado de retoque (final). Soler, N.
LPCD651.181: Detalle mano estrechada sin barniz. Soler, N.
LPCD651.182: Proceso de barnizado final 1. Pérez, M.
LPCD651.183: Proceso de barnizado final 2. Pérez, M.
LPCD651.184: Proceso de barnizado final 3. Pérez, M.
LPCD651.185: Proceso de barnizado final 4. Pérez, M.
LPCD651.186: Proceso de barnizado final 5. Pérez, M.
LPCD651.187: Proceso de barnizado final 6. Pérez, M.
LPCD651.188: Análisis de microscopía óptica visible. Soler, N.

Cota LPCD668

LPCD668.001: Foto inicial del cuadro. Aguayo Fuenzalida, N.
LPCD668.002: Detalle inicial cartela derecha 1. Aguayo Fuenzalida, N.
LPCD668.003: Detalle inicial indio infante con cartela 1. Aguayo Fuenzalida, N.
LPCD668.004: Foto inicial anverso. Aguayo Fuenzalida, N.
LPCD668.005: Detalle inicial cartela derecha 2. Aguayo Fuenzalida, N.
LPCD668.006: Detalle inicial indio infante con cartela 2. Aguayo Fuenzalida, N.

Cota LPCD735

LPCD735.001: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 1. Ossa, C.
LPCD735.002: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 2. Ossa, C.
LPCD735.003: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 3. Ossa, C.
LPCD735.004: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 4. Ossa, C.
LPCD735.005: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 5. Ossa, C.
LPCD735.006: Encuesta Colegio Academia de Humanidades. Difusión de la obra 6. Ossa, C.

Hoja de trabajo de documentación visual relacionada con intervenciones

Cota LPCD736

LPCD736.001: Toma de datos colorimétricos 1. Pérez, M.

LPCD736.002: Toma de datos colorimétricos 2. Pérez, M.

LPCD736.003: Proceso de análisis colorimétrico. Pérez, M.

LPCD736.004: Anotación de registro del proceso de la colorimetría 1. Pérez, M.

LPCD736.005: Toma de datos colorimétricos 3. Pérez, M.

LPCD736.006: Toma de datos colorimétricos 4. Pérez, M.

LPCD736.007: Anotación de registro del proceso de la colorimetría 2. Pérez, M.

Ficha Documentación SUR

Código SUR:	101 - 1249
Código propietario:	98.0165
Institución propietaria:	Museo Histórico Dominico
Institución depositaria:	Museo Histórico Dominico
Término preferente:	Pintura
Nombre alternativo:	
Productores:	Taller Hermanos Cabrera
Titulos:	Fray Bartolomé de las Casas
Descripción formal:	sin cambios
Período:	Siglo XIX
Fecha creación:	No determinada
Serie:	Santoral Dominico
Editorial:	
Edición:	
Lugar de impresión:	
Laboratorio intervención:	Laboratorio de Pintura
Personas intervención:	Séverine Lucienne Neveu; Carolina Ossa; Saskia Raitala; Noemí Soler; Viivi Vierinen
Institución responsable intervención:	Centro Nacional de Conservación y Restauración
Ficha Clínica:	LPC-2014.06.01
Fecha inicio intervención:	02-jun-14
Fecha término de intervención:	14-ago-15

Dimensiones:

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Pintura	Ancho máximo	416	Centímetro
Pintura	Alto máximo	205	Centímetro

Marcas e inscripciones:

Tipo	Transcripción	Descripción	Ubicación	Fecha Registro
Texto	Ajeno a toda as//piración, reusa la mitra del// Cuzco. Acepta la de Chiapa, solo por// q le presta oportunidad de portejer a sus a//mericanos: Manda a los confeso.(es) q.(e)	Cartela segunda escena.	Esquina inferior derecha	15-jun-15

Ficha Documentación SUR

no absuel//van a los q.(e) no
quieran poner en libertad a los
in//dios: Atraviesa 14 veces los
mares, recorre muchas mas//el
nuevo mundo. por todas sus
provincias, y las de Es//paña en
diversos tiempos. Por sostener
la santa cau//sa q.(e) defiende:
Arrastra el furor de muchos
poderosos: Sos//tiene
animadisimas disputas con
Sepulveda y otros de// lante
del Consejo de Indias y de
Carlos V: En pre//sencia del
mismo emperador demuestra
q.(e) todas las naciones//son
igualmente libres compone un
gran numero de es//critos en
defensa de los mismos indios.
Por tan he//roicos servicios se
reclamó de un congreso
ameri//cano una estatua
colosal para este padre//de la
humanidad oprimida, se ofreció
a// trabajarla gratis el celebre
frances// David.



Ficha Documentación SUR

Texto	<p>El Vle. D Fr.//Bartolomé Las Casas.// Nació en Sivilla en 1471. Tomó el habito en la // Orden de Predicadores, y es el primer misacantano de America:// Desarrolla un celo realmente apostolico: convierte innumerables// indios: Se constituye padre y protector de todos ellos contra la// crueldad de los conquistadores. Asociado a sus hermanos los //Dominicos, se opone intrépido a la ferocidad de los que los ve//jan: sufre con frente serena persecuciones, delaciones, calum//nias, que no pueden tiznar su nombre inmaculado: A esto// consagra los dos últimos tercios de su vida. Conserva a los// indios la libertad, y los derechos individuales de que se pretende// despojarlos: Los consuela, jime y llora con ellos: El es el hombre que// amar y respetar: una sola orden suya puede con ellos mas// que todo el poder español: la corte le nombra protector un//iversal de los indios: 60 años de trabajos incesantes le// labra (?) una corona que no gastará el trascurso de//los siglos. Murió de 92 años en 1566. Todo su//elogio está formulado en su// venerable nombre.</p>	Cartela que porta el niño. Primera escena	Zona central, borde inferior	15-jun-15
-------	--	---	------------------------------	-----------

