

## INFORME DE INTERVENCIÓN

Camilo Henríquez revisa el primer número de “La Aurora de Chile”, 13 de Febrero de 1812.

Autor: Manuel Guerra



**Daniela Jadue Tuma**  
**Mónica Pérez Silva**  
Conservadoras – Restauradoras

**M. Carolina Ossa Izquierdo**  
Conservadora Jefe

Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales  
Centro Nacional de Conservación y Restauración

16 de Enero de 2020  
Santiago de Chile

## INDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
PALABRAS CLAVES: .....	3
1. IDENTIFICACIÓN.....	4
2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS.....	5
2.1. Estudio histórico – contextual .....	5
2.2. Análisis morfológico .....	6
2.3. Análisis iconográfico .....	8
2.4. Análisis estético. ....	13
2.5. Análisis por Imagenología .....	15
2.6. Análisis tecnológico. ....	18
2.7. Conclusiones. ....	22
2.8. Diagnóstico. ....	23
3. PROCESOS DE INTERVENCIÓN.....	32
4. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.....	38
5. COMENTARIO FINAL .....	39
6. BIBLIOGRAFÍA CITADA. ....	40
7. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL. ....	41
8. ANEXOS.....	42

## **INTRODUCCIÓN.**

En enero de 2016 ingresó a la Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales del CNCR la obra “Camilo Henríquez revisa el primer número de “La Aurora de Chile”, 13 de Febrero de 1812, por solicitud de la señora Antonieta Palma, conservadora de la Biblioteca Nacional, con el objetivo de su conservación y restauración. La pintura es un óleo sobre tela del autor Manuel Guerra, del año 1934, y pertenece a la colección de la Biblioteca Nacional, institución que es parte de la ex DIBAM, ahora Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Mide 51 cm. de alto x 69 cm. de ancho.

Al ingresar, la Unidad le asignó el número de ficha clínica LPC-2016.02.03, su número de inventario es el 26.38 y no posee número de Registro SUR.

Si bien la pintura se encontraba en general en buen estado de conservación, presentaba una leve deformación del plano, faltantes menores de capa pictórica y base de preparación y oxidación de barniz. Las intervenciones, por lo tanto, se concentraron en la recuperación del plano, la eliminación y limpieza del barniz, y en la reintegración cromática de las pequeñas lagunas.

Los resultados fueron favorables, potenciando la lectura estética y comprensión del contenido histórico. Mediante los estudios de Imagenología fue posible ver algunos arrepentimientos que no eran observables con luz visible, como cambios en la ubicación del reloj y una especie de esclavina que había bajo el sombrero y luego fue tapada con pintura. Además, la transmitografía IR permitió ver lo que parece ser otra imagen bajo la tela.

## **PALABRAS CLAVES:**

Camilo Henríquez – óleo sobre tela – Imagen subyacente – arrepentimiento – Rayos X.

## 1. IDENTIFICACIÓN.

- 1.1. N° de Ficha Clínica: LPC-2016.02.03
- 1.2. N° de Inventario: 26.38
- 1.3. N° de Registro SUR: S/N°
- 1.4. Institución Responsable: Biblioteca Nacional.
- 1.5. Propietario: Biblioteca Nacional.
- 1.6. Nombre Común: Pintura de caballete.
- 1.7. Título: Camilo Henríquez revisa el primer ejemplar de La Aurora de Chile, 13 de febrero de 1812.
- 1.8. Creador: Guerra, Manuel/pintor.
- 1.9. Fecha de creación: 1934



Anverso inicial. LFD1386.01. (Fotografía: Ormeño, L. 2016. Archivo CNCR)



Reverso inicial. LFD1386.02. (Fotografía: Ormeño, L., 2016. Archivo CNCR)

## 2. ESTUDIOS Y ANÁLISIS.

### 2.1. Estudio histórico – contextual

#### 2.1.1. *Tiempo 1: Momento de creación*

La pintura denominada “Camilo Henríquez revisa el primer número de “La Aurora de Chile” 13 de Febrero de 1812.”, fue realizada por el pintor e ilustrador nacional Manuel Guerra Urqueta<sup>1</sup> en 1934.

#### 2.1.2. *Tiempo 2: Transcurrir de la obra*

No existen datos de la llegada de la pintura a la Biblioteca Nacional. Sin embargo, en el Tomo I del Resumen de la Historia de Chile, de Encina y Castedo<sup>2</sup>, aparece una fotografía de esta pintura e indica que se encontraba en la Sala Medina de la Biblioteca Nacional. No se observan en esa imagen los deterioros que presentaba en la actualidad. La ficha de inventario consigna que en 1993 estaba en la sección Hemeroteca, y en la visita que se realizó en 2015 para evaluar el estado de conservación de esta y otras obras se constató que seguía estando en la misma sección.

No se ha podido establecer si el marco y el texto que este tiene en el borde inferior son contemporáneos a la pintura o posterior, aunque aparece en la imagen del texto de Encina y Castedo, de 1954.

#### 2.1.3. *Tiempo 3: Momento de reconocimiento*

En diciembre del año 2015 se realizó una evaluación del estado de conservación de esta pintura, la que en enero del año 2016 ingresó a la Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales del CNCR, junto con el retrato de Francisco García Huidobro, para iniciar su proceso de restauración a petición de la Biblioteca Nacional.

---

<sup>1</sup> Comentario de un nieto del caricaturista, en Dibujantes de Zig-Zag.  
<http://ergocomics.cl/wp/2005/03/23/dibujantes-de-zig-zag-3/>

<sup>2</sup> Encina y Castedo, 1954

#### 2.1.4. Declaración de significado.<sup>3</sup>

La pintura: “Camilo Henríquez revisa el primer número de “La Aurora de Chile” 13 de Febrero de 1812.”, es una pintura de historia, que relata visualmente el momento de la impresión del primer número de “La Aurora de Chile”, el primer periódico nacional. La ambientación que se visualiza en la pintura, corresponde a un recurso utilizado por la pintura de historia, con el fin de educar al público. Por ello aparece la primera imprenta, objeto que fue parte de la colección inicial de la Biblioteca Nacional, luego del Museo Histórico Nacional, para volver más tarde a la Biblioteca Nacional, transformándose en un ícono de la cultura nacional. De la misma manera la figura de Camilo Henríquez es parte de una iconografía republicana, por ello sus retratos adornan la dirección de la Biblioteca Nacional y también es uno de los retratos más importantes de la colección del Museo Histórico Nacional. La pintura fue realizada por el pintor e ilustrador nacional Manuel Guerra Urqueta en 1934. Ha permanecido en un ámbito público, en el actual edificio de la Biblioteca Nacional, debido a la importancia histórica del personaje y de la imprenta citada en la pintura, por lo que esta pintura se convierte en un objeto significativo para la colección de la Biblioteca Nacional y para el patrimonio nacional chileno, debido a que ésta se ha constituido en una imagen oficial de Fray Camilo Henríquez y su accionar como primer editor de “La Aurora de Chile”.

## 2.2. Análisis morfológico

- Descripción formal: Obra de formato rectangular, bidimensional, en la que se observa el interior de una habitación. En ella se aprecia, de pie junto a un escritorio, un fraile sosteniendo un papel con sus manos. Al extremo derecho se observa una prensa junto a una ventana que permite el acceso de la luz del día al interior del despacho. En la composición se observa también un

---

<sup>3</sup> Martínez, J. M. 2019. Estudio histórico contextual LPC-2016.02.03. CNCR. Documento no publicado.

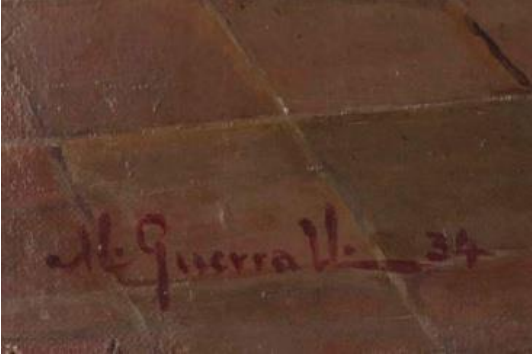
gran reloj de pie en el fondo de la imagen, y hacia el extremo izquierdo se observa una puerta de color verde.

▪ Inscripciones:

- Bastidor: Por el reverso del bastidor se observa el número “918” escrito con rotulador de color negro. A la derecha de la inscripción anterior se aprecia una marca con el signo “#” escrito con rotulador rojo, y a la derecha de este un número de inventario antiguo, probablemente, escrito con rojo y borrado con negro.

	
<p>Inscripción en bastidor. LFD1386.17. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)</p>	<p>Inscripción en bastidor. LFD1386.18. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)</p>

- Capa pictórica: En la esquina inferior izquierda se encuentra la firma del autor, realizada con pintura de color rojo.


<p>Firma del autor, esquina inferior izquierda. LFD1386.15. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)</p>

- Medidas: - Pintura: Alto: 51 cm. Ancho: 69 cm. Espesor: 2,5 cm.  
                   - Marco: Alto: 70 cm. Ancho: 85 cm. Ancho moldura: 9 cm.  
                   Espesor máximo de moldura: 4,5 cm.
- Tema: Historia.
- Técnica: Óleo sobre tela.

### 2.3. Análisis iconográfico<sup>4</sup>

La temática representada da cuenta del momento de la impresión del primer número del periódico *La Aurora de Chile*, el 13 de febrero de 1812. Esta impresión del primer periódico independentista se realizó en el contexto del gobierno de José Miguel Carrera<sup>5</sup>.

El 24 de noviembre de 1811 llegó a Valparaíso la fragata estadounidense Galloway, en cuyas bodegas venía la primera imprenta, junto a ella Mateo Höevel, un ferviente partidario de la libertad americana. A bordo los tipógrafos estadounidenses Samuel Burr Johnston, Guillermo H. Burbidge y Simón Garrison. En la fragata, además, venía un cargamento de armas y municiones para el naciente ejército independentista. El gobierno de Carrera compró la imprenta y contrató a los tipógrafos, a fin de utilizar la imprenta como un medio de propaganda para las ideas emancipadoras<sup>6</sup>.

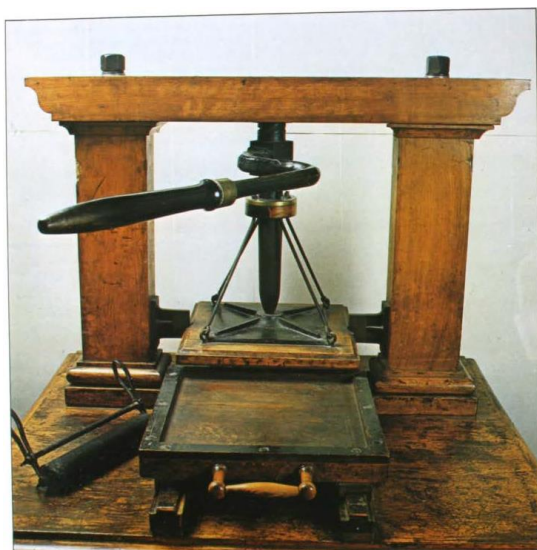
---

<sup>4</sup> Martínez, J. M. 2019. Estudio histórico contextual LPC-2016.02.03. CNCR. Documento no publicado.

<sup>5</sup> Amunátegui; Miguel Luis, en Narciso Desmadryl: *Galería nacional*, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile, Santiago de Chile, 1854, p.. 20

<sup>6</sup> Subercaseaux, Bernardo: *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*, LOM ediciones, Santiago de Chile, 2000, p.21.





Prensa traída por Mateo Höevel, donde se imprimió “La Aurora de Chile”  
Fotografía del libro: Biblioteca Nacional, DIBAM 1982.

La imprenta fue instalada en un espacio del antiguo edificio de la Real Universidad de San Felipe y a comienzos de 1812, Carrera nombró a Fray Camilo Henríquez, como redactor de *La Aurora de Chile*. La escena tiene como personaje central al fraile, en un despacho y junto a él la imprenta.

Camilo Henríquez González nació en Valdivia en 1769. Fue hijo del Capitán de Infantería del ejército imperial, Félix Henríquez y Santillán, destacado en la plaza de Valdivia y de Rosa González y Castro<sup>7</sup>. A los nueve años viajó a Santiago para estudiar en el Convictorio Carolino. En 1784, a los quince años, fue enviado a Lima, ingresó al convento de la Buena Muerte de la Orden de San Camilo de Lellis<sup>8</sup>. Su familia lo envió a ese convento, para que estudiara bajo la supervisión de su tío materno, Fray Juan Nepomuceno González, miembro de dicha orden. Henríquez profesó como sacerdote en 1790<sup>9</sup>.

Estudió con Fray Isidoro de Celis, quien lo influenció en el pensamiento racionalista y humanista. Por el tipo de formación que recibió, posteriormente esto condujo sus simpatías a las ideas de la Ilustración y del Enciclopedismo francés. Esta influencia se

<sup>7</sup> Martínez Baeza, Sergio: *El Libro en Chile*, Biblioteca Nacional, DIBAM, Santiago de Chile, 1982, p. 116.

<sup>8</sup> Camilo de Lellis, en 1582, fundó la *Orden de los Ministros de los Enfermos*, cuyo objetivo es servir y enseñar el modo de servir a los enfermos. En su contexto de fundación y en siglos posteriores, cualquier enfermedad irremediablemente finalizaba en la muerte, por ello se les denominó popularmente orden de la Buena Muerte o Camiliana, ya que acompañan a quienes agonizaban. La orden se estableció en América en 1709, en Lima.

<sup>9</sup> Baeza, en op. cit. p.116.

verificó a través de los libros que leyó, gran parte prohibidos por la Iglesia, desembocando en problemas con el Santo Oficio por las diferentes lecturas que Henríquez realizó. Esto determinó que en 1809 fuera enviado desterrado a Quito, donde fue testigo de la revolución que estalló en la ciudad contra el régimen español. Posteriormente, y después que las fuerzas españolas sofocaran la insurrección en Quito, su propia comunidad lo envió a San Miguel de Piura, traslado que no se concretó, finalmente, se le hizo regresar a Chile<sup>10</sup>.

Arribó en 1811 a Santiago, e inmediatamente comenzó a participar en la política nacional en pro de la emancipación de Chile de la corona española. Es el año que escribió la “Proclama de Quirino Lemáchez”, un seudónimo en anagrama de su nombre, promocionando las elecciones para el primer Congreso Nacional. Con la llegada de la imprenta a Chile se le nombró redactor de *La Aurora de Chile* y del *Monitor Araucano*.

En el Primer Congreso Nacional fue diputado suplente. Estuvo a cargo del sermón en la misa de la inauguración de las sesiones del naciente Congreso Nacional. Entre 1812 y 1814 fue Senador y en 1813 presidió el Senado. Participó en el Reglamento Constitucional y un proyecto de ley de protección a los indígenas. Publicó el “Catecismo de los patriotas” dentro del periódico *El Monitor Araucano* en 1813. En ese año escribió la letra del primer Himno Nacional, que se estrenó el 10 de agosto de 1813.

Con la restauración monárquica, a manos del ejército del Virrey del Perú, bajo el mando del General Osorio, Henríquez junto a otros patriotas huyeron a Buenos Aires, donde se dedicó a la redacción para la *Gaceta de Buenos Aires* y *El Censor*, además de escribir la obra teatral “Camila o la Patriota de Sud-América”, y “La inocencia en el asilo de la virtud”, obras literarias de cuño emancipador. En Buenos Aires estudió matemáticas y medicina, escribió un ensayo a solicitud del gobierno, el: “*Ensayo acerca de las causas de los sucesos desastrosos de Chile*”, a fin de evaluar la derrota de los patriotas<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibídem

<sup>11</sup> Amunátegui, op. cit.p. 24.

Por petición de Bernardo O'Higgins y la gestión de Manuel de Salas, quien reunió el dinero para pagar el viaje su regresó a Chile, Henríquez vuelve a Santiago en 1822<sup>12</sup>, donde se le nombró Bibliotecario de la Biblioteca Nacional, como también de la edición de La Gaceta Ministerial de Chile. Fue diputado suplente por Chiloé en 1823 y después fue diputado suplente y titular por Copiapó en 1824. Colaboró como asesor en el gobierno de Ramón Freire, falleciendo en Santiago en 1825.

La pintura fue realizada por Manuel Guerra Urqueta (al parecer también llamado Max<sup>13</sup>), cuya firma está en el extremo inferior izquierdo "M. Guerra U. 34". Fue un pintor nacional, quien obtuviera mención en el Salón de la Exposición Internacional de Santiago de 1910, en la sección de caricaturas. Hasta el momento no se ha obtenido mayor información sobre el personaje.

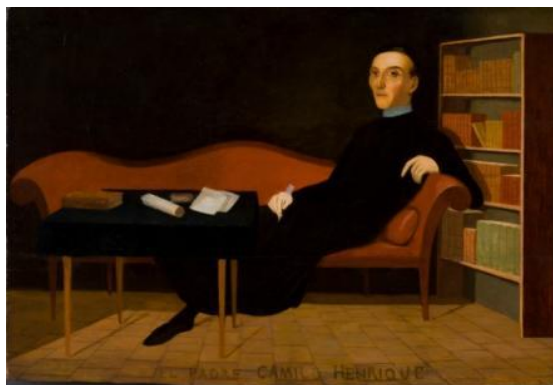


Retrato de Fray Camilo Henríquez, atribuido a José Guth,  
Óleo sobre madera. Colección  
Museo Histórico Nacional (Archivo CNCR, Rivas, V. 2011)

---

<sup>12</sup> Op. cit., p.25.

<sup>13</sup> Catálogo de las obras de Pintura, dibujo, escultura, arquitectura y artes aplicadas a la industria, Imprenta y encuadernación Chile, Santiago de Chile, 1910, p. 15.



Retrato de Fray Camilo Henríquez, atribuido a José Guth.  
Óleo sobre madera. Colección  
Biblioteca Nacional (Archivo CNCR, Rivas, V. 2011)



Retrato de Fray Camilo Henríquez, Narcisse Desmadryl,  
Litografía sobre papel.  
*Galería nacional o colección de biografías y retratos de hombres célebres de Chile,*  
Santiago de Chile, 1854<sup>14</sup>

<sup>14</sup> [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl)

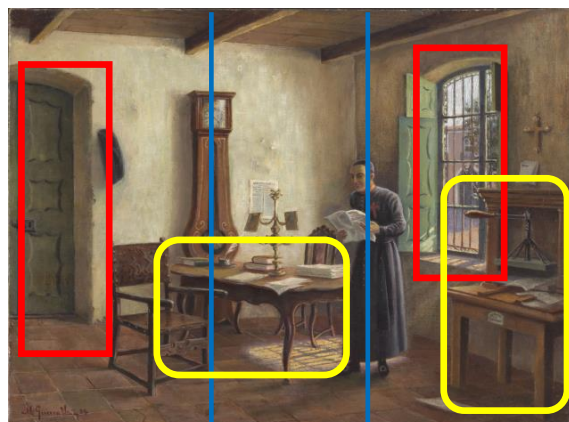
## 2.4. Análisis estético.

Configuración de planos: Se pueden apreciar tres planos en la composición. El primero reúne la figura de Camilo Henríquez, la prensa de la derecha, la mesa central y la silla de la izquierda de la imagen. En el segundo plano se observa la pared del fondo, el reloj central, la puerta de la izquierda de la composición y la ventana tras Camilo Henríquez. El tercer plano pertenece al paisaje de fondo que se aprecia en la ventana de la habitación.



Configuración de los planos. LFD1386.62.  
(Fotografía: Pérez, T. 2019. Edición: Jadue, D.  
2019. Archivo CNCR)

Composición: Se trata de una composición abierta en la que algunos elementos no se ven en su totalidad y son fragmentados por el encuadre. Por otra parte, los elementos son distribuidos equilibradamente y se genera una proporción en cuanto a los centros de interés. La figura de Camilo Henríquez se equilibra con el elemento del reloj en la pared, la ventana de la derecha es un contrapeso para la puerta de la izquierda y la prensa se equilibra con la mesa central. La luz que entra por la ventana se dirige directamente hacia el personaje de Henríquez, quien es la figura central en la que se pone la atención en primera instancia.



Composición. LFD1386.62. (Fotografía: Pérez, T. 2019. Edición: Jadue, D. 2019. Archivo CNCR)

Perspectiva: La perspectiva que posee la imagen es lineal. El punto de fuga se encuentra precisamente en la cabeza de la figura de Camilo Henríquez y la línea de horizonte, por lo tanto, se sitúa en la zona central.

Color: Los colores presentes en la imagen corresponden, principalmente, a tierras, ocre y rojizos. También se presentan algunos tonos fríos como violetas y verdes.

Técnica utilizada: La técnica es óleo sobre tela, de acuerdo con el formulario de salida de bienes de la Biblioteca Nacional al momento de ser enviada esta obra al CNCR. En el diagnóstico que se realizó de esta y otras obras de la Biblioteca Nacional<sup>15</sup>, Antonieta Palma señaló que en Memoria Chilena aparece como “lámina”, lo que le parecía dudoso incluso antes de descolgar la pintura. Al observarla de cerca se ve que el óleo fue aplicado con pincel sobre el soporte textil. Se observan pinceladas cortas, arraigadas a las formas

<sup>15</sup> Pérez, 2015

y al realismo. En general, parece ser una pintura realizada con poca cantidad de material, ya que el estrato pictórico se ve muy delgado.

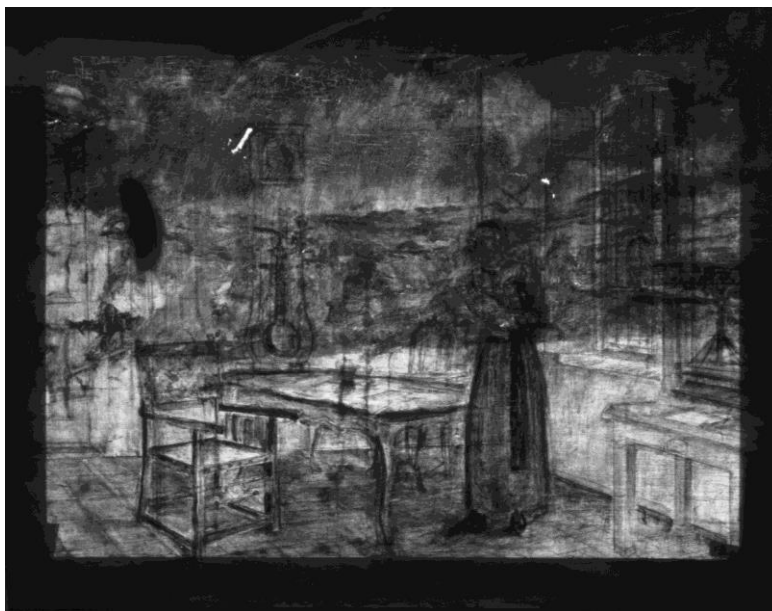
## 2.5. Análisis por Imagenología

De acuerdo a lo observado en los registros imagenológicos, en primer lugar se puede mencionar que esta pintura tiene los elementos iconográficos dibujados con bastante detalle: sillas, mesas, prensa, reloj, ventana, lámpara.

En la imagen obtenida mediante Transmitografía Infrarroja se observan elementos que indican la presencia de una pintura subyacente: la obra parece tener tres secciones horizontales con límites bastante definidos, que podrían indicar las características de un paisaje o marina. Esto indicaría que el autor reutilizó el soporte, que tenía una primera obra propia o ajena, para plasmar la pintura actual.



Fotografía con luz visible. LFD1386.03. (Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR)



Transmitografía IR. LFD1386.45. (Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR)

Es posible observar algunos arrepentimientos, como la ubicación del reloj de pie, que se había dibujado inicialmente más hacia la izquierda, en el espacio donde ahora está el respaldo de la silla. Se observan también algunas correcciones en el piso, en la perspectiva de la línea de baldosas que pasa por la izquierda de la silla. Se ven algunas líneas de dibujo verticales en el muro, a la izquierda de la silla, y otras en el centro de la mesa, que podrían corresponder a grietas verticales disimuladas con pintura. Se observa también un trazo lineal en diagonal que parece partir del respaldo de la silla hacia la izquierda, el que recuerda el mango de una herramienta o un tubo.

Tanto en esta imagen como en la reflectografía IR es posible observar una forma más clara debajo del sombrero colgado al lado de la puerta, que recuerda a una flecha apuntando hacia arriba. La franja clara inferior que también es visible en la transmitografía también se puede ver en la zona de la puerta. Adicionalmente es posible ver una línea blanca a la altura de los ojos de Camilo Henríquez, también visible en la radiografía, lo que podría indicar una mayor concentración de pigmento en ese sector, al igual que a la izquierda del reloj.





Reflectografía IR. LFD1386.42. (Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR)



Radiografía. LFD1386.48. (Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR)



Fotografía de fluorescencia visible inducida por radiación UV. LFD1386.36. (Fotografía: Correa, C. 2016. Archivo CNCR)

## 2.6. Análisis tecnológico.

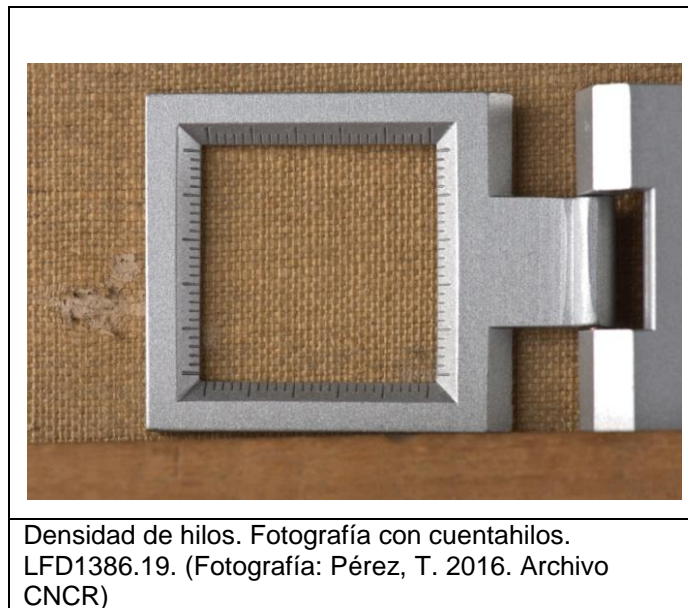
### 2.6.1. Manufactura.

- Bastidor: Móvil y de madera cepillada, de formato horizontal. Compuesto por 4 piezas, 4 cuñas y ensamble de media madera fusionado con ensamble de caja y espiga. No tiene chaflán.



Ensamble de bastidor. LFD1386.16. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)

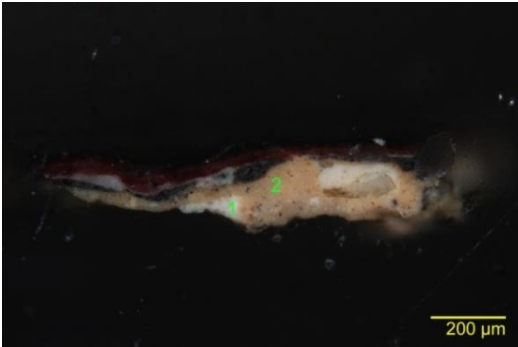
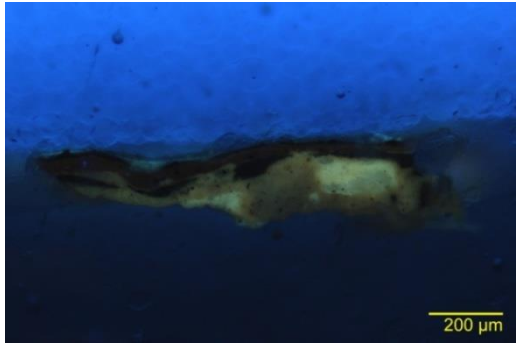
- Soporte textil: Tela industrial de color marrón claro. El ligamento es tafetán simple (1:1) y la densidad de 15 x 15 hilos por cm<sup>2</sup>. Tanto en hilos de trama como de urdimbre se observa torsión en Z<sup>16</sup>. El soporte textil tiene un sistema de montaje al bastidor mediante clavos en el borde lateral, los que poseen una separación de 6 cm. entre ellos, aproximadamente.



- Base de preparación: De color beige y delgada. Capa homogénea que se observa en toda la superficie de la tela, incluso en las orillas.
- Capa pictórica: Aparentemente existen dos. La capa pictórica que vemos es una capa heterogénea: en zonas de sombra y colores oscuros se observan capas delgadas y lisas de pintura, en cambio, en zonas de luces y colores claros se aprecia mayor volumen y una superficie mayormente irregular, relacionado con una mayor cantidad de pintura presente. Algunas muestras observadas en los análisis de laboratorio indican que la pintura se realizó con una técnica simple, y en la muestra LPC-211-04 se observa una secuencia

<sup>16</sup> Godoy, 2017.

poco lineal en los estratos intermedios, lo que podría indicar que la pintura se aplicó antes de que el estrato anterior estuviera completamente seco<sup>17</sup>. En otras muestras se observa una estructura más compleja.

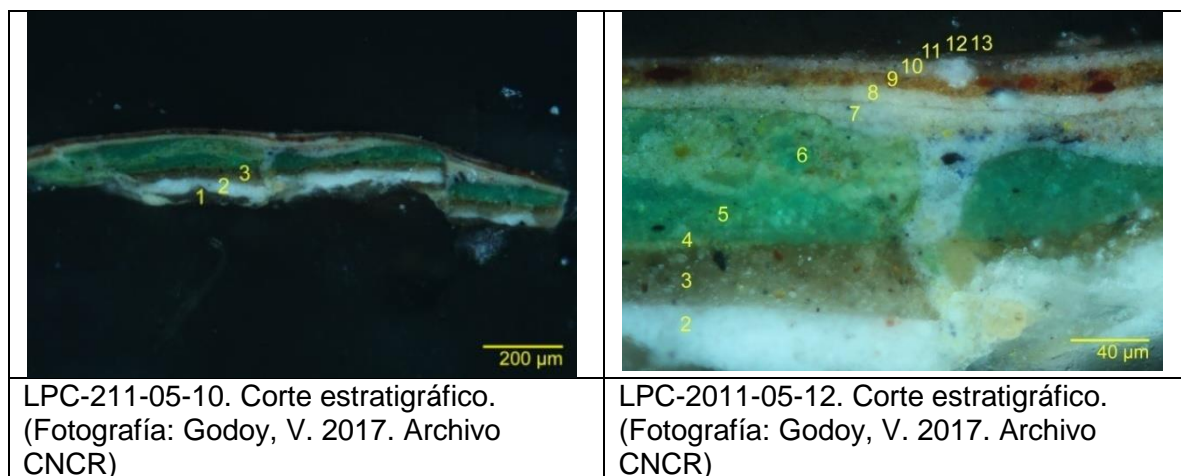
	
<p>LPC-211-04-10. (Fotografía: Godoy, V. 2017. Archivo CNCR)</p>	<p>LPC-211-04-06. (Fotografía: Godoy, V. 2017. Archivo CNCR)</p>

- Capa de protección: Heterogénea, de acabado brillante. A simple vista se presume que fue aplicada en una sola capa delgada y, según lo observado en el Informe de Análisis, se aplicó en un tiempo posterior a la realización de la pintura, ya que se aprecia una capa de suciedad entre el estrato de pintura y el estrato traslúcido que correspondería a la capa de protección.

En los resultados de los cortes estratigráficos, específicamente en la muestra LPC-211-05, que fue tomada de la zona intermedia de la pintura, se observa una mayor cantidad de estratos (13) que en las demás muestras (entre 8 y 9). El primer estrato corresponde a una capa traslúcida, el segundo es un estrato de color blanco y discontinuo, que puede corresponder a la base de preparación; El tercer estrato es marrón y semitraslúcido; el cuarto estrato es de color amarillo; el quinto de color verde; el sexto corresponde a un color amarillo claro; el séptimo estrato es de color blanco y discontinuo; el octavo es un estrato blanco y continuo, que es capaz de rellenar las grietas de los colores anteriores. Dado esto, se presume que corresponde a una segunda

<sup>17</sup> Godoy, 2017

base de preparación. El noveno estrato corresponde a un color marrón y capa continua; el décimo muestra un color blanco; luego, en el decimoprimer estrato, se aprecia una capa oscura e irregular; el decimosegundo corresponde a un estrato traslúcido y, finalmente, el decimotercero se presenta en una capa oscura y discontinua. (Godoy, 2017). Considerando el lugar donde se tomó la muestra y la diferencia con las tomadas en otros sectores, las características de esta parecen reforzar la hipótesis de estratos pictóricos subyacentes, es decir, otra pintura o su esbozo bajo la que observamos en la actualidad.



## 2.6.2. Materiales.

- Bastidor: Madera, de color marrón claro, con vetas marcadas diferenciadas entre sí por color, amarillentas y anaranjadas.
- Soporte textil: Tela confeccionada industrialmente con hilos de diferente origen vegetal: la urdimbre corresponde a fibra de algodón y la trama a fibra de lino, según los resultados del Test de Herzog<sup>18</sup>.

<sup>18</sup>Godoy, 2017.



Observación de la muestra LPC-211-01, que correspondería a las fibras de lino de la trama. LPC-211-01-01 y LPC-211-01-06. (Fotografías: Godoy, V. 2017. Archivo CNCR)

- Base de preparación: No se realizaron análisis para identificarla.
- Capa pictórica: Posiblemente óleo, no se realizaron análisis para identificarla.
- Capa de protección: No se realizaron análisis para identificarla.

## 2.7. Conclusiones.

Los análisis imagenológicos dieron cuenta de la presencia de arrepentimientos, dibujos preliminares y una pintura subyacente, la que se trataría probablemente de un esbozo de paisaje, por las franjas horizontales que se vislumbran, descartando la hipótesis de veladuras utilizadas como base de color. Esto indicaría que el soporte textil fue reutilizado por el autor para realizar la obra que vemos actualmente.

## 2.8. DIAGNÓSTICO.

### 2.8.1. Sintomatología del objeto de estudio.

#### Bastidor:

- Suciedad superficial generalizada.
- Faltante de material: Se observa en la esquina superior derecha, en la unión del ensamblaje. Mide 2 x 1,5 cm., aproximadamente. Este tipo de alteraciones y/o deterioros se dan, generalmente, por fuerzas físicas que afectaron a la materia. Una manipulación inadecuada puede ocasionar golpes con el resultado de desprendimientos o faltantes, especialmente en las esquinas, que son más vulnerables.



- Manchas en el bastidor: En el montante inferior del bastidor se observan manchas pequeñas de color blanco, que podrían corresponder a la base de preparación que traspasó la tela al momento de creación de la obra. También se observan manchas oscuras en gran parte del travesaño inferior, que



podrían ser el resultado del humedecimiento de esa zona que tenía una acumulación de suciedad.

	
<p>Manchas blancas en el bastidor. LPCD770.018. (Fotografía: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)</p>	<p>Manchas blancas y otras oscuras en el bastidor. LPCD770.010. (Fotografía: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)</p>

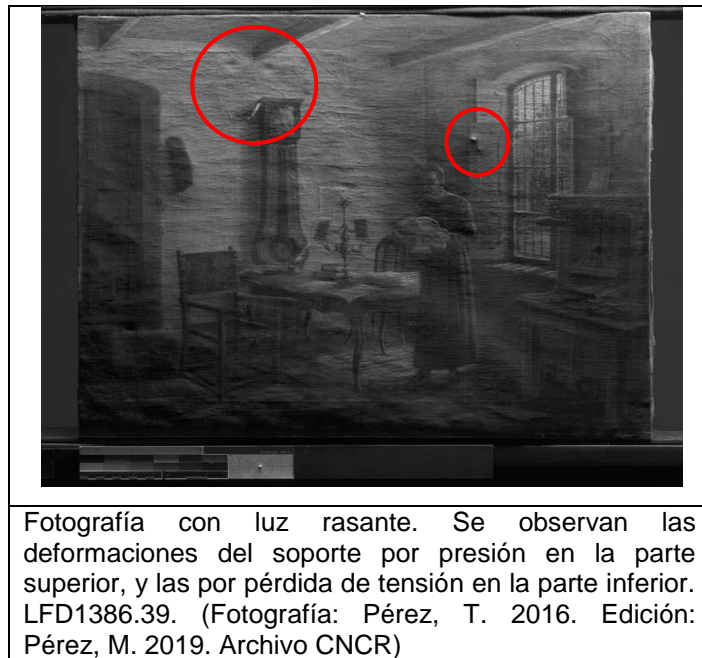

<p>Suciedad adherida y manchas en el bastidor. LPCD770.11. (Fotografía: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)</p>

En algunos sectores el bastidor tiene astillas, zonas aguzadas y esquinas filosas que podrían deteriorar la tela.



### Soporte textil:

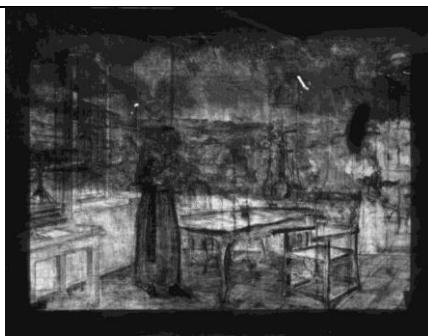
- Deformación del plano y falta de tensión: Se atribuye a fluctuaciones en los factores ambientales (Temperatura y Humedad Relativa), lo que afecta directamente en la contracción y dilatación de las fibras textiles que forman el soporte y en la tensión de éste al bastidor. La interrupción de la continuidad del soporte se atribuye, también, a la falta de mantención en la tensión de las cuñas. Por otra parte, las fuerzas físicas como golpes y mala manipulación pueden generar deformaciones en el plano interrumpiendo su continuidad.



- Manchas por el reverso que a primera vista y desde lejos parecen manchas de escurrimiento, pero en realidad son traspasos, posiblemente de grafito humedecido, del dibujo preliminar de la ventana, la silla y el reloj en su posición original sobre el respaldo de la silla.



Traspaso de dibujo previo. LFD1386.04. (Fotografía: Ormeño, L. 2016. Archivo CNCR)



Transmitografía UV. La imagen está volteada horizontalmente para observar la equivalencia de los traspasos con los motivos representados. LFD1386.45. (Fotografía: Correa, C. 2016; Edición: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)



Fotografía con luz visible. La imagen está volteada horizontalmente para observar la equivalencia de los traspasos con los motivos representados. LFD1386.03. (Fotografía: Ormeño, L. 2016; Edición: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)

- Suciedad superficial: Generalizada por anverso y reverso. Por el reverso, en el borde inferior, se observa gran cantidad de polvo y suciedad acumulada, lo que es habitual en las pinturas que no tienen una protección trasera que evite esta acumulación de material.



Suciedad generalizada por el reverso del soporte textil. LPCD770.09. (Fotografía: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)

- Perforaciones en los bordes: Correspondientes a un sistema de montaje anterior. Además de la perforación, se aprecia la huella de oxidación del metal que estuvo inserto anteriormente.





Perforaciones en el soporte. LPCD770.004.  
(Fotografía: Pérez, M. 2019. Archivo CNCR)

#### Base de preparación:

- Faltantes: se observan algunos asociados a abrasiones en el sector superior del reloj, y a deformaciones, en el postigo de la ventana.

#### Capa pictórica:

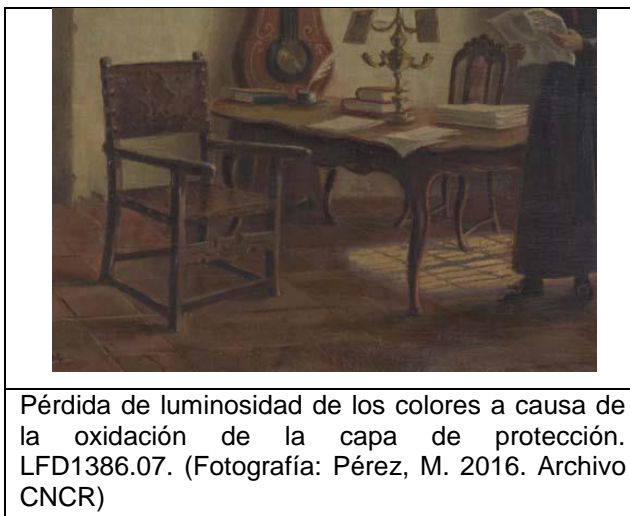
- Faltantes: Coincidentes con los de base de preparación. Estos faltantes no interrumpen la correcta lectura de la imagen, pero sí atraen la atención a esos puntos.

	
<p>Faltante de capa pictórica y base de preparación en cuadrante superior izquierdo. LFD1386.13. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)</p>	<p>Faltante de capa pictórica y base de preparación en cuadrante superior derecho. LFD1386.28. (Fotografía: Pérez, T. 2016. Archivo CNCR)</p>

- Abrasiones en los bordes de la pintura: se presume que se debe al contacto permanente de la capa pictórica con el marco de la obra, en el que se produce un roce constante en el borde de la pintura. Esta alteración se observa sólo cuando el soporte y bastidor se desmonta de su marco.
- Grietas y craqueladuras: Se presentan dispersas en toda la extensión de la pintura. Sin embargo, son superficiales y no poseen una profundidad que generen un riesgo de desprendimiento de la película pictórica. Se deben principalmente a factores intrínsecos de los materiales o cambios significativos en la temperatura y HR del ambiente. No presentan pérdida de adherencia.

#### Capa de protección:

- Amarillamiento: El cambio cromático del barniz representa, generalmente, una oxidación del mismo. Produce pérdida de brillo y opacidad de los colores. La exposición a la radiación lumínica y el envejecimiento natural de los materiales son las principales causas de esta alteración en la capa de protección.



### 2.8.2. Estado de conservación y evaluación crítica.

Luego de evaluar los síntomas de alteración presentes en la obra es posible afirmar que su estado de conservación es bueno, de acuerdo con los criterios para la determinación del estado de conservación que se utilizan en el CNCR<sup>19</sup>. Se observan algunos deterioros, sin embargo no son de carácter grave y no poseen la suficiente profundidad para dañar la integridad material y estructural de la obra, pudiendo manipularse sin dificultad. Tampoco están activos. Los deterioros identificados son principalmente causados por el envejecimiento de los materiales, que en muchos casos afecta la imagen, y también por fuerzas físicas como golpes y manipulación inadecuada.

Las alteraciones presentes en los estratos pictóricos no interrumpen la lectura iconográfica y simbólica de la imagen; sin embargo, estos deterioros logran llamar suficientemente la atención como para desviar el foco hacia ellos y distraer del motivo de la pintura.

El soporte textil y la capa pictórica se encuentran en un buen estado de conservación, por lo tanto, las intervenciones de conservación y restauración que puedan realizarse no serán un riesgo para la estructura e integridad de la obra.

<sup>19</sup> Comité Conservadata, 2007.

### **2.8.3. Conclusiones y propuesta de intervención.**

A partir de los resultados obtenidos de los análisis realizados, tanto científicos como imagenológicos, de la observación y evaluación de los diferentes deterioros presentes, se decidió intervenir la obra, para recuperar el plano y restaurar los deterioros que presentaban los estratos pictóricos. La técnica de manufactura, de pincelada corta y ajustada a las formas, requiere la eliminación de las alteraciones visuales presentes, como los faltantes de capa pictórica, ya que representan una interrupción en el orden estético de la obra.

Se propone, en primer lugar, desmontar el soporte textil del bastidor y realizar una limpieza mecánica del soporte por el reverso. Conjuntamente, se pretende acondicionar el bastidor, limpiar y lijar las astillas e irregularidades presentes. Por otro lado, se propone realizar la reintegración volumétrica del faltante de una de las esquinas del bastidor, con el objetivo de recuperar su unidad estructural y adecuarlo para el futuro montaje del soporte textil, luego de su intervención.

Se propone realizar un velado de tensión y luego aplicar orlos para volver a montar la pintura en el bastidor.

Específicamente en la capa pictórica, se pretende restituir su valor estético. Como ya se menciona, las alteraciones y deterioros presentes en la capa pictórica no interrumpen la correcta lectura de la imagen, sin embargo, distraen a la vista. Por otra parte, la oxidación del barniz dificulta la apreciación real de los colores y de las formas, ya que se presenta como un amarilleo de la superficie.

Se decide, entonces, la eliminación del barniz, luego de realizar un test de solubilidad que delimite el solvente correcto para el propósito.

Luego de la limpieza se propone el resane de los faltantes de capa pictórica y base de preparación y la consiguiente reintegración cromática, con el objetivo de eliminar la interrupción de la imagen que los faltantes producen.

Finalmente, se decide dar capas de barniz, para proporcionar protección a la película pictórica y acentuar los colores originales.

Las intervenciones planteadas anteriormente permitirán la preservación de la materia original de la obra, y que se recupere su imagen y sus valores estéticos.

### 3. PROCESOS DE INTERVENCIÓN.

#### 3.1. *Acciones de conservación.*

<b>Problema</b>	<b>Método</b>	<b>Técnica</b>	<b>Materiales</b>	<b>Resultado</b>
Astillas en el bastidor.	Lijado	Mecánica	Lija de 80 y 120 granos.	Bastidor de superficie uniforme y sin astillas.
Suciedad superficial	Eliminación	Limpieza en seco	Brocha, aspiradora, aserrín de goma	Superficie sin suciedad superficial
Deformación del plano / deformaciones locales.	Aplanamiento	Velado de tensión	Engrudo, papel imprenta, papel kraft. Placas de vidrio.	Recuperación del plano.
*	*	Adhesión de orlos.	Tela de lino, Beva Film y plancha.	La obra puede volver a tensarse en el bastidor.
*	*	Tensado / montaje al bastidor.	Engrapadora y grapas Stanley metálicas de 6mm.	Tela tensada en su bastidor.

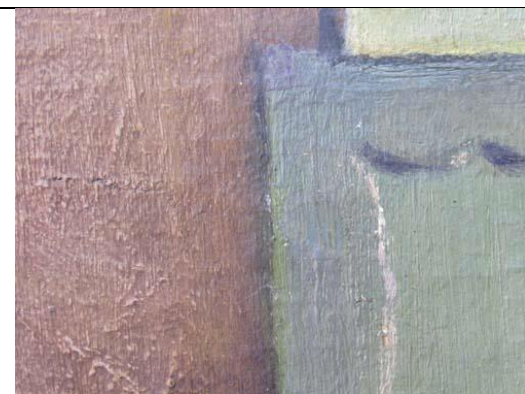
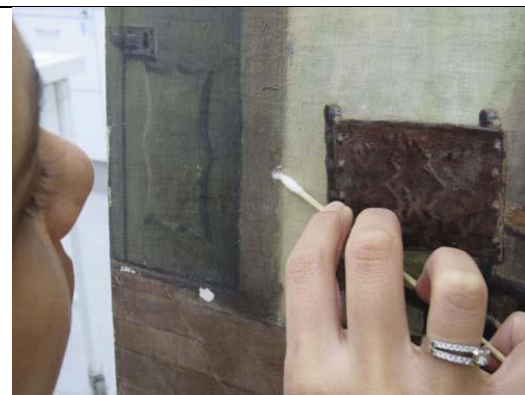
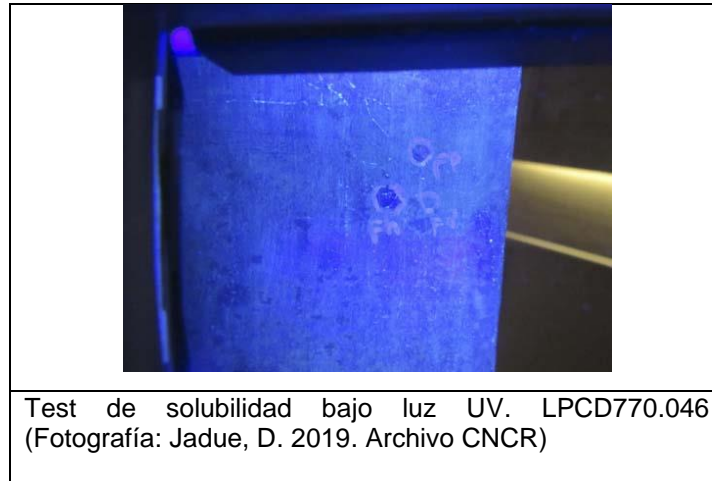


	
<p>La obra velada con engrudo y papel imprenta. LPCD770.033. (Fotografía: León, C. 2019. Archivo CNCR)</p>	<p>Eliminación mecánica del papel imprenta con ayuda de un bisturí. LPCD770.037. (Fotografía: Pérez, T. 2019. Archivo CNCR)</p>


<p>Eliminación de residuos de papel imprenta del velado. LPCD770.039. (Fotografía: Schwarz, G. 2019. Archivo CNCR)</p>

### 3.2. Acciones de restauración.

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Faltante de fragmento del bastidor.	Reintegración volumétrica	Mimética y reconstructiva.	Aserrín de madera y PVA.	Se recuperó la continuidad de la madera del bastidor.
Oxidación de barniz.	Eliminación	Química.	Acetona 100%- Hisopos de algodón.	Se eliminó parcialmente el barniz.
Faltantes de base de preparación.	Nivelación de estratos.	Aplicación de resane.	Cola de conejo al 10%, yeso de Bolonia, espátulas, corchos.	Se nivelaron los estratos de la película pictórica, superficies preparadas para la reintegración cromática.
Faltantes de capa pictórica	Reintegración cromática	Rigatino	Gouache Maimeri. Pincel	Primera capa de color a las zonas resanadas
*	Capa de protección intermedia.	Aplicación de barniz de retoque.	Barniz de retoque Winsor & Newton. Brocha	Se aisló el original y la primera etapa de reintegración cromática
Faltantes de capa pictórica.	Reintegración cromática.	Rigatino	Pigmentos Maimeri, al barniz, acetona, barniz de retoque Winsor & Newton. Pincel	Se ajustaron colores de la primera etapa de reintegración cromática. Se unificó la imagen.
*	Capa de protección final.	Aplicación de barniz final.	Barniz en spray satinado Inodoro 118, Cobra.	Colores saturados, superficie con cierto brillo, capa pictórica protegida frente a los factores medioambientales.



	
<p>Anverso final. LFD1386.58. (Fotografía: Pérez, T. 2019. Archivo CNCR)</p>	<p>Reverso final. LFD1386.59. (Fotografía: Pérez, T. 2019. Archivo CNCR)</p>

### 3.3. Embalaje.

Método	Técnica	Materiales	Resultado
Aislación ante suciedad y materiales ácidos o que podrían marcar la obra.	Envoltura interna.	Papel de seda. Cinta adhesiva.	Pintura y marco protegidos del exterior para almacenamiento y traslados.
Protección y amortiguación.	Envoltura interna.	Plástico de burbujas. Cinta adhesiva.	
Protección de esquinas y amortiguación.	Esquineras.	Plancha de espuma-Ethafoam. Cinta adhesiva.	
Protección. Aislamiento.	Envoltura externa.	Cartón corrugado simple. Cinta adhesiva.	
Identificación mediante etiquetas.	Etiquetas adheridas con nombre de obra, imagen y dirección.	Papel impreso. Cinta adhesiva.	



Embalaje de obra. LPCD770.059. (Fotografía: Schwarz, G. 2019. Archivo CNCR)



Embalaje de obra. LPCD770.060. (Fotografía: Schwarz, G. 2019. Archivo CNCR)



Embalaje de obra. LPCD770.061. (Fotografía: Jadue, D. 2019. Archivo CNCR)



Embalaje de obra. LPCD770.063. (Fotografía: Jadue, D. 2019. Archivo CNCR)

#### **4. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN.**

Considerando las condiciones actuales de la obra, se sugieren ciertos aspectos a tener en cuenta con respecto a su almacenamiento y exhibición:

- Se recomienda la permanencia de la obra en salas o lugares que conserven rangos estables de temperatura y humedad relativa, evitando grandes fluctuaciones. Esto se sugiere con el propósito de evitar futuras craqueladuras y cambios en la tensión del soporte.

No es recomendable que la humedad relativa exceda el 50%, ni que descienda de 38%. (Llamas, 2010). En cuanto a la temperatura, lo que se sugiere para este tipo de pinturas son unos 18° o 20°, no excediendo, nunca, los 25°. Se permiten fluctuaciones cortas de 2°. (Llamas, 2010).

- La luz es un factor que puede desencadenar transformaciones irreversibles en el objeto. Es por esto que es fundamental que se tomen medidas con respecto a la iluminación de la exposición. Debe controlarse el tipo de iluminación, radiación y el tiempo de exposición. Se debe evitar completamente la exposición de la pieza a rayos UV, siendo útil la protección de ventanas mediante filtros que limiten el ingreso de esta radiación. Los rangos de iluminación recomendados son entre 150 y 200 lux para pintura de caballete. (Llamas, 2010; Cassar, 1995).
- Los sistemas de exposición deben poseer un sistema de anclaje seguro, en cuanto a que soporte adecuadamente el peso de la pieza, y que no se ubiquen cerca de ventanas, fuentes de calor o luz natural.
- Si el destino de la obra es el depósito, se recomienda ubicarla en forma vertical, cuidando igualmente las condiciones ambientales y manteniendo su entorno inmediato libre de objetos que puedan caer sobre ella.
- Evitar vibraciones y movimientos bruscos que generen peligro para la superficie de la capa pictórica.

- En caso de necesitar una limpieza de suciedad superficial o polvo, se recomienda realizarla con brochas o plumeros suaves, evitando la utilización de materiales oleosos o medios acuosos para este fin.
- Se sugiere la manipulación de la obra solamente por personas capacitadas para ello.
- Se recomienda el ingreso de la obra a la plataforma SURDOC, como método de registro y medio de conservación básica.

## **5. COMENTARIO FINAL.**

A través de la restauración realizada se logró recuperar la estabilidad y el plano original del soporte y, desde el punto de vista estético, se recuperó la unidad de la imagen. Las intervenciones ejecutadas sobre la obra fueron beneficiosas, también, para la futura conservación de la pintura, ya que se eliminaron los riesgos de mayores pérdidas de capa pictórica y de fatiga de la materia que constituye la imagen. Por su parte, la eliminación del barniz oxidado y la consiguiente colocación de barniz final potenciaron la realidad de los colores presentes en la obra, los que se encontraban opacos y sin luminosidad debido a la transformación en el tiempo de la capa de protección.

## 6. BIBLIOGRAFÍA CITADA.

Amunátegui, M. 1854. En N. Desmadryl: Galería nacional, o, Colección de biografías i retratos de hombres celebres de Chile, Santiago de Chile, p. 20

Cassar, M. 1995. *Environmental Management. Guidelines for Museums and Galleries*. Londres, Reino Unido: Routledge.

*Catálogo de las obras de Pintura, dibujo, escultura, arquitectura y artes aplicadas a la industria*. 1910. Santiago de Chile. Imprenta y encuadernación Chile.

Comité Conservadata. 2007. Determinación del Estado de Conservación: Criterios. Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Santiago de Chile. Documento no publicado.

Encina, F.; Castedo, L. 1982 (1ª edición 1954). *Resumen de la Historia de Chile*. Tomo I. Santiago, Chile. Empresa Editora Zig-Zag.

Godoy, V. 2017. Informe de Resultados de Análisis LPC-211. CNCR. Documento no publicado.

Llamas, R. 2010. *Conservar y restaurar el arte contemporáneo*. Valencia. Universitat Politècnica de Valencia.

Majluf, N. (ed). 2011. *Luis Montero Los funerales de Atahualpa*. Lima: MALI.

Martínez, J. M. 2019. Estudio histórico contextual LPC-2016.02.03. CNCR. Documento no publicado.

Martínez Baeza, S. 1982. *El Libro en Chile*. Santiago de Chile: Biblioteca Nacional, DIBAM.

Pérez, M. 2015. *Informe visita y diagnóstico de obras Biblioteca Nacional*. CNCR. Documento no publicado.

Reyero, C. 2005. "La ambigüedad de Clío", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, N° 87, México: UNAM.



Subercaseaux, B. 2000. *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Dibujantes de "Zig Zag" La historia de una editorial. Recuperado de la página de Ergocomics. 2005

<http://ergocomics.cl/wp/2005/03/23/dibujantes-de-zig-zag-3/> [04-11-2019]

Retrato de Camilo Henríquez. [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) [20-02-2019]

## **7. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL.**

- Conservadora Jefe: Carolina Ossa.
- Conservador Restaurador responsable: Daniela Jadue.
- Conservador Restaurador ejecutante: Daniela Jadue, Grethel Schwarz, Mónica Pérez.
- Estudio histórico contextual: Mónica Pérez, Juan Manuel Martínez, Daniela Jadue.
- Análisis morfológico: Daniela Jadue, Mónica Pérez.
- Análisis iconográfico: Juan Manuel Martínez.
- Análisis estético: Daniela Jadue, Mónica Pérez.
- Análisis tecnológico: Daniela Jadue, Mónica Pérez.
- Imagenología: Carolina Correa.
- Análisis de Imagenología: Mónica Pérez.
- Análisis de laboratorio: Valeria Godoy.
- Documentación visual: Trinidad Pérez, Lorena Ormeño, Mónica Pérez, Daniela Jadue, Grethel Schwarz, Carolina León.
- Elaboración de Informe: Daniela Jadue, Mónica Pérez.
- Revisión de informe: Carolina Ossa, Mónica Pérez.

## **8. ANEXOS.**

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