

## INFORME DE INTERVENCIÓN

Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren  
Anónimo / Siglo XVIII



**M<sup>a</sup> Gabriela Reveco Alvear**  
Conservadora – Restauradora Asociada

**Carolina Ossa Izquierdo**  
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura  
Centro Nacional de Conservación y Restauración

19 de Diciembre de 2013  
Santiago de Chile

## INDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
1. IDENTIFICACIÓN .....	4
2. DECLARACIÓN DE SIGNIFICADO .....	5
3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS .....	5
3.1. Estudio histórico – contextual .....	5
3.2. Análisis morfológico .....	6
3.3. Análisis iconográfico .....	7
3.4. Análisis estético .....	8
3.5. Análisis tecnológico .....	10
3.5.1. Manufactura .....	10
3.5.2. Análisis por imagenología .....	11
3.6. Conclusiones .....	12
4. DIAGNÓSTICO .....	13
4.1. Sintomatología del objeto de estudio .....	13
4.1.1. Tipificación y características de síntomas .....	13
4.1.2. Identificación y origen del síntoma .....	14
4.2. Estado de conservación y evaluación crítica .....	15
4.3. Conclusiones y propuesta de intervención .....	16
5. PROCESOS DE INTERVENCIÓN .....	18
5.1. Acciones de conservación .....	18
5.2. Acciones de restauración .....	19
6. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN .....	22
7. COMENTARIO FINAL .....	23
8. BIBLIOGRAFÍA CITADA .....	24
9. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL .....	24
10. ANEXOS .....	24

## **INTRODUCCIÓN**

La obra “Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren”, de autor desconocido, ingresó al Laboratorio de Pintura del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) en marzo del año 2013, con N° de Inventario 543 y de Registro SUR 3-104, donde además se le asignó el número de ficha clínica LPC 2013.02.01, para ser restaurada. Esta intervención se enmarca dentro del proyecto “Programa de Estudio y Restauración de Bienes Culturales: Puesta en Valor de las Colecciones DIBAM y de otras instituciones que cautelan Patrimonio de Uso Público. Período 2011-2013. Segunda Etapa”.

La obra pertenece al Museo Histórico Nacional, y fue asignada a la conservadora - restauradora Ma Gabriela Revecó para realizar las intervenciones requeridas debido a que presentaba diversos deterioros, como suciedad superficial generalizada, suciedad adherida en el reverso, faltantes de base de preparación y capa pictórica, pérdida de adherencia de la base de preparación al soporte y de la capa pictórica al estrato subyacente de base de preparación, y craqueladuras, que interferían en su lectura estética.

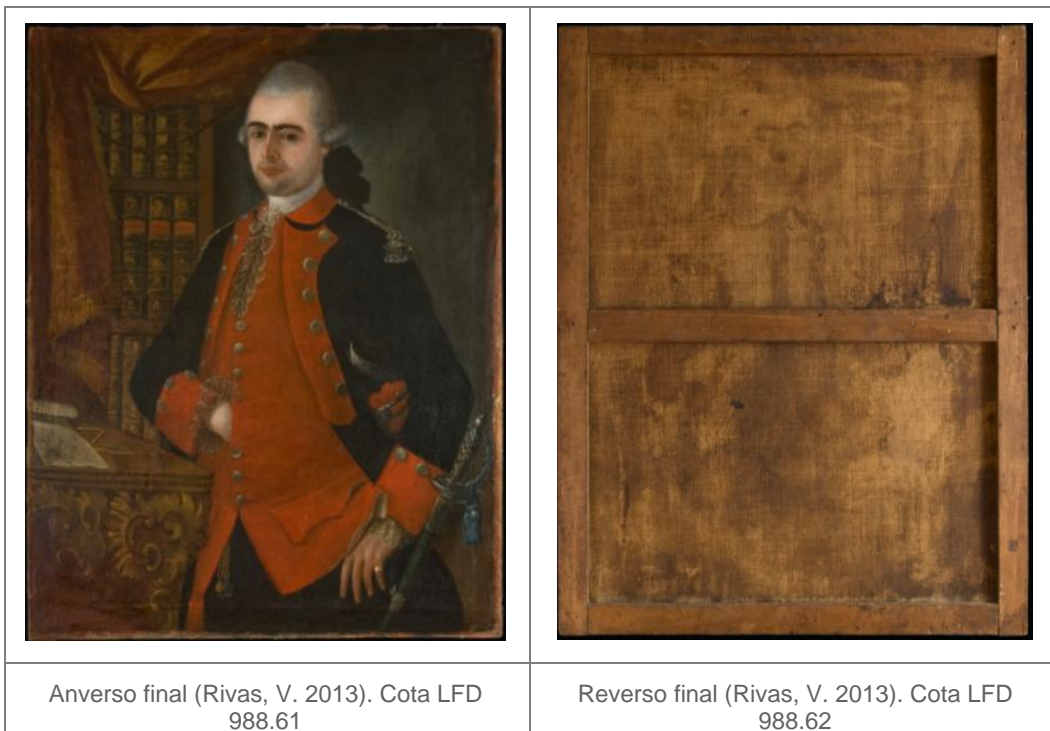
Entre los tratamientos realizados es posible señalar la eliminación de la suciedad superficial del anverso y reverso, la consolidación de las zonas que presentaban pérdida de adherencia de los estratos al soporte, nivelación de estratos, limpieza parcial de la capa de protección, reintegración cromática, ajuste de repintes y nivelación de brillos.

## **PALABRAS CLAVES:**

Pintura de caballete, soporte adherido al bastidor, MHN, pérdida de adherencia a los estratos subyacentes.

## 1. IDENTIFICACIÓN

- 1.1. N° de Ficha Clínica : LPC 2013.02.01
- 1.2. N° de Inventario : 543
- 1.3. N° de Registro SUR : 3-104
- 1.4. Institución Responsable : Museo Histórico Nacional
- 1.5. Propietario : Museo Histórico Nacional
- 1.6. Nombre Común : Pintura de caballete
- 1.7. Título : “Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren”
- 1.8. Creador : Anónimo
- 1.9. Período : Siglo XVIII



## 2. DECLARACIÓN DE SIGNIFICADO<sup>1</sup>

El retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren, representado como un criollo ilustrado a fines del virreinato, es un vestigio de un momento histórico crucial en el nacimiento de Chile como nación y la representación de un personaje que participó activamente en la vida social, política y cultural de Chile, de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Su presentación sigue los cánones del retrato de aparato virreinal hispánico, donde el personaje retratado aparece ataviado con un vestuario mostrando su posición social y en el fondo elementos que dan cuenta de su formación cultural. Convirtiéndose en uno de los pocos testimonios de la imagen de un criollo de esa época. El contexto de la realización de este tipo de retrato se realizaba bajo ciertas circunstancias; como retrato de boda, antes de un largo viaje o de carácter votivo. Tanto este retrato como el de su esposa María Mercedes de Salas y Corbalán, se encontraban en el siglo XIX en la galería de retratos de la Biblioteca Nacional, de donde fueron ingresados en 1911 a la colección del Museo Histórico Nacional, donde siempre han estado en exhibición permanente, debido a la importancia histórica del personaje, como al valor de su representación.

## 3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

### 3.1. Estudio histórico – contextual

Tiempo 1: Momento de creación

No existen datos exactos del momento de creación de la obra, pero según la investigación histórico-estética realizada<sup>2</sup> la obra podría ser de fines del S. XVIII. Por las características de la obra una hipótesis es que haya sido un retrato de boda pintado mientras el retratado aún se encontraba con vida.<sup>3</sup> Se desconoce también el lugar de creación, aunque se estima que podría ser Lima o Buenos Aires debido a que el personaje retratado viajó tanto por Perú como por Argentina. En el año 1773, el joven José Antonio de Rojas contrae matrimonio con la señorita María Mercedes de Salas en Buenos Aires.

Una segunda hipótesis surgida de los resultados de los análisis científicos realizados a la obra, es que esta haya sido realizada por Martín de Petris. Esta hipótesis se basa en las similitudes existentes entre los cortes estratigráficos del retrato de Rojas y Urtuguren, con

<sup>1</sup> MARTINEZ, JUAN MANUEL. *Informe Estudio Histórico-Estético*. CNCR. Santiago de Chile. 2013. p 10.

<sup>2</sup> Ibid. p. 6

<sup>3</sup> MARTINEZ, JUAN MANUEL. Reunión de propuesta de tratamientos. Laboratorio de Pintura del CNCR. 2013.

los de la obra “Retrato de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa” de Martín de Petris<sup>4</sup>, perteneciente a la colección del MHN. Ambas obras presentan además características estéticas similares, al tratarse de un retrato realizado al fundador de una familia; apoya esta hipótesis el hecho de que Estanislao Recabarren Pardo llegara a Chile a instancias de Manuel de Salas<sup>5</sup>, cuñado de José Antonio de Rojas y Urtuguren, lo que hace probable la conexión entre De Petris y el retratado.

#### Tiempo 2: Transcurrir de la obra

La obra formó parte de la colección de la Biblioteca Nacional desde 1870, lugar donde fue exhibido en la galería de pintura, y en el año 1911 pasa a formar parte de la colección en exhibición permanente del MHN cuando este se ubicaba en Miraflores #50, y en el año 1982 el museo se traslada a lo que sería el edificio de la Real Audiencia, frente a la Plaza de Armas,<sup>6</sup> edificio en el cual la obra también es exhibida de forma permanente en la sala “La Colonia”, en el ala norte del 1° piso y posteriormente en el año 1999 es trasladada a la sala “La sociedad, siglo XVIII” en el sector poniente del 2° piso del museo. La obra presenta una serie de intervenciones anteriores tales como repintes y nivelaciones de estratos, todas realizadas en distintos periodos históricos.

#### Tiempo 3: Momento de reconocimiento

Actualmente la obra es exhibida en la sala de la ilustración, y en marzo del presente año es desmontada e ingresada al Laboratorio de Pintura del CNCR junto a su marco, a petición del MHN para iniciar su proceso de restauración debido a las múltiples alteraciones estéticas que interfieren en la lectura de la imagen y a la pérdida de adherencia de algunos estratos al estrato subyacente de soporte.

### 3.2. Análisis morfológico

Tema : Retrato.

Descripción formal : Retrato de personaje masculino de mediana edad, en posición 3/4 que viste un uniforme compuesto por un chaleco rojo con botones

<sup>4</sup> CHIOSTERGI, SARA. *Informe de análisis\_LPC – 158*. CNCR. Santiago de Chile. 2013. Pp. 12.

<sup>5</sup> MARTINEZ, JUAN MANUEL. *Informe Estudio Histórico-Estético*. CNCR. Santiago de Chile. 2013. p 7

<sup>6</sup> [www.museohistoriconacional.cl/Vistas\\_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3668&idioma=0](http://www.museohistoriconacional.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3668&idioma=0)

dorados, blusa de cuello blanco y corbatín dorado, además de una chaqueta en color negro con puños y cuello rojos, botones y charreteras doradas, un pantalón negro, peluca blanca adornada con una cinta negra y un sombrero en colores azul, rojo y dorado que sostiene bajo su brazo izquierdo. El personaje además luce un anillo dorado en el dedo meñique de su mano izquierda, y una espada colgando a un costado. El retrato se encuentra inserto en una oscura habitación donde se observa un pequeño escritorio, y sobre este un papel con dibujos geométricos y un compás. Se aprecia también una cortina en color rojo con flecos y una estantería con diversos libros.

Técnica : Óleo sobre tela,

Formato : Rectangular

Orientación : Vertical

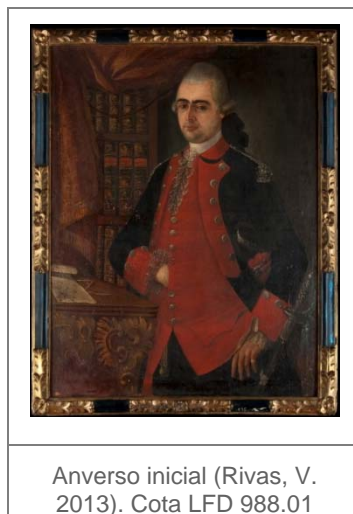
Dimensiones : 107 cm. x 83 cm. (sin marco).

Inscripciones y marcas : Por el reverso se observan dos inscripciones “José Antonio Rojas” en el listón superior del bastidor y el número “30” también en el listón superior del bastidor, y una etiqueta con los números “543” en la parte baja del listón derecho del bastidor.

### 3.3. Análisis iconográfico

El retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren muestra la imagen de un hombre joven, que al juzgar por su apariencia, posee muy buena posición social y viste un traje militar, además de lucir un clásico postizo (peluca) de estilo francés<sup>7</sup> que destacaba entre la sociedad chilena, caracterizada por lucir un estilo más recatado.

El personaje se encuentra situado en una atmosfera absolutamente intelectual rodeado de libros y algunos documentos y objetos (sobre la mesa) que dan cuenta de su interés por las matemáticas y el pensamiento ilustrado.



<sup>7</sup> <http://retratosdelahistoria.blogspot.com/2009/09/diccionario-p-de-peluca.html> (4 de noviembre de 2013)

### 3.4. Análisis estético

#### Configuración de los planos

En esta obra es posible observar tres planos, donde el primero de ellos se encuentra conformado por el personaje retratado y la mesa en la cual apoya parte de su cuerpo y donde se encuentran algunos documentos en color blanco, en un segundo plano es posible apreciar el mueble con libros y la cortina de color rojo situados tras el retratado y finalmente en un tercer plano se encuentra el fondo en color café oscuro.



Imagen1: Planos de la obra,  
fotografía anverso inicial  
(Rivas, V. 2013). Cota LFD  
988.01

#### Composición

La composición se encuentra marcada por la presencia del retratado en el centro de la obra, la figura se enmarca dentro de una forma triangular que guía la mirada del espectador al rostro del personaje.

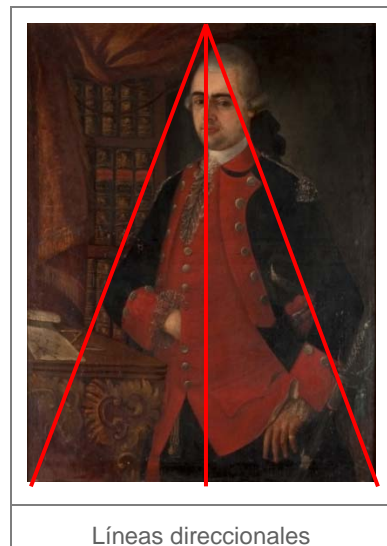
Esta se muestra equilibrada debido a que pese a que el cuerpo del personaje se encuentra levemente inclinado hacia la mitad derecha de la pintura, la mesa, la cortina y la biblioteca de la mitad izquierda logran equilibrar toda la escena.

El primer foco de atención dentro de la composición es el personaje retratado debido a que se compone de los colores luminosos y brillante de la obra, y muy principalmente su rostro que pareciera ser el zona con más luz de toda la obra, para posteriormente dar paso al resto de la figura que se caracteriza por lucir un traje en color rojo brillante y negro.

El segundo punto de atención de la obra son los documentos en color blanco, los que destacan en contraste con el resto de los colores compositivos de la obra, que se caracterizan por ser terrosos, apagados y oscuros.

## Perspectiva

En la obra no es posible apreciar una perspectiva muy marcada, la profundidad está lograda principalmente por el juego de luces y colores presentes entre los diversos planos que componen la obra. La gradualidad de la luminosidad de los tres planos, partiendo por el más iluminado, el rostro del retratado junto al colorido brillante de su traje y a los papeles blancos sobre la mesa, contrastan con la paulatina oscuridad y opacidad de la biblioteca y del fondo, la zona más oscura., Este juego permite crear la sensación de profundidad en el espectador. La perspectiva que se



observa en la mesa tiene más bien la finalidad de poder presentar ante el espectador los objetos que dan carácter al retratado, más que lograr una perspectiva lineal y profundidad de la composición, aunque ayuden a este fin en alguna medida.

## Color

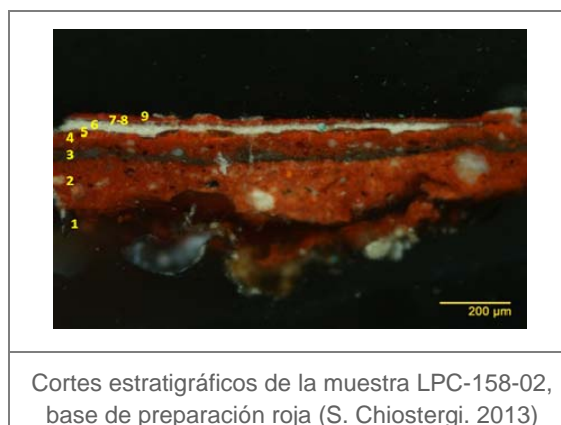
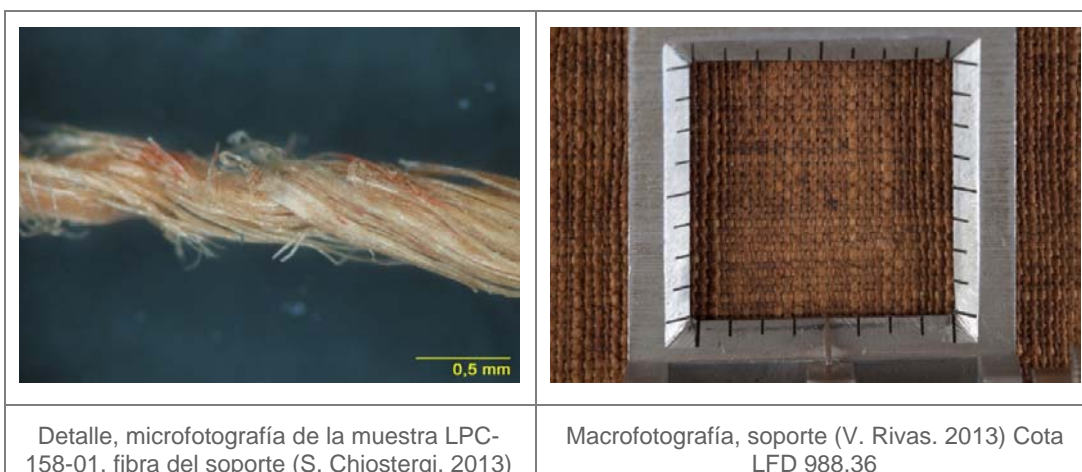
La obra no presenta una amplia paleta cromática, que carga la obra de luces, sombras y volumen, destacando los rojos, el negro, los ocres, cafés, carnaciones y blanco.

El personaje principal se compone básicamente de negro, rojo, carnaciones y algunos ocres

### 3.5. Análisis tecnológico

#### 3.5.1. Manufactura

En base a los análisis visual y científicos la obra se encuentra compuesta por un bastidor fijo de madera de cinco elementos, sin cuñas ni chaflán; el soporte, adherido al bastidor por el anverso, es una tela de cáñamo en urdimbre y trama, torsión en Z (Imagen 1) y ligamento tafetán 1:1 (Imagen 2); la base de preparación es roja compuesta principalmente por Hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ). (Imagen 3),<sup>8</sup> la capa pictórica compuesta de pigmentos aglutinados al aceite, se identificaron blanco de plomo y bermellón; también se encontró carbonato de calcio y azul ftalocianina de cobre sin embargo estos pigmentos podrían ser parte de una intervención posterior a la época de realización de la pintura. Finalmente presenta una capa de protección.






<sup>8</sup> CHIOSTERGI SARA. Informe de análisis LPC-158. CNCR. 2013. Pp. 11.

### 3.5.2. Análisis por imagenología

La fotografía con fluorescencia UV debeló múltiples manchas oscuras que podrían corresponder a intervenciones anteriores, y algunas otras manchas levemente más claras que podrían identificarse como limpiezas parciales de la capa de protección (Imagen 2)<sup>9</sup>

En el caso de la Reflectografía IR, esta permitió observar y definir con mayor claridad las dimensiones reales de todas aquellas zonas intervenidas anteriormente, lo que en esta obra en particular no se observaba a simple vista con luz visible (Imagen 1 y 3).<sup>10</sup>

		
<p>Imagen 1: Fotografía inicial, anverso (Rivas, V. 2013). Cota LFD 988.03</p>	<p>Imagen 2: Fotografía con luz UV, estado inicial de la obra. (Rivas, V. 2013). Cota LFD 988.12</p>	<p>Imagen 2: Reflectografía IR de la obra completa (Pérez, M. 2013)</p>

<sup>9</sup> PÉREZ MÓNICA. Informe de imagenología\_LPC2013.02.01. Pp. 2.

<sup>10</sup> Ibid. Pp. 4.

### **3.6. Conclusiones**

Los antecedentes históricos y estéticos, los resultados de los análisis de materiales y las características técnicas de su elaboración permiten señalar que se trataría de una obra creada durante la segunda mitad del siglo XVIII, y que existe una posibilidad, que debe investigarse, de que haya sido realizada el artista Martín de Petris.

Esta obra conjuga dos aéreas, la primera relacionada con las tradiciones aristocráticas como lo eran los retratos de boda o del fundador de la estirpe familiar, y la segunda con la carga histórica que guarda el personaje retratado, quien trajo al país la ideas de la ilustración, aportándole valores históricos y simbólicos.

Razones por las cuales se hace necesario conservarla y restaurarla a fin de resguardar los valores contenidos en ella y potenciar su proyección en el tiempo.

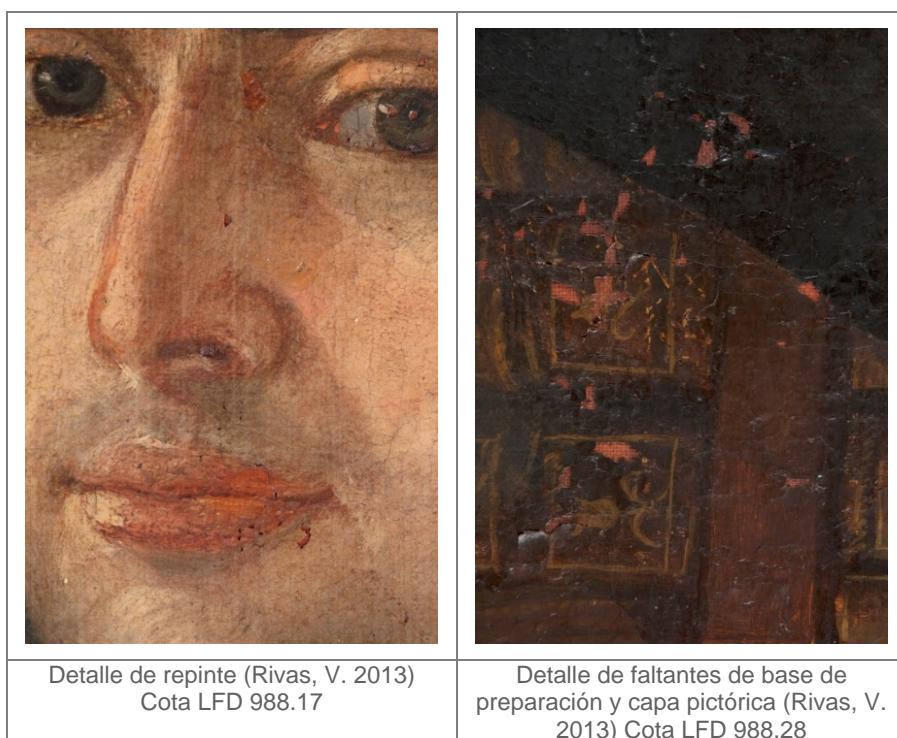
## 4. DIAGNÓSTICO

### 4.1. Sintomatología del objeto de estudio

#### 4.1.1. Tipificación y características de síntomas

La obra presenta suciedad superficial generalizada, además de fecas de insecto y una mancha levemente más amarilla en la cabeza del personaje por el anverso, además de manchas irregulares en tonalidades oscuras y algunas otras levemente blanquecinas en el soporte; deformaciones del plano en los bordes y zona central de la obra, también se observa pérdida de adherencia en diversas zonas de la obra, la que abarca tanto la base de protección como la capa pictórica; craqueladuras coincidentes con las zonas de pérdida de adherencia; amarillamiento parejo de la capa de protección e intervenciones anteriores como repintes de gran tamaño distribuidos por toda la obra, que presentan diferencias notorias en la textura superficial con el resto de la obra, siendo estas mucho más lisas.





#### 4.1.2. Identificación y origen del síntoma

La suciedad superficial generalizada puede deberse a las condiciones de exhibición en las cuales se mantuvo el objeto y que tiene relación con la ubicación del museo en una zona de alta contaminación atmosférica; en el caso de las manchas irregulares en tonalidades oscuras y algunas otras levemente blanquecinas en el soporte pudieran deberse a humedad, y en cambio la pequeña mancha levemente más amarilla en la cabeza del personaje por el anverso probablemente se deba a un exceso de barniz.<sup>11</sup>

Las deformaciones del plano representadas como marcas del bastidor y ondulaciones en el borde inferior, pueden deberse a la falta de chaflán y a la adhesión del soporte al bastidor por su anverso.

Algunos de los deterioros presentes en la obra pueden tener su origen en humedad localizada que la haya afectado en algún momento de su historia, las manchas en el reverso podrían indicar esto. Así las deformaciones del plano presentes en la zona central del borde derecho que comprometen la base de preparación, la capa pictórica

---

<sup>11</sup> Ver informe de análisis

y la capa de protección, lo mismo que los desprendimientos de estratos, pueden ser producto de esta humedad localizada. Las intervenciones que se observan en el costado izquierdo pueden tener su origen en este mismo agente. Se descarta en cierta medida como causa de los desprendimientos de estrato un problema intrínseco de la obra, por fallas en materiales o técnicas, ya que los análisis de cortes estratigráficos mostraron una buena adherencia entre los estratos y los desprendimientos no se observan en forma generalizada en la obra.

El amarillamiento de la capa de protección podría deberse al natural proceso de oxidación de las resinas naturales<sup>12</sup>, sin embargo no tenemos certeza de esto, debido a que no conocemos el material que compone este estrato. ,.

Finalmente, algunos de los repintes presentes en la obra muestran diferencias de textura, lo que se debe a que presentan un material de resane más grueso y diferente al original de base de preparación de la obra. Esto se ve confirmado por la Reflectografía IR al mostrar las zonas resanadas claramente delimitadas y representadas en zonas claras.

#### **4.2. Estado de conservación y evaluación crítica**

La obra se encuentra en regular estado de conservación, y tanto la pérdida de adherencia de los estratos, los faltantes de base de preparación, capa pictórica y capa de protección y las craqueladuras han sido considerados como deterioros activos que interfieren en el aspecto material y ponen en riesgo la integridad de la pintura.

En el caso de las deformaciones del plano, la suciedad superficial, la suciedad adherida, el amarillamiento y los repintes, son deterioros que afectan el aspecto estético de la obra sin poner en riesgo su estabilidad estructural, pero que si interfieren en su correcta y fluida lectura.

Algunas de las alteraciones estéticas se encuentran condicionadas por las alteraciones materiales o estructurales existentes, como la pérdida de adherencia de la base de preparación y capa pictórica, las craqueladuras y las rugosidades

---

<sup>12</sup> **KNUT NICOLAUS**. *Manual de restauración de cuadros*. Editorial Konemann. 2º edición española. Barcelona. 1999. p. 329. Ver informe de análisis

superficiales presentes principalmente en el costado derecho de la obra, que adquieren protagonismo visual e interfieren en la lectura estética del objeto. Es debido a esta razón que al momento de intervenir, las primeras acciones a realizar sobre la obra se enfocarán en preservar la instancia material sobre la cual se sustenta la imagen.

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

El alto riesgo que implican los desprendimientos de estratos para la obra, determina la prioridad que estos tienen en el proceso de intervención. La primera acción a realizar sobre la obra por lo tanto es la consolidación de todas las zonas que presenten pérdida de cohesión entre los estratos y las craqueladuras notoriamente más profundas, a fin de detener la pérdida de estratos pictóricos ya desprendidos y evitar nuevos desprendimientos y faltantes durante el proceso de limpieza. Una vez culminada la limpieza se propone consolidar nuevamente en aquellas zonas que presentan mayor pérdida de adherencia y craqueladuras (costado izquierdo del personaje) a fin de asegurarnos de re-adherir bien cada uno de los estrato y recuperar el plano en todas las rugosidades.

Una vez estabilizada la obra es posible iniciar el proceso de limpieza de la suciedad presente en el reverso, a lo cual será necesario trabajar en primera instancia en la eliminación de la suciedad depositada entre el bastidor y el soporte, a fin de continuar con la limpieza en seco de la tela y el bastidor, para luego eliminar la suciedad superficial presente en el anverso identificando la solución apropiada en base a un test de solubilidad. La limpieza superficial de la obra permitirá apreciar con mayor claridad el estado de conservación de la capa de protección y los repintes y determinar la profundidad de los tratamientos a seguir.

Dada la interferencia que muestran los repintes para la lectura de la obra se propone eliminar aquellos que alteran en mayor medida esta lectura. Una vez obtenido el solvente adecuado a través de un test de solubilidad, se propone trabajar con las fotografías con luz UV y las Reflectografía IR con el objetivo de acotar las zonas intervenidas innecesariamente y recuperar parte de la pintura original escondida bajo los repintes.

La alteración de la capa de protección hace necesaria su eliminación; la extensión y profundidad de esta limpieza estará determinada por el grado de alteración, las zonas de color existentes bajo ella, la existencia de repintes que sea necesario eliminar; teniendo como objetivo final lograr la unidad visual de la obra en su conjunto.

A fin de eliminar las deformaciones del plano observadas en la superficie de la obra, producto de faltantes de estratos y resanes antiguos, se resanarán los faltantes y rebajarán algunos resanes antiguos con bisturí.

Finalmente se propone reintegrar cromáticamente las lagunas y ajustar algunos repintes para así nivelar los brillos de forma localizada.

## 5. PROCESOS DE INTERVENCIÓN

### 5.1. Acciones de conservación

Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Pérdida de adherencia	Consolidación	Localizada	Pincel delo de marta, cola de conejo al 10%, espátula térmica, papel siliconado, peso	Se logró, evitando nuevos faltantes
Craqueladuras				
Suciedad superficial en el reverso	Eliminación de la suciedad	Limpieza mecánica	Goma de borrar, brocha suave, espátula plana, bisturí	Se logró, evitando la proliferación de microorganismos
Deformación del plano	Aplanamiento	Localizado	Espátula térmica, papel siliconado, peso	Se logró disminuir las deformaciones pero no fue posible eliminarlas completamente



Detalle, proceso de limpieza del reverso (G. Reveco, 2013) 13) Cota LPCD 586.013



Detalle, proceso de eliminación de la suciedad superficial depositada entre el bastidor y el soporte (G. Reveco, 2013) Cota LPCD 586.016



Detalle, proceso de consolidación (G. Reveco, 2013) 13) Cota LPCD 586.019

## 5.2. Acciones de restauración

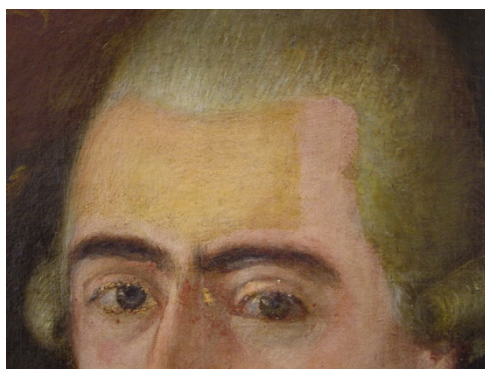
Problema	Método	Técnica	Materiales	Resultado
Suciedad superficial en el anverso	Eliminación de la suciedad superficial	Limpieza húmeda	Brochetas de bambú, algodón, agua destilada	Se logró, recuperando el brillo original de la obra, y visualizando el estado real de la capa de protección y los repintes
Resanes desnivelados	Nivelación de estratos	Nivelación mecánica	Bisturí	Se logró recuperar la unidad formal
		Aplicación de resane en las zonas desniveladas	Cola de conejo al 5%, espátula plana, brochetas de bambú, algodón	
Repintes	Eliminación parcial	Limpieza con solvente	Brocheta de bambú, algodón, acetona, etanol, fotografías UV e imágenes de Reflectografía IR	Se logró, acotando las zonas intervenidas, recuperando capa pictórica original y la unidad visual
	Ajustar cromáticamente	Rigatino	Pincel pelo de marta, pigmentos aglutinados al barniz	
Amarillamiento de la capa de protección	Limpieza parcial	Limpieza con solvente	Brochetas de bambú, algodón, acetona, etanol	Se logró, emparejando la capa de protección, eliminando manchas amarillas del barniz y recuperando la profundidad de la obra
	Nivelación de los brillos	Aplicación de una nueva capa de protección satinado	Barniz en spray satinado	Se logró, obteniendo una capa de protección pareja y sin manchas de amarillamiento
Faltantes de capa pictórica	Reintegración cromática	Rigatino	Pincel pelo de marta, pigmentos aglutinados al barniz	Se logró, recuperando la unidad visual



Detalle, proceso de eliminación de la suciedad superficial depositada en el anverso (G. Reveco, 2013) Cota LPCD 586.017



Detalle, proceso de eliminación de algunos repintes (G. Reveco, 2013) Cota LPCD 586.008



Detalle, proceso de eliminación de la capa de protección (G. Reveco, 2013) Cota LPCD 586.005

La capa de protección fue eliminada parcialmente y de forma paulatina debido a que se trabajó evaluando cada una de las zonas a limpiar hasta alcanzar la unidad de la obra y recuperar la profundidad perdida con el amarillamiento de la capa de protección, sin embargo existen zonas en las cuales se decidió no eliminar la capa de protección debido a que presentaban

múltiples repintes y el proceso de limpieza se tornaba absolutamente delicado debido a que los solventes eliminaban la capa pictórica. De igual modo se trabajaron los repintes presentes en la pintura, donde apoyados con las fotografía con fluorescencia UV y reflectografías IR fue posible acotar las zonas intervenidas y en algunos casos eliminar concientemente algunos repintes que cubrían pintura original. Interviniendo así el personaje completo y fondo verde.

## 6. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

Debido a los problemas de desprendimiento y pérdida de estratos que presentaba la obra, es necesario controlar que el ambiente en el cual es exhibida, permanezca climáticamente estable y protegida de golpes ya que pese a encontrarse consolidada igualmente presenta una fragilidad mayor a otras pinturas.

Otro punto importante a considerar es la relación de la pintura con su marco (LPC 2013.02.02), y se recomienda no perderla debido a que nos enfrentamos ante una enmarcación de época y muy probablemente la original de la obra.

En caso de traslado de la obra, se sugiere envolverla completamente con papel seda o Tyvek con su cara suave tocando el objeto, luego plástico de burbujas y esquineros de cartón o espuma, para proteger las esquinas y en caso de encontrarse la obra enmarcada, para proteger las molduras del marco. Finalmente cubrir la obra con cartón corrugado, y de ser necesario elaborar un embalaje rígido (caja), se recomienda confeccionar una estructura de madera, donde las uniones se fijen con tornillos ya que al trabajar con clavos, los golpes de martillo que recibe la obra durante el proceso de embalaje pueden causar deterioros en ella. De igual modo se sugiere indicar en cada una de las caras del embalaje la direccionalidad de la obra (anverso/reverso, arriba/abajo), título y autor.

Al momento de realizar acciones de mantención, se recomienda utilizar elementos suaves y secos como plumeros, brochas, pinceles y paños de algodón.

En el caso de que la obra vaya a depósito, se debe almacenar de forma vertical, embalada y sin apoyar otros objetos sobre ella.

## 7. COMENTARIO FINAL

La intervención realizada sobre esta obra entregó excelentes resultados. La decisión de conservar la obra adherida al bastidor de madera fijo, se sustentó en el buen estado de conservación en el cual se encuentra el soporte y en el respecto al montaje original, que muestra la técnica de montaje de las obras pictóricas de la época.

La consolidación de todas aquellas zonas que presentaban pérdida de adherencia y deformación del plano en la superficie, manifestadas en rugosidades, permitió evitar la aparición de faltantes y recuperar levemente el plano en las zonas afectadas.

La eliminación parcial de la capa de protección se trabajó paulatinamente a medida que la obra requería trabajar una limpieza cada vez más profunda y esta metodología permitió eliminar las manchas amarillas de barniz oxidado, recuperar la brillantez de los colores, realzar las carnaciones y otorgar profundidad. La capa de protección no se eliminó en las zonas con repintes de gran tamaño (en el costado izquierdo del personaje), que pese a su condición de repintes, la pérdida de cohesión entre los estratos, las craqueladuras y rugosidad en la superficie se encontraban debidamente ajustados. De igual modo una vez realizada la limpieza parcial se decidió aplicar una nueva capa de protección satín muy fina en spray para igualar los brillos y proteger las zonas que quedaron sin barniz.

Las intervenciones realizadas a la obra, permitieron detener los procesos de deterioro que se encontraban activos, posibilitando la reincorporación de la pintura junto a su marco (LPC 2013.02.02), en óptimas condiciones a la exhibición permanente del MHN, además de potenciar los diversos valores contenidos en ella.

Los análisis de los cortes estratigráficos y su similitud con los de una obra de Martín de Petris<sup>13</sup>, abre un campo de investigación sobre la autoría de la obra que es importante continuar.

---

<sup>13</sup> Retrato de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa de Martín De Petris (LAN-037).

## 8. BIBLIOGRAFÍA CITADA

- **KNUT NICOLAUS.** *Manual de restauración de cuadros.* Editorial Konemann. 2º edición española. Barcelona. 1999.
- [www.museohistoriconacional.cl/Vistas\\_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3668&idioma=0](http://www.museohistoriconacional.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3668&idioma=0) (17 de diciembre de 2013)
- <http://retratosdelahistoria.blogspot.com/2009/09/diccionario-p-de-peluca.html> (4 de noviembre de 2013)

## 9. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL

- Conservador Jefe de laboratorio: Carolina Ossa I.
- Conservador Restaurador responsable: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A.
- Conservador Restaurador ejecutante: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A.
- Estudio histórico contextual: Juan Manuel Martínez.
- Análisis morfológico: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A.
- Análisis iconográfico: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A.
- Análisis estético: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A.
- Análisis tecnológico: Sara Chiostergi
- Documentación visual: M<sup>a</sup> Gabriela Reveco A y Viviana Rivas P.

## 10. ANEXOS

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

## RESUMEN: Información para SUR Internet

### DATOS BÁSICOS

<b>Institución Propietaria</b>	Museo Histórico Nacional
<b>N° de Inventario</b>	543
<b>N° de Registro SUR</b>	3-104
<b>Nombre Conjunto</b>	Pintura
<b>Nombre Común</b>	Pintura
<b>Partes</b>	1. Pintura

### DESCRIPCIÓN

<b>Descripción Física</b>	<p><b>Aspecto:</b> Retrato de personaje masculino de mediana edad, en posición 3/4 que viste un uniforme compuesto por un chaleco rojo con botones dorados, blusa de cuello blanco y corbatín dorado, además de una chaqueta en color negro con puños y cuello rojos, botones y charreteras doradas, un pantalón negro, peluca blanca adornada con una cinta negra y un sombrero en colores azul, rojo y dorado que sostiene bajo su brazo izquierdo. El personaje además luce un anillo dorado en el dedo meñique de su mano izquierda, y una espada colgando a un costado. El retrato se encuentra inserto en una oscura habitación donde se observa un pequeño escritorio, y sobre este un papel con dibujos geométricos y un compás. Se aprecia también una cortina en color rojo con flecos y una estantería con diversos libros.</p>
<p><b>Estado Conservación</b> <u>Nota:</u> Corresponde al estado de la obra post intervención, según categorías predefinidas (ver anexo 1).</p>	<b>Evaluación Visual:</b> Muy bueno
<p><b>Dimensión</b> <u>Nota:</u> Para agregar distintas dimensiones, repetir módulo de datos relativo a las partes</p>	<p><b>Parte:</b> <input type="text" value="Pintura"/></p> <p><b>Tipo de medida:</b> alto x ancho</p> <p><b>Valor / Unidad:</b> 107 cm. x 83 cm. (sin marco).</p>
<p><b>Material</b> <u>Nota:</u> Para agregar materiales distintos, repetir módulo de datos relativo a las partes</p>	<p><b>Parte:</b> <input type="text" value="Pintura"/></p> <p><b>Nombre:</b> Soporte tela, con base de preparación roja, pigmentos aglutinados al aceite y barniz.</p> <p><b>Procedencia:</b> Desconocida</p>
<p><b>Inscripciones y Marcas</b> <u>Nota:</u> Para agregar inscripciones y marcas distintas, repetir módulo de datos relativo a las partes</p>	<p><b>Partes:</b> <input type="text" value="Pintura"/></p> <p><b>Fecha:</b> Desconocida</p> <p><b>Tipo:</b> Inscripción</p> <p><b>Autor:</b> Desconocido</p>

	<p><b>Posición:</b> Listón superior del marco</p> <p><b>Imagen:</b> En archivo fotográfico CNCR</p> <p><b>Transcripción:</b> José Antonio Rojas</p> <p><b>Partes:</b> <input type="text" value="Pintura"/></p> <p><b>Fecha:</b> Desconocida</p> <p><b>Tipo:</b> Inscripción</p> <p><b>Autor:</b> Desconocido</p> <p><b>Posición:</b> Listón superior del bastidor</p> <p><b>Imagen:</b> En archivo CNCR</p> <p><b>Transcripción:</b> 30</p> <p><b>Partes:</b> <input type="text" value="Pintura"/></p> <p><b>Fecha:</b> Desconocida</p> <p><b>Tipo:</b> Etiqueta</p> <p><b>Autor:</b> Desconocido</p> <p><b>Posición:</b> Parte baja del listón derecho del bastidor</p> <p><b>Imagen:</b> En archivo CNCR</p> <p><b>Transcripción:</b> 543</p>
<p><b>Conservación/Restauración</b></p>	<p><b>Tipo diagnóstico:</b> Especializado</p> <p><b>Tipo tratamiento:</b> Conservación / Restauración</p> <p><b>Conservación:</b> Se eliminó la suciedad superficial del reverso, consolidaron las zonas con pérdida de adherencia en los estratos y craqueladuras y se recuperó levemente el plano en las zonas con rugosidades.</p> <p><b>Restauración:</b> Se eliminó la suciedad superficial del anverso, se nivelaron los estratos, se limpió parcialmente la capa de protección, se reintegraron cromáticamente las lagunas y se aplicó una nueva capa de protección</p> <p><b>Conservador / Restaurador:</b> M<sup>a</sup> Gabriela Reveco</p> <p><b>Institución:</b> Centro Nacional de Conservación y Restauración</p> <p><b>Ficha clínica:</b> LPC-2013.02.01</p> <p><b>Fecha inicio / término:</b> 20130604/20130806</p> <p><b>Recomendaciones Manipulación:</b> Se recomienda evitar el exceso de manipulación y traslado. En el caso de que la obra presente polvo o suciedad superficial, se recomienda utilizar elementos suaves y secos como plumeros, brochas y pinceles suaves o paños de algodón.</p> <p><b>Recomendaciones Exposición:</b> Se recomienda exhibir la obra bajo parámetros estables de T°, HR%,</p> <p><b>T°:</b> Entre 18 y 20°C</p> <p><b>HR:</b> Entre 45 y 55%</p> <p><b>LUX:</b> 50 lux</p> <p><b>UV:</b> 75 mw / lumen</p>

<b>Observaciones</b>	
----------------------	--

## CONTEXTO

<b>Creación</b>	<b>Lugar:</b> Desconocido <b>Fecha:</b> Desconocido
<b>Observaciones</b>	

## DOCUMENTACIÓN

<b>Referencias Bibliográficas</b>	<b>Tipo de Referencia:</b> Técnica <b>Fuente:</b> Informe de Intervención <b>Autor:</b> Laboratorio de Pintura de Caballete, CNCR <b>Documento Citado:</b>
<b>Visual</b> <small><u>Nota:</u> Son los datos de las imágenes que se adjuntan. Si se adjunta imagen de inscripciones y marcas, repetir módulo de datos con la información pertinente a dicho detalle</small>	<b>Relación:</b> Restauración <b>Tipo de Imagen:</b> jpg <b>Dimensiones:</b> 2992 x 3872 píxeles <b>Imagen:</b> En archivo CNCR <b>Propietario:</b> centro Nacional de Conservación y Restauración <b>Fotógrafo:</b> Viviana Rivas <b>N° Original:</b> Cota LFD 988

## CONTROL DE MOVIMIENTO

<b>Conservación/Restauración</b>	<b>Institución:</b> Centro Nacional de Conservación y Restauración <b>Fecha Inicio:</b> 201300527 <b>Fecha Término:</b> 20130814 <b>Decreto:</b> 001/2011 <b>Fecha Decreto:</b> 20110106
----------------------------------	--

## ANEXO 1: Categorías Estado de Conservación

Evaluación	Criterios
<b>Muy Bueno</b>	El objeto NO presenta ningún síntoma de deterioro y las alteraciones visibles corresponden esencialmente a procesos naturales de transformación de la materia que NO afectan en caso alguno su aspecto original, en cuanto a su morfología, estructura, iconografía y contenido simbólico o textual del objeto en estudio.
<b>Bueno</b>	El objeto presenta algunos síntomas de deterioro, pero la profundidad, extensión e intensidad de su manifestación es de carácter leve y como tal, los daños originados a nivel morfológico y/o iconográfico NO constituyen un menoscabo a su integridad simbólica o textual. No registra deterioros a nivel de su estructura y materiales constitutivos, y su manipulación se puede realizar sin ningún problema.
<b>Regular</b>	El objeto presenta varios síntomas de deterioro donde la profundidad, extensión e intensidad de su manifestación afecta al menos el 50% de su superficie total, generando problemas estructurales y morfológicos de magnitud media. No obstante, éstos NO representan un impedimento para su manipulación ya que los materiales constitutivos aún poseen cierta estabilidad. La iconografía original se presenta ocluida parcialmente afectando el contenido simbólico y textual del objeto en estudio, pero con altas probabilidades de recuperación.
<b>Malo</b>	El objeto presenta numerosos síntomas de deterioro, cuya profundidad, extensión, intensidad y dinámica afectan el 75% de su superficie total, dificultando su manipulación debido a la inestabilidad de sus materiales constitutivos y a su debilidad estructural y morfológica. La dimensión simbólica y textual del objeto en estudio se ha perdido debido a la oclusión o desaparición parcial de su iconografía y/o morfología la que, sin embargo, es aún posible de recuperar mediante operaciones especializadas de restauración. Registra fenómenos activos de deterioro.
<b>Muy Malo</b>	El objeto presenta graves síntomas de deterioro, cuya profundidad, extensión, intensidad y dinámica afectan el 100% de su superficie total, poniendo en riesgo su estabilidad material y estructural e impidiendo seriamente su manipulación. O bien, el daño sufrido es tal, que no es posible reconocer por simple examen visual su morfología e iconografía original, perjudicando su integridad simbólica y textual, la cual tiene escasas probabilidades de recuperación. Registra fenómenos activos de deterioro y su intervención especializada es de carácter urgente si se desea evitar una pérdida total.

## INFORME ESTUDIO HISTÓRICO-ESTÉTICO



Rivas, V. 2013

### ***Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren***

Autor desconocido

Óleo sobre tela

107 x 83 cm (sin marco)

Museo Histórico Nacional

INV. 543 N° de registro SUR 3-104

N° de Ficha Clínica LPC 2013.02.01

Juan Manuel Martínez

Santiago de Chile, 06 de Diciembre 2013.

**Procedencia:** No se ha precisado el momento en que esta obra ingreso a la galería de retratos de la Biblioteca Nacional, es posible que bajo la gestión de Manuel de Salas, como director (1818-1823), este retrato como el de su mujer María Mercedes, conformaran esta galería. Ambos retratos fueron solicitados por Joaquín Figueroa Larraín,<sup>1</sup> en su calidad de Director general de la Exposición Histórica del Centenario, al Ministro de Instrucción Pública, a bien que el Director de la Biblioteca Nacional facilitara las pinturas para la muestra. Finalizada la exhibición del Centenario y creado el Museo Histórico Nacional en mayo de 1911, esta obra ingresó a la su colección.<sup>2</sup>

**Inscripciones y marcas:** Por el reverso se observan dos inscripciones “José Antonio Rojas” en el listón superior del bastidor y el número “30” también en el listón superior del bastidor, y una etiqueta con los números “543” en la parte baja del listón derecho del bastidor.

**Descripción:** Retrato de figura masculina, de pie, representado en posición 3/4 que viste indumentaria de color rojo y azul. Al lado izquierdo una mesa decorado y con papeles e instrumento en su superficie. Atrás una cortina color rojo con decoraciones y un anaquel con libros.

### **Análisis iconográfico**

El retrato representa a José Antonio de Rojas y Urtuguren, quien nació en Santiago de Chile hacia 1742. Hijo del General Andrés de Rojas y La Madriz, (n. 1692), quien testó en 1775 y de María Mercedes Urtuguren y Calderón, (también aparece como Ortuguren). El General Andrés de Rojas, si bien nació en Santiago fue trasladado a Lima cuando niño, regresó a Santiago en 1720, acompañando a su tío, el electo obispo Alejo Fernando de Rojas.<sup>3</sup> Posteriormente se casó 1729 en primeras nupcias con Catalina de la Cerda y Carvajal, de cuya unión tuvo tres hijas; María

---

<sup>1</sup> Carta, Santiago de Chile 27 de abril de 1910, Archivo Museo Histórico Nacional.

<sup>2</sup> Martínez, p.72.

<sup>3</sup> Amunátegui, Miguel Luis, Tomo 2, p. 6.

Mercedes, Rosa y María de Loreto. De Rojas aparece en 1730, en el registro de comerciantes de la ciudad. En 1734 compró la hacienda de Polpaico, e integró diversas corporaciones en Santiago; fue Regidor anual del Cabildo de Santiago, en 1742 Alcalde ordinario y Regidor perpetuo, además de ejercer la función de juez de comercio.<sup>4</sup> En segundas nupcias se casó con de María Mercedes Ortuguren y Calderón, con la que tuvo a; José Antonio, Mercedes, María Josefa, Rosa, Agustín, María Andrea, Manuela, María Mercedes.

José Antonio siendo niño fue admitido como cadete en una de las compañías a cargo de la defensa de Santa Juana, en la frontera del Bio-Bio. Estudio matemáticas en la Real Universidad de San Felipe.<sup>5</sup> Como parte de la elite chilena participó de la administración y milicia virreinal. El 4 de agosto de 1759, gobernador de Amat lo nombró Capitán de Caballería de los de número del batallón de Santiago. Amat lo lleva a Perú cuando es nombrado Virrey y lo nombró el 30 de octubre de 1761 ayudante real de su persona, posteriormente lo nombró corregidor de la provincia de Lampa en 1766<sup>6</sup> y teniente del cuerpo cívico de Caballería, denominado el Regimiento de la Nobleza, en 1771.<sup>7</sup> En este cuerpo militar le correspondió sofocar las sublevaciones de Chucuito y Puno.

No se le permite casar con la hija de Joseph de Salas y los Ríos, María Mercedes de Salas y Corbalán, situación que cambia por Real Cédula de 1767, que permitían a las hijas de Salas contraer matrimonio en América a condición que se verificará fuera del distrito del tribunal donde pertenecía Salas.<sup>8</sup> Esto les permitió celebrar los esponsales,<sup>9</sup> partiendo José Antonio desde Valparaíso en enero de 1772 a España.

La razón de este viaje se debió a que fue comisionado por su futuro suegro, Joseph Perfecto de Salas para trámites concernientes a su situación política administrativa, debido a su conflicto con

---

<sup>4</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, pp.375-376.

<sup>5</sup> Amunátegui, Tomo 2, p. 7.

<sup>6</sup> Op. cit. Tomo 2, p. 8.

<sup>7</sup> Medina, pp.759-760.

<sup>8</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p. 380.

<sup>9</sup> Los esponsales son una promesa de matrimonio, aceptada mutuamente. Jurídicamente los esponsales son un contrato de naturaleza preparatoria, conducente al contrato definitivo del matrimonio. Generalmente consistía en una simple promesa, o un juramento con la entrega de anillos de compromiso y arras, en muchos casos se efectuaba una escritura de carácter pública.

el ex Virrey de Amat. Se sumó a esto que su padre le pidiera que realice gestiones ante la corte para obtener la licencia para establecer el mayorazgo<sup>10</sup> sobre las casas y la hacienda de Polpaico,<sup>11</sup> financiando su viaje a la península.

En España se empapó del pensamiento ilustrado. Compró libros, máquinas e instrumentos, entre los libros que compró esta la Enciclopedia de D'Alambert y Diderot y obras de Rousseau, Montesquieu, como también de Robertson. Para enviarlas a Chile debió pedir autorización del Santo Oficio para su internación.<sup>12</sup> En julio de 1777 coincidió en Madrid con Manuel de Salas.<sup>13</sup> Entre tanto a su futuro suegro, Joseph Perfecto de Salas, se le ordenó viajar a España, esto hace volver a José Antonio a América. Mientras la familia de Salas esta en Mendoza, Joseph Perfecto fallece en la ciudad de Buenos Aires en enero de 1779, esperando su viaje a España. José Antonio se encuentra con María Mercedes y su familia en Mendoza, regresando a Chile. En este regreso por fin puede casarse, estableciéndose en Santiago en abril de 1780.<sup>14</sup>

Con María Mercedes tuvo una hija, Mercedes quien se casó con Manuel Manso de Velasco y Santa Cruz.

En calidad de hijo mayor José Antonio obtuvo el mayorazgo fundado por su padre, sobre las casas familiares y la hacienda de Polpaico, en octubre de 1780.<sup>15</sup> No sin divisiones familiares y con una extensa apelación de Rosa de Rojas y Cerda, su media hermana.

En ese mismo año llegó una Real Orden para que Rojas y su mujer salieran de Chile en forma inmediata, la que fue motivada por el juicio contra el padre de María Mercedes.<sup>16</sup> Rojas logró revocar esa orden a través del Gobernador Benavides.

---

<sup>10</sup> El mayorazgo o vínculo de mayorazgo, es una institución que fue regulada por las Leyes de Toro en 1505, bajo el reinado de los Reyes Católicos, que permitía mantener un conjunto de bienes vinculados entre sí de manera que no se pudiera romper ese vínculo. Estos bienes se traspasaban en herencia al mayor de los hijos, así gran parte del patrimonio familiar no se diseminaba.

<sup>11</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.378.

<sup>12</sup> Amunátegui, Tomo 2, p. 47-48

<sup>13</sup> Op. cit., p. 75

<sup>14</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.382.

<sup>15</sup> Espejo, p. 708.

<sup>16</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.384.

En noviembre de 1781 comenzó a ejercer el cargo de Regidor del Cabildo de Santiago, ya que su cuñado Agustín Infante remato para él la vara de Regidor Perpetuo del Cabildo de Santiago. Puesto a que renunció por los litigios que se llevaban con sus hermanos por la obtención del mayorazgo. No obstante en 1785 compro un asiento en el Cabildo de la ciudad.<sup>17</sup>

Entre los años 1781 a 1782 se ve envuelto, junto con los franceses Antonio de Gramusset y Antonio Berney, en una conspiración para establecer en Chile una república de corte revolucionaria francesa, la llamada “conspiración de los tres Antonios”. Por esta razón es perseguido. Los franceses murieron en un naufragio durante su traslado al juicio en Europa. Rojas, en virtud de sus relaciones sociales, solo fue apresado y, tras un tiempo en prisión en España, fue devuelto a Santiago.

En 1787, explotó la mina de azogue de Punitaqui, en 1808 fue nombrado a solicitud del Cabildo, Regidor auxiliar.

En mayo de 1810, el Gobernador García Carrasco lo envió preso a Lima, por sospecha de sedición junto a Juan Antonio Ovalle y Bernardo de Vera y Pintado, lo que generó la ira de los habitantes de Santiago, los que provocaron la renuncia del Gobernador y el regreso a Chile de Rojas, quien fue liberado junto a Ovalle el 13 de septiembre de 1810.<sup>18</sup> El primer congreso nacional de 1811 lo nombró Regidor del Cabildo de Santiago, pero se excusó debido a su edad, ese año y como un gesto les dio la libertad a sus 6 esclavos. El 1 de julio de 1813 fue elegido vocal propietario de la junta protectora de la libertad de imprenta.<sup>19</sup>

En 1814, con la restauración monárquica el gobernador Osorio lo apresó y el oidor, de la re-establecida Real Audiencia Joseph de Santiago Concha, lo envió en noviembre de ese año como

---

<sup>17</sup> *Ibíd.*

<sup>18</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.387.

<sup>19</sup> *Op. cit.*,p.388.

prisionero a la isla de Juan Fernández.<sup>20</sup> Debido a su edad y estado de salud, su familia, y especialmente por influencia de su yerno Manuel Manso y Santa Cruz, que consiguió que el General Osorio le permitiera volver y vivir recluido en una casa particular en Valparaíso. El nuevo Gobernador Casimiro Marcó del Pont, ordeno que Rojas fuera trasladado a un castillo del puerto bajo guarnición militar, orden que no se llevó a efecto por el deterioro de la salud de Rojas. Finalmente falleció en el puerto en octubre de 1817, en situación de *abintestato* (sin testamento).<sup>21</sup>

Rojas, en su calidad de Capitán, viste un uniforme compuesto por una chupa (chaleco) rojo (encarnado) con botones dorados, blusa de cuello blanco y corbatín dorado, además de una chaqueta y calzón en color azul oscuro, con vuelta en rojo, específicamente los bocamangas, solapa y cuello.<sup>22</sup> Botones y charreteras dorada. Una peluca blanca adornada con una cinta negra y un sombrero en colores azul, rojo y dorado que sostiene bajo su brazo izquierdo. El personaje además luce un anillo dorado en el dedo meñique de su mano izquierda, y una espada colgando a un costado.

Sobre una mesa decorado y con papeles e instrumento en su superficie, representa sus conocimientos de matemáticas, propia de la instrucción militar, ya que se requería conocimientos de balística y operaciones elementales de cálculo. En este sentido siendo gobernador de Chile Manuel de Amat, dispuso que varios cadetes asistiesen a estudiar matemáticas en la Real Universidad de San Felipe, para lograr una formación más completa.<sup>23</sup> En el fondo de y detrás de una cortina, se aprecia la biblioteca del retratado, con libros sobre historia universal. Atributos de un hombre ilustrado de fines del siglo XVIII. La obra de autor desconocido, pudo haber sido pintada en Lima, según Cruz, donde siguiendo el ejemplo del retrato de Fermín de Ustáriz, de 1713, lleva una cartela, que fue realizada en Lima, donde fue frecuente que se retrataran miembros de la élite chilena.<sup>24</sup> En su proceso de intervención, se realizó una consulta al investigador peruano Luis

---

<sup>20</sup> Escritos y documentos...p. 142.

<sup>21</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.388.

<sup>22</sup> Cruz, (1996), pp.158 en adelante.

<sup>23</sup> Valenzuela, p.174.

<sup>24</sup> Cruz (1986)

Eduardo Wuffarden,<sup>25</sup> quien indicó, que no descartando que el retrato pueda haber sido ejecutado en Lima, por un pintor itinerante o español establecido en la capital virreinal, la obra ni por formato, diseño y paleta podría asociarse con ningún maestro de la tradición fundada por Cristóbal Lozano y continuada por Díaz y Bermejo. En otro aspecto, por la apariencia del personaje, no parece ser anterior a 1780 y habría la posibilidad de que fuese pintado en Buenos Aires.

No obstante, los análisis que se realizaron a la obra durante su proceso de intervención, específicamente los cortes estratigráfico, dieron cuenta de una similitud con las muestras tomadas al retrato de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa,<sup>26</sup> obra de Martín María de Petris, quien llegó a Chile en 1797, a fin de crear una Escuela de Dibujo, propiciada por Manuel de Salas. Las muestras<sup>27</sup> son similares y en ambos retratos hay ciertas coincidencias estilísticas. A esto se suma que Manuel de Salas era cuñado de José Antonio de Rojas, por lo tanto próximo al pintor de Petris. Se deja planteada una futura línea de investigación al respecto de la autoría y especificidad cronológica del retrato de Rojas.

### **Análisis iconológico**

El valor simbólico de mayor relevancia del retrato reside en la perpetuación de la memoria. Es la representación de una imagen, que pretendía reflejar las virtudes y logros, que el modelo retratado logró en vida. En muchos casos es el reflejo del poder y de su estatus, como así mismo, la representación del afecto cotidiano y hogareño. La realización de un retrato refleja contextos históricos y artísticos determinados, las poses y los gestos de los modelos y los accesorios, atributos y escenografías representadas son un mensaje para el espectador. Los elementos

---

<sup>25</sup> Respuesta en correo electrónico del 22 de mayo de 2013.

<sup>26</sup> Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa, (1738-1811), fue un presbítero, Canónigo y tesorero del Cabildo de la Catedral de Santiago, (1797). Fue Caballero eclesiástico de la orden de Carlos III, otorgada en 1797, como aparece en el retrato. Óleo sobre tela, 96 x 69 cm, 3-469, de la colección del Museo Histórico Nacional.

<sup>27</sup> La muestra a la obra de Petris se tomó en el contexto del proyecto internacional sobre el estudio de la obra de José Gil de Castro. Ver: Eisner, F; Marte, F; Wuffarden, L.E.: "Gil de Castro frente a sus contemporáneos", en *Más allá de la imagen, los estudios técnicos en el Proyecto José Gil de Castro*, Majluf, N. Editora (2012), pp. 34-35.

plásticos representados en los rostros y en su entorno, nos sirven para leer el pasado.<sup>28</sup>

Uno de los elementos que da cuenta de mejor forma sobre el estatus social del retratado es su indumentaria. En este caso aparece con un uniforme, representando un valor simbólico de pertenencia a una elite, que cumple una función social, ser fiel súbdito del rey, ya que una de las mejores formas de servirlo son las armas o la religión. En este sentido se debe entender que hasta el siglo XVIII, los soldados dentro del Imperio español se vestían con libertad, sin mayor protocolo e incluso con exageración.<sup>29</sup> Posteriormente y a partir de la Real Orden de 1796 tanto milicias disciplinadas y urbanas se uniformaron todo el Imperio español.

Todas las milicias disciplinadas de Indias comenzaron a usar casaca (larga) azul con la vuelta, solapa y collarín (cuello) encarnado (rojo), chupa (chaqueta corta) y calzón blanco, distinguiéndose los cuerpos de infantería de los de caballería y dragones en que los primeros llevan galón de oro en el collarín y los segundos de plata. Y el de las milicias urbanas en los mismos términos y con las propias diferencias para infantería caballería y dragones con la sola distinción entre disciplinadas y urbanas de no llevar estas solapas. Eran cuerpos de carácter de elite, que resguardaban el entorno del gobernador en su calidad de autoridad máxima, por lo tanto eran españoles, blancos, y eran pagados, recibiendo el trato de “don”.<sup>30</sup>

Por esto la importancia de retratarse con el uniforme, mostrando su carrera militar, que era en definitiva el servicio al imperio.

En esta perspectiva, Rojas en 1759 fue nombrado por el gobernador Manuel de Amat y Junyet, Capitán de Caballería del batallón de Santiago o Dragones de Santiago, creado en 1758 por el gobernador de Amat con el objetivo coyuntural de reprimir un motín de los reos de la cárcel.<sup>31</sup> Su

---

<sup>28</sup> Martínez (2909) , Memoria, retrato y poder, p. 3.

<sup>29</sup> Cruz, op. cit. p. 202.

<sup>30</sup> Valenzuela, op. cit.p.176.

<sup>31</sup> Ver León.

destacamento, cuyo cuartel se encontraba al costado del palacio del gobernador, servía como escolta de la máxima autoridad, resguardo para los edificios públicos y apoyo represivo de la administración urbana de justicia<sup>32</sup>.

Pero junto con ser representado en su estatus cívico-militar, Rojas hace mención a su espíritu ilustrado, al mostrar su biblioteca e instrumentos científicos. Se aprecia de forma más evidente en los mismos escritos del personaje, es así que en una carta al historiador William Robertson,<sup>33</sup> escrita en Madrid el 20 de junio de 1775, Rojas le expone:

*Yo soi americano; he nacido en la ciudad de Santiago, capital del reino de Chile; i mi destino es volver a acabar mis días en aquel país, el mas fértil i delicioso del mundo. Apreciaria poder ser útil en él, i tener a quien comunicar lo que por allá puedo observar, tanto en historia natural, como en astronomía i física. Aquel mundo está intacto; i a cada paso, se vienen a las manos mil cosas raras dignas del conocimiento de los sabios, que ellos estimarían, i que aquí por su indolencia ni aprecian, ni conocen. Como el jenio de la nación que, o domina, no es el mas dispuesto a emplearse en estas investigaciones, apenas se tienen noticias de las producciones naturales de aquel hemisferio, pues no se han visto venir otras que las que han podido recoger los viajeros mui de paso, sin tener tiempo para reconocerlas, de lo que proviene la inversión de noticias que se nota en todo lo que tiene relación a la América.<sup>34</sup>*

Es así que Rojas expuso su pensamiento de un clásico hombre ilustrado de la segunda mitad del siglo XVIII. Esto nos puede hacer entender su creciente consciencia política que lo llevo a tener problemas con la autoridad virreinal, que lo llevo en dos ocasiones a ser acusado de conspirar contra el orden monárquico.

Las relaciones sociales de Rojas<sup>35</sup> eran importantes. Su suegro fue Joseph Perfecto de Salas, su cuñado Manuel de Salas, su sobrino José Miguel Infante. Por parte de su padre se vinculaba a la familia del Conde de Superunda y por línea materna era sobrino del regidor perpetuo del Cabildo

---

<sup>32</sup> Valenzuela, p. 176.

<sup>33</sup> Historiador escoces (1721-1793)

<sup>34</sup> Citado en Amunátegui, Miguel Luis., p. 53

<sup>35</sup> Se puede ver en la *Relación de los méritos y servicios de don Josef Antonio de Roxas, Capitán de Caballería del número y batallón de la ciudad de Santiago, en el Reino de Chile .Madrid 25 de agosto de 1772*. Citado en Amunátegui, Domingo, Tomo 2, Apéndice, pp. 419-421.

de Santiago Juan José de Santa Cruz y Silva. Su yerno era un criollo realista, Manuel Manso y Santa Cruz, fue un alto funcionario virreinal, Administrador General de Aduanas de Santiago. Sus lazos familiares se extendían a la familia de su mujer, ya que una de sus hermanas, Francisca de Borja Salas y Corvalan, estaba casada con Ramón Martínez de Rozas, quien fuera asesor del gobernador Ambrosio O'Higgins y hermano de Juan Martínez de Rozas, figura clave en el proceso de independencia.<sup>36</sup> Del que participó activamente hasta la llegada de la restauración monárquica a manos del Virrey del Perú.

### **Declaración de significado de valor.**

El retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren, representado como un criollo ilustrado a fines del virreinato, es un vestigio de un momento histórico crucial en el nacimiento de Chile como nación y la representación de un personaje que participó activamente en la vida social, política y cultural de Chile, de fines del siglo XVIII y comienzos del XIX. Su presentación sigue los cánones del retrato de aparato virreinal hispánico, donde el personaje retratado aparece ataviado con un vestuario mostrando su posición social y en el fondo elementos que dan cuenta de su formación cultural. Convirtiéndose en una de las pocas testimonios de la imagen de un criollo de esa época. El contexto de la realización de tipo de retrato se realizaba bajo ciertas circunstancias; como retrato de boda, antes de un largo viaje o de carácter votivo. Tanto este retrato como el de su esposa María Mercedes de Salas y Corbalán, se encontraban en el siglo XIX en la galería de retratos de la Biblioteca Nacional, de donde fueron ingresados en 1911 a la colección del Museo Histórico Nacional, donde siempre han estado en la exhibición permanente, debido a la importancia histórica del personaje, como al valor de su representación.

---

<sup>36</sup> Amunátegui, Domingo, Tomo 2, p.386.

### **Bibliografía:**

Álvarez Urquieta, Luis. "La pintura en Chile durante el periodo colonial". *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 1º Semestre, Santiago de Chile, 1933.

Amunategui, Miguel Luis. *Crónicas de 1810*. Tomo I y II. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile, en cumplimiento del artículo 28 de la ley del 19 de noviembre de 1842. Imprenta de la República de Jacinto Nuñez, Santiago de Chile, 1876.

Amunategui Solar, Domingo. *Mayorazgos y títulos de Castilla*. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile, en cumplimiento del artículo 22 de la ley del 9 de enero de 1879. Imprenta, litografía y encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1903.

Cruz, Isabel. "Trajes y moda en Chile 1650-1750: jerarquía social y acontecer histórico". *HISTORIA* Nº21, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1986. (177-214)

Cruz, Isabel. El traje. *Transformaciones de una segunda piel*. Santiago de Chile, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, 1996.

Espejo, Juan Luis. *Nobiliario de la Capitanía General de Chile*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1967.

León; Leonardo. "La construcción del orden social oligárquico en Chile colonial; la creación del Cuerpo de Dragones, 1758." *Estudios Coloniales I*, Retamal Ávila, Julio (editor). Santiago de Chile, Universidad Andrés Bello-RIL Editores, 2000.

Majluf, Natalia (Editora). *Más allá de la imagen, los estudios técnicos en el Proyecto José Gil de Castro*, Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2012.

Martínez, Juan Manuel, "Memoria, retrato y poder". *Doble de letras mujeres y trazos escritos. Voces, rostros y escrituras de mujeres en el siglo XIX*, Martínez, Juan Manuel (Editor). Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional-DIBAM, 2009.

Martínez, Juan Manuel, *La pintura como memoria histórica, Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*, Santiago de Chile, Museo Histórico Nacional-DIBAM, 2009.

Medina, José Toribio. *Diccionario Biográfico Colonial de Chile*. Santiago de Chile, Imprenta Elzeviriana, 1906.

Valenzuela Márquez, Jaime. "La militarización de las celebraciones públicas en el Chile de los Borbones y la Independencia." *Revista Complutense de Historia de América*, vol. 37. 2011, Madrid, Universidad Complutense, 2011, (173-198)

*Escritos y documentos del Ministro de O'Higgins, Doctor don José Antonio Rodríguez Aldea y otros concernientes a su persona 1783-1822. Tomo XXXV. Colección de Historiadores y de Documentos relativos a la Independencia de Chile, Biblioteca Nacional, Imprenta Cultura, Santiago de Chile, 1950.*

## INFORME DE RESULTADOS DE ANÁLISIS LPC-158

### 1. Antecedentes. Datos solicitud

<b>Laboratorio solicitante</b>	Pintura
<b>Ficha clínica</b>	LPC-2013.02.01
<b>Nombre Común</b>	Óleo sobre tela
<b>Título</b>	Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren
<b>Autor</b>	Desconocido
<b>Nombre del solicitante</b>	Gabriela Revenco
<b>Cantidad muestras</b>	7
<b>Fecha solicitud</b>	20130509
<b>Fecha entrega</b>	20130626

#### 1.1. Objetivos

Estudiar la estratigrafía de la capa pictórica y determinar la naturaleza de los materiales para el proceso de intervención.

### 2. Metodología

#### 2.1. Toma de muestras

La toma de muestras de capa pictórica se realizó principalmente en zonas de grietas o faltantes. Adicionalmente se tomaron muestras de fibra y residuos resinosos (1 y 7). Todas 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.

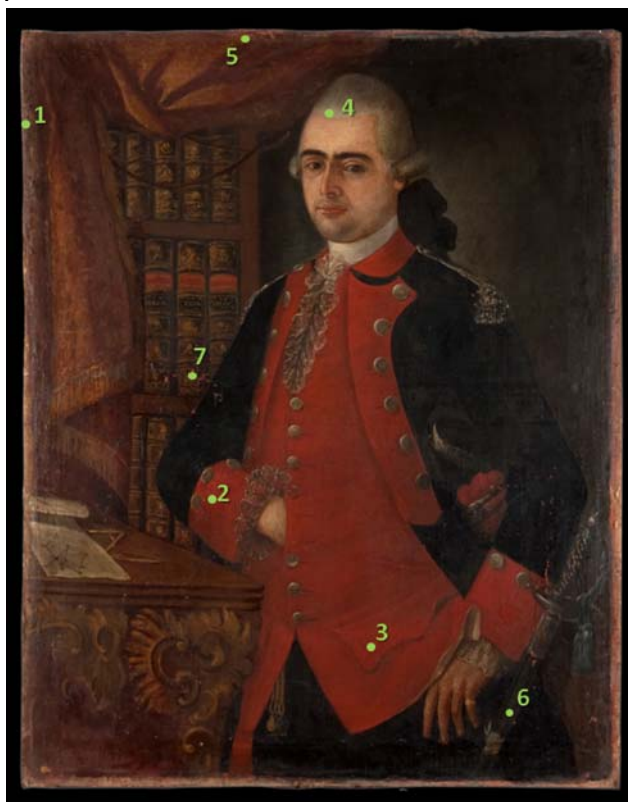


Figura 1. Fotografía tomada por V. Rivas de la obra con las zonas de toma de muestra marcadas.

## 2.2. Descripción de las muestras.

Código	Tomada por	Descripción
LPC-158-01	Federico Eisner	Muestra de fibra tomada de la trama del soporte en la zona superior derecha de la obra. x= 0 cm; y= 65 cm
LPC-158-02	Federico Eisner	Muestra de capa pictórica roja tomada desde la parte central de la obra (manga). x= 25,2 cm; y=40 cm
LPC-158-03	Sara Chiostergi	Muestra de capa pictórica roja tomada desde la parte inferior izquierda de la obra (bolsillo). X=49 cm; y=18,5 cm.
LPC-158-04	Sara Chiostergi	Muestra de capa pictórica blanca tomada desde la parte superior de la obra (pelo). x= 43cm; y= 65cm
LPC-158-05	Federico Eisner	Muestra de capa pictórica amarilla tomada desde la parte superior de la obra (cortina). x= 32; y= 106,5cm
LPC-158-06	Sara Chiostergi	Muestra de capa pictórica verde tomada desde la parte inferior izquierda de la obra (espada). x=68,2 cm; y=13 cm
LPC-158-07	Federico Eisner	Muestra de residuo (gotita marrón de aspecto ceroso y superficie reflectante) tomada desde la zona central de la obra (gotita pegada en la tela, en un faltante en el área de los libros del medio). x= 23,5 cm; y= 57,8 cm

## 2.3. Metodología de análisis

### Microscopía de Luz Polarizada (PLM-Fibras)

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

### Microscopía de Luz Polarizada (PLM-Estratigrafías)

La muestra se montó utilizando el método descrito por M. Wachowiak<sup>1</sup>. La muestra se fijó a un molde de resina acrílica utilizando un pegamento en base a cianoacrilato. Luego se completó el molde con resina y se pulió para dejar expuesta la estratigrafía. La estratigrafía se observó usando un microscopio Carl Zeiss Axioskop 40 con luz incidente polarizada y UV-visible (UVIF), utilizando aumentos totales de 10X, 50X y 100X. Las imágenes se registraron utilizando una cámara Canon EOS T3.

### ATR-FTIR

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  $\text{cm}^{-1}$  con una resolución de 4  $\text{cm}^{-1}$  y 256scans, después de tomar un espectro del fondo. Los resultados se compararon con la bibliografía<sup>2,3</sup>.

### Microscopía 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. Este convenio es posible gracias al apoyo del proyecto FONDECYT 1110106. Para las mediciones se utilizó un equipo Renishaw RM2000 equipado con las líneas láser de 514, 633 y 785 nm. La muestra es observada con un microscopio Leica a través de un objetivo de 50X. El registro del espectro Raman se hace en un detector CCD enfriado por aire. Los resultados se describen en las descripciones de las estratigrafías y en la foto se señala el

lugar donde se toman los espectros. Los espectros de los distintos compuestos encontrados se añaden como anexos al final del informe.

### 3. Resultados

#### 3.1. Residuos

##### LA-158-07

*Descripción:* gotita marrón de aspecto ceroso y superficie reflectante.

*Analista:* Sara Chiostergi

*Objetivo:* identificar la naturaleza del material constituyente.

*Resultado:* en el espectro ATR-IR se observan las señales características de cera de abeja a 2916, 2849, 1712, 1463, 1411, 728  $\text{cm}^{-1}$  [4] y de colofonia a 1464, 1410, 1377, 1248  $\text{cm}^{-1}$  [5].

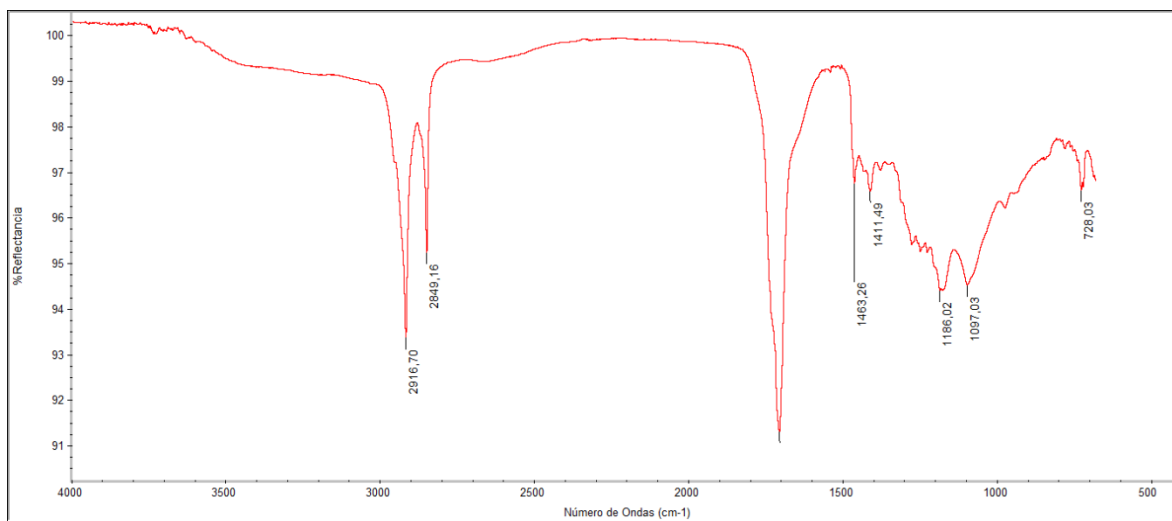


Figura 2. Espectro ATR-IR de la muestra LPC-158-07

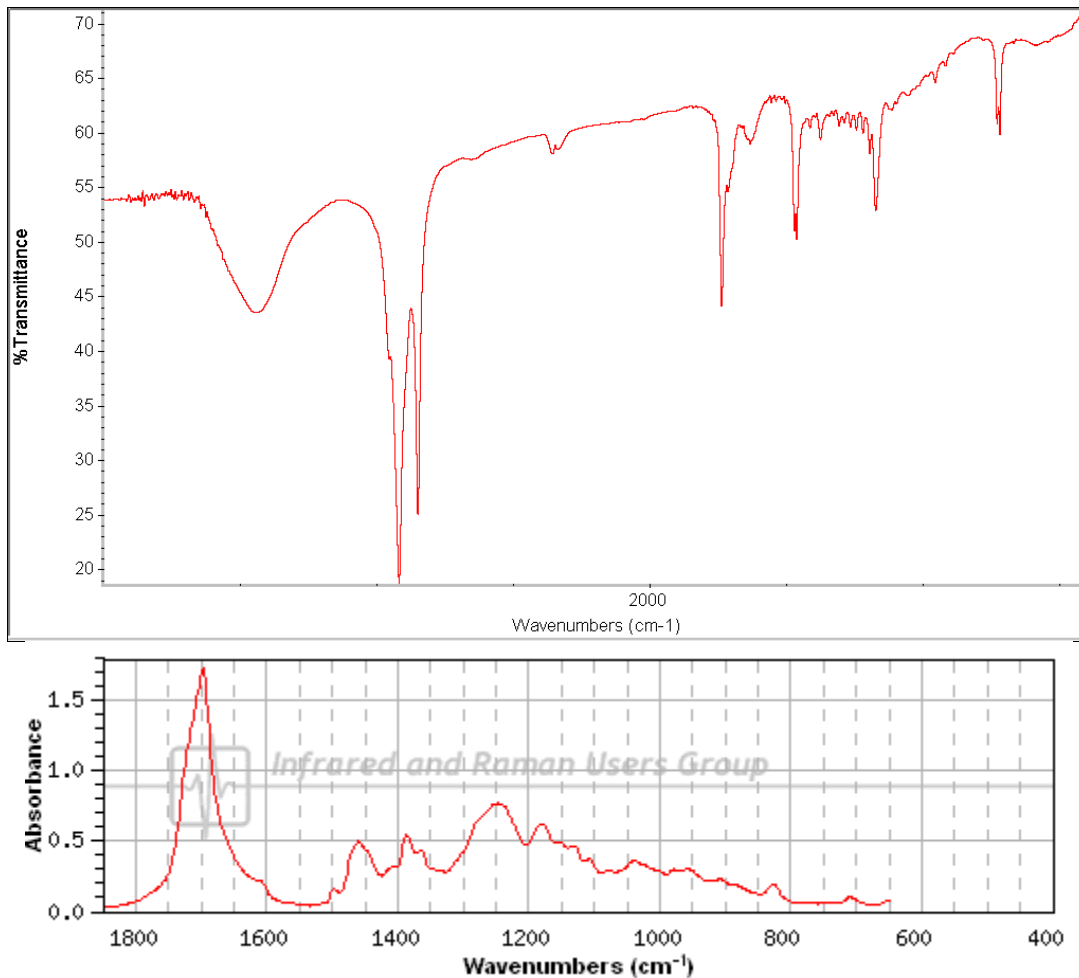


Figura 3. Espectros de referencia para la cera de abeja [4] (arriba) y colofonia [5] (abajo).

### 3.1.2. Conclusión de la muestra

Por análisis visual se observa un material amorfo y de color rojizo. Por análisis FTIR se pudo identificar la presencia de cera de abeja y colofonia, dato que confirma las propiedades organolépticas del residuo.

## 3.2. Fibras

### LPC-158-01

Analista: Sara Chiostergi

Objetivo: Identificar el tipo de fibras utilizado para la confección del soporte.

Resultado: se encontró que tanto para trama y urdimbre la fibra corresponde a cáñamo en hilos con torsión Z, de diámetro ~ 10  $\mu\text{m}$ . En general no se observó una friabilidad mayor a lo normal en las fibras analizadas. Como un hecho adicional, se observaron algunos cristales de sales solubles producto de la dispersión en agua de las fibras para su observación bajo microscopio.

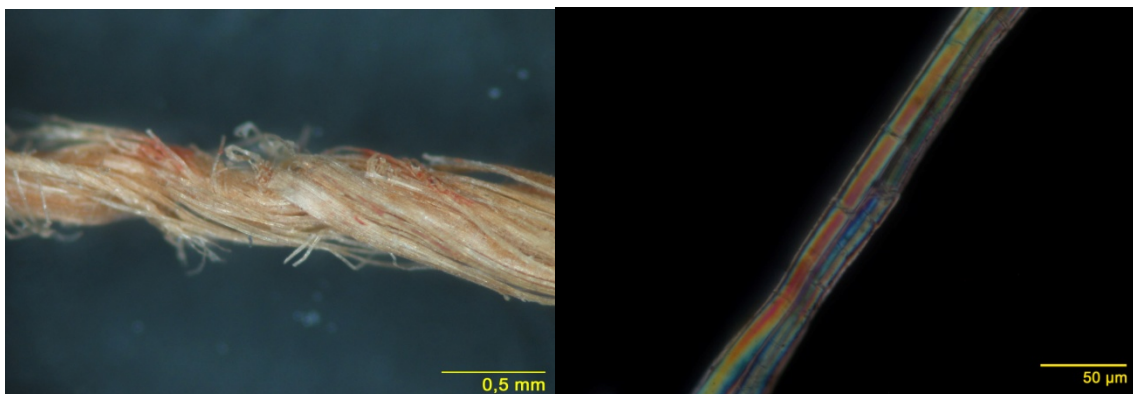


Figura 4. Microfotografía de la muestra LPC-158-01. Izquierda: observación bajo luz normal por microscopio Stemi 2000C. Derecha: observación bajo luz polarizada transmitida con microscopio Axioskop 40.

### 3.3. Estratigrafía

Analista: Sara Chiostergi

Objetivo: En general el objetivo de las estratigrafías es determinar las características de los estratos pictóricos, en cuanto a cantidad y altura de los estratos presentes en cada muestra.

#### LPC-158-02

*Descripción:* Muestra de capa pictórica roja tomada desde la parte central de la obra

*Objetivo:* comparar la capa pictórica roja con la de la muestra LPC-158-03.

*Resultado:* la estratigrafía de la muestra LPC-158-02 presenta 10 estratos.

- 1- Estrato de bordes irregulares color marrón-transparente de imprimación. Bajo luz UV presenta fluorescencia. Altura máxima 100  $\mu\text{m}$ .
- 2- Estrato rojo-naranja de hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) con inclusiones de distinto tamaño color rojo, naranja, azul, negro, blanco y gris-transparente (de sulfato de bario). El borde inferior es más irregular del superior. No presenta fluorescencia bajo luz UV. Altura máxima 140  $\mu\text{m}$ .
- 3- Estrato azul-gris, con inclusiones muy pequeñas rojas y negras homogéneamente distribuidas y algunas inclusiones color blanco-gris de medio tamaño. Bajo luz UV se observa una leve fluorescencia amarilla de la base, mientras las inclusiones mantienen el mismo color. El borde superior es poco definido, lo que indica que el estrato 4 fue aplicado cuando el 3 estaba todavía fresco. Altura máxima 40  $\mu\text{m}$ .
- 4- Estrato rojo, más oscuro respecto al 2, de granulometría fina, con inclusiones de distinto tamaño color rojo claro, rojo oscuro, blanco y negro. Bajo luz UV se observa una leve fluorescencia amarilla de la base donde las inclusiones pequeñas de color rojo claro mantienen el mismo color, mientras las de rojo oscuro presentan una fluorescencia naranja claro. Altura máxima 60  $\mu\text{m}$ . En el borde de superior se observa una concentración de inclusiones rojas ( $\sim 10 \mu\text{m}$ ), pero el borde de la concentración no es bastante claro como para definir si se trata de un estrato. Probablemente se trata de una pincelada aplicada sobre el estrato 4 todavía muy fresco. Bajo luz UV las inclusiones se ven de color rojo. En esta área se observa (por Raman) la presencia de bermellón.
- 5- Estrato marrón transparente de bordes irregulares. Bajo luz UV presenta fluorescencia amarilla. Altura máxima 5  $\mu\text{m}$ .
- 6- Estrato blanco de carbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) con inclusiones semitransparentes. En el área central del estrato se observa una inclusión azul de diámetro  $\sim 24 \mu\text{m}$ , identificado como ftalocinina de cobre (Cu-Pc,  $\text{C}_{32}\text{H}_{16}\text{CuN}_8$ ). El borde inferior es bastante más irregular del superior. El estrato se encuentra a un nivel más bajo respecto a los demás estratos (podría ser debido al tipo de material – hidrosoluble?– o a un defecto del montaje del corte estratigráfico). Bajo luz UV no presenta fluorescencia. Altura máxima 40  $\mu\text{m}$ .

- 7- Estrato marrón transparente, irregular, presenta fluorescencia amarilla. Altura máxima 8  $\mu\text{m}$ .
- 8- Estrato blanco muy delgado ( $\sim 2 \mu\text{m}$ ), irregular, define el borde superior del 7. No tiene fluorescencia.
- 9- Estrato rojo de bermellón (HgS), de granulometría más fina que el 4 (que es más fino que el 2). Bordes bastante regulares. Bajo luz UV presenta la misma respuesta del estrato 4, aunque se presenta más oscuro por tener una mayor concentración de pequeñas inclusiones. Altura máxima 14  $\mu\text{m}$ .
- 10- Estrato muy delgado ( $\sim 2 \mu\text{m}$ ) visible solo bajo luz UV por una fluorescencia amarilla no muy intensa.

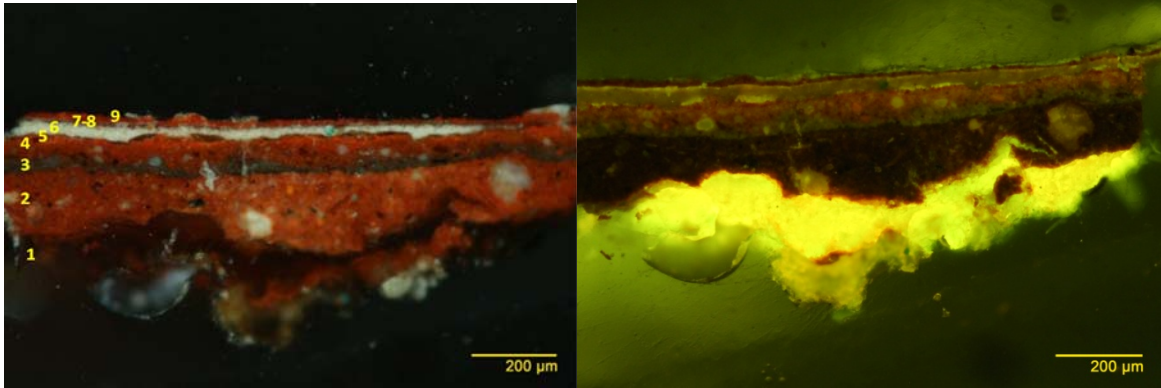


Figura 5. Cortes estratigráficos de la muestra LPC-158-02. Izquierda: observación bajo luz normal. Derecha: observación bajo luz UV.

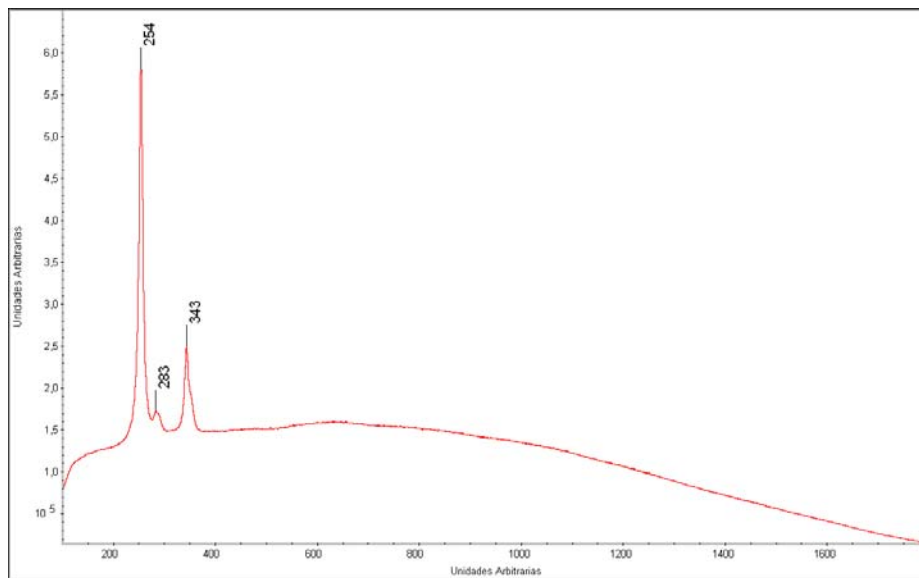


Figura 6. Espectro Raman tomado en el estrato n.9 de la muestra LPC-158-02. Se observan las señales características del bermellón (HgS).

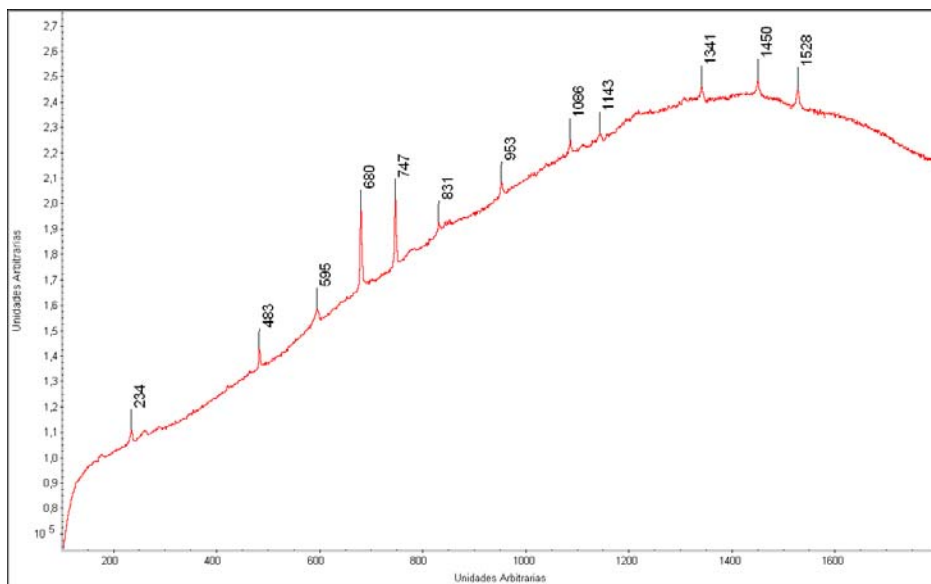


Figura 7. Espectro Raman tomado sobre la inclusión azul del estrato n.6 de la muestra LPC-158-02. Se observan las señales características de una ftalocianina de cobre ( $\text{Cu-PC}$ ,  $\text{C}_{32}\text{H}_{16}\text{CuN}_8$ ).

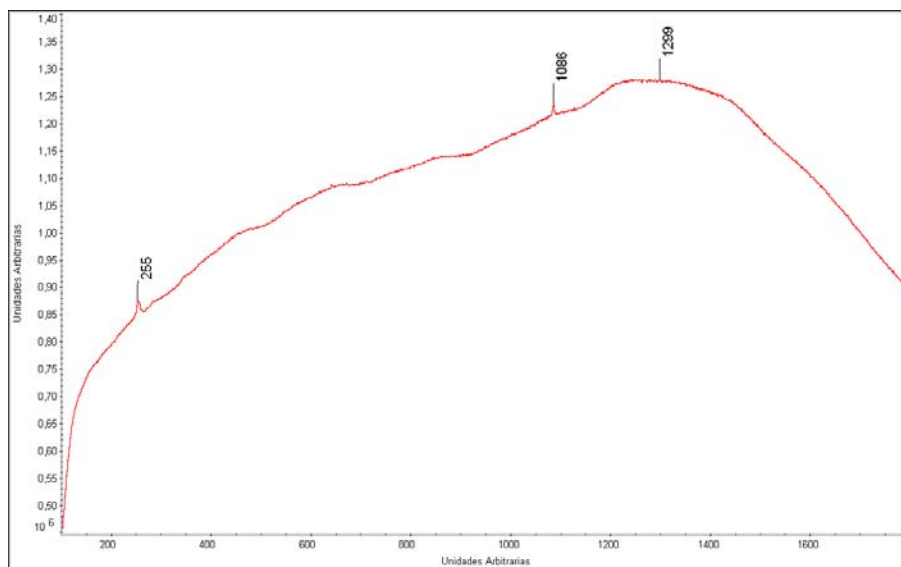


Figura 8 Espectro Raman tomado en el estrato n.6 de la muestra LPC-158-02. Se observan las señales características del carbonato de calcio ( $\text{CaCO}_3$ ) a  $1086\text{ cm}^{-1}$  y del bermellón ( $\text{HgS}$ ) a  $255\text{ cm}^{-1}$ .

### **LPC-158-03**

*Descripción:* Muestra de capa pictórica roja tomada desde la parte inferior izquierda de la obra (bolsillo).

*Objetivo:* comparar la capa pictórica roja con la de la muestra LPC-158-02.

*Resultado:* la estratigrafía de la muestra LPC-158-03 presenta 4 estratos.

- 1- Estrato rojo-naranja, granulometría de medio tamaño con inclusiones de distintos colores (blanco, amarillo, negro, gris, rojo oscuro, ámbar oscuro) de distribución bastante homogénea. Bajo luz UV no presenta fluorescencia. Altura máxima  $\sim 240\text{ }\mu\text{m}$ .

- 2- Estrato rojo levemente más oscuro respecto al estrato inferior (1). El borde inferior no es bien definido: eso indica que fue aplicado cuando el estrato 1 todavía estaba fresco. Granulometría fina y homogénea, con algunas inclusiones más grandes (color negro, semitransparente, rojo claro y oscuro). Bajo luz UV se observa una leve fluorescencia amarilla que distingue el estrato del inferior (1). Altura máxima 30  $\mu\text{m}$ .
- 3- Estrato discontinuo, bordes bastante regulares, color de base naranja claro con inclusiones pequeñas homogéneamente distribuidas. Bajo luz UV no presenta fluorescencia, pero se ve rojo, por la alta concentración de gránulos rojos pequeños. Altura máxima 10  $\mu\text{m}$ .
- 4- Estrato de barniz marrón oscuro transparente, de bordes bien definidos. Se observa más compacto y rígido respecto al estrato inferior (3). Bajo luz UV presenta una fluorescencia amarilla. Altura máxima 10  $\mu\text{m}$ .

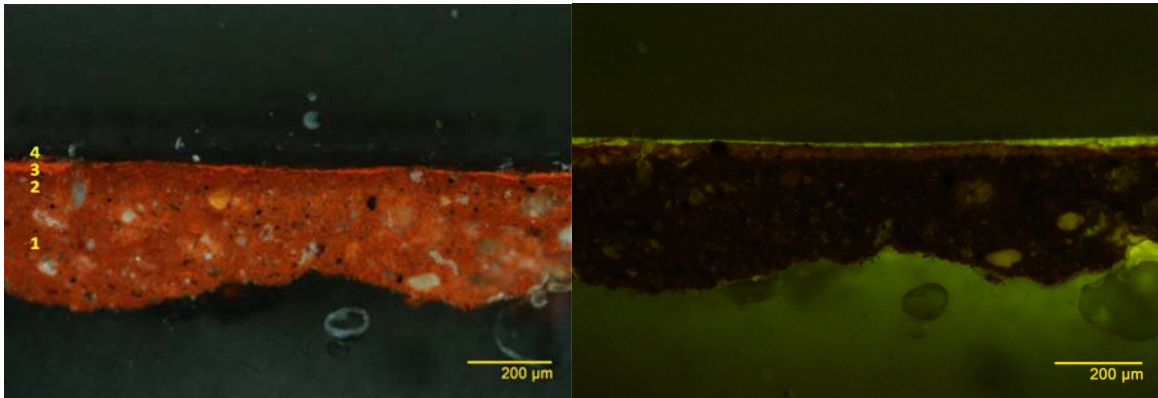


Figura 9. Cortes estratigráficos de la muestra LPC-158-03. Izquierda: observación bajo luz normal. Derecha: observación bajo luz UV.

#### **LPC-158-04**

*Descripción:* Muestra de capa pictórica blanca tomada desde la parte superior de la obra (pelo).

*Resultado:* la estratigrafía de la muestra LPC-158-04 presenta 6 estratos.

- 1- Estrato rojo de hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ) con inclusiones de distinto tamaño y color (negro, blanco y rojo). Bajo luz UV no se observa fluorescencia. Altura máxima 120  $\mu\text{m}$ .
- 2- Estrato rosado de base blanca (blanco de plomo) con pequeñas inclusiones rojas (bermellón) y naranjas homogéneamente distribuidas. Se observan también algunas inclusiones negras pequeñas y otras más grandes semitransparentes y blancas. Bajo luz UV se observa una distinción entre dos estratos: el inferior ( $\sim 40 \mu\text{m}$ ) de fluorescencia amarilla más intensa y el superior ( $\sim 70 \mu\text{m}$ ) de fluorescencia verde menos intensa, mientras las inclusiones rojas mantienen el mismo color. Esta no definición del límite entre los dos estratos es debida a la aplicación del superior encima de un estrato muy fresco. Altura máxima 105  $\mu\text{m}$ .
- 3- Estrato blanco (Blanco de plomo) mucho más alto en la parte derecha del corte. Se observan pocas inclusiones semitransparentes de medio tamaño, textura homogénea. Bajo luz UV se observa una fluorescencia verde menos intensa respecto a los estratos de contacto. Altura máxima 42  $\mu\text{m}$ .
- 4- Estrato transparente, visible bajo luz UV por una fluorescencia amarilla. Altura máxima 8  $\mu\text{m}$ .
- 5- Estrato blanco discontinuo e irregular. Bajo luz UV presenta una fluorescencia verde poco intensa, parecida a la del estrato 3. Altura máxima 4  $\mu\text{m}$ .
- 6- Estrato transparente visible bajo luz UV por una fluorescencia amarilla (como el estrato 4). Sigue toda la superficie. Altura máxima 10  $\mu\text{m}$ .

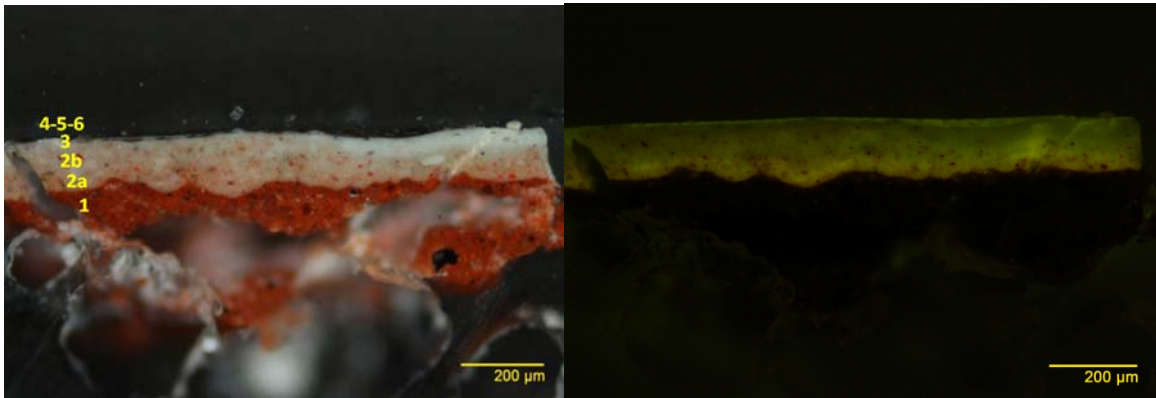


Figura 10. Cortes estratigráficos de la muestra LPC-158-04. Izquierda: observación bajo luz normal. Derecha: observación bajo luz UV.

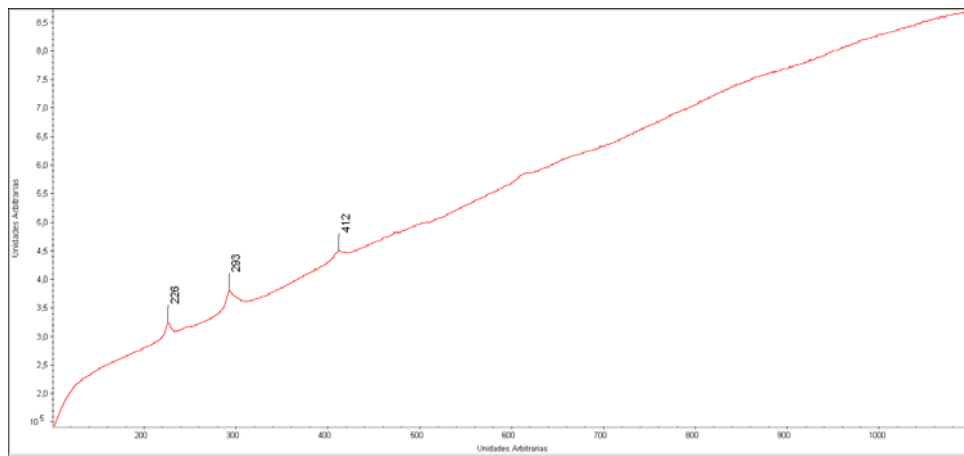


Figura 11. Espectro Raman tomado en el estrato n.1 de la muestra LPC-158-04. Se observan las señales características de la hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ )

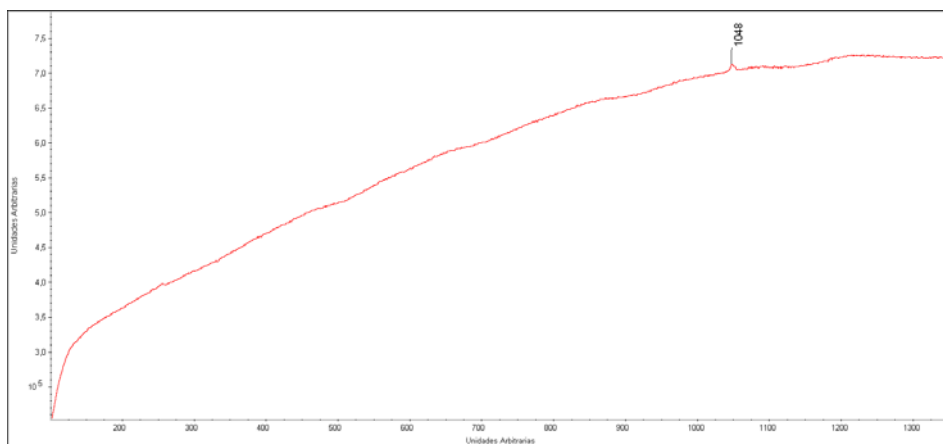


Figura 12. Espectro Raman tomado en el estrato n.3 de la muestra LPC-158-04. Se observa la señal característica del blanco de plomo ( $2\text{PbCO}_3 \cdot \text{Pb}(\text{OH})_2$ ).

### **LPC-158-05**

*Descripción:* Muestra de capa pictórica amarilla tomada desde la parte superior de la obra (cortina).

*Resultado:* la estratigrafía de la muestra LPC-158-05 presenta 3 estratos.

- 1- Estrato rojo-marrón con inclusiones grandes semitransparentes y pequeñas negras, rojas y blancas. Además se observan una grande inclusión marrón-verde oscuro y una grande blanca. Bajo luz UV no se observa fluorescencia. Altura máxima 250  $\mu\text{m}$ .
- 2- Estrato rojo más oscuro, con muchas inclusiones blancas y rojas de medio tamaño, homogéneamente distribuidas por todo el estrato. Bajo luz UV se observa una fluorescencia anaranjada debida sobre todo a la fluorescencia naranja intensa de las inclusiones color rojo oscuro. Altura  $\sim 62 \mu\text{m}$ .
- 3- Estrato amarillo de granulometría más fina respecto al estrato inferior (2), del cual se distingue, bajo luz UV, por una fluorescencia más amarilla. Altura máxima 40  $\mu\text{m}$ .

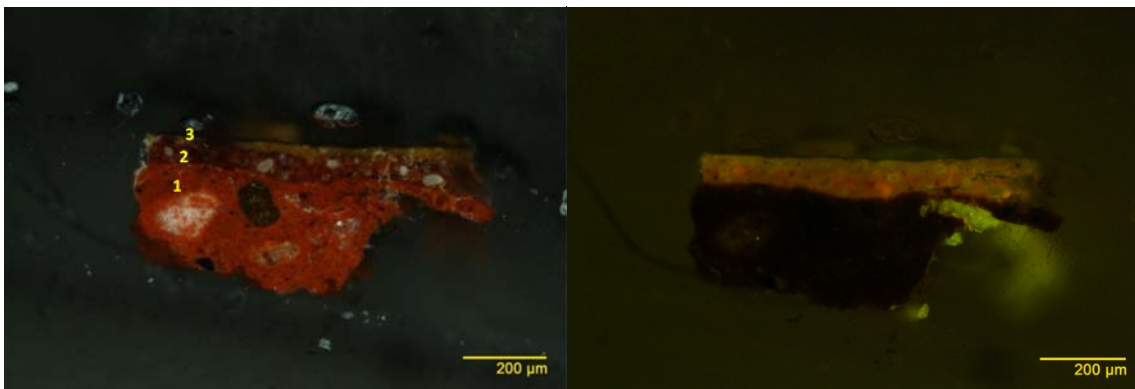


Figura 13. Cortes estratigráficos de la muestra LPC-158-05. Izquierda: observación bajo luz normal. Derecha: observación bajo luz UV.

### **LPC-158-06**

*Descripción:* Muestra de capa pictórica verde tomada desde la parte inferior izquierda de la obra (espada).

*Resultado:* la estratigrafía de la muestra LPC-158-06 presenta 8 estratos.

- 1- Estrato rojo-anaranjado de granulometría mixta: grandes inclusiones negras, blancas de tamaño medio y rojas pequeñas. Bajo luz UV, con mayor aumento, se observa una fluorescencia anaranjada, mientras las inclusiones mantienen el mismo color. Altura máxima 120  $\mu\text{m}$ .
- 2- Estrato rojo más claro, de granulometría más fina y homogénea del estrato inferior (1). Altura máxima 40  $\mu\text{m}$ . Bajo luz UV se distingue por una leve fluorescencia más amarilla. En el borde superior se observa un estrato muy delgado ( $\sim 2 \mu\text{m}$ ) que sigue toda la superficie, de fluorescencia amarilla.
- 3- Estrato verde de granulometría fine con grandes inclusiones blancas (blanco de plomo), medias amarillas y pequeñas rojas y marrones. Se distingue del estrato superior (4) por una tonalidad más marrón y por una fluorescencia amarilla más intensa. Altura máxima 50  $\mu\text{m}$ .
- 4- Estrato verde con una gran inclusión amarilla en la parte izquierda, bastantes inclusiones negras de medio y grande tamaño homogéneamente distribuidas. Se observan también inclusiones verdes de medio tamaño. Bajo luz UV se distinguen del estrato inferior (3) por una fluorescencia menos intensa, mientras las inclusiones negras no cambian de color. En el borde superior se observa un estrato muy delgado ( $\sim 1 \mu\text{m}$ ) de fluorescencia amarilla que sigue todo el estrato. Altura máxima 50  $\mu\text{m}$ .
- 5- Estrato marrón oscuro de granulometría muy fina, con inclusiones negras muy pequeñas homogéneamente distribuidas. Bajo luz UV se observa una muy leve fluorescencia de la base, mientras las inclusiones se mantienen oscuras. Altura máxima 10  $\mu\text{m}$ .

- 6- Estrato irregular y discontinuo, transparente de fluorescencia amarilla bajo luz UV. Altura máxima 4  $\mu\text{m}$ .
- 7- Estrato marrón con inclusiones negras y rojas muy pequeñas. No presenta fluorescencia. Altura ~4  $\mu\text{m}$ .
- 8- Estrato transparente marrón de fluorescencia amarilla. Altura ~8  $\mu\text{m}$ .

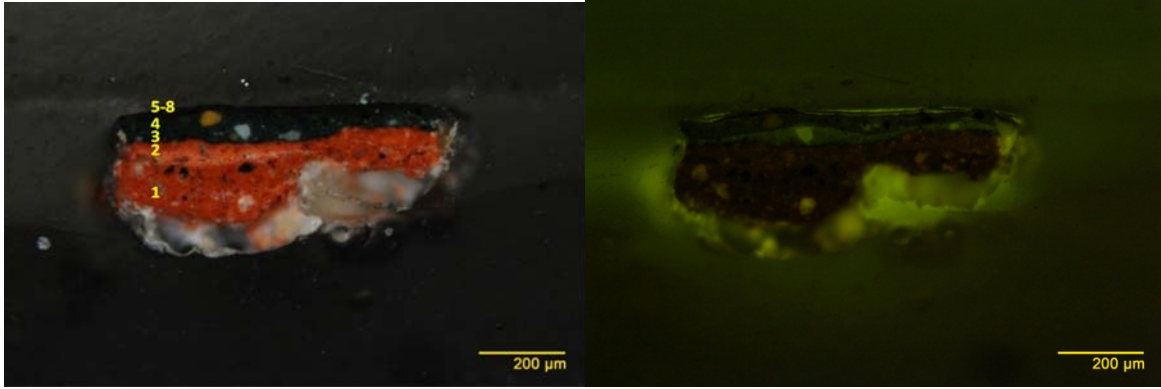


Figura 14. Cortes estratigráficos de la muestra LPC-158-06. Izquierda: observación bajo luz normal. Derecha: observación bajo luz UV.

#### 4. Conclusiones

En general las muestras se presentan fáciles de manipular aparte la n. 4 (desde el cabello, figura 9), que sufrió la ruptura del estrato de preparación en la realización del corte estratigráfico.

Comparando las secuencias estratigráficas de las muestras se observa una misma preparación de base roja con inclusiones de distinto tamaño y color, donde, por los análisis Raman, se distingue la presencia de hematita ( $\text{Fe}_2\text{O}_3$ ). En todas las estratigrafías este estrato se oscurece bajo luz UV. En la muestra LPC-158-02 se distinguen los estratos rojos superiores (4 y 9) por presentar fluorescencia: este dato hace pensar a una intervención.

Comparando las capas pictóricas rojas (tomadas en áreas distintas) se observa un estrato azul en la muestra LPC-158-02 tomada desde la manga roja como una zona con una “*superficie alterada*”, diferente a todo el resto de la pintura (Figura 4). Siendo que todas las muestras presentan una preparación parecida excepto esta, se presenta la posibilidad que se trate de una intervención. Además, la presencia de carbonato de calcio (estrato 6) sugiere que se trate de un estrato de preparación, lo que permite pensar en otra intervención más, donde se encuentra un pigmento (ftalocianina) bastante más reciente respecto a la época de la pintura.

En las muestras LPC-158-05 y LPC-158-06 fue posible observar un color amarillo (en la 05 como capa pictórica y el 06 como inclusión) que no entrega espectro Raman debido a la alta fluorescencia que emite.

Se identificó la presencia de bermellón (LPC-158-02 y LPC-158-04), blanco de plomo (LPC-158-03 y LPC-158-04) y carbonato de calcio (LPC-158-02).

Se pudo identificar la fibra de la tela como cáñamo en buen estado de conservación.

El residuo tomado desde el área con “*superficie alterada*” fue identificado como un material de base de cera de abeja con presencia de colofonia (que hace el residuo más rojizo que una cera de abeja pura).

No se observan problemas de adherencia entre los estratos ni entre la capa pictórica y la preparación.

Como comentario comparativo, la secuencia de bases de preparación rojas de esta obra, presenta cierta similitud con el retrato de Estanislao Recabarren Pardo de Figueroa de Martín De Petris (LAN-037).

## 5. Referencias

[1] M. J. Wachowiak, *JAIC* **2004**; 43, 205.

[2] M. R. Derrick, D. Stulik, J. M. Landry, *Infrared spectroscopy in conservation science*, Getty Publications, **1999**.

[3] K. Castro, M. Perez-Alonso, M. Rodriguez-Laso, L. Fernandez, J. Madariaga, *Anal. Bioanal. Chem.* **2005**; 382, 248.

[4] *Database of Archaeological materials*. Recuperado de: [http://www.ehu.es/udps/database/evisarch/beeswax/i\\_ftir\\_beeswax\\_bleached\\_pure\\_beads\\_62210\\_kremer.html](http://www.ehu.es/udps/database/evisarch/beeswax/i_ftir_beeswax_bleached_pure_beads_62210_kremer.html) [05-06-2013]

[5] *Database of Archaeological materials*. Recuperado de: <http://www.irug.org/ed2k/spectra.asp?file=INR00232.DX> [26-06-2013]

## Informe de Análisis por Imagenología

### Datos Generales de la Obra:

Nº Ficha	: LPC-2013.02.01
Título	: Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren
Autor	: Desconocido
Época	: Siglo XVIII <sup>1</sup>
Técnica	: Óleo sobre tela
Dimensiones	: 107 cm x 83 cm (sin marco)

### 1. Fotografía Fluorescencia UV

#### Información general

Nº de Cota	: LFD988.012
Fecha	: 05 abril 2013
Etapas del Tratamiento	: Inicial
Objetivo	: Observar el estado general de la capa de protección. Eventualmente observar la existencia de repintes u otras intervenciones anteriores.

#### Información Técnica

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

---

<sup>1</sup> Juan Manuel Martínez.

## Resultados

En la imagen se observan múltiples manchas oscuras con distintas intensidades, distribuidas por toda la obra, las que podrían corresponder a intervenciones anteriores realizadas en distintas etapas. De estas manchas solo algunas de ellas son observables a simple vista.

La imagen también da cuenta de algunas manchas más claras en la frente del retratado y el bolsillo izquierdo de la chaqueta, las que en este caso pudieran deberse a limpiezas parciales (Imagen 1).

En el caso de las manchas más claras presentes en el brazo izquierdo del retratado (Imágenes 2 y 3), estas parecen deberse a pasmos de la capa de protección.

## Imágenes



Imagen 1: Fotografía de fluorescencia UV. (V. Rivas, 2013) Cota LFD 988.12

	
<p>Imagen 2: Detalle, fotografía con fluorescencia UV de manchas de pasmado en el brazo izquierdo del retratado (Rivas, V. 2013) Cota LFD 988.12</p>	<p>Imagen 3: Detalle, fotografía con luz normal de manchas de pasmado en el brazo izquierdo del retratado (Rivas, V. 2013) Cota LFD 988.03</p>

## 2. Reflectografía IR

### Información general

Fecha : 03 de mayo 2013

Etapas del Tratamiento : Inicial

Objetivo : Observar eventuales dibujos subyacentes, cuadrículas, arrepenimientos del autor o intervenciones anteriores.

### Información Técnica

Equipo : Hamamatsu C2847

Filtro : IR 89

Iluminación : fuente de luz Hamamatsu C1385-02

Cantidad de tomas : 25

Sistema de captura : DUV – AV300. Formato BMP, 480 x 720 píxeles, resolución 28,346 píxeles/cm.

### Resultados

La reflectografía IR permitió observar con mayor claridad las zonas intervenidas anteriormente, representadas en manchas oscuras los repintes en el fondo y cuerpo del retratado (Imagen 4) y en manchas más claras los resanes en el borde inferior, la boca, ojos y frente del personaje (Imágenes 5 y 6), de igual modo esta técnica permite apreciar con mayor claridad las dimensiones reales de algunos deterioros (Imagen 1), de los cuales no todos son identificables a simple vista con luz normal (Imagen 2), y solo algunos otros evidenciables con fluorescencia UV (Imagen 3).

También fue posible observar con claridad algunas manchas de grandes dimensiones presentes en el costado derecho de la obra (Imágenes 7, 8, 9 y 10) y en el hombro izquierdo del personaje retratado (Imagen 4), las que en la fotografía con fluorescencia UV no se evidenciaban, pero sin embargo si se aprecian con claridad en la fotografía con luz normal, mostrando además una clara diferencia de textura en estas zonas.

## Imágenes

<p>Imagen 1: Reflectografía IR de la obra completa (Pérez, M. 2013)</p>	<p>Imagen 2: Fotografía con luz normal del estado inicial de la obra (Rivas, V. 2013) Cota LFCD 988.03</p>	<p>Imagen 3: Fotografía con fluorescencia UV del estado inicial de la obra (Rivas, V. 2013) Cota LFCD 988.12</p>





## Conclusiones

Los análisis no destructivos practicados a la obra permitieron observar diversas intervenciones anteriores realizadas en distintos periodos. Solo en algunas de estas intervenciones se logró identificar sus dimensiones reales.

También fue posible apreciar algunas alteraciones en la capa de protección tales como manchas de pasmado, las que también se hacían evidentes en la fotografía con luz normal.

**Fotografía con luz visible:** Viviana Rivas

**Fotografía de fluorescencia UV:** Viviana Rivas

**Reflectografía IR:** Mónica Pérez Silva

**Transmitografía IR:** Mónica Pérez Silva

**Informe realizado por:** M<sup>a</sup> Gabriela Reveco

**Fecha:** 10 de septiembre de 2013

**INFORME DE INTERVENCIÓN**

Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren  
Anónimo / Siglo XVIII



**M<sup>a</sup> Gabriela Reveco Alvear**  
Conservadora – Restauradora Asociada

**Carolina Ossa Izquierdo**  
Conservadora Jefa

Laboratorio de Pintura  
Centro Nacional de Conservación y Restauración

28 de Noviembre de 2013  
Santiago de Chile

## Ficha Clínica: LPC-2013.02.01

### Antecedentes administrativos

**Código Ficha Clínica:** LPC-2013.02.01

Laboratorio responsable: Laboratorio de Pintura

Código de ingreso: LPC-2013.02

Fecha ingreso a CNCR: 26-Feb-13

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

Fecha inicio intervención: 27-May-13

Fecha término de intervención: 14-Ago-13

Código de egreso:

Fecha egreso de CNCR:

Participantes en intervención: Gabriela Reveco (Intervención)

### Identificación

Nº de Inventario: 543

Nº Registro SUR: 3-104

Institución depositaria: Museo Histórico Nacional

Institución Propietaria: Museo Histórico Nacional

Nombre común: Pintura de caballete

Título: Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren ( )

Creador(es): Anónimo

Fecha de creación:

Periodo: S. XVIII

### Documentación visual general:

---



Reverso final (Rivas, V. 2013)



Reverso inicial (Rivas, V. 2013)



Anverso inicial (Rivas, V. 2013)



Reverso final (Rivas, V. 2013)



Anverso final con marco (Rivas, V. 2013)



Reverso final con marco (Rivas, V. 2013)

## Descripción general

Responsable descripción: Gabriela Revenco

Fecha descripción: 05-Abr-13

Síntesis descriptiva: Retrato de personaje masculino, en posición 3/4 que viste un uniforme compuesto por un chaleco rojo con botones dorados que cubre algún tipo de blusa de cuello blanco y corbatín dorado, además de una chaqueta en color azul oscuro con puños y cuello rojos, botones y charreteras doradas, un pantalón azul, peluca blanca sujeta con un pañuelo negro y un sombrero en colores azul, rojo y dorado que resguarda bajo su brazo izquierdo. El personaje además luce un anillo dorado en el dedo meñique de su

mano izquierda, y una espada colgando a un costado. El retrato se encuentra inserto en una oscura habitación compuesta por un pequeño escritorio y sobre el un papel con dibujos geométricos, además de una cortina en color rojo y una estantería con diversos libros.

**Dimensiones:**

Parte:	Dimensión:	Valor:	Unidad:
Con marco	Alto máximo	116	Centímetro
Con marco	Ancho máximo	92	Centímetro
Sin marco	Alto máximo	107	Centímetro
Sin marco	Ancho máximo	83	Centímetro

**Marcas e inscripciones:**

Tipo	Transcripción	Descripción formal	Ubicación	Fecha R
Rotulado identificación inscrito	543	Color negro	Parte baja del listón derecho del bastidor	05-Abr-1
Texto	30	Texto escrito con lápiz grafito	Listón superior del bastidor	05-Abr-1
Texto	José Antonio Rojas	Texto escrito en manuscrita, con lápiz de color azul, y la letra "J" demás remarcada con lápiz de color rojo	Listón superior del bastidor	05-Abr-1

## ANÁLISIS DE LA TÉCNICA

Bastidor	: De madera, formado por cinco elementos, con un travesaño horizontal, fijo, sin cuñas, tampoco posee chaflán.
Soporte	: Tela de tejido tafetán 1:1. Se encuentra adherido al bastidor por el frente, no tiene bordes de tensado.
Base de Preparación	: De color rojo y uniformemente delgada.
Capa Pictórica	: Pigmentos aglutinados al aceite.
Capa de Protección	: Barniz.

## ESTADO DE CONSERVACIÓN

Bastidor	: Se encuentra en buen estado de conservación, presenta suciedad superficial.
Soporte	: Se encuentra en regular estado de conservación, presenta suciedad superficial generalizada, manchas oscuras en el reverso, también se observan deformaciones del plano como marcas del bastidor por todo el borde.
Base de Preparación	: Se encuentra en regular estado de conservación, presenta pérdida de adherencia al soporte, faltantes de menor tamaño distribuidos por toda la obra.
Capa Pictórica	: Se encuentra en regular estado de conservación, presenta faltantes de 1 cm aproximadamente el más grande, distribuidos por toda la obra, y algunos son coincidentes con los faltantes de base de preparación. Existen además repintes de grandes dimensiones distribuidos por toda la obra y algunas craqueladuras, principalmente en el brazo derecho del retratado y la estantería con libros.
Capa de Protección	: Se encuentra en buen estado de conservación, presenta suciedad superficial, faltantes coincidentes con los faltantes de capa pictórica, pasmados y amarillamiento.

## PROPUESTA DE TRATAMIENTO

### De Documentación :

- Estudio estético – histórico
- Fotografías inicial anverso y reverso
- Fotografías UV
- Fotografías a detalles
- Macrofotografía del soporte
- Reflectografía y transmitografía IR
- Análisis estratigráfico
- Análisis de adhesivo (del soporte al bastidor)
- Análisis de base de preparación
- Análisis de barniz

### De Conservación :

- Eliminar la suciedad superficial del reverso
- Consolidar

### De Restauración :

- Eliminar la suciedad superficial del anverso
- Nivelación de estratos
- Eliminar los pasmados.
- Reintegración cromática

## TRATAMIENTOS REALIZADOS

### De Documentación :

- Se realizó un estudio estético – histórico
- Se tomaron fotografías inicial anverso y reverso
- Se tomaron fotografías UV del estado inicial de la obra y durante el proceso de restauración
- Se tomaron fotografías a detalles
- Se tomaron fotografías durante el proceso de intervención
- Se tomó una macrofotografía del soporte
- Se realizaron reflectografía y transmitografía IR
- Se realizaron análisis estratigráfico
- Se realizaron análisis de adhesivo (del soporte al bastidor)
- Se realizaron análisis de base de preparación
- Se realizaron análisis de barniz

### De Conservación :

- Se eliminó la suciedad superficial del reverso con aserrín de goma y brocha
- Se consolidaron las zonas que presentaban pérdida de adherencia, con cola de conejo al 10%

De Restauración :

- Se eliminó la suciedad superficial presente en el anverso, con agua destilada
- Se regeneró el barniz en las zonas pasmadas, con una mezcla de Isoctano 40% y Etanol 60%
- Se nivelaron los estratos con yeso de Boloña, Eugenol y cola de conejo al 5%
- Nivelación de estratos
- Se reintegraron cromáticamente las lagunas con Gouache y técnica rigatino
- Se aplicó una capa de protección satin en spray, marca Winsor & Newton
- Se eliminó parcialmente la capa de protección y algunos repintes con una mezcla de Etanol 80% y Acetona 20%

## DOCUMENTACIÓN FOTOGRÁFICA

LPCD: 586

LFD: 988



Detalle, proceso de limpieza del reverso (G. Reveco, 2013)



Detalle, proceso de eliminación de la suciedad superficial depositada entre el bastidor y el soporte (G. Reveco, 2013)



Detalle, proceso de consolidación (G. Reveco, 2013)



Detalle, proceso de eliminación de la suciedad superficial depositada en el anverso (G. Reveco, 2013)



Detalle, proceso de eliminación de algunos repintes (G. Reveco, 2013)



Detalle, proceso de eliminación de la capa de protección (G. Reveco, 2013)



LPCD 586.001.JPG



LPCD 586.002.JPG



LPCD 586.003.JPG



LPCD 586.004.JPG



LPCD 586.005.JPG



LPCD 586.006.JPG



LPCD 586.007.JPG



LPCD 586.008.JPG



LPCD 586.009.JPG



LPCD 586.010.JPG



LPCD 586.011.JPG



LPCD 586.012.JPG



LPCD 586.013.JPG



LPCD 586.014.JPG



LPCD 586.015.JPG



LPCD 586.016.JPG



LPCD 586.017.JPG



LPCD 586.018.JPG



LPCD 586.019.JPG



LPCD 586.020.JPG



LPCD 586.021.JPG



LPCD 586.022.JPG



LPCD 586.023.JPG



LPCD 586.024.JPG



LPCD 586.025.JPG



LPCD 586.026.JPG



LPCD 586.027.JPG



LPCD 586.028.JPG



LPCD 586.029.JPG



LPCD 586.030.JPG

**ARCHIVO FOTOGRÁFICO CNCR  
HOJA DE TRABAJO**

<b>Tipo de material</b>	<b>N° Ficha clínica</b>	<b>COTA</b>
Diapositivas		
Fotos papel	LPC 2013.02.01	LPCS 586
Fotos digitales X		

**Autor (de la obra)**

Anónimo

**Restaurador, investigador (autor institucional)**

Reveco, Gabriela

**Título / Nombre Común**

Retrato de Antonio Rojas y Urtuguren

**Lugar:** Santiago

**Laboratorio** Laboratorio de Pintura

**Fecha:** 2013

**N° de diapositivas o fotografías**

30

**Proyecto al que pertenecen**

0

**Descriptores**

Museo Histórico Nacional, intervenciones anteriores, craqueladuras, pérdida de adherencia

## NOTAS DE CONTENIDOS

- a) **Fotógrafo 1:** Reveco, Gabriela      **Fotógrafo 2:**  
b) **Notas:** (Otro tipo de información que se desee dejar constancia)

### c) Contenidos de las imágenes

<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.001	JPG	Perforaciones en el bastidor
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.002	JPG	Clavos en el reverso
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.003	JPG	Esquina superior izquierda
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.004	JPG	Esquina superior derecha
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.005	JPG	Etiqueta en el reverso
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.006	JPG	Cinta adhesiva en el reverso
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.007	JPG	Detalle de eliminación de suciedad superficial en el anverso 1
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.008	JPG	Detalle de eliminación de suciedad superficial en el anverso 2
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.009	JPG	Consolidación 1
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.010	JPG	Consolidación 2
<b>Cotas</b>	<b>Extensión</b>	<b>Descripción</b>
LPCD 586.011	JPG	Consolidación 3

<b>Cotas</b> LPCD 586.012	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Consolidación 4
<b>Cotas</b> LPCD 586.013	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Consolidación 5
<b>Cotas</b> LPCD 586.014	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Consolidación 6
<b>Cotas</b> LPCD 586.015	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Eliminación de suciedad superficial en el reverso 3
<b>Cotas</b> LPCD 586.016	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Eliminación de suciedad superficial en el reverso 1
<b>Cotas</b> LPCD 586.017	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Eliminación de suciedad superficial en el reverso 2
<b>Cotas</b> LPCD 586.018	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Eliminación de suciedad superficial en el reverso 4
<b>Cotas</b> LPCD 586.019	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Eliminación de suciedad superficial en el reverso 5
<b>Cotas</b> LPCD 586.020	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 1
<b>Cotas</b> LPCD 586.021	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 2
<b>Cotas</b> LPCD 586.022	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 3
<b>Cotas</b> LPCD 586.023	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 4
<b>Cotas</b> LPCD 586.024	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 5

<b>Cotas</b> LPCD 586.025	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 6
------------------------------	-------------------------	---

<b>Cotas</b> LPCD 586.026	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de limpieza de barniz 7
------------------------------	-------------------------	---

<b>Cotas</b> LPCD 586.027	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de eliminación de barniz 8
------------------------------	-------------------------	--

<b>Cotas</b> LPCD 586.028	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de eliminación de barniz 9
------------------------------	-------------------------	--

<b>Cotas</b> LPCD 586.029	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de eliminación de algunos repintes 1
------------------------------	-------------------------	--

<b>Cotas</b> LPCD 586.030	<b>Extensión</b> JPG	<b>Descripción</b> Detalle de eliminación de algunos repintes 2
------------------------------	-------------------------	--

## ACTA DE INGRESO


**Laboratorio** LPC **N° de ingreso laboratorio** LPC-2013.02  
**Fecha** 26-02-2013 **N° de identificación objeto** 543 3-104

**Tipo N° identificación** N° de Inventario  
**Fondo / N° de proyecto** \_\_\_\_\_

**Nombre propietario** Museo Histórico Nacional  
**Dependencia administrativa** Dibam

**Nombre depositario** Museo Histórico Nacional  
**Dependencia administrativa** Dibam

**Dirección** Plaza de Armas 951  
**Comuna** Santiago **Ciudad** Santiago  
**Télefono** \_\_\_\_\_ **Fax** \_\_\_\_\_  
**E mail** [carolina.gonzalez@mhn.cl](mailto:carolina.gonzalez@mhn.cl)

**Responsable de ingreso** Carolina Ossa  
**Afiliación** Centro Nacional de Conservación y Restauración  
**RUT** 9.484.060-0 **Firma** 

**Responsable de entrega** Carolina González Z  
**Afiliación** Museo Histórico Nacional  
**RUT** 13.049.028-k **Firma** 

**Identificación básica**  
**Nombre común** Pintura **Cantidad** 1

**Componentes** pintura **Cantidad** 2  
marco

**Título** Retrato de José Antonio de Rojas y Urtuguren  
**Autor** anónimo  
**Dimensiones** 108 x 83,5 cm  
**Documentación adjunta** \_\_\_\_\_

**Tipo de solicitud** restauración

**Forma de envío** \_\_\_\_\_

**Tipo de embalaje** Papel de seda, esquineros ethafoam, plastico burbújas y cartón corrugado

**Seguros comprometidos** NO SI **Compañía** \_\_\_\_\_  
**N° de poliza** \_\_\_\_\_

**Registro visual de ingreso** NO SI **Formato** \_\_\_\_\_  
**Cantidad** \_\_\_\_\_

