

INFORME DE INTERVENCIÓN

Escultura / Busto del Abate Juan Ignacio Molina / Innocenzo Giungi / 1825



Melissa Morales
Coordinadora Programa de
Intervenciones

Julieta Elizaga
Conservadora Jefa

Laboratorio de Monumentos
Centro Nacional de Conservación y Restauración

05 de febrero de 2013
Santiago de Chile

INDICE

Introducción	3
Palabras Claves:.....	4
1. IDENTIFICACIÓN	5
2. METODOLOGÍA DE TRABAJO.....	7
3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS	8
3.1. Estudios contextuales.....	8
3.1.1. Sociocultural	8
3.1.2. Histórico	8
3.1.3. Climático/ambiental.....	10
3.2. Análisis estético e iconográfico	12
3.3. Análisis tecnológico	13
3.3.1. Manufactura.....	13
3.3.2. Materiales.....	15
3.4. Conclusiones.....	16
4. DIAGNÓSTICO.....	16
4.1. Sintomatología del objeto de estudio	16
4.1.1. Tipificación y caracterización del síntoma:	16
4.1.2. Levantamiento crítico del estado de conservación.....	18
4.1.3. Identificación y origen del síntoma, e intervenciones anteriores:.....	21
4.2. Estado de conservación y evaluación crítica	22
4.3. Propuesta de intervención	22
5. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN.....	24
6. PROCESOS DE INTERVENCIÓN.....	25
6.1. Operaciones de conservación.	25
6.2. Operaciones de restauración	26
7. Documentacion visual	29
7.1. Estado inicial del objeto	29
7.2. Estado final del objeto.....	31
8. Recomendaciones de Conservación.....	34
9. COMENTARIO FINAL.....	34
10. BIBLIOGRAFÍA CITADA.....	35
11. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL	36
12. ANEXOS	37
i. Ficha Clínica	37
ii. Informe histórico-contextual.....	¡Error! Marcador no definido.
iii. Hoja de contacto de imágenes	71
iv. Resumen: Información para sistema SUR Internet	79
v. CD con fotografías finales.....	84

INTRODUCCIÓN

En el segundo semestre de 2013, el Museo Histórico Nacional entregó un Busto de cerámica titulado “Busto del Abate Juan Ignacio Molina” inventariado 575, al Laboratorio de Monumentos del CNCR, para su estudio y conservación, en el marco del proyecto: PROGRAMA DE ESTUDIO Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES DIBAM: PUESTA EN VALOR DE LAS COLECCIONES DIBAM Y OTRAS INSTITUCIONES QUE CAUTELAN PATRIMONIO DE USO PÚBLICO. PERÍODO 2011-2013. SEGUNDA ETAPA”. Fondo de Acciones Culturales Complementarias N° 24-03-192 (CNCR-A-16-REST).

La obra ingresó con número de ficha clínica CLM397, y quedó a cargo de Caroline Chamoux, conservadora asociada al Laboratorio de Monumentos.

Este busto de cerámica modelada fue realizado en 1825, por Innocenzo Giungi, escultor italiano, en la ciudad de Bolonia donde el Abate vivía. Corresponde al único retrato tridimensional hecho al Abate durante su vida. Este busto fue comprado y traído a Chile por Benjamín Vicuña Mackenna, y constituye una de las bases de la puesta en valor del científico jesuita chileno.

Llegó en buen estado de conservación general, las alteraciones detectadas correspondiendo a pequeñas pérdidas de material y un faltante de soporte en la parte posterior, lo que afecta levemente a la estabilidad de la obra, y alteraciones cromáticas de las superficies debidas a residuos de pintura blanca y suciedad superficial.

La intervención se inició por los procesos de conservación: consolidación del soporte y reposición de faltante estructural en la parte posterior del Busto lo que permitió asegurar la estabilidad del soporte y detener la pérdida de material.

El principal proceso de intervención consistió en intervención de restauración: se realizó la eliminación de la suciedad superficial, la eliminación parcial de las manchas de pintura blanca en el anverso y la reintegración cromática de las zonas con yeso.

Se considera que tanto la intervención como los estudios contextuales, estéticos y tecnológicos participaron de la puesta en valor de este Busto, mostrando su importancia como modelo iconográfico de las representaciones tridimensionales del Abate Molina, obra única y valorada históricamente en Chile.

PALABRAS CLAVES:

Busto

Terracota

Abate (Juan Ignacio) Molina

Museo Histórico Nacional

Innocenzo Giungi

1. IDENTIFICACIÓN

Ficha Clínica: CLM397

Identificación

Nº de Inventario:	575
Nº Registro Sur:	3-542
Institución Responsable:	Museo Histórico Nacional
Propietario:	Museo Histórico Nacional
Nombre Común:	Busto
Nombre Alternativo:	
Período:	Primer cuarto del siglo XIX

Documentación visual general



Vista frontal del busto. Estado final.
(Rivas, V. 2013)



Vista diagonal frontal izquierda del busto . Estado final. (Rivas, V. 2013)



Vista lateral izquierda del busto.
Estado final. (Rivas, V. 2013)



Vista diagonal posterior izquierda del busto. Estado final. (Rivas, V. 2013)

Ficha Clínica: CLM397



Vista posterior del busto. Estado final. (Rivas, V. 2013)



Vista diagonal posterior derecha del busto. Estado final. (Rivas, V. 2013)



Vista lateral derecha del busto. Estado final. (Rivas, V. 2013)



Vista diagonal frontal derecha del busto. Estado final. (Rivas, V. 2013)

2. METODOLOGÍA DE TRABAJO

A la llegada de la obra al Laboratorio de Monumentos se le asignaron los códigos internos necesarios a su registro, CLM397, LMD586 y se realizó el registro fotográfico inicial en la Unidad de Documentación Visual, considerando la toma de ocho vistas generales para registrar la mayor cantidad de información volumétrica posible, y el registro a la vez de las huellas de manufactura y del estado de conservación del Busto.

Se construyó la propuesta de estudios (histórico, estético, iconográfico, tecnológico) y de intervención a través de la observación de la obra a la luz visible y bajo radiación UV y con revisión bibliográfica de los temas relacionados. En esta etapa se pudieron identificar huellas de manufactura, intervenciones anteriores y ubicar las alteraciones, a partir de lo cual se realizó la ficha clínica y la propuesta.

Se convocó a una primera reunión de diagnóstico los integrantes de la Unidad de Documentación Visual, el Laboratorio de Análisis y la Conservadora del Museo Histórico Nacional, Carolina González, con el fin de entregar primeros avances de los estudios, conversar los criterios elegidos y aprobar la propuesta de intervención presentada.

Los estudios histórico, contextual e iconográfico fueron realizados en paralelo por Juan Manuel Martínez, historiador asociado al Laboratorio de Monumentos, y se presentan en anexos del presente informe.

3. ESTUDIOS Y ANÁLISIS

3.1. Estudios contextuales¹

3.1.1. Sociocultural

El Abate Juan Ignacio Molina fue un intelectual jesuita, reconocido por sus publicaciones sobre Historia e Historia Natural de Chile a fines del siglo XVIII, comienzo del siglo XIX. Nació en 1740 cerca de Linares. En 1767, fue expulsado de Sudamérica con la orden Jesuita y se radicó en Italia. En la ciudad de Bolonia, obtiene cátedras universitarias y publica diversos ensayos que le valen el reconocimiento de la comunidad académica europea. Muere en Bolonia en 1829, a la edad de 89 años.

Este Busto corresponde a un homenaje al Abate, realizado cuando él estaba en vida en el año 1825 (tenía entonces 85 años), por parte de la comunidad científica y académica de la ciudad de Bolonia, en Italia.

Lo que se valoró en este momento era su calidad de científico, naturalista y docente, y su membresía de la Real Academia de Ciencias, Letras y Artes, y de la Academia del Instituto de Ciencias de Bolonia.

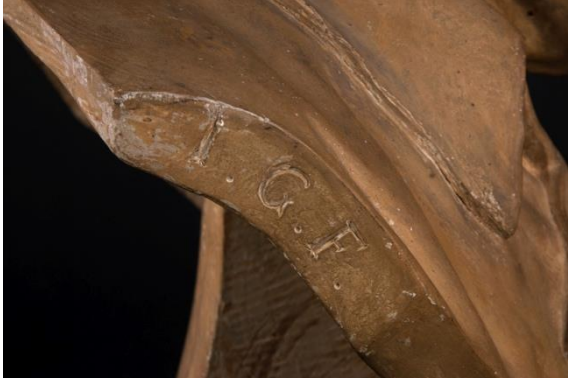
La obra llegó a Chile bajo la propiedad de Benjamín Vicuña Mackenna, y luego fue donada al estado donde adquirió un valor patrimonial e identitario, representando un modelo de virtudes, un chileno con alto reconocimiento en Europa por sus publicaciones de Historia e Historia Natural.

Tiene también importancia por ser Jesuita y por tener una historia de vida relacionada con la Orden: fue expulsado de Chile en 1767 junto con ella y nunca pudo volver.

3.1.2. Histórico

Este Busto de cerámica corresponde a un modelo creado por Innocenzo Giungi en 1825 a modo de estudio para un Busto de mármol encargado para la Sala de los Hombres Ilustres del Cementerio *La Certosa* de Bolonia.

¹ Estos estudios se realizaron con una colaboración importante del historiador Juan Manuel Martínez. Para mayor profundización, consultar su informe presente en Anexo 12.iii.



Firma "I.G.F" por *Innocenzo Giungi fecit*, en el costado derecho del busto.

(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Fecha "1825", en el costado izquierdo del busto.

(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

Esta Sala fue encargada en 1821, según un decreto municipal². La arquitectura quedó a cargo de Giuseppe Tubertini, y la escultura de los bustos a Giacomo de Maria, escultor reconocido de la Academia de Bolonia y Maestro de Innocenzo Giungi.

Por ser su alumno y tener reconocimiento académico (varios premios de escultura de mármol, yeso y terracota entre 1819 y 1823³), el busto del Abate quedó a cargo de Giungi. Realizó primero el modelo en terracota, fechado en 1825 y luego esculpió probablemente el busto de mármol. Los 70 bustos de mármol de la "Sala de los hombres ilustres", fueron trasladados, repartidos en distintas zonas del cementerio, entregados a museos y su descontextualización provocó paulatinamente su olvido, deterioro, pérdida. El estudio presente en anexo indica que el busto de mármol se podría ubicar en la Villa delle Rose, en la periferia de Bolonia, donde la mayoría de los bustos fueron trasladados a mitad del siglo XX.

Se sabe que el busto de terracota quedó como propiedad del Abate Molina, expuesto en su casa hasta 1855, fecha en la cual Benjamín Vicuña Mackenna lo compra y lo trae a Chile⁴.

En el año 1873, se organiza la "Exposición del Coloniaje" en la antigua residencia del Gobernador (actual Correo Central), para la cual Vicuña Mackenna presta el busto del Abate.

² <http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/484> Antonella Mampieri, "Filippo Pedrini e la decorazione della volta della sala degli Uomini illustri: vicende costruttive e genesi iconografica", en *Aperto: Bollettino del gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n. 2, 2009 (marzo 2010), en línea, consulta el 1 de diciembre de 2013.

³ <http://certosa.cup2000.it/chiostro/persona.php?ID=481185&gallery=&img=7> Roberto Martorelli, Alfonso Panzetta, *Innocenzo Giungi*. 2008. En línea, consulta el 1 de diciembre de 2013.

⁴ Benjamín Vicuña Mackenna, *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago : Impr. del Sud-América, de Claro i Salinas, 1873, pp.34-35.

En este momento, pasa de patrimonio privado a ser exhibido en público como parte de los personajes históricos importantes de Chile, y se integra en cierta manera al Panteón chileno.

A continuación se puede leer la transcripción del texto de Vicuña Mackenna (en esta época Intendente de Santiago), autor del *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje* (1873 : 34-35), describiendo el busto en la sección primera “Retratos históricos i cuadros de familia”:

“Núm. 66. BUSTO ORIJINAL EN TERRA-COTA DEL JESUITA CHILENO DON JUAN IGNACIO MOLINA.

“ Este busto, verdaderamente notable como obra de arte por la animación de su conjunto i la verdad i naturalidad de sus detalles, es obra del escultor italiano Giunji, quien lo ejecutó en Bolonia por el año 1825, cuando Molina tenia mas de 80 años, con el objeto de trabajar el busto de mármol que existe en la sala de los hombres ilustres del cementerio de esa ciudad. Es éste pues el verdadero original artístico, i como tal lo conservaba sobre la mesa de su pobre sala la ama de llaves de Molina, Camila Zini, en 1855. A ella lo compró el dueño actual de este trabajo en ese año, i en 1856 sirvió para que el escultor François modelara sobre él la estatua de Molina que existe en la Alameda.

“ Molina fue un verdadero sabio i un hombre lleno de virtudes. Expulsado como jesuita en 1767, jamas olvidó su patria querida. Llamó la atención de Europa por sus obras sobre ciencias naturales i por su famosa *Historia de Chile*. – Hablaba i escribía con la misma facilidad español, latin, francés e italiano, no siéndole desconocido el ingles i el griego. Fue elegido miembro de la Academia de Italia junto con el ilustre Canova. Falleció en 1829 de mui avanzada edad i legó toda su fortuna para fundar el Liceo de Talca, viviendo él pobre i oscuro de las limosnas i socorros de sus discípulos.”

Luego, este busto forma parte de la colección del estado, y pasa de la Biblioteca Nacional al Museo Histórico Nacional en el año 1921.

3.1.3. Climático/ambiental

Está expuesto en la sala “Sociedad del Siglo XVIII” del Museo Histórico Nacional,

Se ubica en un nicho de las antiguas ventanas del edificio, y está actualmente protegido por un vidrio.

Anteriormente, se presentaba sin vidrio y se pudo constatar la presencia de huellas de vandalismo sobre el Busto: los ojos están rayados al lápiz grafito y se observa un material pegado dentro de la nariz derecha.



Marcas al lápiz grafito, ojo derecho.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

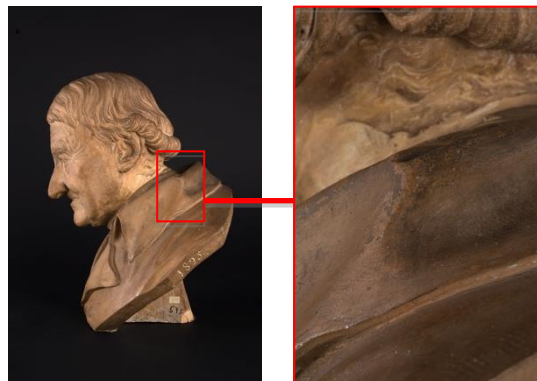


Marcas al lápiz grafito, ojo izquierdo
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Material adherido dentro de la nariz.(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

Se observa la acumulación de suciedad ambiental principalmente en la parte posterior del Busto, la parte anterior siendo probablemente más cuidada durante los procesos de limpieza periódica de las vitrinas.



Suciedad superficial (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

3.2. Análisis estético e iconográfico

Este busto se caracteriza por su estilo realista, como lo menciona Vicuña Mackenna por “la verdad i naturalidad de sus detalles”: el artista retrató al Abate con sus características físicas propias, por ejemplo orejas y nariz grande. Juan Ignacio Molina tiene 85 años en 1825 y el escultor lo muestra efectivamente como un anciano: tiene arrugas y espalda encorvada hacia delante.

La no idealización de la figura no le quita dignidad, sino que al contrario participa de la puesta en valor del personaje.

Participando del estila realista, la ropa corresponde a la moda de la época, y con la cual se observa también el grabado del italiano Giambattista Trulli, de 20 años anterior a la creación del busto.

Este grabado del 1805 muestra las mismas características físicas del Abate.



Juan Ignacio Molina, por Giambattista Trulli, Grabado, 1805, Bolonia⁵.



Busto del Abate Juan Ignacio Molina, por Innocenzo Giungi, terracota, 1825, Bolonia.

(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

Ambas representaciones corresponden a los pocos retratos hechos al Abate durante su vida y sirvieron de modelo para todas las representaciones posteriores del personaje. El grabado es el modelo de la mayoría de las representaciones planas, mientras el busto sirvió para las obras tridimensionales.

Otra de las representaciones importantes del Abate Molina fue realizada en Chile entre 1856 y 1861 por el escultor francés Auguste François, primer director de la Escuela de Bellas Artes de Santiago. Representa al Abate de pie y se registra que fue financiada por los

⁵ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-590.html> Consulta el 25 de noviembre de 2013.

santiaguinos⁶. Fue ubicada primero en la Alameda de Santiago, entre 1861 y 1927, y luego se envió a Talca para ser posicionada en la Alameda de dicha ciudad, cerca del Liceo de Hombres que se creó gracias a la donación de los bienes del Abate.



Escultura de François, ubicada primero frente a la Universidad de Chile en la Alameda de Santiago y trasladada en 1927 a la Alameda de Talca⁷.

Por estos motivos el busto tiene mayor importancia iconográfica y se justifica la locución “verdadero original” con la cual Vicuña Mackenna se refiere a él. Además, como se mencionó anteriormente, no tenemos huellas del busto de mármol realizado por el mismo autor, por lo cual éste busto de terracota, si bien se pensó como boceto, queda ahora como obra única, y original.

3.3. Análisis tecnológico

3.3.1. Manufactura

El proceso de creación de este busto siguió las etapas descritas a continuación, características del trabajo en cerámica⁸.

- **Elección de la arcilla adecuada:** tiene que tener plasticidad, grado de humedad, color y textura adecuados al trabajo. En ciertos casos, se le puede agregar desgrasantes⁹ (antiplásticos) y/o fundentes¹⁰ (para bajar el punto de fusión) para lograr cierta textura o modificar características de la cocción.

⁶ *Idem.*

⁷ <http://www.diarioelcentro.cl/?q=articulo-cultura&id=119> consulta el 5 de diciembre de 2013.

⁸ Padilla, Carmen; Maicas, Ruth; Cabrera, Paloma. 2002. *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, coll. Domus. 278 p.

⁹ *Idem*, p.45.

¹⁰ *Idem*, p.52.

- **Amasado**¹¹: se prepara el material amasando y golpeándolo para otorgar homogeneidad a la pasta y eliminar todas las burbujas de aire que puedan estar presente en su interior y provocarían grietas o ruptura del material durante la cocción.
- **Esculpido** : el trabajo se hace por retiro de material mediante el uso de distintas herramientas. Se habla de modelado si se agrega materia.
- **Secado**¹²: después de la obtención de la forma deseada, se dejar secar el objeto. En este momento la evaporación del agua presente en la masa provoca la contracción del material. Se estima generalmente una reducción del orden de 5 a 7% del tamaño del objeto cuando el secado está finalizado. En algunos casos se realiza un secado total directamente, y en otros, cuando se quiere seguir trabajando el material, el secado es parcial. El secado parcial se puede lograr cubriendo el objeto con un paño húmedo.
- **Estampillado**¹³: las inscripciones encontradas en los costados, correspondientes a fecha y autoría fueron aplicadas o grabadas después del esculpido y probablemente después del secado parcial del material para evitar el movimiento excesivo de la forma. Por la regularidad del trazado, parece tratarse de una matriz aplicada sobre pasta blanda.
- **Bruñido**¹⁴: el bruñido sobre material parcialmente seco permite cerrar los poros de la arcilla en superficie y tener una textura muy lisa, más o menos brillante. Aquí el bruñido se realizó aparentemente con un espátula, por lo cual el proceso se llama “espatulado”¹⁵.
- **Engobado**¹⁶: Aplicación de **engobe** para dar una terminación lisa y mate a la superficie (se habla de “mate” en comparación al acabado vitrificado y brillante que dan los esmaltes). El engobe corresponde a arcilla fina diluida en agua.
- **Cocción**¹⁷: la cocción de la arcilla es un proceso irreversible de deshidratación que cambia las propiedades físicas del material: pierde su plasticidad y su solubilidad en agua, su forma queda fija. Atmosfera oxidante (oxigenada).

¹¹ *Idem*, p.31.

¹² *Idem*, p.77.

¹³ *Idem*, p.50.

¹⁴ *Idem*, p.37.

¹⁵ *Idem*, p.49: “Espatulado: técnica decorativa consistente en suavizar la superficie cerámica mediante el uso de espátulas de hueso o madera, lo que deja huellas en forma de bandas estrechas”.

¹⁶ *Idem*, p.48.

¹⁷ *Idem*, p.41.

En este busto, se pueden observar algunas huellas de herramientas y huellas digitales selladas por la cocción.



Huella digital en el tempango izquierdo y huellas de herramienta (espátula) en la parte posterior izquierda del traje.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

3.3.2. Materiales

Se reconoce como parte de la manufactura original un único material: la arcilla. Se utilizó mezclada con desgrasantes y fundentes (no identificados a simple vista) para esculpir la forma y diluida en agua para formar engobe y dar el acabado superficial.

Se encuentran actualmente otros materiales presentes, debido a intervenciones de reparación o puesta en valor.

A nivel estructural se observa yeso blanco (carbonato de calcio) en la parte interior del busto y en todo el perímetro del cuello.

A nivel superficial, el yeso fue cubierto por pintura al agua (según test de solubilidad¹⁸) de color anaranjado. Se observa también restos de pintura blanca.



¹⁸ Cfr. Punto “4.3. Propuesta de intervención” del presente informe para el detalle del test de solubilidad.

Pintura anaranjada en el cuello
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

Pintura blanca en los relieves
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

3.4. Conclusiones

Estos estudios permitieron entender los valores principales del Busto del Abate Juan Ignacio Molina perteneciente al Museo Histórico Nacional. El aspecto histórico de esta obra prevalece: como conmemoración del Abate por ser un personaje importante en la Historia nacional del punto de vista científico; como pertenencia del político e historiador Benjamín Vicuña Mackenna, quién lo trajo a Chile desde Italia y lo donó al Estado; como pieza expuesta en la exhibición de 1873 “El coloniaje”, primera retrospectiva y concientización de la Historia de Chile de la cual surgió la necesidad de creación de un Museo Histórico Nacional.

Por otra parte es importante destacar que este busto es el único retrato tridimensional del Abate hecho durante su vida y es la base de toda su iconografía posterior, siendo como lo menciona Vicuña Mackenna “el verdadero original”, modelo para las demás esculturas y para la difusión de su imagen.

Estos dos elementos demuestran la importancia de la pieza para el Museo y como parte del Patrimonio. Ambos tendrán que ser considerados durante el diagnóstico y la propuesta de intervención.

4. DIAGNÓSTICO

4.1. Sintomatología del objeto de estudio

4.1.1. Tipificación y caracterización del síntoma:

Existen dos principales síntomas de deterioro: uno corresponde a la pérdida de materia en el soporte y el otro a la adición de materiales principalmente en la superficie.

A nivel de soporte, se observa por una parte un faltante en el reverso acompañado de pulverización de la superficie, ubicado en la zona inferior del eje central interno y por otra parte la adición de yeso en la parte interna superior en dos zonas en contacto con el cuello de la figura. A menor escala, existen diversos faltantes de tamaño reducido, en el pelo (parte posterior), en el abrigo (parte anterior), y en el cuello.



Faltante de cerámica (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Yeso agregado (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Pequeños faltantes en el pelo, parte posterior. (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

A nivel superficial, se encuentran diversas alteraciones cromáticas debidas a adición de material: rayas de lápiz grafito en los ojos, material pegado dentro de la nariz, pintura al agua anaranjada sobre yeso alrededor del cuello, residuos de pintura blanca en los relieves, suciedad superficial generalizada con algunas manchas negras puntuales.



Lápiz grafito en el ojo y sobre el párpado
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Material dentro de la nariz derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Residuos de pintura blanca.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Suciedad superficial y mancha oscura en el cuello del abrigo, parte derecha (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

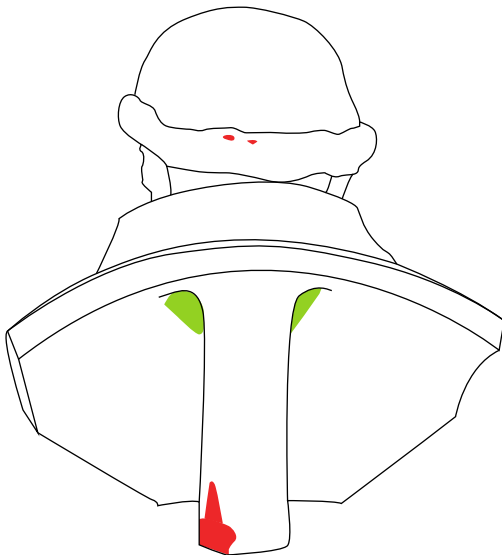


Aquí se pueden observar los distintos estratos superficiales: a) en primer plano, desenfocado, restos del engobe naranja original, b) en segundo plano, sobre el cuello de la camisa, restos de pintura blanca c) en el cuello de la figura, pintura anaranjada aplicada sobre yeso. (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

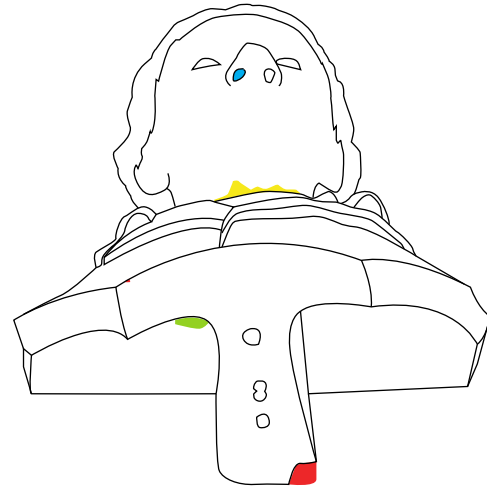
4.1.2. Levantamiento crítico del estado de conservación

En los siguientes esquemas se pueden observar las alteraciones de soporte y las de la superficie. Los residuos de pintura blanca no están graficados pero se pueden observar en las imágenes bajo radiación UV a continuación.

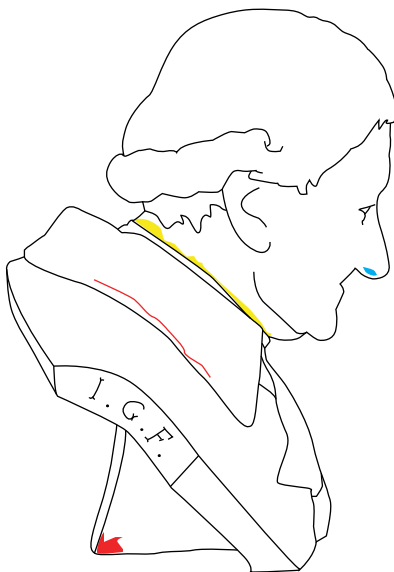
BUSTO DEL ABATE JUAN IGNACIO MOLINA
CLM397



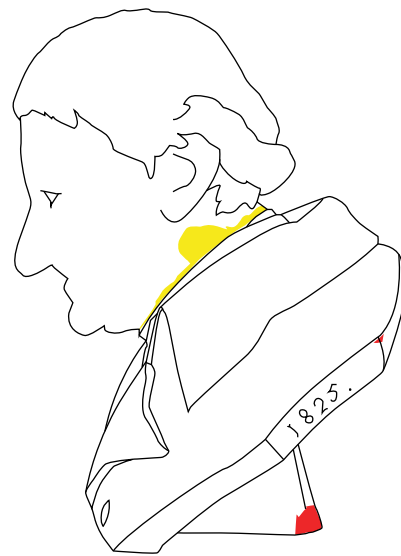
Vista posterior







Vista diagonal frontal inferior



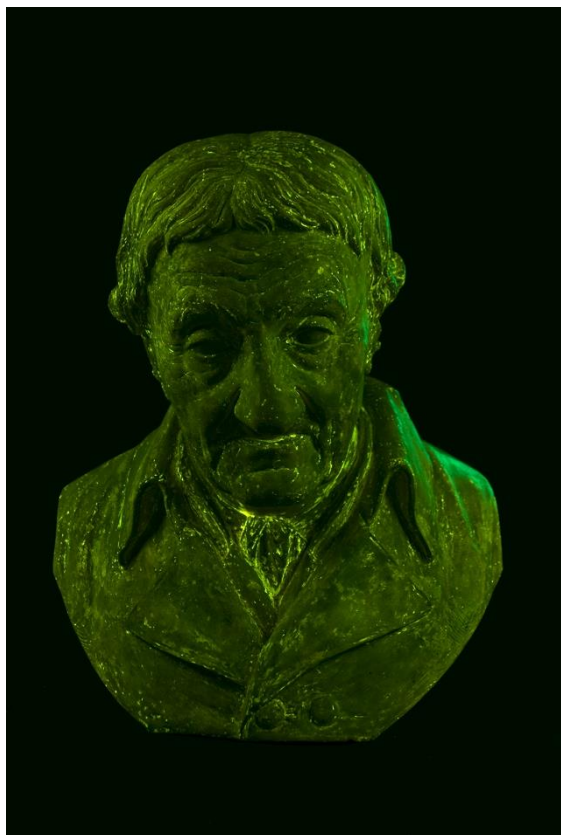
Vista lateral derecha



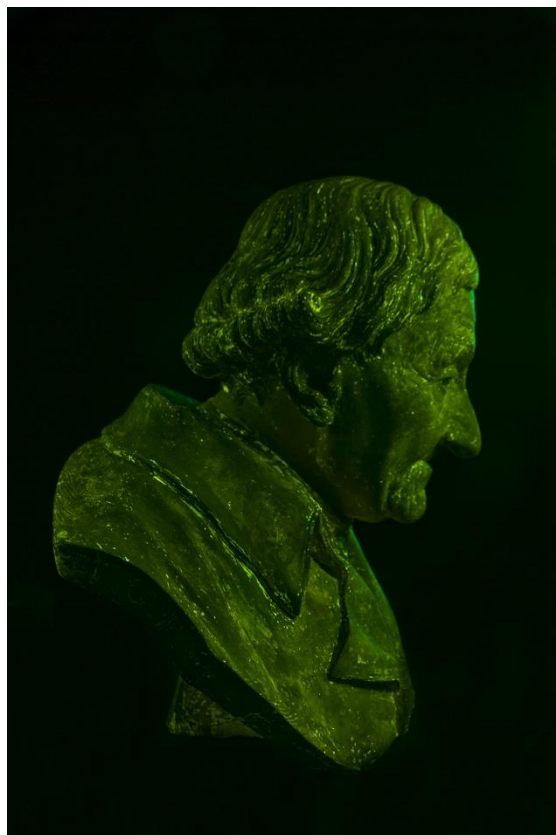
Vista lateral izquierda

-  Faltante de soporte
-  Yeso blanco
-  Resane en el cuello : yeso y pintura al agua
-  Material adherido en la nariz

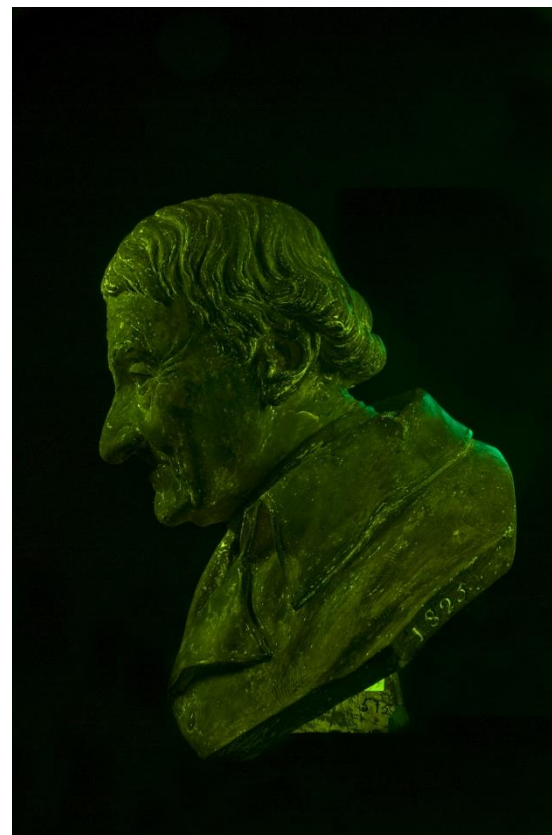
La exploración con radiación UV reflejada permitió ver que los residuos de pintura blanca se diferenciaban del soporte por su fluorescencia, por lo cual se tomaron tres fotografías de este resultado.



Vista frontal bajo radiación UV.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral derecha bajo radiación UV.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral izquierda bajo radiación UV.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

4.1.3. Identificación y origen del síntoma, e intervenciones anteriores:

Los síntomas observados se relacionan con dos factores externos principales: antrópico y ambiental.

El agente antrópico es el causante de más alteraciones y se puede separar en tres tipos de acciones: intervenciones de puesta en valor, manipulación y actos de vandalismo.

El factor externo ambiental originó la acumulación de suciedad superficial especialmente en la parte posterior del busto, zona no contemplada durante las limpiezas periódicas de las vitrinas del Museo.

Se registran distintas etapas y acciones de puesta en valor: la más evidente corresponde a los repintes totales del busto primero de color blanco, luego ocre y finalmente blanco nuevamente. Otra intervención, esta vez estructural, es la unión de la cabeza y la aplicación de resane de yeso blanco con reintegración cromática.

Por otra parte, dentro del concepto de puesta en valor se registran intervenciones de eliminación de los repintes, visibles por los residuos de pintura en los relieves y las huellas de lija y de bisturí en zonas puntuales de la superficie. Una de estas intervenciones está registrada en un Boletín del Museo Histórico Nacional, con fecha 1981.



Restauradora eliminando un repinte blanco del busto, en 1981 (MHN, 1981)¹⁹.

La manipulación de la obra, probablemente en un traslado, provocó su caída y la separación de la cabeza, se observan pequeños faltantes de soporte en la parte frontal inferior y en el pelo.

Finalmente se reconocen actos vandálicos con la presencia de un chicle adherido en la nariz, y de dibujos a lápiz grafito en los ojos y párpados.

¹⁹ *Boletín n°7*, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile, DIBAM, agosto de 1981. Para mayor información, consultar anexo 12.iii.

4.2. Estado de conservación y evaluación crítica

El estado de conservación del Busto del Abate Juan Ignacio Molina se evalúa como bueno²⁰. Las alteraciones que presenta son de carácter leve y superficial: no afectan la estabilidad de la obra ni su pervivencia, actuando principalmente a nivel estético con alteraciones cromáticas (manchas de color puntuales, suciedad general), sin afectar a su integridad simbólica.

Si bien se registra un deterioro a nivel estructural, el deplacamiento y falta de cohesión de la terracota en el eje central posterior, éste no es representativo de la condición general del soporte, ya que se produjo por un golpe puntual en esta zona, donde se observa un faltante estructural.

4.3. Propuesta de intervención

A la llegada de la obra se constató la falta de cohesión del soporte y el deplacamiento del soporte, en el eje central de la zona posterior inferior, donde la obra recibió un golpe y tiene un faltante estructural. Esta zona tendrá que ser consolidada primero que cualquier otra intervención, para detener la pérdida material. Se considera utilizar Paraloid B72 al 10% en Acetona, por ser el material generalmente utilizado en los procesos de consolidación y/o adhesión de cerámica. Para la buena conservación del soporte se propone completar la forma de la laguna del reverso con yeso, lo que permitirá proteger la zona sensible y dará mayor estabilidad al Busto.

Las otras intervenciones consistirán principalmente en realizar procesos de restauración: se requiere una limpieza superficial para mejorar el aspecto estético del busto. De esta forma se apunta a eliminar primero la suciedad adherida en su totalidad, y luego la mayoría los residuos de pintura blanca presentes en la parte visible, dejándolos presentes en la parte inferior posterior como huella de la historia de la obra.

Es probable que con la limpieza destaquen más los resanes y repintes anteriores en el cuello. En el caso que se considere necesario, se realizará una reintegración cromática en estas zonas, con acuarela. La reintegración cromática será necesaria en la parte posterior del busto, sobre el yeso reciente.

Para determinar el método y los materiales de limpieza más adecuados se realizaron pruebas de limpieza.

²⁰ Según el documento interno "Categorías Estado de conservación", SUR. [..\\..\\..\\..\\gestion\\Comite ConservaData\04 Documentos ESTANDARIZADOS\Intervencion\04 Estructura RESUMEN Sur\Internet.dot](#)

Método	Material	Sustrato a eliminar	Resultado
Mecánico	Goma de borrar	Suciedad superficial	Eficiente. Retira la suciedad superficial.
		Manchas negras adheridas	Sin efecto.
		Pintura blanca	Sin efecto.
Químico	Agua destilada	Suciedad superficial	Más eficiente que la goma pero esparce la suciedad en las orillas de las zonas de testeo.
		Manchas negras adheridas	Eficiente. Retira la suciedad pero la esparce en las orillas.
		Pintura blanca	Sin efecto.
	Alcohol etílico	Suciedad superficial	Casi sin efecto.
		Manchas negras adheridas	Sin efecto.
		Pintura blanca	Reblandece la superficie
	Acetona	Suciedad superficial	Aclara levemente la superficie.
		Manchas negras adheridas	Aclara levemente la superficie.
		Pintura blanca	Sin efecto.
	White Spirit	Suciedad superficial	Elimina parcialmente la suciedad.
		Manchas negras adheridas	Aclara la superficie.
		Pintura blanca	Sin efecto.
	Enzimas naturales	Suciedad superficial	Elimina la suciedad superficial.
		Manchas negras adheridas	Elimina parcialmente la mancha.
		Pintura blanca	Reblandece la superficie
	Alcohol en Agua destilada (1:1)	Suciedad superficial	Menos eficiente que el agua y el alcohol por separado.
		Manchas negras adheridas	Casi sin efecto.
		Pintura blanca	Reblandece la superficie.



Pruebas de limpieza iniciales: agua destilada / goma (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Pruebas de limpieza (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)

En función de estos resultados, se eligió utilizar el método mecánico para la limpieza general (eliminación de la suciedad adherida). Para la eliminación de las manchas negras, se ocupará método químico y mecánico con el uso de enzimas naturales y goma de borrar. Finalmente, la eliminación parcial de los residuos de pintura blanca se realizará mediante el uso de método químico y mecánico combinados, reblandeciendo la pintura con alcohol etílico y eliminando las zonas más adheridas con bisturí.

5. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA Y CRITERIOS DE INTERVENCIÓN

Los estudios revelan la importancia del aspecto histórico de este Busto y su diagnóstico demuestra que presenta pocas alteraciones: por ambos motivos se considera que el criterio más importante en este caso es el de mínima intervención.

Se deberá respetar el aspecto original de la Obra, por lo tanto la reposición de pequeños faltantes, molestos a nivel estético únicamente, no se considera necesaria. Se realizará únicamente en la parte posterior para asegurar la estabilidad material del Busto.

La limpieza y eliminación de residuos de pintura y huellas de vandalismo permitirán recuperar el color inicial del Busto.

A pesar de la conservación parcial del engobe original, la reintegración cromática se realizará únicamente en el yeso y las partes correspondientes a intervenciones de reparación y restauración, sin alterar la superficie de cerámica.

6. PROCESOS DE INTERVENCIÓN

6.1. Operaciones de conservación.

Problema	Método y técnica	Materiales	Resultado
Falta de cohesión y pérdida de soporte en forma de láminas en el eje central, parte posterior.	Consolidación del soporte.	Acetona grado técnico Paraloid B72 al 10% en Acetona Pinceles	El soporte ya no presenta problemas de cohesión. Se adhirió el fragmento desprendido.
Faltante de soporte en el eje central, parte posterior.	Reposición de faltante estructural.	Yeso piedra amarillo Pinceles Plasticina Cinta adhesiva 3M	El eje central recuperó su forma y estabilidad.



El eje central, vista posterior, con el fragmento desprendido adherido provisoriamente con cinta.

(Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Aplicación de consolidante en una grieta después de la adhesión del fragmento.

(Archivo CNCR, Morales, M., 2013)



Impregnación del soporte con agua destilada antes de la aplicación del yeso para favorecer la adhesión.

(Archivo CNCR, Morales, M., 2013)



Aplicación del yeso piedra amarillo para reposición del faltante. (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Vista inferior del busto: después de la aplicación del yeso (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)

6.2. Operaciones de restauración

Problema	Método y técnica	Materiales	Resultado
Alteración cromática: suciedad superficial.	Limpieza mecánica.	Goma de borrar.	Se eliminó la suciedad superficial.
Alteración cromática: manchas negras.	Limpieza química.	Enzimas naturales	Se eliminaron las manchas negras, homogeneizando la superficie de terracota.
Alteración cromática: residuos de pintura blanca.	Limpieza química y mecánica.	Alcohol etílico Bisturí.	Algunas manchas de pintura, más llamativas (parte frontal y rostro) se eliminaron. Las que quedan son testigo de la historia de la obra y se ubican principalmente en el pelo y reverso.
Huellas de vandalismo. Rayas a lápiz grafito en los ojos y párpados.	Limpieza mecánica	Goma de borrar.	El rostro recuperó su dignidad con la eliminación de los dibujos.
Huellas de vandalismo: material adherido dentro de la nariz.	Eliminación mecánica.	Bisturí. Pinzas.	Se eliminó el resultado de este acto.
Las intervenciones anteriores en el cuello (lado izquierdo) y el yeso piedra amarillo provocan contraste de color.	Reintegración cromática puntual	Acuarela Winsor y Newton Pincel	Se unificó la superficie, reintegrando cromáticamente las zonas de alto contraste de color, solamente sobre intervenciones.



Limpieza parcial de la chaqueta, vista diagonal frontal derecha. (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Limpieza parcial de la chaqueta, vista lateral izquierda. (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Eliminación del rotulado anterior (Archivo CNCR, Duarte, C., 2013)



Limpieza parcial del costado, fecha. (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Limpieza parcial del rostro (Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Comienzo de reintegración cromática del yeso amarillo (Archivo CNCR, Duarte, C., 2013)



Yeso amarillo reintegrado
(Archivo CNCR, Chamoux, C., 2013)



Reintegración cromática puntual en el cuello sobre el
yeso blanco antiguo.
(Archivo CNCR, Duarte, C., 2013)

7. DOCUMENTACION VISUAL

7.1. Estado inicial del objeto



Vista frontal (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal frontal izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal posterior izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista posterior (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal posterior derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal frontal derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista superior (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista inferior (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Detalle del Rostro, vista frontal
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Detalle del corbatín, vista frontal
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Faltante en el eje central, vista posterior.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Intervención anterior con yeso blanco y repinte. Vista lateral izquierda del cuello.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

7.2. Estado final del objeto



Vista frontal (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal frontal izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal posterior izquierda
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal frontal derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista lateral derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista diagonal frontal derecha
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista superior (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Vista inferior (Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Detalle del Rostro, vista frontal
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Detalle del corbatín, vista frontal
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Faltante en el eje central, vista posterior.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Intervención anterior con yeso blanco y repinte. Vista lateral izquierda del cuello.
(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

8. RECOMENDACIONES DE CONSERVACIÓN

El busto no debiera sufrir más acciones de vandalismo ni alteraciones puesto que actualmente se ubica detrás de un vidrio, en un nicho de la sala *La sociedad del siglo XVIII*. Se recomienda, durante la limpieza periódica, tener cuidado en limpiar también la parte posterior, sobre la cual se encontraba mayor acumulación de polvo, siempre con brocha de pelo suave o paño seco. En ningún caso utilizar productos de limpieza o agua. Se debe tener en consideración que las reintegraciones cromáticas en el cuello (antiguas y actuales) son solubles en agua.

Debido a la adhesión anterior de la cabeza, se aconseja no manipular el busto tomándolo de la cabeza, sino que desde la chaqueta.

9. COMENTARIO FINAL

Se considera que se alcanzaron buenos resultados para la puesta en valor de este busto: los estudios históricos e iconográficos permitieron contextualizar la creación de esta obra, su llegada a Chile y su importancia dentro de las colecciones del Museo Histórico Nacional. Destacaron sus valores principales: valor histórico conmemorativo – del personaje representado: el Abate Molina, y del primer propietario del busto, Benjamín Vicuña Mackenna – y valor artístico como boceto y matriz de las representaciones posteriores del personaje.

Con la intervención se logró estabilizar y mejorar el aspecto del busto, eliminando la suciedad acumulada y las huellas de vandalismo, y devolviendo por lo tanto la dignidad a la obra.

10. BIBLIOGRAFÍA CITADA

Diario *El Centro*.

<http://www.diarioelcentro.cl/?q=articulo-cultura&id=119> consulta el 5 de diciembre de 2013.

Mampieri, Antonella. 2009. "Filippo Pedrini e la decorazione della volta della sala degli Uomini illustri: vicende costruttive e genesi iconografica", en *Aperto: Bollettino del gabinetto dei disegni e delle stampe della Pinacoteca Nazionale di Bologna*, n. 2, 2009 (marzo 2010). <http://www.aperto.gdspinacotecabo.it/?q=node/484> en línea, consulta el 1 de diciembre de 2013.

Memoria Chilena (sitio).

"El abate Juan Ignacio Molina". <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-590.html> en línea, consulta el 25 de noviembre de 2013.

Museo Histórico Nacional (sitio).

http://www.museohistoriconacional.cl/Vistas_Publicas/publicContenido/contenidoPublicDetalle.aspx?folio=3668&idioma=0 en línea, consulta el 1 de diciembre de 2013.

Museo Virtual de *la Certosa* de Bolonia (sitio).

Informaciones sobre el Cementerio y los artistas que trabajaron. http://www.certosadibologna.it/museo_virtuale/museo_virtuale.html en línea, consulta el 1 de diciembre de 2013.

Padilla, Carmen; Maicas, Ruth; Cabrera, Paloma. 2002. *Diccionario de materiales cerámicos*. Madrid : Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Secretaría General Técnica, coll. Domus. 278 p.

Vicuña Mackenna, Benjamín. 1873. *Catálogo razonado de la Esposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago : Impr. del Sud-América, de Claro i Salinas, pp.34-35.

11. EQUIPO TÉCNICO Y PROFESIONAL

- Jefe de laboratorio: Julieta Elizaga
- Coordinador programa de intervenciones: Melissa Morales
- Restaurador ejecutante: Caroline Chamoux
- Colaboradores en el proceso de intervención: Melissa Morales, Gabriela Neyra, María José Rodríguez, Claudia Duarte.
- Análisis estético e iconográfico: Juan Manuel Martínez, Caroline Chamoux.
- Análisis tecnológico: Caroline Chamoux
- Análisis de imagenología: Viviana Rivas, Caroline Chamoux.
- Diagnóstico: Caroline Chamoux
- Documentación visual: Viviana Rivas, Caroline Chamoux, Melissa Morales, Claudia Duarte.

12. ANEXOS

i. Ficha Clínica

FICHA CLÍNICA

LABORATORIO DE MONUMENTOS

1. Identificación

Número de Ficha Clínica: CLM397

Número de inventario: 575

Número de registro SUR: 3-542

Título: Busto del Abate Juan Ignacio Molina

Nombre: Escultura

Propietario: Museo Histórico Nacional

Creador/Taller: Innocenzo Giungi, Bolonia, Italia.

Época/Periodo: 1825

Estilo: Realista

Orientación: Vertical

Componentes: 1



Estado inicial del Busto
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

2. Descripción

a. Descripción Física

Busto exento de cerámica, representando una figura masculina de frente, con cuello y cabeza inclinados hacia adelante.

Tiene pelo ondulado suelto, largo hasta las orejas, peinado con puntas rizadas hacia arriba. Su rostro presenta piel suelta y arrugada.

Está vestido con dos chaquetas de cuello ancho, una camisa y un corbatín anudado en el cuello. La chaqueta externa está cerrada con dos botones visibles en la parte inferior del busto.

b. Inscripciones y marcas

Se encuentran dos inscripciones realizadas por el escultor:

- En el costado derecho del Busto la firma del autor: "I.G.F.", iniciales para "Innocenzo Giungi *fecit*" (en latín).
- En el costado izquierdo: "1825", fecha de creación.

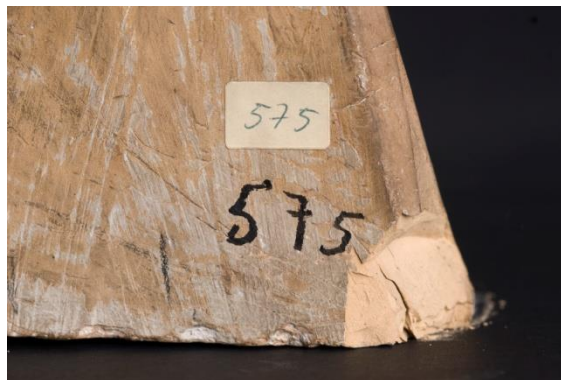


Firma "I.G.F.", costado derecho
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Fecha "1825", costado izquierdo
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

En la parte inferior izquierda se ubica el número de inventario "575", escrito directamente sobre la obra con marcador y duplicado sobre una etiqueta adherida al lado de la inscripción.



Número de inventario del Museo Histórico Nacional "575": etiqueta y rotulado sobre el eje central posterior.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

Finalmente registramos la presencia de cuatro orificios en la parte inferior del busto, todos tienen un diámetro de 0,9 cm. Sus profundidades son variables, desde 1,5 hasta 6 cm. Estos orificios sirven para la fijación del busto a la base.



Orificios en la base (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

c. Materialidad y técnica

Partes o total	Total			
Función	Soporte	Base de Preparación	Capa pictórica / superficial	Capa de protección
Material	Arcilla	No presenta	Pintura	No presenta
Técnica	Modelado, Bruñido/espatulado, cocido.	/	Un estrato de probable engobe (residual) de color amarillento.	/



Huellas de herramientas del modelado y bruñido/espátulado. (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

d. Dimensiones

Partes /Total	Alto	Ancho	Profundidad	Unidad de medida
Total	40	45	36	Centímetro

3. Estado de conservación

a. Intervenciones Anteriores

Se observan tres intervenciones: una a nivel estructural y dos a nivel superficial.

Posteriormente a un posible golpe, la cabeza se desprendió en su totalidad del cuello: fue adherida y se completaron los faltantes de soporte con yeso blanco (particularmente visible en la parte inferior). El yeso fue cubierto por material pictórico de un color similar al acabado de la cerámica.



Yeso visible en dos zonas en la parte interior del busto.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Resane entre la cabeza y la ropa, costado derecho.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Resane entre la cabeza y la ropa, costado izquierdo.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



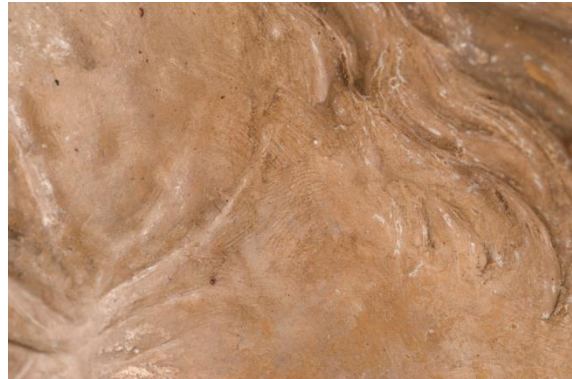
Resane entre la cabeza y la ropa, parte posterior.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

Se observan tres estratos de pintura sobre el engobe: el primero de color blanco está cubierto por uno amarillento y finalmente uno blanco (superior). Los tres están presentes de forma residual en los huecos del relieve. Se supone que estos estratos no son parte del acabado original de la obra. Las capas de pintura blanca se pueden haber aplicado para imitar la piedra, material más prestigioso que la cerámica.

A modo de intervención superficial también se considera que se hizo una (o más)²¹ etapas de eliminación de estos estratos de pintura, por la presencia muy residual de éstos, y las huellas de lijado visibles en algunas zonas (en la mejilla más claramente).



Los dos estratos de pintura
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Huellas de lija y huellas digitales en la mejilla
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

²¹ Una está documentada en el Boletín N°7, Museo Histórico Nacional. Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Agosto de 1981.



Restauración del busto: eliminación de la pintura Blanca en 1981. (Archivo MHN, 1981²²)

b. Soporte/estructura

Se identifican pequeñas huellas de golpes en parte posterior del pelo (probablemente relacionadas a la caída de la cabeza). En la parte anterior del abrigo y la parte interna posterior, en el eje central, se observan pequeños faltantes de soporte. El faltante posterior interno presenta pulverulencia de la pasta cerámica.

El busto presenta algunas fisuras, asociables al proceso de secado o cocción, de las cuales destaca en particular una fisura de 12 cm de largo en la parte derecha del cuello del abrigo que fue rellenada con yeso o pintura blanca. Las demás fisuras son poco visibles y parecen tapadas por una masa arcillosa cocida similar al soporte.



Golpe en el pelo (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Golpe en la parte anterior(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

²² Idem.



Fisura en el cuello (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Faltante posterior interno de soporte, con pulverulencia (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

c. Capa pictórica / superficial

En superficie destaca la suciedad generalizada, particularmente concentrada en la parte posterior de difícil acceso durante los procesos de limpieza periódica de vitrinas.

Se pueden observar variaciones cromáticas en todo el busto: existen residuos de dos tipos de pintura blanca en todo el busto y de un tipo de pintura anaranjada, y algunas manchas negras puntuales, ubicadas principalmente en el pelo.

Por otra parte, notamos la presencia de un resane de yeso en todo el perímetro del cuello, cubierto con capa superficial semi transparente del color de la cerámica. Este color está parcialmente conservado.



Suciedad superficial (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Residuos de pintura blanca (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Reintegración cromática antigua (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

Algunas intervenciones anteriores dejaron huellas de lijado en la mejilla izquierda y huellas de bisturí en el abrigo, provocando (leves) pérdidas de soporte y alteración de la textura superficial.

Finalmente, se observan elementos agregados al busto con posterioridad: ambos ojos y párpados presentan rayado al lápiz grafito, y se identifica material adherido dentro la nariz (un chicle).



Ojo derecho con marcas al lápiz.
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Ojo izquierdo con marcas al lápiz
(Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)



Material adherido dentro de la nariz (Archivo CNCR, Rivas, V. 2013)

d. Contexto de alteración

Las alteraciones registradas son productos de la acción humana.

Acciones humanas voluntarias:

- **Vandalismo:** (rayado con lápiz, material agregado en la nariz), probablemente en contexto de exhibición (sin distancia o cuidado suficiente con el público).
- **Puesta en valor (mejoramiento del aspecto):** en un probable proceso de valoración del Busto, fue cubierto en su totalidad con pintura blanca / naranja / blanca, para darle un aspecto superficial más noble, más parecido a piedra. En otro proceso de puesta en valor se eliminaron estas capas, dejando huellas solamente en los relieves de difícil acceso.

Acciones involuntarias:

- **Manipulación y golpes**, que provocaron la pérdida de pequeños trozos del soporte, la pulverización del material en la parte posterior y probablemente el desprendimiento total de la cabeza, luego adherida y resanada con yeso.
- Las manchas y la suciedad superficial se deben a la vez al **contexto ambiental** y a la manipulación.

4. Propuesta de intervención

a. Propuesta de análisis y estudios

- La observación (y toma de fotografías digitales, si necesario) con radiación UV reflejada debería destacar las intervenciones anteriores.

b. Propuesta de documentación visual

- Las fotografías iniciales y finales se realizarán en el estudio fotográfico de la Unidad de Documentación Visual, con fondo negro. Se replicarán el mismo ángulo de toma para las vistas iniciales y finales con el fin de tener material de comparación. Para registrar el volumen de la mejor forma posible, se tomarán ocho fotografías generales iniciales y finales.
- Las imágenes de proceso se realizarán en el Laboratorio de Monumentos.

c. Propuesta de tratamiento de conservación

- Consolidación de la parte pulverulenta y desprendida en el eje central posterior.
- Reposición del faltante de cerámica en el eje central, con yeso piedra de color amarillo para permitir la diferenciación de esta intervención con las anteriores (yeso blanco).

d. Propuesta de tratamiento de restauración:

- Pruebas de limpieza: Goma de borrar, Agua destilada, Agua destilada y Alcohol etílico (1:1), Alcohol etílico, Acetona, White Spirit, Enzimas naturales.
- Limpieza superficial.
- Eliminación del material adherido en la nariz.
- Eliminación de las marcas de lápiz en los ojos.
- Eliminación parcial de las manchas de pintura blanca: se tendrá que evaluar cuáles en función del aspecto después de la limpieza.
- Ajustes cromáticos puntuales en las intervenciones anteriores, según los resultados obtenidos con la limpieza.

5. Tratamientos Realizados

a. Tratamientos de conservación

- Fijación provisoria del fragmento interno debilitado con cinta adhesiva para evitar la pérdida de soporte.
- Adhesión y consolidación de los fragmentos débiles en el eje central posterior con Paraloid B72 al 20% en Acetona.
- Reposición del faltante del eje central con yeso piedra amarillo.

b. Tratamientos de restauración

- Limpieza superficial con goma de borrar y con enzimas en manchas negras puntuales.
- Eliminación mecánica del chicle adherido en la nariz.
- Eliminación de las marcas al lápiz sobre los ojos, con goma de borrar.
- Eliminación parcial de las manchas de pintura blanca con alcohol etílico y bisturí.
- Ajustes cromáticos en el yeso amarillo en la parte posterior y en las zonas blancas del yeso antiguo en el cuello.

- Eliminación de la etiqueta y del rotulado antiguo y aplicación de un rotulado nuevo con tinta china negra (Sennelier©) y Paraloid B72 al 15% en acetona.

6. Administración

Proyecto: PROGRAMA DE ESTUDIO Y RESTAURACION DE BIENES CULTURALES DIBAM: PUESTA EN VALORDE LAS COLECCIONES DIBAM Y OTRAS INSTITUCIONES QUE CAUTELAN PATRIMONIO DE USO PÚBLICO. PERÍODO 2011-2013. SEGUNDA ETAPA”. Fondo de Acciones Culturales Complementarias N° 24-03-192 (CNCR-A-16-REST).

Nombre Conservador: Caroline Chamoux

Fecha ingreso al LM: 25 de Octubre de 2013

Código Documentación Laboratorio de Monumentos: LMD586

Código Unidad de Documentación Visual: LFD1019

INFORME HISTÓRICO-CONTEXTUAL

Informe: *Busto del Abate Juan Ignacio Molina*



Innocenzo Giungi, Italia 1825
Museo Histórico Nacional

Juan Manuel Martínez
Santiago de Chile ,16 de Diciembre 2013.

Introducción

Durante el segundo semestre de 2013, ingresó al Laboratorio de Monumentos del CNCR, para su estudio y conservación, el Busto del Abate Juan Ignacio Molina, de la colección del Museo Histórico Nacional. Se ingresó con el número de ficha clínica CLM397, y quedó a cargo de Caroline Chamoux, conservadora asociada al Laboratorio de Monumentos. El trabajo de conservación y restauración se realizó en el marco del *Programa de estudio y restauración de bienes culturales DIBAM: puesta en valor de las colecciones DIBAM y otras instituciones que cautelan patrimonio de uso público. Período 2011-2013. Segunda etapa*. Con cargo al Fondo de Acciones Culturales Complementarias N° 24-03-192 (CNCR-A-16-REST).

La obra que estaba en la exhibición permanente del Museo, en la *Sala la Sociedad del siglo XVIII*, precisaba una intervención debido a su importancia, ya que es una de los pocos referentes iconográficos que existen del jesuita chileno, Juan Ignacio Molina. Esta se puede analizar desde tres ejes; el primero es sobre el personaje representado, el abate Juan Ignacio Molina. Un segundo eje se refiere a su autor y el contexto en que fue creada; Innocenzo Giungi y las influencias artísticas en la península italiana hacia 1825, cuando fue realizada la obra. Finalmente un tercer eje encarnado en la figura de Benjamín Vicuña Mackenna, quien trae la obra a Chile.

El Abate Juan Ignacio Molina, vida e iconografía

Juan Ignacio Molina, nació en la Hacienda Huaraculén, en la región del Maule en 1740, fecha que el mismo confirmó posteriormente,²³ sus padres fueron Agustín Molina y Francisca González Bruna. Comenzó sus estudios en Talca y luego paso al colegio de los Jesuitas en Concepción y luego ingreso a la Compañía de Jesús en 1755 en Santiago. Vivió en la hacienda Bucalemu, de propiedad de los Jesuitas. En ese lugar aprendió hablar francés e italiano y comenzó sus estudios del latín y griego.²⁴ En 1761 fue el bibliotecario del Colegio San Miguel. Tenía 28 cuando fue expulsado, junto con su Orden, en 1767 de los territorios americanos. A comienzos de febrero de 1768, fue embarcado en el navío *La Perla*, rumbo al exilio, en Valparaíso sus manuscritos le fueron arrebatados por un soldado,²⁵ los que pudieron ser recuperados posteriormente y comprados por el Marqués de Casa Real y que más tarde le fueron entregados por José Ignacio García de Huidobro.²⁶ En esa época su aspecto:

...era entonces un mancebo de pequeña estatura, de tez bronceada, en la cual lucían con brillo extraordinario dos ojos grandes y expresivos, pero acompañados de una boca y narices de un tamaño fabuloso.²⁷

Molina juntos con sus hermanos de su Orden, viajaron a Italia, y en la ciudad de Imola se establecieron en un primer momento, para luego instalarse definitivamente en Bolonia.

El gusto por la investigación científica ya se había desarrollado en Chile, como lo da cuenta en sus obras:

Mi carácter me llevó desde mis más tiernos años a observar las producciones y particularmente los animales, por lo cual, mientras viví en el país, hice todas las investigaciones posibles...²⁸

²³ Rojas Mix, 1965: p. 5.

²⁴ Medina, 1906: p. 541.

²⁵ Hanisch, 1974: p. 157.

²⁶ Soto, 1993: p. 77.

²⁷ *Ibíd.*

²⁸ Citado por Barros Arana, 2001,[2000]: p. 377.

Ya exiliado en Imola se ordenó sacerdote en 1769. El 27 de agosto de 1774, se hizo un catálogo del pago de pensiones a los jesuitas expulsos, con una descripción de cada uno, en el caso de Molina se lo describe así a sus 34 años: “Juan Ignacio Molina: estatura alta, color claro, pelo negro.”²⁹

Obtuvo la cátedra de griego en la Universidad de Bolonia y publicó en 1776 su *Compendio dell'istoria geografica, naturale e civile del regno del Cile* y en 1782 el *Saggio sulla Storia Naturale del Cile*, donde describió por primera vez la historia natural. En 1787 el *Saggio della storia civile del Cile*. En 1803, llegó a ser profesor de la cátedra de Historia Natural en la Universidad de Bolonia. En 1811 fue nombrado miembro pensionado del Instituto de Bolonia, en 1815 publicó *Analogías menos observadas de los tres reinos de la naturaleza*. Fue nombrado miembro en 1817 de la Accademia Privata de Georgofili. En 1818 publicó *De la propagación sucesiva del género humano en las diversas partes de la tierra* y en 1821 la *Memorie di Storia Naturale*. La obra de Medina se conoció por toda Europa, fue citado por Kant y Humboldt lo visitó cuando viajó a Bolonia.³⁰ En 1822 fue honrado con la calidad de Académico de Número de L'Accademia de Felsinei. En 1823 fue visitado por José Ignacio Cienfuegos, canónigo, enviado a Italia en misión diplomática y política del gobierno de Chile. En esta visita Cienfuegos realiza una lista con los Jesuitas chilenos expulsos vivos en esa época, de Molina dice lo siguiente; “Don Juan Ignacio Molina, de Maule, de 83 años, en Bolonia.”³¹

A raíz de esta visita Cienfuegos explica posteriormente:

...se quiso volver conmigo, para tener el placer de ver a su amada patria, cuya libertad le había sido tan plácida: y deseaba con ansias venir a dar abrazos a sus compatriotas, lo que no pudo conseguir por su avanzada edad...³²

Si bien, realizó su primer testamento en 1814, posteriormente decidió donar gran parte de su fortuna para la fundación en Talca de un instituto literario, sancionada por medio de Cienfuegos, que la autorizó por Decreto Supremo del 5 de junio del 1827.³³ El 12 de septiembre de 1829,

²⁹ Hanisch y Ronan, 1979: p. 66.

³⁰ Rojas Mix, 1965: pp.10-11.

³¹ Barros Arana, 2001, [2000]: p. 383.

³² Medina, 1906: p. 543.

³³ *Ibíd.*

falleció a los 89 años, la Gazzeta di Bologna el 22 de septiembre de ese año publicó un obituario en relación a su deceso:

Así ha muerto el hombre probo y doctísimo, acompañado del acervo dolor de sus queridos discípulos y del llanto unánime de todos los buenos.³⁴

Una de las fuentes para conocer a los autores de los libros en el siglo XVIII, eran sus retratos calcográficos que acompañaban las ediciones de sus libros o en grabados en hojas sueltas que se difundían en el comercio de estampas. Fue el sentido del retrato de Molina para la primera edición en español de su obra *Compendio de la Historia Civil del reino de Chile*, publicada en Madrid en 1795. Un grabado de un retrato de busto con el traje de sacerdote, utilizado a fines del siglo XVIII, donde era común, además, el uso de pelucas. Este retrato, sigue ciertas convenciones escultóricas neoclásicas, como son el enmarcar el busto en un ovalo en un resalto arquitectónico, ornado con guirnaldas de rosas. En el zócalo la inscripción D. JUAN IGNACIO MOLINA, a pie de obra los nombres de; Paret delt., y Moreno sct. Firmas que corresponden a los artistas hispanos Luis Paret y Alcazar (1746-1799) quien dibujo el retrato y Juan Moreno Tejada (1739-1805) quien actuó como grabador.(Fig.1)

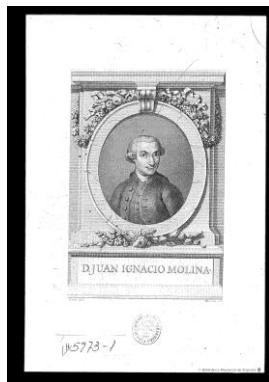


Figura 1. Retrato de Juan Ignacio Molina. Dibujo de Luis Paret y grabado de Juan Moreno Tejada, Madrid 1795. ([The European Library](https://www.europeana.eu/portal/record/item/06102/1) (4924865) 2013)

Esta primera edición en español fue gestionada por Nicolás de la Cruz y Baamonde,³⁵ Conde del Maule (c.1760-1826), un rico criollo, nacido en Talca quien apoyo la traducción en lengua

³⁴Gazzeta di Bologna N°76, 22 de septiembre 1829, citado en Medina, 1906: p. 544.

³⁵ Aparece también como Bahamonde.

española para la difusión de la obra de Molina en España y América.³⁶ De la Cruz, para esta edición había encargado un retrato óleo en 1793 al pintor italiano Bernardo Castelli, según expreso deseo del Conde del Maule:

...por último deseando conservar la memoria de nuestro autor, he mandado sacar su retrato en Bolonia, que es el que se manifiesta en la obra.³⁷

No se ha podido encontrar el retrato, no obstante existe un grabado calcográfico que se le asocia a una copia tomado del retrato de Castelli, que pudo servir de inspiración al retrato de la primera edición española. **(Fig. 2)**



Figura 2. Retrato de Juan Ignacio Molina, autor desconocido, calcografía. Copia del óleo sobre tela de Francesco Castelli. (Memoria Chilena 2013)

Sin duda, una de las imágenes más conocida después de su busto escultórico de Giungi, es el grabado que mandaron a realizar dos alumnos de Molina, Giambattista Gnerri y Claudio Ferrari, a manera de homenaje a su maestro. Grabado, cuyo dibujo fue realizado posando Molina en 1805, por lo que este es un retrato fiel. El dibujo corresponde a Giambattista Frulli y fue grabado por Francesco Rosaspina. Grabado ampliamente difundido, ya que Claudio Ferrari lo utilizó en la segunda edición de la Historia Natural de Molina.³⁸ (Fig. 3)

³⁶ Medina, 1906:p. 225.

³⁷ Citado por Hanisch y Ronan, 1979:p.67.

³⁸ Citado por Hanisch y Ronan, 1979:p.68.



Figura 3. Retrato de Juan Ignacio Molina. dibujo de Giambattista Frulli y grabado de Francesco Rosaspina 1805. (Memoria Chilena 2013)

Debido a su utilización como retrato que presidia su obra impresa, la imagen se convirtió en un prototipo y referente visual de Juan Ignacio Molina. Es por ello, Alejandro Ciccarelli realizó un retrato el retrato de Molina junto con el de Manuel Lacunza, para la galería de personajes históricos del país para la Universidad de Chile. Ambos retratos presiden el Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile, receptora de parte importante de la biblioteca de la Compañía de Jesús, la que el mismo Molina estuvo a cargo al momento de su expulsión. (Fig.4)

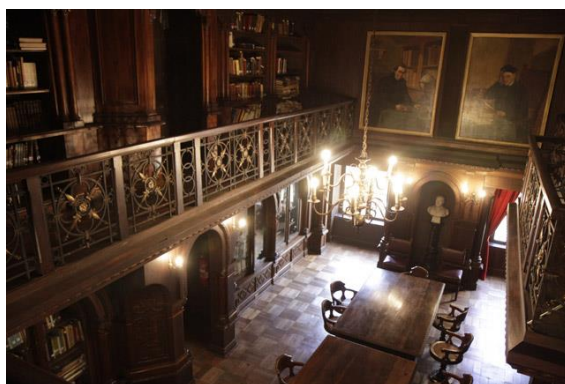


Figura 4. Archivo Andrés Bello de la Universidad de Chile, con las pinturas realizadas por Alejandro Ciccarelli de Molina y Lacunza. (Redciencia, 2013)

Este modelo se replicó a fines del siglo XIX, con el grabado litográfico realizado por Luis Fernando Rojas, para la ilustración en el *Diccionario Biográfico y Colonial de Chile*, de José Toribio Medina, publicado en 1906. (Fig.5)



Figura 5. Retrato de Juan Ignacio Molina, grabado litográfico realizado por Luis Fernando Rojas. (Memoria Chilena 2013)

A partir de estos modelos se ha difundido la imagen del abate como un hombre ya de edad mostrando su sabiduría como es el caso de un retrato, al óleo sobre madera del Museo Histórico Nacional en préstamo en el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca.³⁹ (Fig. 6)



Figura 6, Retrato de Juan Ignacio Molina, Colección del Museo Histórico Nacional en préstamo en el Museo O'Higiniano y de Bellas Artes de Talca. (Archivo CNCR, Rivas, V., 2008)

Autor y Contexto, la obra de Giungi

En la terminología artística el busto se constituye como la representación de la figura humana que comprende la cabeza, el cuello, los hombros, y el nacimiento de los brazos y pecho.⁴⁰ Desde el antiguo Egipto y la Grecia clásica y especialmente en el Imperio Romano, la

³⁹ Comprado por el Museo Histórico Nacional, el 21 de junio de 1917, a Camilo Solar Tagle. Óleo sobre madera. 24 x 17 cm. Registro Sur 3-898. Restaurado el 2008, Ficha LPC 003-08

⁴⁰ Borrás y Fatás, 2005: p. 58.

representación de la figura humana a través del busto, con el objetivo de la preservación de la memoria de un individuo en una comunidad, por ello se justificaba la utilización de materiales durables, como el mármol, granito o bronce. Poniendo una inscripción o leyenda para su recuerdo.

Los bustos fueron parte sustantiva del arte funerario, donde operaba su funcionalidad de individualizar la memoria. En este sentido el término busto proviene del latín *bustum*, lugar donde se quemaba y sepultaba los cadáveres, o la tumba o sepultura. Por ello la denominación latina *bustuarium*, define los monumentos fúnebres, o el *Bustum paternum*, la tumba del padre que presidía el hogar,⁴¹ donde se precisaba una escultura recordatorio.

El ambiente de la escultura europea de fines del siglo XVIII, era en general de carácter crítico a la escultura barroca del siglo anterior, en especial la de Gianlorenzo Bernini. No obstante el crítico de arte de la época Friedrich Wilhelm von Ramdohr, no podía menos que alabar el trabajo metodológico de Bernini, debido a la sugestión que sus obras causaban en el público por su especial realismo,⁴² lo que atravesó especialmente los planes formativos de las academias de escultura en Europa.

Ya Bernini lo había experimentado en su trabajo, la escultura académica y especialmente la del período neoclásico utilizó el *bozzetto* de arcilla como un elemento central en el proceso creativo de la realización de bustos, estos eran modelados teniendo al personaje como modelo directo.⁴³

Sin duda, dos escultores fueron los centrales en el desarrollo de la escultura en el período neoclásico; Antonio Canova (1757-1822) y Bertel Thorvaldsen (1770-1844) ambos encontraron en Roma el lugar ideal de inspiración a través de los modelos clásicos, donde el busto era una expresión tributaria de la Roma antigua. Una de las características fundamentales del neoclásico es que sus obras se caracterizan por el equilibrio de los volúmenes, la nitidez del dibujo y por una acentuada preocupación formal.⁴⁴ Sin duda que se puede entender que en la teoría del clasicismo fue favorable al desarrollo de la escultura.⁴⁵

⁴¹ Diccionario latín,2000: p. 83.

⁴² Geese Uwe, "La escultura neoclásica", en Toman,2007: p. 250.

⁴³ Wittkower,2000: p. 215.

⁴⁴ Crepaldi,2005: p. 8.

⁴⁵ Novotny,2008: p. 371.

Canova en 1802 viajó a París a fin de realizar un busto al hombre más poderoso del momento Napoleón Bonaparte, pero a diferencia de la escultura barroca, cuya centralidad era la del monumento como expresión del poder en el neoclásico y después de la revolución Francesa el estatus social no podían prevalecer en los ideales clásicos estéticos.⁴⁶

Al final de su vida, Juan Ignacio Molina fue ampliamente reconocido en el ambiente científico italiano y especialmente en la ciudad de Bolonia. Cuyo municipio encargó, a Innocenzo Giungi un busto en arcilla como proyecto para uno en mármol, para la *Cámara de Hombres Ilustres y Beneméritos de la Ciudad de Bolonia* del Cementerio La Certosa.⁴⁷ El que luego de la muerte de Molina, fue realizado e instalado en su tumba en dicha necrópolis.

Innocenzo Giungi (1797 - 1841), autor del busto, (**Fig. 7**) fue discípulo de Giacomo De Maria de la Academia de Bellas Artes de Bolonia. En dicha Academia participó y ganó numerosos premios en escultura; en 1819 ganó dos premios en el Salón de las Estatuas y de elementos ornamentales. En 1820 fue honrado por la Academia para realizar una obra en homenaje del pintor boloñés Antonio Basoli, una de las figuras más significativas de la Academia de Bolonia. En 1821 compite en la ceremonia anual de premios y en 1822 ganó el primer premio para la clase de escultura. En 1823, obtuvo el gran premio de escultura con un bautismo de Jesucristo.

Realizó obras de bustos escultóricos para el Cardenal Arzobispo de Bolonia y de Carlo Opizzoni, además de Giovanni Battista Sabbattini, de la Academia de arte de Bolonia. Trabajo en la realización de monumentos funerarios, como son el busto de Francesca Tonini, en el cementerio de la Certosa de Bolonia y también bustos y monumentos para el cementerio de Felsineo.⁴⁸ Fue presentado al escultor Thorvaldsen, quien en 1825 estaba en Roma, según la carta enviada desde la Academia de Bolonia:

Ad un Artista di sì alto grido come Lei, mi fo singolar pregio di inviare un allievo di queste scuole il giovine Innocenzo Giungi di Verucchio che nominato Alunno nella Classe di Scultura costà si reca a intendimento di perfezionarsi nell'arte in cui V.S.

⁴⁶ Uwe, op.cit. 2007:p. 250.

⁴⁷ La Certosa (La Cartuja). Es un cementerio municipal creado en 1801, sobre el antiguo monasterio cartujo de la Certosa di San Girolamo di Casara, fundada a mediados del siglo IV y abolida en 1797 por Napoleón. Transformándose en un cementerio para la elite tanto nobiliaria como burguesa de la ciudad de Bolonia, con una gran cantidad de monumentos funerarios realizados por los principales escultores del siglo XIX..

⁴⁸ Ver sitio web, autores Martorelli y Panzetta

III^{ma} è maestro eccellentissimo, fruendo per un quadriennio delle sovrane beneficenze Le buone disposizioni nell'arte, e il saggio dato nel Concorso, gli hanno meritato la preferenza; e tenendo ciò perfermo di egli vorrà ben usare del beneficio ricevuto, mi piaccio di raccomandarlo a Lei particolarmente, perchè diretto dalle sagge sue istruzioni, ed assistito, secondo l'opportunità, nell'occorrenze dell'arte riesca quale si ripromette l'Accademia nostra che lo ha prescelto alla nomina d'Alunno, e l'animo mio propenso à maggiori suoi avanzamenti. ⁴⁹

De esta manera se presentaba a este prometedor joven escultor a uno de los escultores más importantes del momento. Finalmente entre los años 1834 y 1841 obtuvo el curso de escultura en la Academia de Bolonia.



Figura 7. Firma "I.G.F" por *InnocenzoGiungifecit*, en el costado derecho del busto.

(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)



Fecha "1825", en el costado izquierdo del busto.

(Archivo CNCR, Rivas, V., 2013)

⁴⁹Carta del 26.4.1825 No. 3233 of 8255. En The Thorvaldsens Museum Archives.

El busto de terracota realizado por Giungi, tuvo como objetivo obtener replicas, Claudio Ferrari, discípulo de Molina, dio cuenta que esto se realizó y que varios bustos están esparcidos en las casas de la elite de Bolonia, de la misma forma el artista Rosaspina también lo modeló.⁵⁰

A la muerte de Juan Ignacio Molina, se instaló en su tumba, en la Cámara de Hombres Ilustres y Beneméritos de Bolonia en el cementerio de La Certosa, una reproducción en mármol del busto modelado por Giungi. El busto fue trasladado en 1835 al salón Hércules del Palacio Comunal de la ciudad, donde fue colocado entre los bustos de Copérnico y Galileo. En el siglo XX, los bustos fueron trasladados a los jardines de la Montagnola, un parque público abierto desde 1664, que Napoleón mando a rediseñar por el arquitecto G.B Marinetti. Con la Segunda Guerra Mundial y los bombardeos que sufrió la ciudad de Bolonia en 1943, fueron trasladados y actualmente están en la Villa della Rose, en las colinas que circundan la ciudad, según da cuenta el historiador Rodolfo Jaramillo Barriga.⁵¹

Benjamín Vicuña Mackenna y la construcción de la imagen de Molina en Chile

Molina, señores ha sido proclamado un jénio, no por nosotros, sus modestos admiradores, sino por los más ilustres jénios de Europa, que fueron sus colegas o discípulos, por Humboldt que fue a buscarle a su retiro, por Ranzani contando entre sus predilectos discípulos, por los sabios del Instituto Italiano que le colocaron entre sus miembros, por la Academia de Bolonia que mandó escribir su elojio fúnebre.⁵²

Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) desde los inicios de su carrera política abrazó la causa liberal, por lo que en 1851, participó junto a Francisco Bilbao en la Sociedad de la Igualdad,⁵³ por lo que se vio involucrado en el motín de Urriola y el levantamiento militar contra el gobierno de Manuel Montt, lo que determinó su exilio entre 1852 a 1856. En esos años

⁵⁰ Citado por Hanisch y Ronan, 1979: p. 68.

⁵¹ Información que entrega Rodolfo Jaramillo Barriga, en la introducción de su traducción de la obra de Molina, Ensayo sobre la Historia Natural de Chile. fig 4.

⁵² Vicuña Mackenna, 1856.

⁵³ Fue una organización política, creada a partir del Club de la Reforma, fundada por Santiago Arcos y Francisco Bilbao, jóvenes intelectuales que abrazaron las ideas liberales provenientes de Europa, especialmente las ideas revolucionarias del primer socialismo francés. La Sociedad de la Igualdad propendía la creación de obras sociales, como escuelas gratuitas, baños públicos, bancos y mutuales de obreros. Vicuña Mackenna fue su secretario hasta que debió partir al exilio.

Vicuña Mackenna, viajó por Estados Unidos y Europa, en 1855 visitó Italia y estuvo en Bolonia, donde compró el busto de terracota realizado por Giungi. El que fue vendido por Camila Zini, quien, en calidad de ama de llaves, cuidó a Juan Ignacio Molina los últimos años de su vida, Zini describió a su patrón de la siguiente manera:

Molina era pequeño de estatura y algo moreno de color, sus ojos grandes y expresivos tenían una vivacidad extraordinaria, pero su boca y narices eran de proporciones deformes.⁵⁴

El busto llega a Chile en 1855, con la intención de preparar un monumento público a Molina. Vicuña Mackenna en una proclama del 30 de junio de 1853, *Una invocación a Chile*, había hecho pública la necesidad de reconocer al Abate Molina como uno de los sabios más importantes que Chile había tenido hasta esa fecha.⁵⁵ Por lo que este busto, junto con otras referencias iconográficas sirvió para que el escultor francés y primer director de la Academia de Escultura de Chile Auguste François (1800-1876),⁵⁶ realizara uno de los primeros monumentos públicos hechos en el país. La obra fue fundida en bronce en el año 1858, en la Escuela de Artes y Oficios por Juan E. Silva, e inaugurada el 16 de septiembre de 1861 en el frontis de la casa central de la Universidad de Chile. Solo en junio de 1927 fue trasladado a Talca y emplazado en frente al Liceo de Hombres que cumplía su primer centenario.⁵⁷ (Fig.8)

La importancia de este monumento, donde el Abate se mostraba de cuerpo completo, motivo diversos actos públicos, como es el acto de colocación de la primera piedra del monumento el 17 de septiembre de 1856, donde Benjamín Vicuña Mackenna, realizó un discurso inflamado de homenaje al Abate Molina. Sus palabras las dirigió como secretario de la Sociedad de Instrucción Primaria, sociedad formada por un grupo de intelectuales, entre los que se contaban Miguel Luis Amunátegui, Diego Barros Arana y Domingo Santa María. Este acto y el discurso de Vicuña Mackenna relacionaban el valor del aporte del Abate Molina a la educación del país, como un elemento civilizatorio del pueblo de Chile, un idea propiciada por las corrientes liberales.

⁵⁴ Citado por Hanisch y Ronan, 1979: p. 66.

⁵⁵ Voionmaa, 2004: p. 47.

⁵⁶ Auguste François, llegó a Chile en 1853 y recibió el encargo de por parte del gobierno de Chile, de la dirección de la Escuela de escultura ornamental y dibujo de relieve para artesanos. Entre sus primeros discípulos estuvo Nicanor Plaza y José Miguel Blanco.

⁵⁷ Zamorano, 2012: p. 20



Figura 8. Monumento a Juan Ignacio Molina, Auguste François, 1861, Bronce. Talca.
(<http://historiaszoológicas.blogspot.com>, 2013)

Sin duda, la inauguración del monumento realizado por Auguste François, 16 de septiembre de 1861, puso en relieve la figura de Molina. Para ese evento se publicó; *Cantos en Loor del Abate Juan Ignacio Molina, seguidos del discurso pronunciado en la inauguración de su estatua*.⁵⁸ En sus páginas iniciales aparece una alegoría al abate Juan Ignacio Molina, firmada con las iniciales FT y realizada litográficamente por Pedro Cadot. En dicha alegoría Molina aparece acompañado de tres figuras femeninas que encarnan la historia, la poesía y la patria. Elementos que sintetizan su legado intelectual. (Fig.9)



Figura 9. Alegoría al abate Juan Ignacio Molina, firmada con las iniciales FT y realizada litográficamente por Pedro Cadot, 1861. (J.M.Martínez, 2013)

La alegoría va precedida por un poema premiado en el certamen celebrado por el círculo de las Letras, en honor del abate Molina, Poesía titulada “Oda a Molina”, escrita por Eduardo de la Barra:

⁵⁸ Publicado en Santiago de Chile, por la Imprenta La Opinión en 1861.

Del pueblo unido al entusiasmo santo
Alzo por tí, Molina, débil canto:
Débil, mas libre como el sol que se alza,
I libre como el pueblo que te ensalza.
Bronces el arte esculpe a tu memoria,
Digno tributo a merecida fama,
I cual emblema de elevada gloria
El sol los ciñe con su ardiente llama.⁵⁹

Este homenaje finalizó con el discurso pronunciado, a nombre de la Sociedad de Instrucción Primaria, por Marcial González Ibieta (1819-1887) Abogado y Diputado Liberal por Talca, quien da cuenta del valor del legado de Molina:

Molina, hasta ahora, solo ha sido estimado entre nosotros como historiador, pero su reputación europea está basada sobre títulos mas dignos aun del reconocimiento universal. El era también filósofo consumado, matemático distinguido, lingüista eximio, literato profundo; mas como naturalista, las deducciones nacidas de su análisis lójico i de su vasta observación rayaron 'muchas veces en los lindes del jénio. Baste decir que, entre otros descubrimientos, a él se debe el de la vitalidad délos cuerpos minerales. El amor de las ciencias, la patria i la educación de la juventud, fueron los sentimientos primordiales i la ocupación esclusiva de su larga vida. En sus últimos días ese «oráculo dé los sabios», *el hombre mas eminente del Instituto nacional italiano*, como le llama uno de sus biógrafos, aun escribía libros i memorias i daba lecciones gratuitas a los jóvenes pobres de su patria adoptiva. I cuando proscripto i mísero, octojenario,

⁵⁹ Op. cit., p. 3

agoviado por los achaques i perseguido hasta en su propio destierro por el adelanto de sus ideas, supo que heredaba una fortuna i que el gobierno chileno habia echado mano de ella para organizar una escuadra nacional, lejos de lamentarlo, bendijo en alta voz al mandatario queasi honraba sus patrióticos sentimientos.⁶⁰

En la actualidad existen varias copias de este visto, uno de ellos en la Biblioteca del Museo Nacional de Historia Natural, de autor desconocido, cuya materialidad sería yeso. (Fig.10)



Figura 10. Busto con detalle de Juan Ignacio Molina, autor desconocido, Biblioteca Museo Nacional de Historia Natural. (G.Castillo, 2013)

A este se suma el busto en bronce de autor desconocido, el que está instalado en los jardines de la Biblioteca Nacional. (Fig. 11)

⁶⁰ Op. cit., pp. 35-36.



Figura 11 Busto de Juan Ignacio Molina, autor desconocido, Jardines de la Biblioteca Nacional.
(J.M.Martínez, 2013)

Estas copias tienen un elemento interesante que es el plinto, que originalmente tenía el Busto de Giungi del Museo Histórico Nacional y que posiblemente se realizó para la *Exposición del Coloniaje* en 1873, como también muestran la importancia que tiene el busto traído a Chile por Benjamín Vicuña Mackenna, como una obra de la que se pudo sacar copias.

¿Pero qué suerte corrió del busto de Giungi? Benjamín Vicuña Mackenna, dueño de la obra, lo mantuvo en su poder. Durante su gestión como Intendente de Santiago en el período 1872 a 1875, Vicuña Mackenna realizó varias obras en pos de *modernizar* la ciudad. Un especial acento fue la actividad cultural, con la realización de la Exposición Histórica del Coloniaje en 1873, donde fue exhibido el busto, en el catálogo de la exposición, Vicuña Mackenna señaló lo siguiente:

Núm. 66. BUSTO ORIJINAL EN TERRA-COTA DEL JESUITA CHILENO DON JUAN IGNACIO MOLINA.

Este busto, verdaderamente notable como obra de arte por la animación de su conjunto i la verdad i naturalidad de sus detalles, es obra del escultor italiano Giunji, quien lo ejecutó en Bolonia por el año 1825, cuando Molina tenia mas de 80 años, con el objeto de trabajar el busto de mármol que existe en la sala de los hombres ilustres del cementerio de esa ciudad. Es éste pues el verdadero original artístico, i como tal lo conservaba sobre la mesa de su pobre sala la ama de llaves de Molina,

Camila Zini, en 1855. A ella lo compró el dueño actual de este trabajo en ese año, i en 1856 sirvió para que el escultor François modelara sobre él la estatua de Molina que existe en la Alameda.

“ Molina fue un verdadero sabio i un hombre lleno de virtudes. Expulsado como jesuita en 1767, jamas olvidó su patria querida. Llamó la atención de Europa por sus obras sobre ciencias naturales i por su famosa *Historia de Chile*. – Hablaba i escribía con la misma facilidad español, latin, francés e italiano, no siéndole desconocido el ingles i el griego. Fue elegido miembro de la Academia de Italia junto con el ilustre Canova. Falleció en 1829 de mui avanzada edad i legó toda su fortuna para fundar el Liceo de Talca, viviendo él pobre i oscuro de las limosnas i socorros de sus discípulos.⁶¹

Posteriormente a la muestra, la obra fue donada a la Biblioteca Nacional por el mismo Vicuña Mackenna, cuando la Biblioteca Nacional funcionaba, en el sitio que hoy ocupa el Congreso Nacional en Santiago. Al trasladarse la Biblioteca Nacional al histórico edificio del Palacio del Real Consulado, (actualmente desaparecido, hoy está en su lugar el edificio de los Tribunales de Justicia), el busto se extravió. Antes de esta pérdida, el escultor chileno Nicanor Plaza realizó cuatro copias en yeso del busto. Solo en 1980, el historiador Hugo Rodolfo Ramírez, en esa época funcionario del Museo Histórico Nacional, encontró el busto en una de las bodegas de la Biblioteca Nacional.⁶² La obra fue ingresada a la colección del Museo y fue restaurada.⁶³ (Fig. 12)

Desde que el Museo Histórico Nacional está en el Palacio de la Real Audiencia, el busto ha sido exhibido en su muestra permanente. Si bien es cierto, ya no cuenta con su plinto, que posiblemente fue realizado para la Exposición Histórica del Coloniaje en 1873, se exhibe con uno neutro en la sala de la Sociedad del Siglo XVIII.

⁶¹Vicuña Mackenna, 1873: pp.34-35.

⁶² Voionmaa, 2004: p. 47.

⁶³ Boletín N°7, 1981: pp. 7-8.



Figura.12 Restauración del busto, fotografía de 1981, Boletín N°7 MHN (Archivo MHN, 1981)

Conclusión

El busto escultórico del abate Juan Ignacio Molina, realizado por Innocenzo Giungi en 1825, exponente del estilo neoclásico, en la ciudad de Bolonia, Italia. La que se constituye como uno de los testimonios materiales más cercanos y que dan cuenta de una imagen real de Juan Ignacio Molina S.J. Uno de la intelectuales más importantes que tuvo Chile durante la época virreinal y comienzos de la república. También da cuenta del aporte de la Compañía de Jesús, orden religiosa a la que perteneció Molina y a su aporte cultural al país, en el período que era parte del Imperio Español. El busto, además sirvió para la reproducción del retrato escultórico de Molina y de su proyección en obras de monumentos públicos, que sancionaron su importancia como personaje fundacional para la nación. De la misma manera, el busto fue tratado como una de las primeras piezas de carácter patrimonial que tuvo el país, gracias a la figura de Benjamín Vicuña Mackenna, que desde temprano, le otorgó esa valoración. De la misma manera, esta obra se la contextualizó en un intento de construir un relato histórico fundacional a través de la imagen de Molina, debido a su aporte mediante su obra a la educación, entendida como un elemento civilizador de la nación y pedagógico en relación a su pueblo. La obra, que es parte de la colección del Museo Histórico Nacional, se exhibe actualmente en el contexto de la sala denominada *La sociedad del siglo XVIII*, que explica el período previo al proceso de la emancipación de Chile, con su contexto cultural y político.

Bibliografía

BARROS ARANA, D. 2001 [2000] *Historia General de Chile, Tomo VII*, Santiago, Chile: Editorial Universitaria, Centro de Investigaciones Barros Arana.409 p.

Boletín N°7, Museo Histórico Nacional. Santiago, Chile: Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Agosto de 1981. 23 p.

BORRÁS, G; FATÁS; 2005. *Diccionario de términos de arte y elementos de Arqueología, Heráldica y Numismática*, Madrid, Alianza Editorial. 400 p.

Cantos en Loor del Abate Juan Ignacio Molina, seguidos del discurso pronunciado en la inauguración de su estatua.1861. Santiago, Chile; Imprenta La Opinión, 1861. 38 p.

CREPALDI, G. *El Siglo XIX*. 2005., Barcelona: Electa Randon House Mondadori. 379 p.

HANISCH, W; RONAN, Ch.. 1979. *Epistolario de Juan Ignacio Molina S.J.* Santiago, Chile: Editorial Universitaria. 257 p.

HANISCH, W.1974. *Historia de la Compañía de Jesús en Chile*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre. 263 p.

Latín Iter 2000, diccionario latino-español.2000. Barcelona: Editorial Ramón Sopena. 539 p.

MEDINA, J.T.1906.. *Diccionario Biográfico y Colonial de Chile*. Santiago, Chile: Imprenta Elzeviriana. 1004 p.

MOLINA, J..1987. *Ensayo sobre la Historia Natural de Chile*, Introducción y traducción de Rodolfo Jaramillo Barriga. Santiago, Chile: Ediciones Maule. 383 p.

NOVOTNY, F. 2008 *Pintura y Escultura en Europa 1780-1880*. Madrid: Manuales de Arte Cátedra. 464 p.

ROJAS MIX, M. 1965.. "El Abate Molina y su obra", *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, Chile: Enero-Marzo de 1965. 24 p.

SOTO, J.1993.. *El Arte en los sellos postales de Chile*, Santiago, Chile: Impresión Pangal Producciones. 440 p.

TOMAN, R (Editor).2007. *Neoclasicismo y Romanticismo*. Barcelona: Ullmann&Könemann. 520 p.

VICUÑA MACKENNA, B.1856. *Discurso pronunciado al colocarse la primera piedra del monumento del Abate D. Juan Ignacio Molina por el Secretario de la Sociedad de Instrucción Primaria*, Imprenta Chilena, Santiago, Chile. s/p.

VICUÑA MACKENNA, B. 1873. *Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en setiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva*, Santiago, Chile: Impr. del Sud-América, de Claro i Salinas. 114 p.

WITTKOWER, R.. 2000. *La escultura: Procesos y principios*. Madrid: Alianza Forma. 336 p.

ZAMORANO, P..2012. *Gestación de la Escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Santiago, Chile: Ediciones Arte Espacio. 250 p.

VOIONMAA, L. 2004. *La escultura pública, Tomo II, Guía para el visitante*, Santiago, Chile: Ocho Libros editores.143 p.

Sitios WEB:

http://historiaszoologicas.blogspot.com/2013_07_01_archive.html. Consultado diciembre 2013

MARTORELLI, R; PANZETTA, A.
<http://certosa.cup2000.it/chiostro/persona.php?ID=481185&gallery=&img=7> / Consultado diciembre 2013

MEMORIA CHILENA – DIBAM. www.memoriachilena.cl Consultado diciembre 2013

RED CIENCIA. www.redciencia.net/archives/ai1ec_event/dia-del-patrimonio-en-el-archivo-central-andres-bello?instance_id= Consultado diciembre 2013

THE EUROPEAN LIBRARY.
<http://www.europeana.eu/portal/record/9200128/842208AB3621ABA2A9BAC6FEAD107B50031003AC.html>

THE THORVALDSENS MUSEUM ARCHIVES.
http://www.thorvaldsensmuseum.dk/en/the_archives Consultado diciembre 2013

iii. Hoja de contacto de imágenes

LFD1019; Iniciales; Busto Abate Juan Ignacio Molina



LFD1019.01.jpg



LFD1019.02.jpg



LFD1019.03.jpg



LFD1019.04.jpg



LFD1019.05.jpg



LFD1019.06.jpg



LFD1019.07.jpg



LFD1019.08.jpg



LFD1019.09.jpg



LFD1019.10.jpg



LFD1019.11.jpg



LFD1019.12.jpg

Fotografía; V.Rivas, 28/10/2013



LFD1019.13.jpg



LFD1019.14.jpg



LFD1019.15.jpg



LFD1019.16.jpg



LFD1019.17.jpg



LFD1019.18.jpg



LFD1019.19.jpg



LFD1019.20.jpg



LFD1019.21.jpg



LFD1019.22.jpg



LFD1019.23.jpg



LFD1019.24.jpg



LFD1019.25.jpg



LFD1019.26.jpg



LFD1019.27.jpg



LFD1019.28.jpg



LFD1019.29.jpg



LFD1019.30.jpg



LFD1019.31.jpg



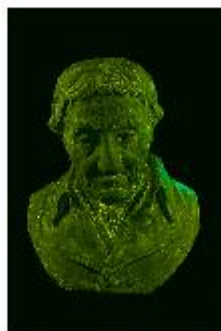
LFD1019.32.jpg



LFD1019.33.jpg



LFD1019.34.jpg



LFD1019.35.jpg



LFD1019.36.jpg



LFD1019.37.jpg



LMD586.01.JPG



LMD586.02.JPG



LMD586.03.JPG



LMD586.04.JPG



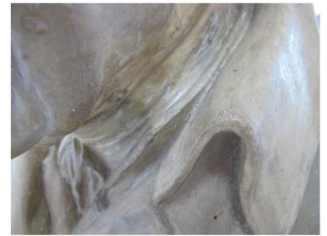
LMD586.05.JPG



LMD586.06.JPG



LMD586.07.JPG



LMD586.08.JPG



LMD586.09.JPG



LMD586.10.JPG



LMD586.11.JPG



LMD586.12.JPG



LMD586.13.JPG



LMD586.14.JPG



LMD586.15.JPG



LMD586.16.JPG



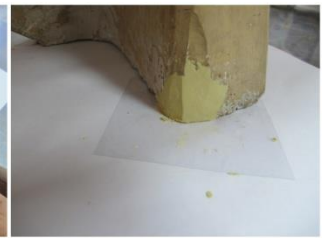
LMD586.17.JPG



LMD586.18.JPG



LMD586.19.JPG



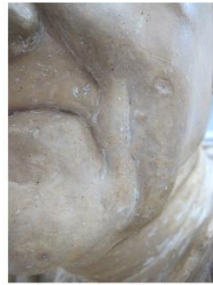
LMD586.20.JPG



LMD586.21.JPG



LMD586.22.JPG



LMD586.23.JPG



LMD586.24.JPG



LMD586.25.JPG



LMD586.26.JPG



LMD586.27.JPG



LMD586.28.JPG



LFD1019.38.jpg



LFD1019.39.jpg



LFD1019.40.jpg



LFD1019.41.jpg



LFD1019.42.jpg



LFD1019.43.jpg



LFD1019.44.jpg



LFD1019.45.jpg



LFD1019.46.jpg



LFD1019.47.jpg



LFD1019.48.jpg



LFD1019.49.jpg



LFD1019.50.jpg



LFD1019.51.jpg



LFD1019.52.jpg



LFD1019.53.jpg



LFD1019.54.jpg



LFD1019.55.jpg



LFD1019.56.jpg



LFD1019.57.jpg



LFD1019.58.jpg



LFD1019.59.jpg



LFD1019.60.jpg

iv. Resumen: Información para sistema SUR Internet

DATOS BÁSICOS

Institución Responsable	Museo Histórico Nacional
N° de Inventario	575
N° de Registro SUR	3-542
Nombre Conjunto	Busto del Abate Juan Ignacio Molina
Nombre Común	Escultura
Partes	1. Busto de terracota. 2. Base separada de piedra negra.
Observaciones	/

DESCRIPCIÓN

Descripción Física	<p>Aspecto:</p> <p>Busto exento de cerámica, representando una figura masculina de frente, con cuello y cabeza inclinados hacia adelante.</p> <p>Tiene pelo ondulado suelto, largo hasta las orejas, peinado con puntas rizadas hacia arriba. Su rostro presenta piel suelta y arrugada.</p> <p>Está vestido con dos chaquetas de cuello ancho, una camisa y un corbatín anudado en el cuello. La chaqueta externa está cerrada con dos botones visibles en la parte inferior del busto.</p>
Estado Conservación	<p>Evaluación Visual: Bueno</p> <p>Descripción: Las alteraciones presentan un carácter leve y superficial: no afectan la estabilidad de la obra ni su pervivencia, actuando principalmente a nivel estético con alteraciones cromáticas sin afectar a su integridad simbólica. Si bien se registra un deterioro a nivel estructural, el desplacamiento y falta de cohesión de la terracota en el eje central posterior, éste no es representativo de la condición general del soporte.</p>

<p>Dimensión</p>	<p>Parte: <input type="text" value="Total"/></p> <p>Fecha: 20131130</p> <p>Tipo de medida: Alto.</p> <p>Valor / Unidad: 40 centímetro.</p> <p>Tipo de medida: Ancho.</p> <p>Valor / Unidad: 45 centímetros.</p> <p>Tipo de medida: Profundidad.</p> <p>Valor / Unidad: 36 centímetros.</p>
<p>Material</p>	<p>Nombre: Terracota</p> <p>Procedencia: Italia</p> <p>Parte: <input type="text" value="Total"/></p>
<p>Inscripciones y Marcas</p>	<p>Partes: <input type="text" value="Costado izquierdo"/></p> <p>Fecha: 20131130</p> <p>Tipo: Fecha</p> <p>Autor: Ignacio Giungi</p> <p>Posición: Costado izquierdo, diagonal</p> <p>Imagen:</p> <p>Transcripción: 1825</p> <p>Partes: <input type="text" value="Costado derecho"/></p> <p>Fecha: 20131130</p> <p>Tipo: Firma</p> <p>Autor: Ignacio Giungi</p>

	<p>Posición: Costado derecho, diagonal</p> <p>Imagen: En archivo adjunto</p> <p>Transcripción: I.G.F. (<i>Ignacio Giungi Fecit</i>)</p>
<p>Conservación Restauración</p>	<p>Tipo diagnóstico: Conservación y Restauración.</p> <p>Tipo tratamiento: Conservación</p> <p>Descripción: Adhesión de los fragmentos desprendidos en la parte posterior y reposición de faltante estructural del eje central posterior.</p> <p>Tipo tratamiento: Restauración</p> <p>Descripción: Limpieza superficial, eliminación de residuos, reintegración cromática.</p> <p>Conservador / Restaurador: Caroline Chamoux</p> <p>Institución: CNCR</p> <p>Ficha clínica: CLM397</p> <p>Fecha inicio / término: 20131025 / 20131209</p> <p>Recomendaciones Manipulación: No tomar desde la cabeza debido a su adhesión anterior.</p> <p>Recomendaciones Exposición: El material constitutivo presenta poca sensibilidad a las condiciones ambientales.</p>

CONTEXTO

<p>Histórico Social</p>	<p>Nombre Evento: Encargo de bustos de hombres importantes para ubicar en la Sala de los hombres ilustres del Cementerio de Bolonia.</p> <p>Fecha Evento: 1821-1825</p> <p>Lugar: Bolonia.</p>
<p>Cultural</p>	<p>Cultura: Bolonia, Italia, s. XIX.</p>

Estilístico	Estilo: Neoclásico
Creación	Lugar: Bolonia, Italia. Fecha: 1825 Patrocinador: Municipalidad de Bolonia, Academia de Arte.
Tema	Descripción Preiconográfica: Retrato del científico jesuita Juan Ignacio Molina a la edad de 85 años.

DOCUMENTACIÓN

Referencias Bibliográficas	Tipo de Referencia: Técnica Fuente: Informe de Restauración Autor: Laboratorio de Monumentos, CNCR Documento Citado: Informe de intervención. Escultura / Busto del Abate Juan Ignacio Molina / Innocenzo Giungi / 1825
Visual	Relación: Restauración Tipo de Imagen: digital, a color. Dimensiones: 150 dpi. Imagen: En archivo adjunto Propietario: Centro Nacional de Conservación y Restauración Fotógrafo: Rivas Viviana Fecha: 20131209 N° Original: LFD1019.38 Vistas: Anverso, imagen final de restauración. Fecha: 20131028 N° Original: LFD1019.16 Vistas: Anverso, imagen final de restauración.

	<p>Fecha: 20131028</p> <p>N° Original: LFD1019.27</p> <p>Vistas: Anverso, imagen final de restauración.</p>
--	--

CONTROL DE MOVIMIENTO

<p>Conservación</p> <p>Restauración</p>	<p>Institución: Centro Nacional de Conservación y Restauración</p> <p>Fecha Inicio: 20131025</p> <p>Fecha Término: 20131209</p>
---	--

v. CD con fotografías finales