



LA HISTORIA DE UNOS PUCOS “GEMELOS”: EL DESCONOCIDO ROL DE FRANCISCO CORNELY COMO “PROTO-RESTAURADOR”

*THE STORY OF CERTAIN “TWIN” POTS: THE
UNKNOWN ROLE OF FRANCISCO CORNELY AS A
“PROTO-RESTORER”*

Felipe de la Calle Morales¹, Juan Francisco Echeverría González²

Resumen

En este artículo se expone el recorrido histórico de dos piezas arqueológicas idénticas diaguita fase III, que, luego de ser excavadas, fueron intervenidas de manera *imitativa* una primera vez y luego una de ellas recibió una segunda restauración que la distanció estéticamente de su “gemela”. Con esto se busca evidenciar la existencia de numerosas cerámicas intervenidas así en el Museo Arqueológico de La Serena y el Museo Chileno de Arte Precolombino. Se identifica también a Francisco Cornely como pionero en la práctica restaurativa dentro de la arqueología chilena, se describe su técnica mediante el estudio imagenológico y arqueométrico de algunas piezas seleccionadas y en base a grupos descriptivos de las distintas formas de intervenir *imitativamente*. Además, se describen los contextos específicos en que fueron restauradas las piezas y sus posibles intenciones como un aporte al escaso estudio existente de la historia de la conservación-restauración en Chile.

Palabras claves: intervención imitativa, resane estructural, conservación-restauración, análisis arqueométricos no destructivos, Francisco Cornely.

1. Centro Nacional de Conservación y Restauración, Santiago de Chile. felipe.delacalle@patrimoniocultural.gob.cl, <https://orcid.org/0000-0003-1886-1004>

2. Investigador independiente, Santiago de Chile, .jf.echeverria.gon@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-0687-5147>



Abstract

This article describes the historical trajectory of two identical diaguita fase III archaeological ceramic vessels, that after excavation were first intervened in an imitative manner, and later, one of them received a second restoration that aesthetically distanced it from its “twin”. Here we seek to demonstrate the existence of numerous and similarly intervened ceramic vessels mainly in the Museo Arqueológico de La Serena, and the Museo Chileno de Arte Precolombino. We identify Francisco Cornely as a pioneer in the restorative practice within Chilean archaeology, and describe the technique used, through imaging and archaeometric studies of some selected pieces and based on descriptive groups of the imitative interventions. In addition, the specific contexts in which the pieces were restored and their possible intentions are described, as a contribution to the scarce studies on the history of conservation-restoration in Chile.

Keywords: imitative intervention, structural repair, conservation-restoration, non-destructive archaeometric analyses, Francisco Cornely.

A raíz de la renovación museográfica del Museo Arqueológico de La Serena (MALS), emprendida desde 2008 a la fecha, numerosas piezas cerámicas han sido enviadas al Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile (CNCR), pertenecientes, en su mayoría, a la cultura Diaguita del norte semiárido del país. En 2011, evidenciamos en la Unidad de Patrimonio Arqueológico y Etnográfico (UPAE) del CNCR que tres de las dieciséis piezas cerámicas llegadas ese año presentaban un tipo de restauración que imitaba la constitución original de los artefactos, principalmente a través de repintes y reintegraciones cromáticas. Estas fueron denominadas *intervenciones imitativas* (Scicolone 2002), que son aquellas que otorgan una continuidad estética a las piezas mediante la reproducción de su decoración y/o morfología. También han sido llamadas en la literatura como reintegraciones integrales, ilusionistas, miméticas o de retoque total. En general, se caracterizan por hacer poco distinguible el original de lo reintegrado (Baeza *et al.* 2009).

Pronto reconocimos que esta problemática no se reducía solo a esas tres primeras piezas, pues en los años siguientes se identificó en otras diez provenientes de las mismas colecciones, es decir, las más antiguas del museo. Muchas de estas intervenciones habían pasado desapercibidas e, incluso, en algunos casos no era posible diferenciar visualmente las intervenciones ante-

riores de la pieza original. Ante esto, se realizaron dos investigaciones financiadas por el Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial (FAIP), una en 2012 y otra en 2021 (convocatoria 2020). En el presente escrito abordaremos algunos de los resultados obtenidos en esta última, para lo cual nos centraremos en el recorrido histórico de dos piezas en particular, intervenidas *imitativamente* en diferentes épocas. Nos referimos al caso de dos pucos diaguita fase III campaniformes “gemelos”, provenientes del sitio Altovalsol, en el valle del Elqui.

Metodología

Tres de las piezas cerámicas arqueológicas provenientes del MALS que presentaban *intervenciones imitativas*, identificadas en el CNCR hasta el año 2019, provenían del sitio Altovalsol (N° de inventario 907, 1059 y 1862); cuatro pertenecían a la colección comprada al doctor Ricardo Schwenn (N° de inventario 1513, 1862, 1707 y 1902), y una provenía del sitio Compañía Baja (N° de inventario 73), también conocido como El Olivar (González 2017). Por lo tanto, supusimos que estos no serían casos aislados y decidimos visitar los depósitos del museo y ampliar así el registro de la problemática.

Iniciamos la investigación con un registro preliminar de las primeras colecciones de cerámicas arqueológicas del MALS, acotando la muestra a 138 piezas provenientes del sitio Compañía Baja y el sitio Altovalsol, pertenecientes a la colección Schwenn. Definimos de manera binaria la presencia o la ausencia de intervenciones anteriores a partir de los siguientes indicadores de alteración: adhesivo en superficie, adhesivo en uniones, cinta adhesiva, unión de fragmentos, inscripción, repinte, resanes con capa pictórica, resanes estructurales y resanes superficiales. Esta definición se estableció mediante la observación a ojo desnudo, con lupa binocular y a través de la prospección imagenológica por fluorescencia inducida por radiación UV utilizando la lámpara portátil UV UVGL-58 Handheld™.

En segundo lugar, clasificamos las piezas en tres conjuntos: (i) con ausencia de intervenciones, (ii) con presencia de intervenciones no *imitativas* y (iii) con presencia de *intervenciones imitativas* o posiblemente *imitativas*. Luego, dividimos este último conjunto en cinco grupos distintos de *intervenciones imitativas* (Tabla 1). Finalmente, seleccionamos una muestra de 15 piezas que fueron llevadas al CNCR para continuar con los análisis arqueométricos.

Grupos de intervención	Sigla asociada	Características
Resanes estructurales con reintegración cromática.	G1	Fragmentos modelados y matizados con iconografías o colores colindantes, que se agregan cruzando toda la estratigrafía de piezas incompletas, con el fin de recomponer su morfología y continuidad estética.
Resanes superficiales con reintegración cromática.	G2	Capa delgada dispuesta sobre secciones de la superficie externa o interna de la pieza que expone la pasta cerámica. Se aplica para otorgar continuidad estética por lo que son matizados con iconografía o colores colindantes.
Resanes en unión de fragmentos con reintegración cromática.	G3	Material agregado en las zonas donde las uniones de fragmentos cerámicos no tienen puntos de contacto. Se realiza para dar mayor soporte estructural a la unión, otorgando también uniformidad a la superficie mediante el matizado de iconografías o colores colindantes.
Repintes sobre pasta.	G4	Corresponde a la restitución de color y forma solo de la iconografía en secciones donde también se ha perdido el engobe, dejando la pasta expuesta. Su función es netamente aclarativa del ícono al otorgarle continuidad.
Repintes sobre engobe.	G5	Corresponde a la restitución de color y forma sobre el engobe donde la iconografía ha perdido su continuidad. Cumple una función estética y aclarativa del ícono.

Tabla 1. Resumen de los grupos de intervención generados y sus características.

La primera fase analítica, de carácter no destructivo, permitió la caracterización visual de las *intervenciones imitativas* mediante estudios por imagen, la cual estuvo a cargo de la Unidad de Documentación Visual e Imagenología (UDVI) del CNCR. El desarrollo de los procesos de registros se basó en el protocolo interno para bienes patrimoniales, que corresponden a: documentación visual (DV), fluorescencia visible inducida por radiación UV (FUV), reflectografía infrarroja (IRR), edición de imagen por falso color infrarrojo (FCIR) y radiografía (RX).

La segunda fase analítica consistió en la caracterización de la composición elemental y molecular de las reintegraciones cromáticas mediante la toma de espectro por medio de una pistola portátil de fluorescencia de rayos x (p-XRF), para lo cual se utilizó un instrumento Tracer III-SD de Bruker™, a cargo de la Unidad de Ciencia de la Conservación (UCC) del CNCR. Su análisis tuvo por objetivo determinar las diferencias espectrales entre las secciones que presentaban *intervenciones imitativas* y las secciones consideradas como “originales” en nuestro grupo control.

De manera paralela, realizamos una contextualización histórica de las piezas analizadas para entregar más información sobre sus intervenciones. Se revisaron fuentes históricas inéditas, como cuadernos de campo, fotografías y bocetos, así como documentos publicados, para encontrar información sobre los siguientes tres aspectos: (i) ¿cómo se realizaron los hallazgos arqueológicos de Compañía Baja y Altovalsol, bajo qué criterios y quiénes participaron?; (ii) ¿cuál fue la trayectoria histórica de las piezas identificadas luego de ser excavadas?; (iii) ¿quiénes fueron los responsables de las *intervenciones imitativas* reconocidas?

Los resultados de esta propuesta metodológica fueron expuestos en el informe final del proyecto FAIP-N-32-INV (de la Calle *et al.* 2021), por que aquí no realizaremos su desglose completo. Nos centraremos, en cambio, en aquellos relacionados con los pucos campaniformes “gemelos”, cuya trayectoria histórica no se había dado a conocer, y que constituyen un caso relevante para el estudio, aún muy escaso, del pasado de la conservación-restauración arqueológica en Chile.

Los pucos campaniformes “gemelos”: un viaje a través de su biografía

El origen y hallazgo de los pucos

Las piezas N° de inventario 1673 y 1704, de acuerdo a sus atributos morfológicos e iconográficos, se definen como “pucos campaniformes” (Forma A)³. Según los criterios morfológicos de Shepard (1956), corresponden a vasijas no restringidas, de contorno inflexionado de base cóncava casi plana y de cuerpo cónico volcado hacia afuera. Se caracterizan, además, por sus representaciones antropomorfas⁴ de origen mixto diaguita-inca, propias de la fase diaguita

3. La tipología de su forma fue definida por González (1995: 34) para la diferenciación de tipos según forma de paredes y base.

4. Estas figuras antropomorfas visten *unku* o camisa ajedrezada (Berenguer 2013), vestimenta asociada a integrantes del ejército del Estado inca, por lo que su representación en vasijas diaguitas las hace especiales y únicas, puesto que no existen otras representaciones de este tipo en la colección del MALS.

III del período Tardío del norte semiárido de Chile (ca. 1450-1540 d.C) (Troncoso *et al.* 2016). Su iconografía es descrita por González como sigue:

Cuatro figuras idénticas que se ubican opuestamente entre sí, marcando cuatro segmentos equidistantes del ceramio. Las figuras se repiten según el principio de rotación a cuatro vueltas, principio simbólico de cuatripartición de gran relevancia para la cosmovisión Inca (2013: 270).

La variabilidad y la ausencia de estandarización morfo-funcional e iconográfica hacen que estas piezas sean consideradas únicas respecto a otras fases (González 2013) (Figuras 1 y 2). A esto se le suma que es poca, o nula, la presencia de huellas que reconozcan algún uso formal durante su contexto sistémico primario, por lo que su concepción apunta a complementar un ajuar funerario como material utilizado directamente para la ofrenda, como ocurre generalmente en entierros similares. Los pucos, en este caso, provienen de un cementerio denominado Altovalsol, un enclave incaico ubicado dentro de la zona diaguita nuclear (Dentice 2011). Dada la diversidad de sepulturas y las características de la alfarería, Cornely (1956) sugiere que el cementerio pertenecía a representantes del Inca, quienes, al instalarse, habrían utilizado cementerios previamente establecidos por los pobladores diaguitas.

Los pucos permanecieron enterrados durante siglos como parte de un importante ajuar funerario, hasta que fueron excavados por el fundador del MALS, a partir de lo cual se inició una nueva etapa en su historia o contexto sistémico secundario. El investigador y pintor Francisco Cornely, pionero en la arqueología diaguita en Chile, descubrió un cementerio indígena en el fundo de Ernesto Munizaga, cercano a la localidad de Altovalsol, a unos 3 km al este del poblado homónimo, específicamente en el margen norte del río Elqui, con componentes diaguita preincaico y diaguita incaico. En septiembre de 1945 y junio de 1947 halló otros dos cementerios en el mismo sector. En alguna de estas excavaciones, Cornely encontró los pucos “gemelos”, o pudo haberlos recuperado posteriormente, luego de que fueran robados o vendidos por terceros, ya que él mismo llevó adelante la tarea de recuperar piezas de Altovalsol al notar que los cementerios habían sido saqueados previamente. Nos referiremos, entonces, a estos pucos como provenientes de la “hoya arqueológica de Altovalsol”, puesto que así fueron ingresados por Cornely en el inventario del museo. No obstante, hoy existe una segregación de esta por parte de los arqueólogos en los sitios denominados Altovalsol, Punta Piedra y Quilacán (Figuras 1 y 2).



Figura 1. Pucos campaniformes N° de inventario 1704, Museo Arqueológico de La Serena (Fotografía: T. Pérez. UDV1802. 2022. Archivo CNCR).



Figura 2. Pucos campaniformes N° de inventario 1673, Museo Arqueológico de La Serena (Fotografía: T. Pérez. UDV1801. 2022. Archivo CNCR).

Las piezas en los museos y sus intervenciones

El día 4 de julio de 1950 el MALS compró alrededor de 750 objetos precolombinos al doctor Ricardo Schwenn, recuperados o comprados previamente por él. Así fue como los pucos “gemelos” llegaron al museo, como parte de esta colección (Museo Arqueológico de La Serena s.f.; Ballester 2020). Sin embargo, el director de la institución, Francisco Cornely, había tenido acceso a, por lo menos, uno de los pucos “gemelos” antes de que fuera comprado por el museo. Esto se deduce del dibujo que hizo de él y que incorporó en una publicación de 1949 (Figura 3) para dar a conocer piezas de los cementerios de Altovalsol: “algunas de estas cerámicas se encuentran en el Museo Arqueológico de La Serena y otros se encuentran en la colección particular del

Dr. Ricardo Schwenn” (Cornely 1949: 2), escribe el autor y más abajo deja en claro que el puco dibujado por él pertenecía aún a la mencionada colección. Esto puede deberse a que él mismo lo habría hallado en una de sus excavaciones y, posteriormente, se lo habría entregado a Schwenn, o a que este último lo consiguiera de otra manera y se lo facilitara a Cornely previamente, quizá en el marco de la eventual compra de las piezas por parte del museo, que se efectuaría solo siete meses después de la publicación del artículo con el dibujo. Cualquiera de los casos es posible, ya que, como afirma Ballester, “es indudable que alguna clase de relación existía entre estos dos últimos personajes” (2020: 146).

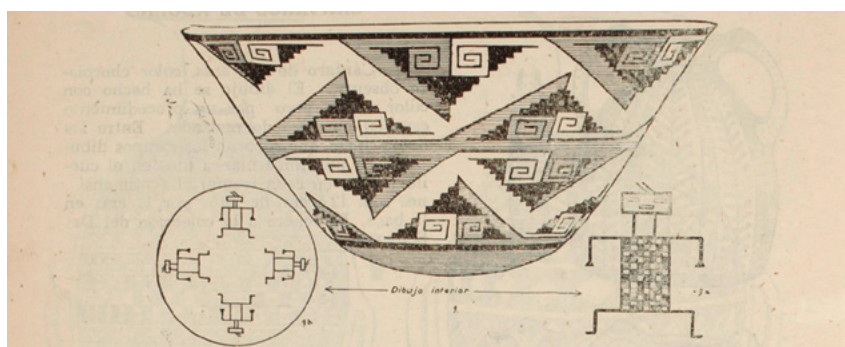


Figura 3. Primer dibujo publicado de uno de los pucos “gemelos” (Cornely 1949: 6).

Sea como fuere, los pucos campaniformes “gemelos” llegaron al museo, mas no es posible saber si ya habían sido intervenidos *imitativamente* o no. El dibujo de Cornely publicado en 1949 presenta la pieza completa, no fragmentada y una pequeña fotografía de la misma época muestra a uno de los pucos ya restaurado (Cornely 1951: 215). Sin embargo, esta fotografía es de muy baja calidad como para incluirla aquí, y no es posible determinar la fecha exacta en que se tomó, puesto que la introducción del artículo donde aparece fue escrita en 1948, pero la publicación se completó en 1951, después de la compra de la colección Schwenn⁵.

De lo anterior se deduce, entonces, que entre 1945 y 1951 los pucos habrían sido intervenidos por primera vez. Además, otra fotografía de la década de 1950 muestra claramente la pieza N° de inventario 1673 ya restaurada para formar parte de las piezas importantes del museo (Figura 4A-B). Tiempo después, a mediados de 1986, el puco viajó a Santiago como una pieza de la exposición “Diaguitas: pueblos del Norte Verde” del Museo Chileno de Arte Precolombino (MCHAP). A través de una publicación de 1991 del mismo mu-

5. La fotografía viene acompañada de la siguiente referencia: “hermoso plato de Altovalsol (influencia incaica) dibujado por dentro y por fuera” (Cornely 1951: 215).

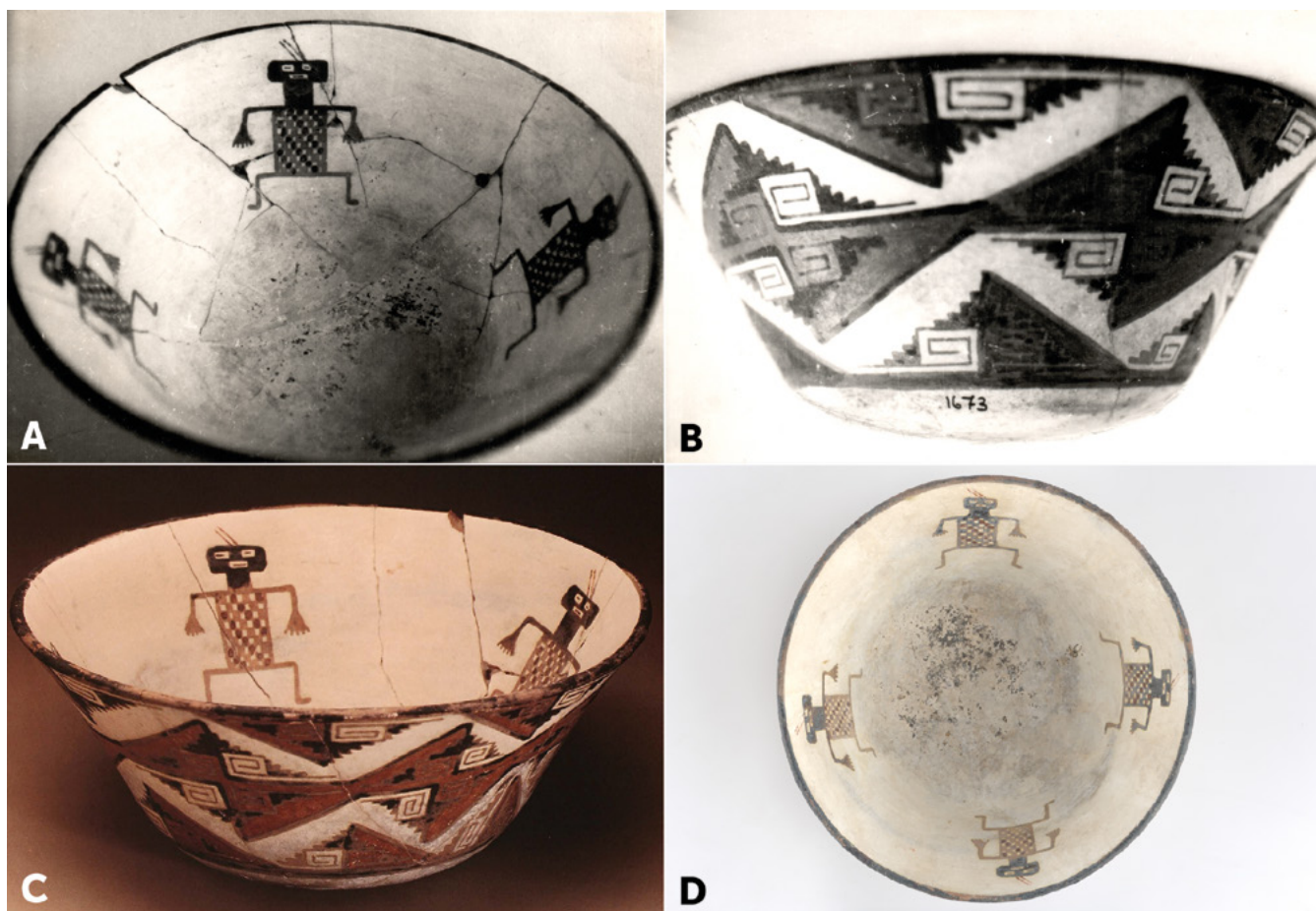


Figura 4. Fotografías que muestran el estado de la pieza N° de inventario 1673 en diferentes momentos de su historia: (A y B) década de 1950 (Archivo MALS, s.f.); (C) fotografía tomada en una exhibición de 1986 (Museo Chileno de Arte Precolombino 1991: 75) y (D) fotografía de 2022 de T. Pérez (UDVI1801.05. 2022. Archivo CNCR).

se o vemos esta pieza, al menos en esa fotografía, sin ningún cambio aparente (Figura 4C); sin embargo, en la actualidad presenta un aspecto totalmente diferente en cuanto al nivel de intervención que presentaba en un inicio (Figura 4D). Sobre esto nos referiremos más adelante.

Principales resultados

Tal como sospechamos antes de revisar las colecciones del MALS, las *intervenciones imitativas* en antiguas piezas de cerámica no son un fenómeno aislado. En Compañía Baja (n=68), corresponden a 48 % (n=33) del total de piezas revisadas, y aquellas que presentan intervenciones no imitativas a 18 % (n=12). En Altovalsol (n=70), las *intervenciones imitativas* representan 43 % (n=30), pero también hay un incremento considerable de piezas que presentan intervenciones no imitativas, con 36 % (n=25) del total de vasijas revisadas.

Por lo tanto, afirmamos que sí existe una alta representatividad de intervenciones anteriores en ambas colecciones, con 66 % (n=45) para Compañía Baja y 79 % (n=55) para Altovalsol, siendo, en su mayoría, imitativas (Figura 5).

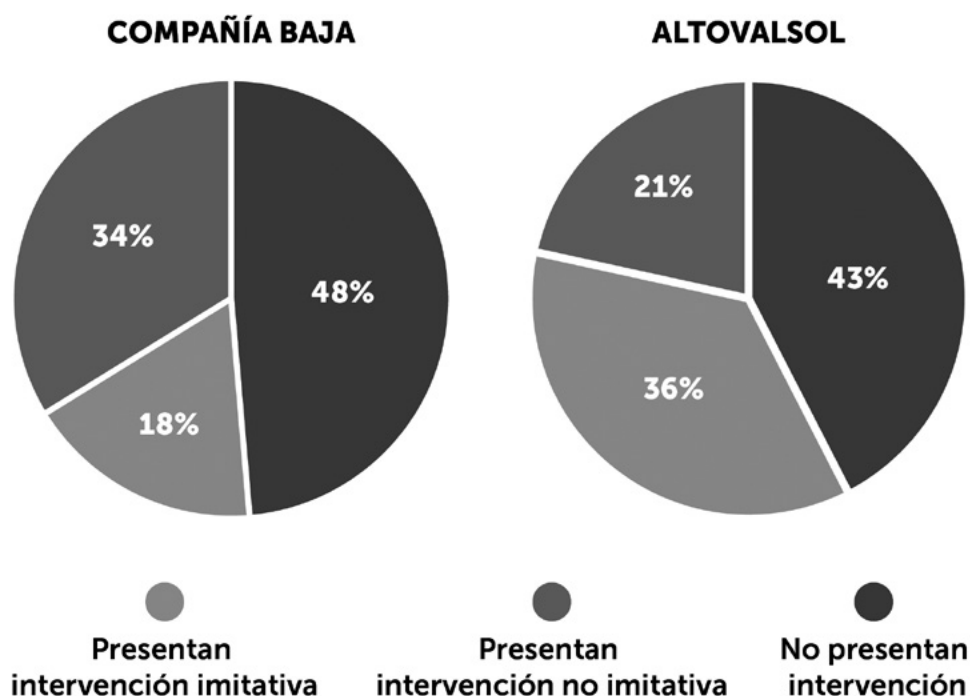


Figura 5. Porcentaje de piezas según tipo de intervención identificada en cada colección.

A partir de los resultados de nuestra investigación, es posible plantear que en los inicios de la historia del museo existía una clara predisposición a intervenir reconstitutivamente rasgos morfológicos e iconográficos de piezas cerámicas. Esta tendencia puede explicarse porque las interpretaciones arqueológicas se basaban en piezas completas, puesto que la fragmentería entrega solo información parcial, siempre que el conjunto sea estadísticamente significativo (de la Calle *et al.* 2021). Esto, porque los atributos iconográficos, morfológicos y su composición material, como lo hacen los estudios arqueométricos, son la base para una recontextualización de un objeto porque permiten definir, por una parte, cronologías y adscripciones culturales, y, por otra, su funcionalidad en el contexto sistémico primario, es decir, cuando estaban en uso (Schiffer 1990).

Por lo tanto, eran los mismos arqueólogos quienes restituían los aspectos formales y estéticos de los artefactos para describirlos y estudiarlos, sin saber que estas acciones podrían ocluir información relevante desde el punto de vista cultural (Seguel y Ladrón de Guevara 1997; Román y Cantarutti 1998). Esta situación se agravaba cuando dichas intervenciones eran realizadas por personas sin formación en arqueología y conservación, puesto que podían generar, además, problemas de orden estético-formal en las piezas. En Chile, esta situación no se reguló formalmente hasta, por lo menos, la década de 1980, cuando comenzó a desarrollarse la conservación como disciplina profesional, desde algunos museos y gracias a la creación del CNCR y la especialidad en la Facultad de Arte de la Universidad Católica de Chile (Rodríguez 2006).

Resulta evidente que las *intervenciones imitativas* en el MALS no fueron realizadas con los parámetros actuales de conservación y restauración, como los principios de mínima intervención o reversibilidad, pues aún faltaban décadas para la profesionalización de la disciplina en el país. Gloria Román y Gabriel Cantarutti, tras el análisis y la restauración de cuatro piezas diaguitas previamente intervenidas, escribieron:

Las alteraciones descritas son expresión de criterios, métodos y técnicas utilizados durante una época en que la restauración era considerada, al menos en Chile, como una actividad artesanal que podía ser realizada por cualquier persona que tuviese habilidades artísticas. En ese contexto, las prioridades de intervención estaban focalizadas, ante todo, en los aspectos formales y estéticos de los objetos culturales, quedando al margen los aportes científicos que podían brindar otras disciplinas (1998: 84).

Esto se ajusta bastante a la problemática que planteamos aquí, pues las *intervenciones imitativas* estudiadas tenían por objetivo, efectivamente, reconstruir los aspectos formales y estéticos de las piezas. Surge entonces la pregunta sobre la autoría de estas intervenciones, quiénes fueron aquellas personas con “habilidades artísticas” suficientes para realizarlas.

El fundador del MALS, al escribir sobre el hallazgo de dos urnas diaguitas, nos dejó interesantes pistas al respecto:

Una de ellas estaba quebrada en 103 pedazos, los que me tomé el trabajo de unir, en vista de que se trataba de un ejemplar interesante. La otra urna del mismo tamaño la obtuvo por compra el Dr. R. Schwenn, igualmente quebrada en infinidad de pedazos. Felizmente el Dr. Schwenn tuvo la habilidad y paciencia para restaurar esta urna, salvándose así dos interesantes ejemplares de cerámica de estos indios (Cornely 1956: 122).

Así, podemos suponer que tanto Schwenn como Cornely realizaban uniones de fragmentos en ceramios arqueológicos. En otra publicación, el segundo agregó que la urna intervenida por el primero correspondía a la N° de inventario 1859 (Cornely 1952), que identificamos como intervenida *imitativamente*. El doctor Ricardo Schwenn fue un coleccionista y arqueólogo aficionado muy importante en el norte semiárido (Ballester 2020; Gómez 2009); además, tuvo en su propiedad numerosas piezas que presentan *intervenciones imitativas*, entre ellas los pucos campaniformes “gemelos”. De este modo, podríamos considerarlo un potencial autor del fenómeno aquí estudiado. Sin embargo, no hemos encontrado más referencias a su rol como “proto-restaurador”, aparte de las dos ya mencionadas de Cornely, que hablan de una misma pieza. Esto pareciera ser algo habitual en el personaje, pues, en palabras de Benjamín Ballester:

Ricardo Schwenn fue un afamado excavador de cementerios prehispánicos y devoto a los objetos antiguos de La Serena, en la Región de Coquimbo, durante la primera mitad del siglo XX. Lamentablemente nunca publicó sus hallazgos ni documentó personalmente las piezas de su colección. Tampoco hay información acerca de la existencia de cuadernos de campo o apuntes (2020: 146).

Lo anterior llevó a Ballester a escribir, luego de una exhaustiva investigación sobre su vida y obra, que el doctor Schwenn puede considerarse “un fantasma de la historia de quien nunca más supimos” (2020: 159). Además, a pesar de haber sido miembro fundador de la Sociedad Arqueológica de La Serena y parte de su directorio, Schwenn fue criticado por algunos de sus contemporáneos. El arqueólogo Jorge Iribarren se refirió a él como un coleccionista que excavaba cementerios indígenas “sin llevar anotaciones y con métodos técnicos precarios” (1971: 30). Incluso Cornely, que siempre se refería a él con respeto en sus publicaciones, llegó a criticarlo en una carta personal a Iribarren: “Como ud. ya sabe, el Dr. no hace apuntes y si le digo ¿De dónde es esto?- él pregunta a la negra y si ella no lo sabe, lo inventa” (Cornely s.f.b: f.146). Por lo tanto, es imposible afirmar con certeza que Ricardo Schwenn haya sido el principal realizador de las *intervenciones imitativas* en las colecciones más antiguas del MALS, a pesar de que sí haya restaurado una urna diaguita.

El caso de Francisco Cornely es distinto, ya que numerosa evidencia nos ha llevado a identificarlo como el principal ejecutor de algunas de las intervenciones más antiguas del museo que fundó (de la Calle *et al.* 2021). Ahora, en esta evidencia previamente recabada faltaba un punto muy relevante, que no ha

sido publicado hasta la fecha, y que aparece en una frase que Cornely agrega, de manera accidental, en otra carta a Iribarren, para excusarse con él:

Por hoy no le escribo más porque tengo mucho trabajo,- sacamos en Altovalsol (fundo de D. Ernesto Muñizaga) cerca de 30 piezas de alfarería (entre ellas tres jarros patos que son tan escasos) y tengo mucho que parchar y retocar (lo indispensable) y por otro lado tengo que contestar mucha correspondencia arqueológica.

Espero recibir pronto sus gratas nuevas, entretanto muchos saludos también de mis chicas, que no le han olvidado (Cornely 1947: f.147 [148]).

En los escritos de Cornely habíamos reconocido, previamente, que este afirmaba haber intervenido al menos siete artefactos arqueológicos. Pero, con la información que nos revela en el fragmento anterior, queda bastante claro que “parchar y retocar lo indispensable” era algo que practicaba frecuentemente o, por lo menos, algo que hizo en gran medida con las piezas halladas en Altovalsol. Esto se relaciona directamente con la información que recabamos *in situ*, pues, como se señaló más arriba, 79 % de los ceramios que hemos atribuido a Altovalso tenían intervenciones anteriores.

Ahora bien, el término “retocar (lo indispensable)” pareciera hacer referencia a una intervención de tipo estética, al ser diferenciada por Cornely de “parchar” las piezas halladas. Igualmente, en sus cuadernos de campo se observa que Cornely había estudiado al menos 12 piezas que identificamos con *intervenciones imitativas* en el museo, número que aumenta al considerar sus escritos publicados. Este estudio se ve en bocetos y dibujos hechos por él, que recrean la morfología e iconografía original de las piezas, sin sus fragmentaciones y deterioros, acompañados de una descripción escrita de los objetos. No obstante, uno de estos bocetos sí presenta el faltante original del asa de un jarro con decoración de estilo incaico, completado por una línea punteada. El dibujo corresponde a la pieza N° de inventario 1920, que hoy tiene una *intervención imitativa* de tipo G1 que completa, justamente, el asa faltante, igual como en el cuaderno de campo de Cornely (Cornely s.f.a: 90) (Figura 6).

Por todo lo anterior, creemos que es altamente probable que Cornely haya sido el responsable de las primeras *intervenciones imitativas* realizadas en los pucos campaniformes “gemelos” (Figura. 1 y 2), a pesar de que no lo haya dejado por escrito.

Antes de dedicarse a la arqueología, Francisco Cornely fue litógrafo y pintor durante 34 años, y perfeccionó sus estudios en la Academia de Leipzig. No obstante, su vida en el sur de Chile y Bolivia marcaron en él un gran interés por el estudio de los pueblos originarios (Cornely s.f.c: 2). Por lo tanto, tenía



Figura 6. Izquierda, boceto hecho en el cuaderno de campo de Cornely. Centro, detalles de su intervención imitativa, correspondiente al grupo de intervención G1. Derecha, estado actual de la pieza N° 1920. (Fotografía: F. de la Calle. 2021. Archivo CNCR).

las características idóneas para intervenir las piezas que más tarde excavaría, empezando por Compañía Baja, según los paradigmas de la época (Román y Cantarutti 1998). Sin embargo, esta faceta de su vida ha sido completamente ignorada por quienes han escrito datos biográficos suyos, quienes rescataron únicamente sus aportes como arqueólogo y director del MALS (Iribarren 1957; Montané 1973; Orellana, 1996).

En general, existe una visión negativa o crítica hacia las intervenciones anteriores en ceramios arqueológicos de parte de los conservadores y arqueólogos contemporáneos. Al respecto, Carmen Dávila escribe:

Las restauraciones antiguas en materiales cerámicos han sido tradicionalmente olvidadas por la conservación y la arqueología, ya que el hecho de que una pieza estuviera restaurada siempre se ha considerado como un desdoro y las intervenciones antiguas, tachadas de antiestéticas y nocivas, por lo que se han eliminado de forma indiscriminada (2013: 180).

Así, la actividad restaurativa antigua en general es considerada una “actividad artesanal” (Román y Cantarutti 1998), cuyo resultado son simples “reparaciones” o “seudo intervenciones” que no debiesen ser consideradas verdaderas restauraciones (Chalco 2007; Catalán 2013; Dávila 2013). Por lo mismo, como carecen de valor, pueden ser removidas sin un debido registro y, mucho menos, análisis previo. Pero el trabajo que atribuimos a Cornely va más allá de una mera actividad artesanal o reparación de un objeto, y podría considerarse más bien como “proto-restauraciones” o “restauraciones antiguas” (Dávila 2013; de la Calle *et al.* 2021), ya que fueron realizadas antes de la profesionalización de la disciplina en Chile, pero con un estudio previo, una ejecución técnica elevada, una motivación más profunda que el solo sentido estético y una valoración de las piezas como elementos de colección y estudio. Estos

dos últimos aspectos, por lo general, no son fáciles de averiguar respecto de las intervenciones anteriores en general, pero los escritos de Cornely nos permiten conocerlos.

Al averiguar sobre las motivaciones que llevaban a Cornely a realizar sus “proto-restauraciones”, pudimos identificar al menos tres. Primero, como se ve en una referencia citada más arriba, él intervenía las piezas para “salvar” “interesantes ejemplares de cerámica” (Cornely 1956: 122). Segundo, para poder exhibirlas en el museo que dirigía, tal como lo declaró en el caso de un artefacto de metal que se había fragmentado durante la excavación de Compañía Baja: “felizmente lo hemos podido restaurar para exhibirlo como una pieza interesante de la cultura diaguita” (Cornely 1944: 38). Esto se repite al referirse a un ceramio hallado en la plaza de La Serena: “la fuente restaurada en lo posible, un pedazo de una cuchara de hueso, parte del cráneo y la mandíbula inferior del indio se encuentran a la vista en el Museo” (Cornely 1944: 22). Por último, en una narración que hizo de la historia de un jarro pato, que había sido quebrado, fragmentado y repartido por unos obreros, afirma que solo gracias a un arqueólogo que actuó como “detective” fue posible:

... recuperar los fragmentos y reconstruir el jarro en su primitiva belleza.

Y ahora comenzó la última etapa de su existencia este jarro que, cual un ave Fénix resucitó de la muerte, ahora figura en las colecciones del Museo de La Serena, obsequiado por don Alejandro Carmona. Desfilarán delante de él generaciones, admirando el arte y la habilidad de estos “indios brutos” en el concepto del pueblo y el jarro pato, con su estoica dignidad, parece sonreírse como una Monna Lisa, desafiando los siglos venideros (Cornely 1944: 24).

En este extracto se aprecia lo mucho que Cornely valoraba el arte indígena, la labor de los arqueólogos, las obras restaurativas y la exhibición en museos, cosas que para él iban totalmente de la mano. Por lo tanto, afirmamos que sus intervenciones buscaban algo más, al retocar estéticamente, que la simple falsificación. Y esas motivaciones lo habrían llevado a rescatar la forma original de los pucos campaniformes “gemelos”, con lo que consiguió que fueran mostradas hasta hoy al público general en numerosas exhibiciones temporales en Santiago y de manera permanente en La Serena a través del MALS.

Muchas problemáticas se pueden derivar de lo anterior, a partir de conceptos largamente discutidos en la literatura sobre el patrimonio, como lo son los límites entre la mimesis, la falsificación y la autenticidad de los objetos patrimoniales. Y, aunque estas discusiones exceden a los objetivos de este artículo, creemos necesario detenernos en algunas ideas. Primero, que si las intervenciones antiguas suelen ser miradas con sospecha, aquellas de tipo mimético

han sido especialmente criticadas a lo largo de la historia. Famosos son los ataques de Ruskin o Boito en el siglo XIX a las restauraciones, consideradas “mentiras” o “engaños” (Muñoz 2012), así como el cuidado por no caer en “falsos históricos” de Brandi y el restauro crítico en el siglo XX, para no “destruir su autenticidad” (Brandi 1995 [1977]).

Nuestros contemporáneos también han aportado en ese sentido. Por ejemplo, se ha señalado que toda reintegración imitativa “no es admisible sobre el original, ya que estaríamos cometiendo una falsificación o un falso histórico, pero sí podría aplicarse sobre una copia o mediante otras técnicas, con objeto de recrear el objeto original” (Baeza *et al.* 2009: 211). En ese caso, la mimesis solo es permitida en cuanto réplica, para no dañar la “autenticidad” de la pieza. De hecho, los principios de mínima intervención, reversibilidad y respeto al original se han vuelto indiscutibles, al punto que su “violación, en el contexto de lo aceptado según el gusto contemporáneo, conlleva sanciones por parte de los gremios o grupos colegiados” (Elizaga y Ladrón de Guevara 2009: 90). Esto pasa principalmente por miedo a dañar más los objetos o a agregarles información que podría resultar falsa.

En segundo lugar, y a pesar de las críticas, esta práctica se ha manifestado de manera regular en el tiempo a través de una suerte de “mimesis” de los originales deteriorados. Este proceso a menudo resulta en un palimpsesto de sus atributos, ya que el objeto imitado se transforma en algo con usos diferentes al de su contexto primario, principalmente para su utilización en coleccionismo, exhibiciones museográficas o investigaciones (Dávila 2013). En esto, los artefactos superponen, uno encima de otro, materiales de distintas épocas, utilizadas con fines muy disímiles entre sí, como capas estratigráficas de cerámica, pigmentos y yeso.

Tercero, y derivado de lo anterior, adscribimos a un nuevo enfoque teórico que sostiene que las intervenciones anteriores pueden constituirse en información relevante para la contextualización de los artefactos patrimoniales y su resignificación, ya que los bienes culturales no tendrían necesariamente un valor intrínseco, sino que este sería dado por las personas y las comunidades que los rodean (Albert 2012; Muñoz 2003; Russell y Winkworth 2009).

Sobre esta base, la diferenciación entre “lo auténtico” y “lo añadido/engañoso” nos parece limitada; las intervenciones previas ya no son entendidas como posibles “falsos históricos”, sino como fuentes de información sobre los paradigmas pretéritos de restauración. Esto debería modificar la manera de abordar nuevos procesos de intervención. Por ejemplo, en el caso aquí estudiado, una mirada tradicional podría plantear remover las “proto-restauraciones” de Cornely; pero, al hacerlo, se estaría eliminando su paso por las colecciones

del MALS –la “autenticidad” de su propio trabajo– y borrando su desconocido rol como restaurador y, con ello, una parte del pasado histórico de la conservación-restauración en Chile (de la Calle *et al.* 2021).

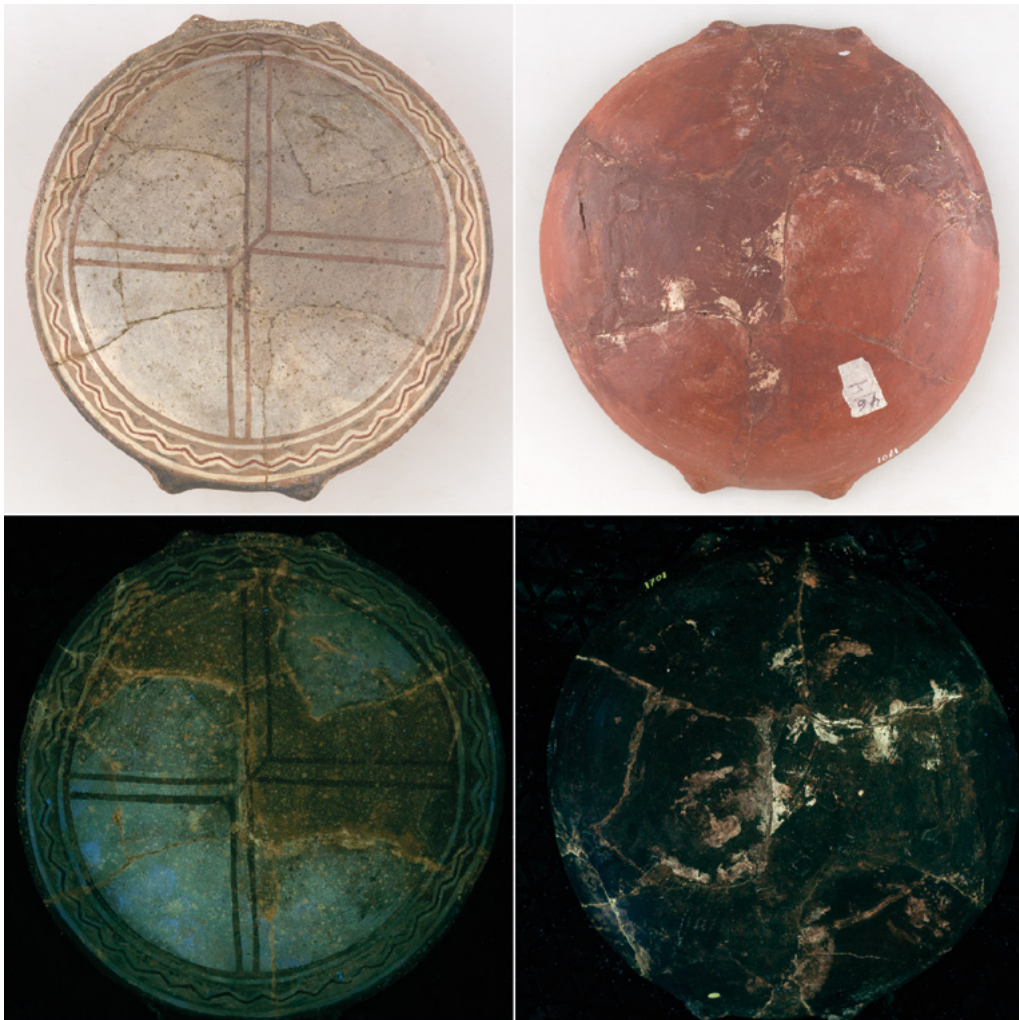


Figura 7. Pieza N° de inventario 1701, plato plano de estilo incaico, diaguita fase III (ca. 1450-1540 d.C.). Arriba, se observa la pieza a través del espectro visible. Aunque en la cara con iconografía su intervención podría pasar desapercibida, en su cara basal monócroma se reconoce fácilmente el grupo de intervención G1. Abajo, se observa claramente gracias a la fluorescencia visible inducida por radiación UV (FUV) (Fotografía: L. Ormeño. LFD1471. 2017. Archivo CNCR).

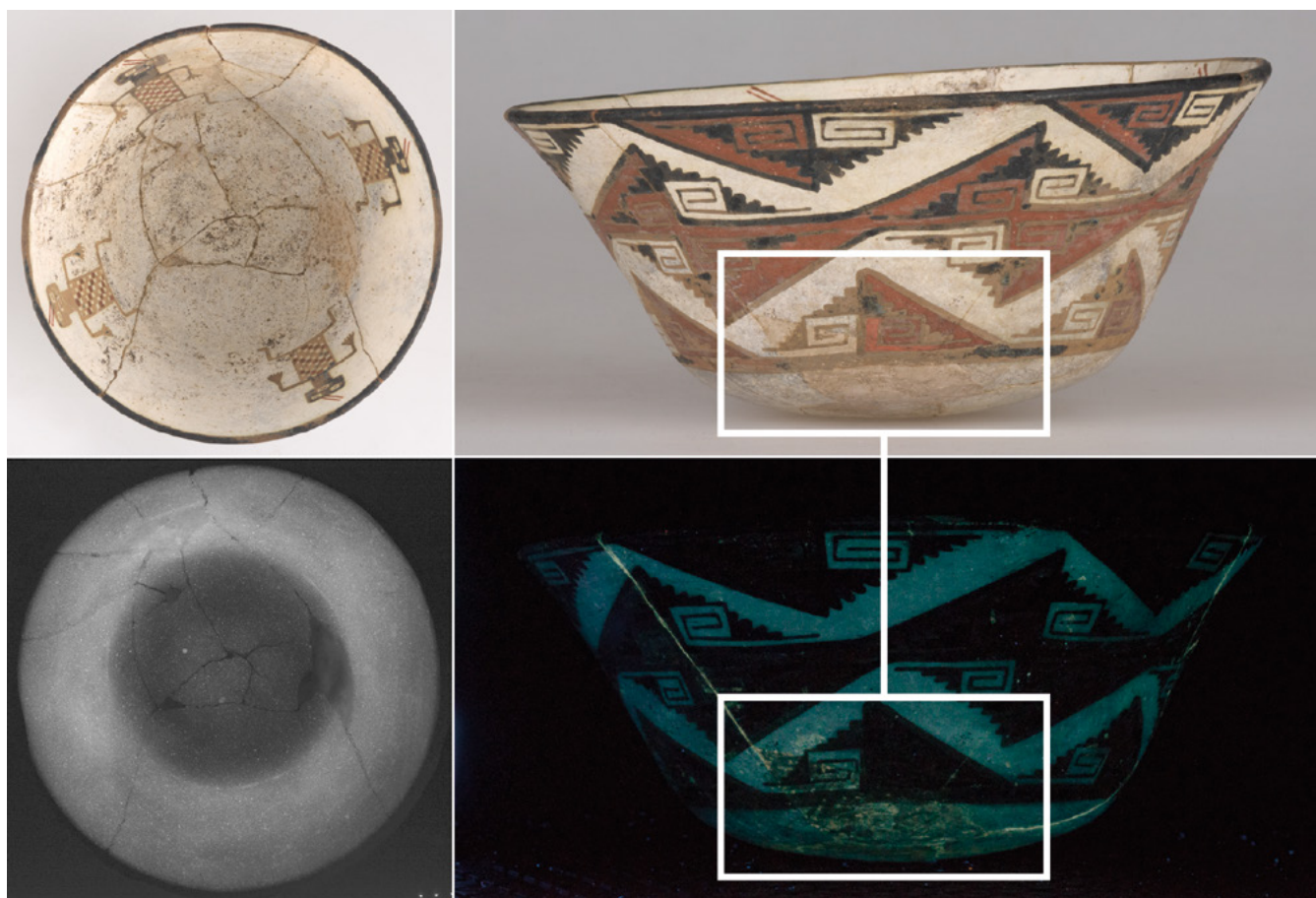


Figura 8. Pieza N° de inventario 1704, pucú campaniforme, diaguita fase III (ca. 1450-1540 d.C.). Arriba, se observa la pieza a través del espectro visible. No se reconocen a simple vista las intervenciones imitativas que integran los grupos de intervención G1 y G5. Abajo, a la izquierda, se observa la pieza bajo radiografía (RX), en donde se diferencian los resanes estructurales respecto a la densidad y distribución de los antiplásticos de la pieza. A la derecha abajo, se presenta bajo fluorescencia visible inducida por radiación UV (FUV) la ubicación, la extensión y la intensidad de la intervención imitativa correspondiente al grupo de intervención G1 (Fotografía: T. Pérez. UDV1802. 2021. Archivo CNCR).

¿Y el estilo de Cornely?

Como se dijo, las restauraciones son una puerta de acceso a información sobre el pasado que desconocemos. En nuestro caso, hemos develado el modo de proceder que tenía Cornely al momento de intervenir piezas hace unos ochenta años atrás. Hemos identificado como *intervenciones imitativas* “realizadas por Cornely” las que contemplaban dos o más características según los grupos de intervención (Tabla 1). En la mayoría de los casos, estas se perciben a ojo desnudo, salvo en algunas vasijas que presentan iconografías complejas en su estructura, campo de diseño y patrón decorativo, en donde se recurrió a los estudios por imágenes para determinar su ubicación, extensión e intensidad. No obstante, Cornely se caracteriza por realizar, generalmente,

una intervención diferenciada. Solo intervenía *imitativamente* aquellas lagunas o faltantes iconográficos de las vasijas, dejando las partes monocromas no definidas o simplemente no intervenidas. Este patrón tiene sentido de acuerdo con los resultados obtenidos en nuestra investigación, ya que existía una predisposición a intervenir aquellas piezas que presentan iconografías por sobre las que no, como se ejemplifica en las siguientes figuras.

Por otro lado, las piezas no restringidas, que pueden presentar iconografías en ambas caras visibles, son muy escasas y corresponden, principalmente, a pucos o escudillas campaniformes (González 1995), como es el caso de la pieza N° de inventario 1704, uno de los pucos campaniformes “gemelos” acá abordados. En ella se presenta una *intervención imitativa* que, a ojo desnudo, y si no se está familiarizado con la problemática, puede pasar desapercibida. Por ello, gracias a los estudios por imágenes, se lograron caracterizar y determinar estas anomalías.

A pesar de lo dicho más arriba, identificamos dos piezas monocromas con reintegros cromáticos, que corresponden a *intervenciones imitativas* muy difíciles de reconocer a ojo desnudo. Se trata de las piezas N° de inventario 73 (puco) y N° 9 (cuenco).

El caso de la pieza N° de inventario 73 es interesante pues estableció un antes y un después en cómo se estaban abordando las piezas que presentaban intervenciones anteriores de modo *imitativo* en el CNCR. Debido a la complejidad de su contenido y el estado de conservación que presentaba, no era evidente que tuviese algún tipo de intervención directa sobre ella; por el contrario, siempre fue manipulada y estudiada como un objeto extraído así desde su contexto arqueológico.

La pieza corresponde a un puco que presenta una textura rugosa, sin tratamientos superficiales y sin iconografía, en cuyo interior se aprecian restos icnológicos y malacológicos de un bivalvo, ambos adheridos a sedimentos concrecionados⁶, por lo que se la denomina coloquialmente como puco “mariscal”.

Si bien se trata de una pieza no decorada, en el libro de inventario del museo, Cornely hace referencia al contenido (“con restos de comida”) y a la condición fracturada de la pieza (Figura 10), atención que resulta inusual en sus descripciones de vasijas no decoradas. Pensamos que su interés por interve-

6. Cabe señalar que los análisis seleccionados para esta pieza fueron realizados fuera de nuestro proyecto FAIP 2022, con el que solo comparten los parámetros metodológicos relacionados con el estudio por imágenes. En este escenario, la batería de análisis realizada incluyó una tomografía computarizada (TAC) y análisis por espectroscopia mediante Raman, los cuales permitieron caracterizar los materiales constitutivos, a pesar de presentar una capa de sedimentos muy adheridos.

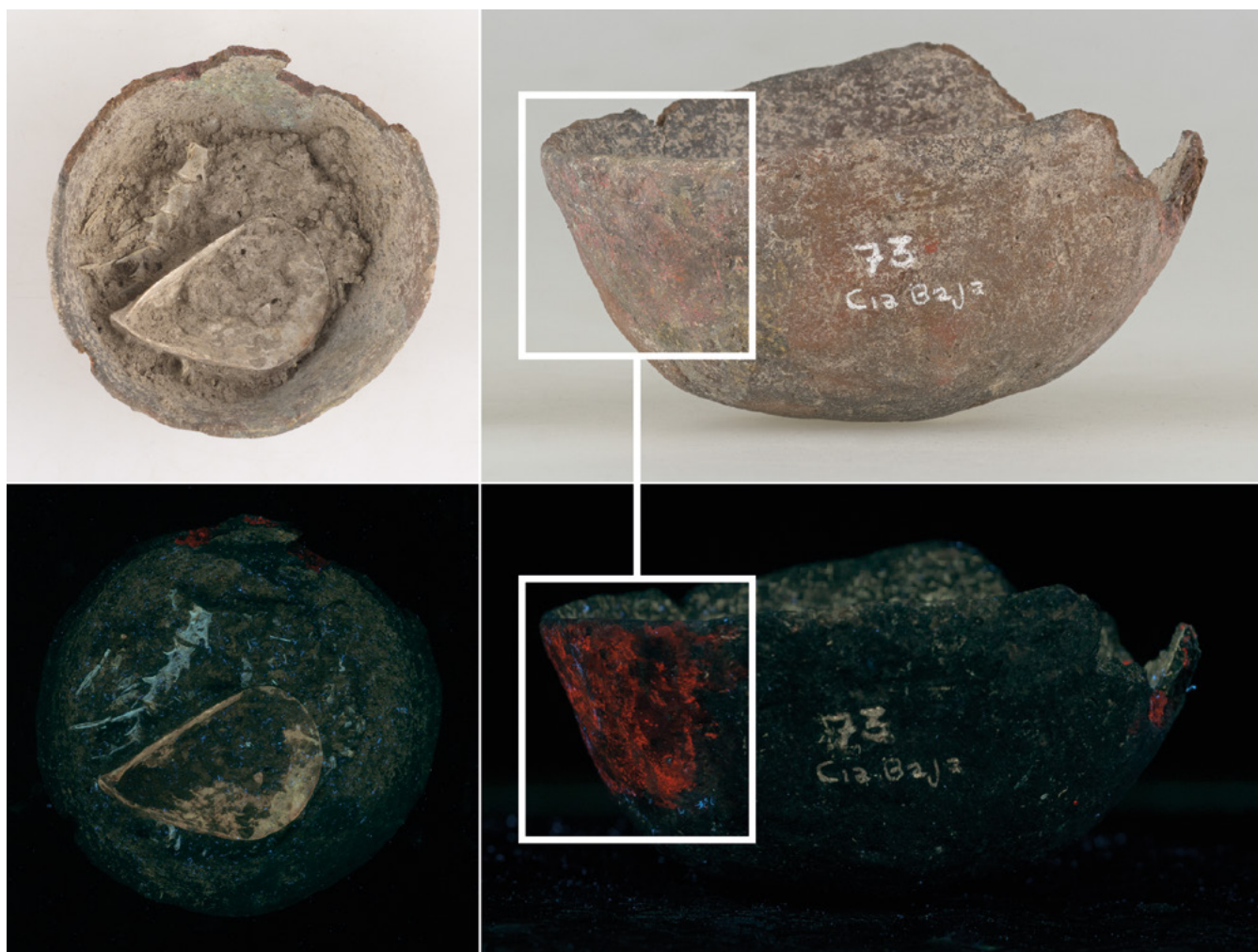


Figura 9. Pieza N° de inventario 73, puco monocromo diaguita, período Intermedio Tardío (ca. 1100-1540 d.C.). Arriba, se observa la pieza a través del espectro visible y abajo su contraste bajo fluorescencia visible inducida por radiación UV (FUV). La emisión de fluorescencia de tonos rojizos concuerda con las intervenciones imitativas que integran los grupos de intervención G1 y G5, y que, gracias a la espectroscopia mediante FT-IR y Raman realizado a estas florescencias y sus adherencias, se determinó que corresponden a yeso y pigmentos sintéticos modernos (Fotografía: P. Monteverde. LFD1470. 2020. Archivo CNCR).

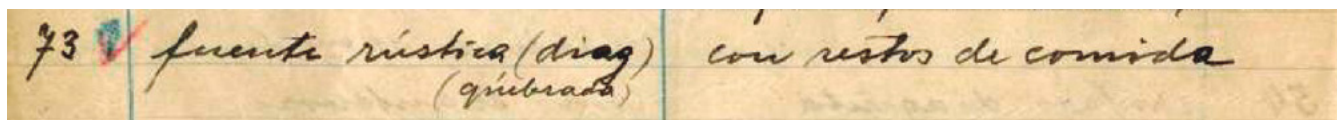


Figura 10. Libro de Inventario de las colecciones del MALS (noviembre de 1942). Escrito por el propio F. Cornely. Transcripción: "73 fuente rústica (diag) con restos de comida (quebrada)"

nir y restaurar esta pieza monocroma habría radicado en la relevancia dada a "salvar" su integridad con fines de exhibición, y conservar así y evitar la disociación de su contenido.

Esta acción deliberada de Cornely es relevante de destacar, ya que en los hallazgos arqueológicos realizados en aquella época, previo a cualquier estu-



Figura 11. Pieza N° de inventario 9, cuenco rojo engobado diaguita, período Intermedio Tardío o Tardío (ca. 1100-1540 d.C.). Arriba, se observa la pieza y un fragmento suyo a través del espectro visible. Abajo se muestra su contraste bajo edición de imagen por falso color infrarrojo (FCIR). Los tonos ocres de la imagen por FCIR concuerdan con las intervenciones imitativas que integran los grupos de intervención G2 y G5 que se ven en el espectro visible (Fotografía: T. Pérez. UDV11914. 2022. Archivo CNCR).

dio profesional existente, las piezas eran limpiadas y lavadas de forma indiscriminada como parte de un proceso normalizado durante su registro y posterior almacenamiento en los museos (Dávila 2013), lo que hacía desaparecer la mayor parte de los indicios relacionados a la información del contexto sistémico y/o arqueológico.

Por último, la pieza N° de inventario 9 corresponde a un cuenco que presenta una textura rugosa, con un tratamiento superficial tipo engobe y sin decoración, en donde se evidencian faltantes estructurales y fragmentos desprendidos asociados. Este último detalle permitió identificar, a través de las fracturas expuestas y fragmentos separados, una ejecución técnica elevada respecto a la *intervención imitativa* realizada previamente en la pieza y que hasta ese entonces no formaba parte de la selección de las características de los grupos de intervención generados para su identificación.

En la Figura 11 se observa la pieza y un fragmento suyo a través del espectro visible. Abajo se muestra su contraste bajo edición de imagen por falso color infrarrojo (FCIR). Los tonos ocres de la imagen por FCIR concuerdan con

las *intervenciones imitativas* que integran los grupos de intervención G2 y G5 que se ven en el espectro visible.

Como hemos expuesto brevemente, simplemente a partir del hecho de que una cerámica aparezca “reparada” pueden inferirse datos relevantes sobre su técnica de ejecución y el contexto que la produjo.

En conclusión, el trabajo de Francisco Cornely es un caso sumamente interesante para la historia de la conservación en Chile. Si bien sus tipologías cerámicas y cronologías relativas han experimentado revisiones con los avances de la investigación (Montané 1969; Ampuero 1977-1978; Cantarutti 2009; González 2017; Cantarutti y González 2021), su desconocido trabajo como “proto-restaurador” abre una nueva perspectiva para la contemplación de futuras investigaciones sobre el pasado de la restauración arqueológica. Nos enfrentamos a un trabajo realizado con conocimiento experto, ejecutado con una técnica elaborada, si bien no con la prolijidad y criterios esperados en una intervención profesional actual, y emprendido con el objetivo de difundir la historia y el patrimonio de la cultura diaguita en Chile. Por lo tanto, consideramos a Cornely como un pionero de la conservación-restauración arqueológica, unos cuarenta años antes de que la disciplina se profesionalizara en el país.

Las últimas intervenciones en los pucos campaniforme “gemelos”

Aunque ya hemos perfilado la mayor parte de la historia de los pucos campaniformes “gemelos”, esta no terminó ahí. Tal como se adelantó, hoy el puco N° de inventario 1673 no tiene el aspecto de las intervenciones “estilo Cornely” que definimos antes, sino una que es mucho más difícil de reconocer a ojo desnudo. Su aspecto visible en las fotografías antiguas (Figura 4) es distinto al actual, pues parece que nunca hubiese estado fragmentada (Figura 2), a diferencia de lo que ocurre con su “gemela”, que mantiene su restauración antigua.

Ciertamente, el momento histórico en el que se desarrollaron estas nuevas intervenciones no corresponde al anteriormente señalado. Con el paso del tiempo, los criterios y las técnicas de conservación-restauración se fueron profesionalizando alrededor del mundo. Carmen Dávila (2013) explica que, aunque a partir de la década de 1930, con la Carta de Atenas, ya se habían planteado los primeros criterios modernos de restauración, el gran cambio se produjo en las décadas de 1960 y 1970, con el desarrollo de una formación profesional y normada para los restauradores y el uso a gran escala de materiales sintéticos. Por este motivo, la autora considera estas dos décadas



Figura 12. Secuencia fotográfica del proceso de intervención realizado por Stabler. Se observa la piezas Pieza N° de inventario 1673, puco campaniforme, diaguita fase III (ca. 1450-1540 d.C.) fragmentada completamente. Luego restaurada a través de uniones de fragmentos y resanes estructurales, sin reintegraciones cromáticas ni "parches" realizados. (Fotografía: A. Stabler. 2011. Archivo MCHAP).

“como el inicio de la restauración moderna, ya que hasta entonces se seguían manteniendo las técnicas y materiales tradicionales, empleados ininterrumpidamente desde la Antigüedad, con muy pocas innovaciones” (Dávila 2013: 184). En el caso de Chile, este fenómeno se desarrolló un poco después, de acuerdo a un proceso que fue descrito por Cecilia Rodríguez:

El impulso y desarrollo de la conservación en Chile empieza a ocurrir a principio de la década del 80; esto sucede como producto de la introducción de un concepto más moderno de museología impulsado fundamentalmente en el Museo Nacional de Historia Natural por su directora Grete Mostny y también a raíz del traslado de museos y archivos a mejores instalaciones con el consiguiente crecimiento de sus colecciones. Estos acontecimientos marcaron al interior de algunas instituciones la necesidad de contar con laboratorios de

conservación; dentro de éstas hay que mencionar al Museo Histórico Nacional, al Archivo Nacional y el nacimiento del Centro Nacional de Restauración. También marcó un hito importante la creación del Museo Chileno de Arte Precolombino que contó desde sus comienzos con un laboratorio especializado de excelencia (2006: 7).

¿Qué estaba ocurriendo con los dos pucos en estos tiempos de profesionalización de la conservación y en qué momento fue intervenido nuevamente uno de ellos? Lo cierto es que, por su particularidad, los pucos campaniformes “gemelos” llamaron la atención de algunos académicos, museógrafos y el público en general. Por esto, no solo han sido referenciados en publicaciones y exhibidos en el MALS, sino también han viajado a otros museos. Al menos en los años 1986, 2009 y 2016 los pucos visitaron Santiago para ser exhibidos en exposiciones temporales del MCHAP. Este último, fundado en 1981, tuvo siempre una preocupación por la excelencia restaurativa, como se señala en la cita anterior.

Tras averiguar los recorridos del puco N° de inventario 1673, logramos pesquisar el momento en que se transformó su aspecto físico. Este tuvo lugar en el MCHAP, puesto que la reconocida conservadora de ceramios arqueológicos, Anja Stabler, nos confirmó su autoría en la intervención y, además, nos facilitó la ficha clínica de conservación y restauración elaborada en aquel momento (A. Stabler, comunicación personal, 25 de abril de 2023). A través del MCHAP sabemos que la pieza sufrió un siniestro estando en exhibición en 2010⁷, por lo que fue restaurada al año siguiente (Figura 12).

En el diagnóstico descrito podemos encontrar de forma detallada tanto el estado de conservación en que se encontraba la pieza antes de su intervención como la referencia puntualizada de las intervenciones anteriores que tenía que, sin duda, alude a la *intervención imitativa* atribuida a Cornely. Al respecto, la conservadora indica:

Objeto se fragmentó en 23 partes y múltiples fragmentos pequeños. En el área cerca de las fracturas se manifiestan pequeños desprendimientos. La pieza presenta varias intervenciones anteriores: Unión de fragmentos, reintegración de faltantes con distintos materiales y reintegración cromática que cubre parte de la superficie original. Algunas reintegraciones de faltantes se desprendieron (Stabler 2011: 1).

7. Revísese la base interna de datos del MCHAP, Ficha para exposición “El Inka en Chile”, 2009, código INK98.

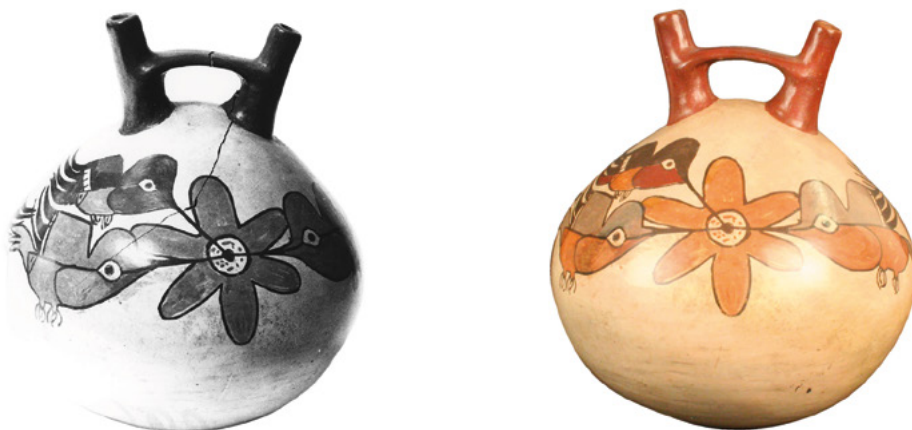


Figura 13. Pieza icónica del MCHAP perteneciente a la cultura Nazca (MCHAP 0288). Izquierda: se ve una grieta que recorre el cuerpo desde la unión de uno de los golletes con este (Fotografía: MCHAP. 2022a). Derecha: intervención imitativa prácticamente imperceptible (Fotografía: MCHAP. 2022b).

Dentro de la propuesta de tratamiento, se incluyen la remoción de las reintegraciones cromáticas con solvente de aquellas zonas que cubrían parte de la superficie original; la unión de fragmentos; la reintegración de los faltantes (resanes estructurales) y la reintegración cromática. Además, hubo otros tratamientos realizados, lo cual se nos dijo en comunicación personal, como anastilosis⁸ con los resanes estructurales desprendidos y “parches”⁹ en torno a las uniones de fragmentos realizados (A. Stabler, comunicación personal, 25 de abril de 2023). Finalmente, en la ficha se describen de forma minuciosa los materiales empleados en la intervención, además de dejar un registro fotográfico del proceso (Figura 12).

En ningún caso se debe pensar que esta manera de restaurar es única o inusual. Por el contrario, es bastante común hallar piezas con *intervenciones imitativas* en el MCHAP que las dejen “como nuevas”, en palabras de un funcionario del MALS. Así lo hemos podido atestiguar *in situ*, en piezas exhibidas permanente y temporalmente, como también lo dan a entender los registros históricos de las piezas (ejemplo en Figura 13). Incluso otras piezas siniestradas durante el terremoto de 2010 fueron restauradas de la misma forma (Stabler 2010). Más aún, las *intervenciones imitativas* del MCHAP no solo son atribuibles a Stabler, sino, principalmente, al reconocido conservador-restaurador chileno Luis Solar, funcionario del MCHAP desde su fundación (Solar, *et al.*

8. La forma teórica ideal de reintegración es la llamada “anastilosis” o reubicación de un elemento desplazado de su posición. La “anastilosis” o reconstrucción mediante ensamblaje “se aplica al proceso de reconstruir un edificio que se ha demolido como resultado de causas accidentales o por un colapso debido a negligencia y abandono” (Sampaolesi 1972),

9. Intervención referida por nosotros como G3 (Tabla 1).

1990; Lomas 2020; de la Calle *et al.* 2021; A. Stabler, comunicación personal, 25 de abril de 2023).

Estas *intervenciones imitativas*, prácticamente imperceptibles, no se guían por los principios aceptados actualmente, de mínima intervención y de diferenciación entre el trabajo del restaurador y la obra original. Esto tendría un sentido contextual, puesto que el MCHAP es un museo de arte precolombino y no tiene, por lo tanto, un afán netamente informativo en cuanto al tratamiento de sus objetos, sino que busca presentar al público grandes obras, bellas y ricas en valor e información, que permitan rescatar y difundir la sabiduría precolombina. Este propósito sigue la lógica de Francisco Cornely cuando escribía sobre “resucitar” las piezas cual “ave fénix”, pero ejecutada ahora con una técnica más sofisticada y con materiales contemporáneos.

Sin embargo, nos parece que en este modo de proceder el MCHAP se excede de lo actualmente permitido por los criterios de conservación-restauración contemporáneos, pues trabaja en un contexto ya profesionalizado de la disciplina, a diferencia de Cornely, e interviniendo con mucha mayor intensidad una pieza que no forma parte de su colección. Además, las “proto-restauraciones” de Cornely generalmente se diferenciaban del original, principalmente en el reverso de los objetos cuando este no presentaban decoración, sin abusar del uso de “parches” en torno a las uniones de fragmentos realizadas, con lo que establecía algún tipo de límite a nivel de la técnica empleada, a diferencia del MCHAP, cuyas intervenciones son indistinguibles a ojo desnudo.

Conclusiones

En este artículo se presentó la trayectoria restaurativa de dos pucos “gemelos” de origen diaguita fase III luego de ser excavados. En ambos se realizaron intervenciones restaurativas que permitieron conservar y exhibir las piezas hasta el día de hoy, aunque con un aspecto diferente. Mientras que una aún mantiene su intervención original, con uniones de fragmentos visibles, la otra pareciera que nunca hubiese estado fragmentada. Así, estas piezas, en un inicio casi idénticas en morfología e iconografía, fueron distanciadas estéticamente con técnicas *imitativas* disímiles entre sí.

Las piezas que se ven completas gracias a sus *intervenciones imitativas* han sido consideradas, en ocasiones, más valiosas que las que tienen resanes sin reintegración cromática por miembros de los museos o el público en general; al parecer, estas les proporcionan un valor agregado, que las posiciona como piezas “bonitas”. Así, los pucos aquí estudiados, han sido no solo exhibidos, sino también estudiados, publicados y replicados. En cambio, las piezas que

presentan intervenciones anteriores “mal ejecutadas”, o por otros motivos, son reintervenidas, con lo que se destruye ese trabajo anterior y terminan en depósitos, perdiendo protagonismo¹⁰.

Las “intervenciones anteriores” pueden ser planteadas como algo muy genérico al momento de hacer un diagnóstico, pero, como se mostró aquí, también pueden ser radicalmente distintas entre sí, tanto por la técnica de ejecución como en sus materiales e, incluso, sus objetivos. Ello depende no solo del período histórico en que se realizaron, sino también de los criterios desarrollados en cada institución o por los diferentes especialistas. En nuestro caso, una *intervención imitativa* ejecutada por Cornely difiere mucho, a simple vista, de una realizada en el MCHAP.

Para juzgar el tipo de acciones es importante determinar quiénes las llevaban a cabo, por la influencia decisiva que esto tiene en su identificación y en los criterios que deben elegirse a la hora de tomar decisiones como, por ejemplo, si conservar dicha intervención o removerla. Por lo tanto, es fundamental llevar un registro acabado de las intervenciones anteriores en piezas al momento de realizar diagnósticos en ellas. De lo contrario, no solo se pueden llevar a cabo procedimientos equivocados, sino también modificar información relevante que afecte sus recontextualizaciones o reinterpretaciones. Lo cierto es que, en algunos casos, la evidencia respecto a quién y por qué realizó restauraciones *imitativas* existe, pero no ha sido registrada como tal, sino que, al ser normalizadas en cierto estado, terminando siendo invisibilizadas, tal como ocurrió en el caso de las intervenciones de Cornely.

En este artículo se ha puesto el acento en el casi desconocido trabajo como “proto-restaurador” de Francisco Cornely no en afán de crítica, sino de aportar a la poco estudiada historia de la restauración arqueológica en Chile. Así, vemos a Cornely como pionero de una disciplina entonces inexistente en el país, quien, sin tener estudios como conservador-restaurador, poseía un manejo técnico importante para realizar sus intervenciones. Asimismo, mostramos cómo en otro contexto, también muy poco estudiado, se realizaron *intervenciones imitativas* de alta complejidad, difíciles de reconocer, pero que están bien documentadas, como en el caso del MCHAP.

Agradecimientos. A Daniela Bracchitta, por iniciar las investigaciones en esta área, especialmente con el proyecto FAIP que lideró en 2012, y por guiarnos en todo nuestro proceso de investigación y alentarnos a escribir este artículo. A la UPAE, por su apoyo y sus consejos. Al CNCR, por confiar en nosotros y entregar su soporte institucional. A la UDVI, especialmente a Pía Monte-

10. Para más detalle léase de la Calle *et al.* 2021.

verde, por haber realizado los análisis imagenológicos presentados someramente aquí. A los funcionarios del MALS, especialmente Lorena Troncoso, Wilson Pérez y Oscar Silva, por brindarnos el acceso a la valiosa información que guarda el museo. Al director de este último, Ángel Durán, por darnos la posibilidad de trabajar ahí. A Anja Stabler por proporcionarnos información muy relevante que nos permitieron agudizar nuestras discusiones. A los funcionarios del MCHAP, Pilar Alliende y Varinia Varela, por permitir el acceso a información específica de su colección. A Alicia Hanshing Cornely, por su confianza en darnos a conocer mejor a su abuelo. Este trabajo se enmarca en el proyecto FAIP-N-32-INV, financiado por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Subdirección de Investigación, 2021.

Referencias Citadas

- Albert, K. 2012. Ceramic Rivet Repair: History, Technology, and Conservation Approaches. *Studies in Conservation* 57: 1-8. doi.org/10.1179/2047058412Y.0000000022.
- Ampuero, G. 1977-1978. Notas para el estudio de la cultura Diaguita chilena. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena* 16: 111-124.
- Baeza, E., S. Menéndez y A. Rodrigo. 2009. La reintegración en materiales paleontológicos: Criterios utilizados: Justificación y propuestas de intervención en el Museo Geominero de Madrid. *IV Congreso del GEIIC*, pp. 207-217. IGME, Madrid.
- Ballester, B. 2020. En busca de la balsa perdida. *Publicaciones del Museo Chileno de Arte Precolombino* 25(2): 141-163. doi.org/10.4067/S0718-68942020000200141.
- Berenguer, J. 2013. Unkus ajedrezados en el arte rupestre del sur del Tawantinsuyu: ¿La estrecha camiseta de la nueva servidumbre? En: *Las tierras altas del área centro sur andina entre el 1000 y el 1600 d.C.*, editado por M. E. Albeck, M. Ruiz y B. Cremonte, pp. 311-352. Universidad Nacional de Jujuy, Jujuy.
- Brandi, C. 1995 [1977]. *Teoría de la restauración*. Alianza, Madrid.
- Cantarutti, G. 2009. Contemporaneidad de los estilos cerámicos transición y clásico en la cultura diaguita chilena: Cuestionamientos desde una perspectiva cuantitativa. *Werkén* 12: 29-42.
- Cantarutti, G. y P. González. 2021. Nuevos antecedentes sobre la cultura Diaguita chilena en el valle del Elqui a partir del sitio El Olivar. *Boletín de la Sociedad Chilena de Arqueología* núm. especial: 735-768.

- Catalán, E. 2013. Evolución de criterios en la conservación y restauración de cerámicas: Intervenciones antiguas *versus* nuevas intervenciones. *Anales del Museo de América XXI* 21: 241-251.
- Chalco, E. 2007. *Restauración de tres cerámicas arqueológicas del museo Municipal Remigio Crespo Toral*. Trabajo de licenciatura en Restauración de Bienes Muebles. Universidad del Azuay, Cuenca.
- Cornely, F. 1944. *Arqueología chilena: Museo Arqueológico Municipal de La Serena*. Imprenta y Litografía Universo, La Serena.
- Cornely, F. 1947. Estimado D. Jorge. Archivo Museo Arqueológico de La Serena, f.146[-147]. Manuscrito.
- Cornely, F. 1949. Algunas cerámicas con influencia incaica encontradas en el Valle de Elqui. *Publicaciones de la Sociedad Arqueológica de La Serena* 4: 2-11.
- Cornely, F. 1951. Cultura diaguita-chilena. *Revista Chilena de Historia Natural* 51-53: 119-262.
- Cornely, F. 1952. Urnas prehistóricas de Coquimbo y Atacama. *Publicaciones del Museo Arqueológico de La Serena y Sociedad Arqueológica de La Serena* 6: 16-20.
- Cornely, F. 1956. *Cultura diaguita chilena y cultura de El Molle*. Editorial del Pacífico, Santiago.
- Cornely, F. s.f.a. Hallazgos arqueológicos en las Provincias de Coquimbo y Atacama comenzado en Abril de 1933 por F. L. Cornely. Archivo del Museo Arqueológico de La Serena, La Serena. Manuscrito.
- Cornely, F. s.f.b. Muy estimado D. Jorge. Archivo Museo Arqueológico de La Serena, f.146. Manuscrito.
- Cornely, F. s.f.c. Arqueología. Archivo personal familia Cornely. Manuscrito.
- de la Calle, F., J. F. Echeverría., D. Bracchitta y P. Monteverde. 2021. El legado de una intervención: Apreciaciones de los criterios de conservación patrimonial desde la Arqueometría y la Historia: Estudio de caso de las *intervenciones imitativas* en ceramios del Museo Arqueológico de La Serena. Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial 2021: 365-394.
- Dávila, C. 2013. Estudio, clasificación y criterios para la intervención en los elementos metálicos de las reparaciones-restauraciones antiguas de cerámica. *IV Congreso Latinoamericano de Conservación y Restauración de Metal*, pp. 180-206. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Gobierno de España.
- Dentice, A. 2011. *El camino del Inca en el Norte Chico chileno*. Cuadernos de Investigación Urbanística 78. Instituto Juan de Herrera, Madrid.
- Elizaga, J. y B. Ladrón de Guevara. 2009. La conservación-restauración en un escenario plural de valoraciones: Caminos para una aproximación conceptual. *Conserva* 13: 81-94.

- Gómez, J. 2009. *Restauración de cerámicas patrimoniales del Museo Arqueológico de La Serena*. Tesis de Restauración del Patrimonio Cultural Mueble. Universidad de Chile, La Serena.
- González, P. 1995. *Diseños cerámicos de la fase diaguita-inca: Estructura, simbolismo, color y relaciones culturales*. Memoria para título de Arqueólogo. Universidad de Chile, Santiago.
- González, P. 2013. *Arte y cultura diaguita chilena: Simetría, simbolismo e identidad*. Ucayali, Santiago.
- González, P. 2017. *Sitio El Olivar: Su importancia para la reconstrucción de la prehistoria de las comunidades agroalfareras del norte semiárido chileno*. Subdirección de Investigación DIBAM, Gobierno de Chile, Colecciones Digitales.
- Iribarren, J. 1957. Francisco L. Cornely B. *Publicaciones del Museo y de la Sociedad Arqueológica de La Serena* 9: 1-2.
- Iribarren, J. 1971. Instrumentos musicales del Norte Chico chileno (Provincias de Atacama y Coquimbo). *Boletín del Museo Arqueológico de La Serena* 14: 7-39.
- Lomas, C. 2020. "Cuando partí, en Chile no se hacía conservación de piezas arqueológicas": Luis Solar. *La Tercera*, febrero 3. <https://www.latercera.com/paula/cuando-parti-chile-no-se-hacia-conservacion-piezas-arqueologicas-luis-solar/> (06 diciembre 2024).
- Montané, J. 1969. En torno a la cronología del Norte Chico. *Actas del V Congreso Nacional de Arqueología Chilena*, pp. 167-183. Museo Arqueológico de La Serena, La Serena.
- Montané, J. 1973. Francisco Cornely Bachmann (1882-1969). *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana (1973-1979)* 36(45): 201-204.
- Muñoz, S. 2003. *Teoría contemporánea de la restauración*. Síntesis, Madrid.
- Muñoz, S. 2012. Reinterpretando al restaurador: Metamorfosis de una disciplina. *IV Congreso Chileno de Conservación y Restauración*. AGCR, Santiago.
- Museo Arqueológico de La Serena (s.f.). *Libro de inventario: Iniciado en 1942*. Archivo del Museo Arqueológico de La Serena. Manuscrito.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. 1991. *Diaguitas: Pueblos del norte verde*. Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.
- Museo Chileno de Arte Precolombino. 2022a. Encuentros 40 años, 40 siglos: Participa de la charla presencial "El arte de coleccionar". <https://museo.precolombino.cl/participa-de-la-charla-presencial-el-arte-de-coleccionar/> (06 noviembre 2024).
- Museo Chileno de Arte Precolombino. 2022b. 40 años, 40 siglos: Cosas que Cuentan <https://museo.precolombino.cl/40-siglos-cosas-que-cuentan/> (06 noviembre 2024).

- Orellana, M. 1996. *Historia de la arqueología en Chile (1842-1990)*. Bravo y Allende, Santiago.
- Rodríguez, M. 2006. Asociación Gremial de Conservadores-Restauradores de Chile: Un hito en la profesionalización de la disciplina. *Conserva* 10: 5-16.
- Román, G. y G. Cantarutti. 1998. Hallazgo de perforaciones basales en la alfarería diaguita: Una aproximación desde la restauración y la investigación arqueológica de colecciones. *Conserva* 2: 81-100.
- Russell, R. y K. Winkworth. 2009. *Significance 2.0: A Guide to Assessing the Significance of Collections*. Collections Council of Australia, Melbourne.
- Sampaolesi, P. 1972. Conservation and Restoration: Operational Techniques. En: *Preserving and Restoring Monuments and Historic Buildings*, editado por UNESCO, pp. 149-185. Arts Graphiques Coop Suisse, Paris.
- Schiffer, M. 1990. Contexto arqueológico y contexto sistémico. *Boletín de Antropología Americana* 22 : 81-93.
- Sicolone, G. 2002. *Restauración de la pintura contemporánea*. Nerea, Sevilla.
- Seguel, R. y B. Ladrón de Guevara 1997. Planificación estratégica para el manejo integral de colecciones arqueológicas: Una experiencia piloto en el Museo del Limarí, Ovalle. *Conserva* 1: 61-81.
- Shepard, A. 1956. *Ceramics for the archaeologist*. Carnegie Institution of Washington, Washington D.C.
- Solar, L., M. Sagredo y M. Carvajal. 1990. Xipe Totec: Restauración y puesta en valor de una escultura tolteca. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino* 4: 105-117.
- Stabler, A. 2010. Ficha de restauración y conservación: Código: Ink8. Archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino. Manuscrito.
- Stabler, A. 2011. Ficha de restauración y conservación. Archivo del Museo Chileno de Arte Precolombino. Manuscrito.
- Troncoso, A., G. Cantarutti y P. González. 2016. Desarrollo histórico y variabilidad espacial de las comunidades alfareras del Norte Semiárido (ca. 300 años a.C. a1 450 años d.C). En: *Prehistoria en Chile: Desde sus primeros habitantes hasta los Incas*, editado por F. Falabella, M. Uribe, L. Sanhueza, C. Aldunate y J. Hidalgo, pp. 319-364. Editorial Universitaria, Santiago.