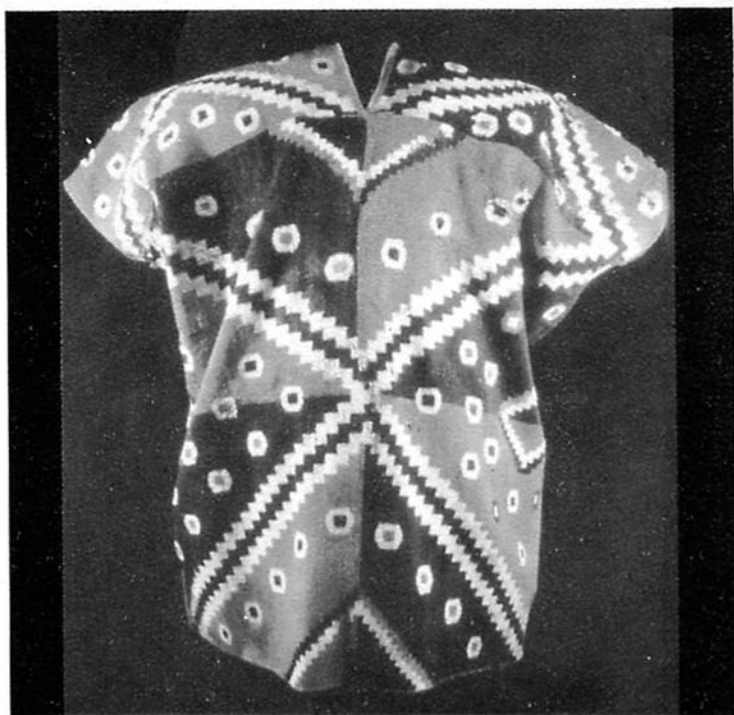


Comité Nacional de Conservación Textil



Boletín Informativo 1990

**Comité Nacional de  
Conservación Textil**

**BOLETIN INFORMATIVO 1990  
COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL**

Edición : Liliana Ulloa  
Coordinación y  
Producción : Isabel Alvarado  
- Pedro Santibáñez  
Fotografía : Laureano Gómez  
Auspicio : Fundación Andes

Se agradece la colaboración prestada por la Fundación Andes que hizo posible esta publicación y al Museo Nacional Aeronáutico por las facilidades otorgadas para su impresión.

*Fotografías portada:  
Camisa "Unku". Lana, Período Inka 1470-1535 D.C. Colección  
Museo San Miguel de Azapa. Universidad de Tarapacá.  
Fotografía: Fernando Maldonado. Publicación M. Ch. A.P.*

*Manta de Cacique. Propiedad Ruperto Vargas.  
Fotografía: Nicolás Piwonka. Publicación M. Ch. A.P.*

*Traje de seda moaré gris. C.1870. Colección Museo Histórico  
Nacional.  
Fotografía: Rubén Douzet.*

## INDICE

COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL .....	4
ETICA EN LA CONSERVACION Vjera Zlatar M. ....	6
CONSERVACION PREVENTIVA EN TEXTILES Isabel Alvarado P. Fanny Espinoza M. ....	8
PATRIMONIO TEXTIL ARQUEOLOGICO Liliana Ulloa .....	11
EL PATRIMONIO TEXTIL HISTORICO EN CHILE Isabel Alvarado P. Fanny Espinoza M. ....	13
TEXTILES ETNOGRAFICOS ZONA SUR Gloria Cárdenas T. .... Teresa Marticorena G. ....	15
EL TEXTIL, COMPLEMENTO DE LA IMAGINERIA RELIGIOSA María Luisa Grüzmacher G. ....	17



# COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL

El Comité Nacional de Conservación Textil chileno se formó en el año 1987, durante la 1a. Reunión de Diagnóstico de Conservación del Patrimonio Mueble de Museos Chilenos, organizada por ICCROM, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, Museo Histórico Nacional y Museo Chileno de Arte Precolombino.

A los objetos textiles no se les ha dado la importancia real que tienen como obras de arte y testimonios históricos, los tejidos son un elemento representativo de una cultura de variados aspectos como por ejemplo desarrollo tecnológico, iconográfico, social, etc.; y forman parte del patrimonio mueble del país.

Con la finalidad de preservar este patrimonio y la necesidad de compartir e intercambiar conocimientos y experiencias, como también tratar de resolver problemas comunes, con los medios que se cuenta, se creó el Comité Nacional de Conservación Textil.

Uno de los requisitos para ser miembro de este Comité es trabajar en conservación textil o estar a cargo de una colección de tejidos; el Comité tiene como miembros a personas que trabajan en distintas instituciones a lo largo del país, en la especialidad de textiles arqueológicos, etnográficos e históricos.

Los objetivos del Comité son:

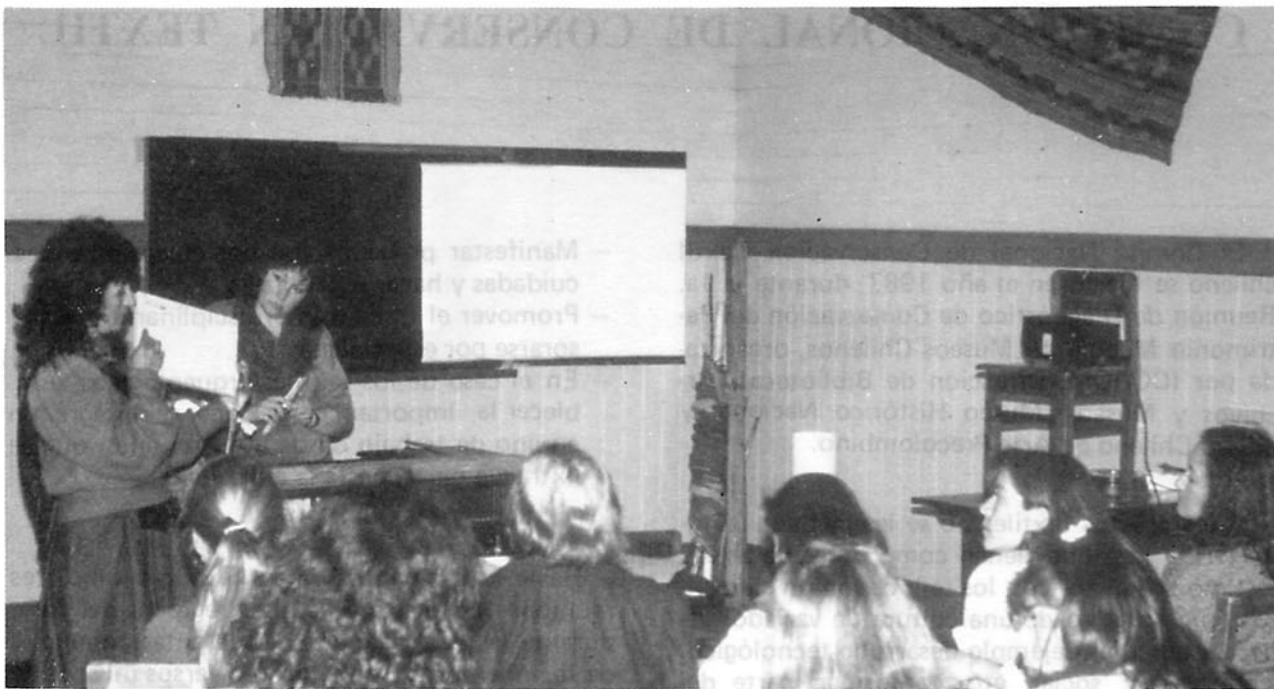
- Preocuparse de conservar las colecciones.
  - Promover la conservación de las colecciones textiles existentes en el país, sean estas arqueológicas, etnográficas o históricas.
  - Difundir la importancia de los objetos textiles y su conservación.
  - Mantener una estrecha colaboración e intercambio de experiencias entre las personas que trabajan con textiles antiguos.
  - Crear un fondo bibliográfico referente a textiles ubicado en un lugar determinado al alcance de todos los miembros del Comité.
  - Traer especialistas y apoyar la especialización de los miembros del Comité en el extranjero.
- Manifestar preocupación por colecciones descuidadas y hacer sugerencias.
  - Promover el trabajo interdisciplinario y/o asesorarse por especialistas.
  - En el caso de los textiles arqueológicos, establecer la importancia de que se integre un equipo de trabajo desde el instante en que se extrae la pieza, hasta la exhibición.

Hasta el momento se han llevado a cabo tres reuniones anuales en distintas regiones del país, durante las cuales, aparte de presentar ponencias de los miembros, se visitaron diversos museos de la región que cuentan con colecciones textiles. Es un acuerdo del Comité el efectuar las reuniones anuales en distintos puntos del país para conocer diferentes colecciones y ampliar conocimientos.

Gracias a la labor de difusión realizada por los miembros del Comité se ha contado con la presencia de profesionales extranjeras en las reuniones anuales, lo que ha permitido intercambiar experiencias y conocer el desarrollo de la conservación textil en otros países.

## Actividades Desarrolladas

- 1a. Reunión Anual del Comité, Santiago 1987.
- 2a. Reunión Anual del Comité, Arica 1988.
- 3a. Reunión Anual del Comité, Contulmo y Concepción 1989.
- Recopilación de la bibliografía referente a textiles (conservación, restauración e historia) existente en el país.
- Durante la 3a. Reunión Anual del Comité, una de las actividades fue la visita de inspección y diagnóstico al Museo de Hualpén, de la cual se elaboró un informe, en el que se proponen soluciones básicas a problemas de conservación.



3ª Reunión Anual del Comité Nacional de Conservación Textil. Contulmo.

### Proyectos

- Como proyecto para el año 1990, se piensa realizar un catastro de los museos chilenos que poseen colecciones textiles, estado de conservación de éstos y personas encargadas.

### Lista de Miembros del Comité Nacional de Conservación Textil

VERONICA ROJAS

LILIANA ULLOA

Museo San Miguel de Azapa, Universidad de Tarapacá, Arica.

VJERA ZLATAR

Museo Regional de Antofagasta, Antofagasta.

NIEVES ACEVEDO

Museo Nacional de Historia Natural, Santiago.

CAROLINA AGUERO

Museo Arqueológico de Santiago, Santiago.

ERIKA RAMIREZ

ANDRES ROSALES

Museo Chileno de Arte Precolombino, Santiago.

ISABEL ALVARADO

JACQUELINE ELGUETA

FANNY ESPINOZA

GUILDA GARCIA

MARIA TERESA SANTIBAÑEZ

Museo Histórico Nacional, Santiago.

PEDRO SANTIBAÑEZ

Museo Nacional Aeronáutico de Chile, Santiago.

PATRICIA GUNTHER

CARMEN PEÑAILILLO

INEKE PLAZIER

Museo de Historia Natural de Valparaíso, Valparaíso.

MARIA LUISA GRUZZMACHER

Museo Regional de Rancagua, Rancagua.

TERESA MARTICORENA DE STOM

Museo Stom de Chiguayante, Concepción.

GLORIA CARDENAS

Museo Mapuche de Cañete, Cañete.

JULIE PALMA

Conservadora, Caracas, Venezuela.

EMILIA CORTES

Conservadora Textil, Bogotá, Colombia.

VICKY CASSMAN

Conservadora Textil, Universidad de Arizona, Estados Unidos.

En categoría de miembros asociados:

RAUL CESPEDES

Museo Regional de Atacama, Copiapó.

MARGARITA ALVARADO

Departamento de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.

JORGE INOSTROZA

Museo de Historia Natural de Valparaíso, Valparaíso.



# ETICA EN LA CONSERVACION

Vjera Zlatar M.

El trabajo de conservadores y restauradores implica diversos aspectos éticos, que han sido estipulados en códigos y declaraciones muy pormenorizadas, emitidas por organismos profesionales de la especialidad.

En esta información recopilamos algunos párrafos pertinentes del "Código de Etica Profesional del Consejo Internacional de Museos (ICOM)", aprobado durante la realización de la Asamblea General efectuada en Argentina, 1986 y traducida del inglés por Consuelo Valdés Ch. y de "A Code of Ethics for Conservators" (Código de Etica para Conservadores) durante los años 1963 y 1967 por el "American Group of the International Institute for Conservation (AIC).

La conservación de objetos de todo tipo, sean estos arqueológicos, históricos, artísticos, etnográficos, de ciencias naturales y materiales de archivo, entre otros, es una actividad que requiere de una preparación científica específica y minuciosa, como también de aptitudes especiales. Se pone a disposición del conservador un objeto cultural de gran valor y significación; para ser merecedor de esta confianza se requiere estar imbuído de un alto nivel de conducta ética.



*La investigación, requisito previo a la intervención de un objeto.*

El conservador tiene obligaciones, no solamente hacia los objetos que le fueron confiados sino que también hacia sus propietarios o custodios, ante sus colegas y maestros, hacia su profesión, al público y a la posteridad.

Una de las obligaciones éticas esenciales del conservador es proteger y preservar durante todo el tiempo las colecciones que están a su cuidado, supervisando y dirigiendo el trabajo de todo el personal que esté bajo su dirección profesional, sean estos auxiliares, alumnos en práctica o voluntarios y asegurar que las colecciones pasen a las futuras generaciones, en las mejores condiciones, tomando en cuenta los conocimientos y recursos del presente.

Es una importante responsabilidad profesional asegurar que todas las piezas aceptadas sean documentadas en relación a su procedencia, identificación y estado; para lo cual antes de comenzar cualquier tratamiento en un objeto, el conservador debe primeramente efectuar un examen adecuado y dejar un registro de su condición. Está obligado a emitir un informe detallado al dueño o al custodio.

Toda acción profesional del conservador está dirigida por un firme respeto hacia la integridad estética, histórica y física del objeto a tratar. Es de su responsabilidad determinar la investigación o el tratamiento a seguir, dentro de los límites de su competencia profesional. Sin importar el valor o calidad del objeto, debe decidirse por el tratamiento más exacto y óptimo.

Es responsabilidad de cada conservador actualizar sus conocimientos específicos y continuar su desarrollo. Especial atención debería ponerse al creciente cuerpo de conocimientos sobre métodos y técnicas de Conservación Preventiva, incluyendo la protección ambiental apropiada, contra las causas naturales o artificiales de deterioro sobre los especímenes museológicos.

"Generalmente deben tomarse decisiones difíciles en relación al grado de reemplazo o

restauración de partes perdidas o dañadas de una pieza u obra de arte, que pudieran ser éticamente aceptables bajo circunstancias particulares. Tales decisiones obligan a una adecuada cooperación entre todas aquellas personas que tienen una responsabilidad especializada en el objeto, incluyendo tanto el conservador como al curador o restaurador y no debiera decidirse unilateralmente por uno u otro actuando solo”.

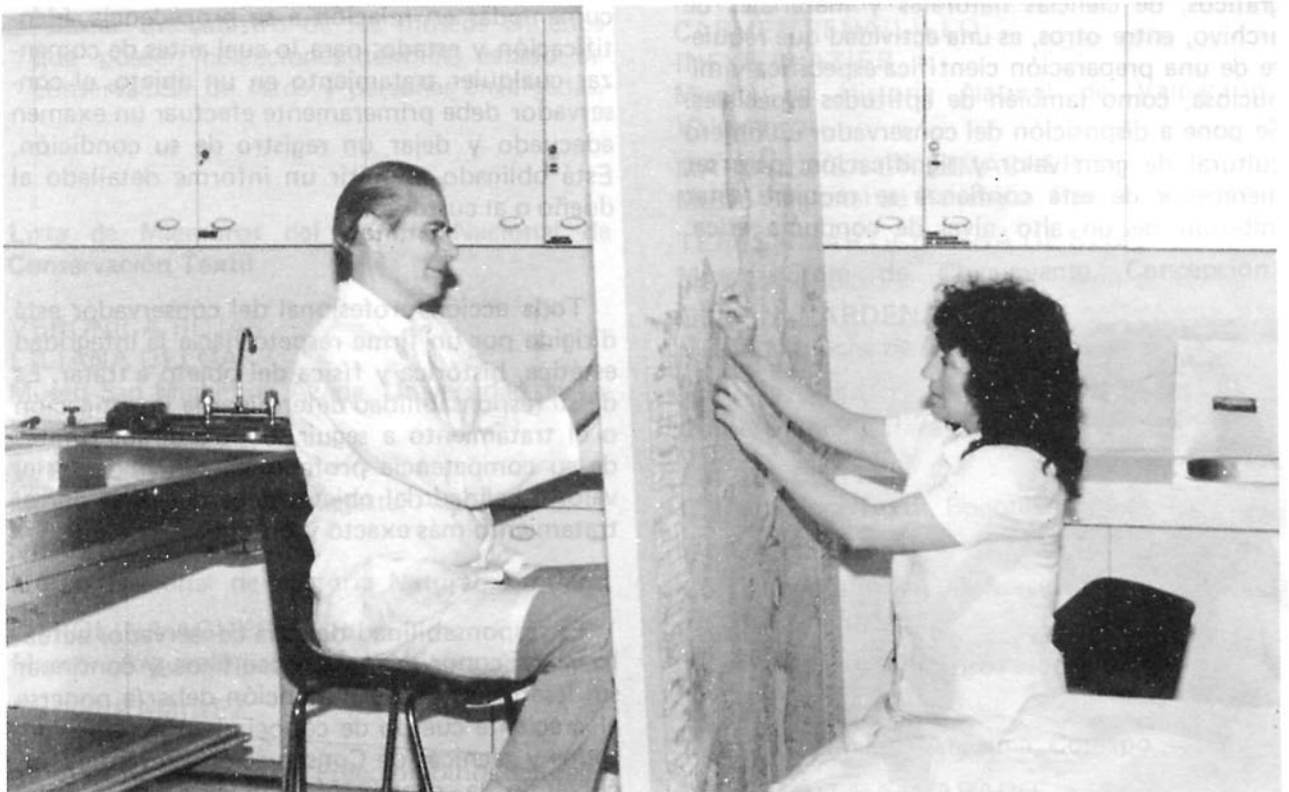
“Existe también, un claro deber de consultar a colegas profesionales dentro o fuera del museo, si en cualquier momento los expertos disponibles en un museo o en una de sus secciones sean insuficientes para asegurar el bienestar del objeto de la colección bajo su custodia”.

El conservador debe preocuparse por la aplicación del “principio de reversibilidad” durante el tratamiento de una pieza; debe evitar el uso de materiales que pueden llegar a ser tan definitivos, que su posterior remoción puede dañarla irremediamente.

También el conservador debe preocuparse por la obligación de compartir sus conocimientos y experiencias con sus colegas y estudiantes formales. Debe demostrar su aprecio y respeto hacia aquellos de los que aprendió y con todos los que han contribuido en el pasado al conocimiento y arte de su profesión.

“La lealtad hacia los colegas y el museo empleador es una importante responsabilidad profesional, pero la lealtad fundamental debe ser hacia los principios éticos esenciales y hacia la profesión en su conjunto”.

Debe ser evidente que toda acción profesional de un conservador respeta la integridad del objeto a tratar. Este respeto no se debe manifestar solamente en la planificación de la restauración, sino también durante la selección de métodos de tratamiento y protección contra accidentes.



*Debe ser evidente que toda acción profesional de un conservador respeta la integridad del objeto a tratar.*



# CONSERVACION PREVENTIVA EN TEXTILES

Isabel Alvarado P.  
Fanny Espinoza M.

Los textiles son de origen orgánico (animal o vegetal), por lo tanto muy sensibles a la humedad, temperatura y especialmente a la luz.

El polvo, la contaminación atmosférica, las plagas (insectos y microorganismos) y una manipulación y almacenaje inadecuados, son también causas de deterioro en los textiles.

El daño mayor se debe, generalmente, a la combinación de algunos de estos factores.

## Causas del deterioro

1. Luz
2. Humedad y temperatura
3. Polvo y contaminación atmosférica
4. Plagas
5. Manipulación y almacenaje
6. Otros factores

## Deterioros que produce y su control

### 1. Luz

1 a. Un textil expuesto continuamente a la luz puede ser afectado de la siguiente forma:

Decoloramiento o cambio de color (porque el teñido se ha realizado mediante procesos químicos o físicos) y la consiguiente destrucción de las fibras, a consecuencia de la pérdida de firmeza y flexibilidad.

A la vez la luz acelera el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales.

Los rayos visibles del espectro electromagnético deterioran los textiles, pero los más dañinos son los infrarrojos y los ultravioletas.

1b. Para controlar el daño causado por la luz es muy importante tener en cuenta la intensidad de la luz y el tiempo de exposición. Esto se mide en Lux/hora, siendo lo ideal una cantidad de 50 Lux/hora.

Los textiles deberían estar guardados en la oscuridad, lo ideal en muebles cerrados, encendiendo la luz sólo en caso necesario.

Como medidas preventivas de conservación en la exhibición, se debe reducir la intensidad luminosa y el tiempo de expo-

sición (máximo tres meses), las fuentes de luz se deben encontrar fuera de la vitrina y los textiles no deben recibir luz del sol. Ojalá la cantidad de luz esté distribuída en forma pareja en el objeto, y si se puede, poner filtros ultravioletas en las lámparas.

### 2. Humedad y temperatura

2 a. La humedad es otro factor importante que produce daño en los textiles. Con la humedad del aire se producen cambios en los tejidos; se expanden cuando la humedad es alta y se contraen cuando baja, esto trae como resultado un material cansado y la pérdida de elasticidad.

Una humedad relativa sobre 70% posibilita la creación de microorganismos, especialmente a altas temperaturas, oscuridad y sin ventilación de aire.

También altas humedades relativas producen decoloramiento de algunas tinturas.

Con una humedad bajo el 40% se corre el peligro de resecamiento y su consecuente daño en las fibras (se vuelven quebradizas y débiles).

La temperatura está estrechamente ligada a la humedad relativa del aire. Bajas temperaturas, sube la humedad relativa y viceversa. El nivel de temperatura es menos importante que su constancia, porque son los cambios bruscos los que crean el riesgo de destrucción.

2 b. Para una adecuada conservación de los textiles, lo ideal es mantener los niveles de humedad y temperatura constante. Se recomienda para los textiles una humedad relativa máxima de 65% y mínima de 40%. La temperatura ideal es de 18° a 20° C. Debe existir circulación de aire para evitar concentración de humedad en algunos puntos.

Si se tiene una colección textil con una humedad muy alta, en un depósito por ejemplo, se debe cambiar a otro depósito menos húmedo; si se tiene en exhibición, la muestra se debe poner en el lugar de la sala con menos humedad.



Laboratorio de Conservación del Museo Chileno de Arte Precolombino.

Cada cierto tiempo se deben realizar controles de humedad y temperatura en el lugar donde se encuentran los textiles.

### 3. Polvo y contaminación atmosférica

- 3 a. El polvo acumulado sobre el textil atrae la humedad, es abrasivo porque penetra en las fibras y las corroe, y también favorece el crecimiento de insectos.

Con la polución se produce un fenómeno parecido, en contacto con la humedad se transforma en ácido sulfúrico, lo que carcome especialmente la seda y el algodón.

- 3 b. Para evitar el problema que producen el polvo y la polución lo más importante es hacer una limpieza periódica y mantener el lugar y el objeto limpios. Para evitar el daño causado por la polución, se deben sellar las ventanas y poner filtros en las entradas de aire; otra solución preventiva es proteger los textiles con telas descruadas en los lugares con riesgos de que penetre la polución.

Evitar estufas a gas y parafina, que emanan sustancias que manchan y dañan los textiles.

### 4. Pestes

- 4 a. Las más comunes son los insectos y los microorganismos. Entre los insectos: la polilla, que ataca especialmente la lana, el pelo, la piel y las plumas (sin dejar de atacar sedas o fibras celulósicas).

Los microorganismos se producen en humedades relativas altas y ambientes con poca ventilación; se expanden muy rápido y atacan especialmente fibras celulósicas. Producen el deterioro irreversible de fibras y tinturas.

- 4 b. Los insectos especialmente las polillas, son atraídos por las telas. Para evitarlas hay que mantener limpio, en caso que un objeto nuevo llegue a la colección, hay que revisarlo, limpiarlo, luego ponerlo en un mueble de desinfección, o en un lugar separado del resto de la colección. Se puede usar naftalina envuelta en bolsitas de gasa, para evitar que las polillas ataquen nuevamente.

Si se advierte presencia de larvas vivas, habría que realizar una desinfección especial. También es importante tener un control de humedad y realizar una limpieza periódica.

Para evitar los microorganismos hay que controlar el ambiente ( $t^{\circ}$  y HR), y es importante que exista una buena circulación de aire. En lo posible hacer una revisión constante de los lugares donde se encuentran guardados los textiles.

### 5. Manipulación y almacenaje

- 5 a. En los textiles, especialmente los históricos, la fragilidad no siempre es aparente, por lo que se corre el riesgo del stress (pérdida de resistencia de la fibra) con la excesiva y poco cuidadosa manipulación. Todos los textiles debieran ser mirados como objetos potencialmente frágiles.

Al guardar un textil doblado o con algunos pliegues, y poner sobre él otro (u otros) más pesados, se producen quebraduras en los pliegues con la consiguiente rotura de la fibra y rasgadura de la tela. Esto ocurre especialmente en las telas muy débiles o dañadas.

Los diversos materiales que están en contacto con los textiles también producen daño, por ejemplo, papel y madera traspasan a los textiles la acidez contenida en ellos.

Lo mismo sucede con las telas no descruadas que traspasan los productos usados en su acabado. El metal en contacto con la humedad se oxida, lo que corroe y mancha las telas. El polietileno impide la ventilación, por lo que se produce un microclima (facilita el crecimiento de microorganismos) y a la vez atrae el polvo.

- 5 b. Al manipular un textil, hay que considerar su debilidad y para no causar daño hay que tomar las siguientes precauciones:

— Trasladar y sostener el textil en forma horizontal sobre una base plana más grande, repartiendo el peso equilibradamente.

— Tomar el textil siempre con las manos limpias y sin anillos y pulseras que pudieran engancharse.

— Poner el textil sobre una superficie limpia y despejada de objetos y no tener lápices de pasta, bebidas, comida o cigarrillos cerca.

También es importante durante la manipulación y almacenaje, que los textiles no estén en contacto con los materiales que puedan dañarlos. Los materiales ideales son los que están libres de ácido.

Se recomiendan los siguientes:

Madera: Es indispensable forrarla con formalita que es inerte, o cubrir con barniz epóxico.

Telas: usar géneros descrudados, especialmente el algodón.

Papel: usar el papel libre de ácido o uno que contenga la menor cantidad de ácido posible y cambiarlo periódicamente.

Metal: en lugares con baja humedad relativa se pueden usar muebles o bandejas de metal. Ojalá no tener los textiles en contacto directo con metales de fácil corrosión (clavos y corchetes).

En lo posible no usar plástico para cubrirlos.

Respecto al guardado las condiciones ideales son:

— Que queden holgados en los lugares donde estén puestos, de modo que no se produzcan quebraduras.

— Ojalá un textil por lugar o espacio. No apilar.

— Protegidos del polvo, cubiertos con papel o tela descrudada (no guardar en bolsas plásticas).

— Los textiles muy débiles guardarlos en forma horizontal, al igual que los textiles planos.

— Trajes y objetos grandes y que se deban guardar en cajas de menor tamaño, al doblarlos poner rollos o papel arrugado para evitar quebraduras o formación de pliegues; se recomienda cambiar los dobleces de lugar cada cierto tiempo.

— Algunos trajes se pueden colgar siempre que estén lo suficientemente fuertes, pero con colgadores especiales y acolchados.

— Los textiles grandes, planos, sin relieves, se enrollan sobre un rollo con relleno y forrado con tela descrudada.

## 6. Otros factores

6 a. Hay ciertos textiles que traen dentro de sí mismos un factor de deterioro. La estructura de algunos tejidos, especialmente donde hay combinación de materiales, como también procesos usados durante la tintura y acabado, pueden acelerar el daño, por ejemplo: Las sedas pesadas que han sido tratadas con metales y/o productos químicos (para aumentar su peso) lo que produce un deterioro más rápido en las fibras.

Otro ejemplo son los diferentes materiales usados en la elaboración de una tela (ejemplo: Urdimbre de seda y trama de lana), los que actúan y se dañan de diferentes maneras.

En otros casos algunos mordientes y colorantes se oxidan, lo que produce una pérdida o rotura de la fibra, (éstos se deterioran antes que los otros colores que no tienen este tratamiento).

6 b. Estos daños son imposibles de evitar, por lo que estos objetos deben recibir un cuidado especial y una vigilancia constante.

6 c. Otro factor importante de considerar es que los textiles no se deben exponer a tratamientos irreversibles, como por ejemplo:

— No escribir o marcar directamente ningún objeto textil con lápiz, tinta, etc.

— No usar etiquetas de identificación o cintas adhesivas en los textiles.

Si se ponen en práctica las medidas de conservación preventiva mencionadas, se podrá alargar la esperanza de vida de los textiles.

## BIBLIOGRAFIA

— Konservierung und Restaurierung von Textilien.

Dr. Brigitta Schmedding.

Museumsverband, Mitteilungsblatt Nr. 25 - November 1982.

— Manual of Curatorship.  
A Guide to Museum Practice

Edited by John M. A. Thompson - 1984.

# PATRIMONIO TEXTIL ARQUEOLOGICO

Liliana Ulloa

Las primeras investigaciones arqueológicas realizadas en el Norte de Chile que muestran vestigios textiles, se remontan a 1917 y fueron realizadas por el arqueólogo alemán Max Uhle. Luego el norteamericano Junius B. Bird publicó en 1943 su libro "Excavations in Northern Chile", describiendo ampliamente los textiles encontrados. Posteriormente, los investigadores Hans Niemeyer y Virgilio Schiappacasse han descrito sistemáticamente los tejidos hallados en sus excavaciones del Valle de Camarones desde 1963.

Los textiles ubicados en sus contextos arqueológicos nos permiten reconstruir, en parte, la prehistoria de los pueblos precolombinos debido a la relevante importancia que estos tuvieron en la sociedad andina, abarcando los ámbitos religiosos, sociales, políticos y económicos (1). Hasta la actualidad, los tejidos forman parte importante de la sociedad andina, aunque su rol fue predominante durante épocas prehispánicas, a juzgar por los datos de tipo arqueológico, como fuentes etnohistóricas.



Camisa trapezoidal, "Unku". Lana. Período Desarrollo Regional 1100-1470 D.C. Colección Museo San Miguel de Azapa. Universidad de Tarapacá.

Fotografía: Fernando Maldonado. Publicación M. Ch. A.P.

A la luz del conocimiento actual, los tejidos abarcan un período aproximado de 8.000 años desde los taparrabos o delantales confeccionados con fibras vegetales con el objeto de cubrirse, esteras que envolvían fardos funerarios o bolsas de red usadas en actividades marítimas, hasta completas estructuras tejidas de lana o mezcla de lana, pelo humano y plumas (300 d.C. - 1.400 d.C.).

Los diseños, dependiendo del período cultural, incluyen superficies pintadas o tejidos con figuras geométricas simples, asimismo, una variedad de figuras antropo y zoomorfas, asociadas estas últimas al inicio y desarrollo de la alfarería, agricultura y ganadería. Los tintes usados eran, generalmente, a base de vegetales, utilizando algunos de tipo mineral (tierras de color) para pintar superficies de tejido vegetal. Usaron ampliamente toda la gama de colores naturales de lana de camélidos.

El Norte de Chile, por ser uno de los desiertos más áridos del mundo (1a. y 2a. Región), con su consecuente salinidad del suelo y características climáticas, como ausencia de lluvias, ha permitido la conservación de los materiales orgánicos tales como tejidos, cestería, plumas, etc., los que normalmente en climas lluviosos no son posibles de rescatar íntegramente. Sin embargo, una vez excavado y extraído de su microclima, el tejido queda expuesto a factores medioambientales, como cambios bruscos de temperatura y humedad relativa y a la acción de insectos y microorganismos, corriendo el riesgo de alterar su integridad física, perder su documentación e incluso hasta deshacerse si no son cuidados de manera correcta.

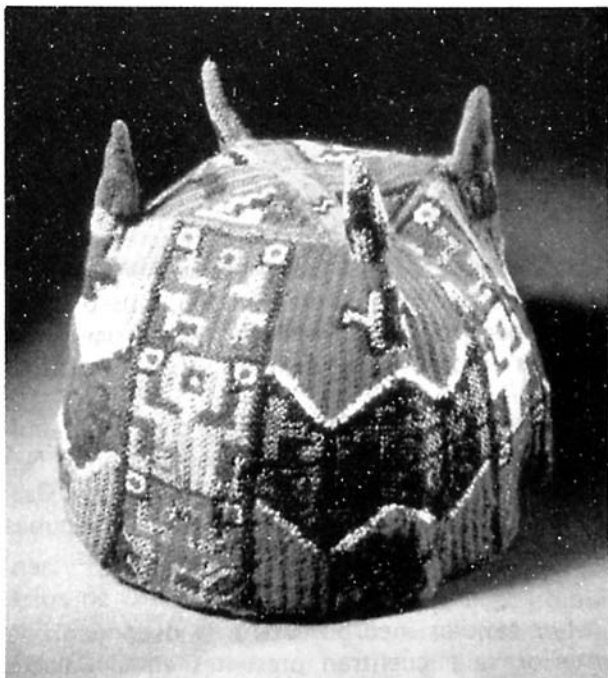
Una rigurosa documentación y fichaje, como también un buen control físico y almacenaje adecuados asegurará una investigación científica válida ya que, en algunos casos, el conocimiento de culturas prehispánicas sólo puede ser incrementado a través de investigación arqueológica (2).

Es necesaria una actitud respetuosa hacia los materiales textiles por parte de los profesionales o encargados de manipularlos desde la excavación hasta el lugar de almacenaje, incluyendo su paso por laboratorios y análisis, entendiéndose que toda manipulación de éstos implica un cierto grado de deterioro.

Uno de los "problemas" que debe enfrentar el conservador de textiles arqueológicos, tanto en



Chile como en otros países del área andina, es la gran cantidad de piezas, lo que obliga a preocuparse de la totalidad de la colección más que de algunas piezas en particular. Esto implica la no-intervención ni restauración de ellas, exceptuando algunos casos con fines de exhibición. Al mismo tiempo, la toma de decisión en las intervenciones a piezas textiles arqueológicas se hace extremadamente compleja debido a la naturaleza mixta de ellas, como por ejemplo, lana/plumas, vegetal/lana, madera/lana, o tejidos fuertemente adheridos a los cuerpos mediante costras salinas o grasa, que en algunos casos, es preferible no intervenir.



*Gorro de 4 puntas policromo. Lana. Fase Loreto Viejo 700-1100 D.C. Colección Luis Peña. Fotografía: Fernando Maldonado. Publicación M. Ch. A.P.*

Cada vez más se debería tender a tomar decisiones de Conservación Preventiva a través de control del medio ambiente y apropiado almacenaje con el objeto de lograr la estabilización de los textiles.

Las colecciones textiles arqueológicas en Chile se encuentran principalmente en museos del Norte: Museo San Miguel de Azapa/Universidad de Tarapacá, Museo Regional de Iquique, Museo Arqueológico de Iquique, Museo San Pedro de Atacama/Universidad del Norte, Museo Regional de Antofagasta, Museo Antropológico de Calama, Museo de María Elena. En la zona central, las principales colecciones de tejidos arqueológicos del norte se encuentran en el Museo Chileno de Arte Precolombino, Museo Ar-

queológico de Santiago y Museo Nacional de Historia Natural, en Santiago; y en Valparaíso, el Museo de Historia Natural de Valparaíso. Piezas aisladas no documentadas se encuentran en colecciones privadas y museos extranjeros.



*Mantel: Inkuña. Lana. Arica 1000-1470 D.C. Museo Chileno de Arte Precolombino.*

#### BIBLIOGRAFIA

- (1) Murra, John - Formaciones económicas y políticas del mundo andino. IEP. Lima, 1975.
- (2) Ethnographic and Archaeological Conservation in U.S.: National Institute for Conservation of Cultural Property, Inc. Wash. DC, 1984.

# EL PATRIMONIO TEXTIL HISTORICO EN CHILE

Isabel Alvarado P.  
Fanny Espinoza M.

Chile posee un rico patrimonio textil, dentro del cual podemos distinguir tres grandes grupos: los textiles arqueológicos, los textiles etnográficos y los textiles históricos.

Los textiles tienen un gran valor como documento, ya que representan la identidad de un pueblo, su historia, desarrollo tecnológico, con objetos que nos hablan del pasado y a través de los cuales podemos conocer un modo de vida, la economía del país y tantos otros aspectos que los hacen ser una fuente directa de la historia.

Dentro del patrimonio textil histórico nos encontramos con textiles de tipo religioso (ornamentos sacerdotales y de altar e imágenes vestidas), textiles de carácter militar (uniformes y sus accesorios, banderas y estandartes), vestuario civil y accesorios del vestuario en general, y textiles para la decoración de interiores (tapices, alfombras, cortinas, etc.).

En Chile, hace muy poco tiempo que comienza una preocupación por estos objetos históricos, los que después de reconocida su importan-

cia, han formado parte de colecciones en las que se están desarrollando investigaciones que permiten la datación de períodos determinados, y, reconocimiento de épocas y personajes.

Las colecciones más importantes de textiles religiosos se encuentran en Santiago, en los siguientes museos: Museo de San Francisco, Museo del Carmen de Maipú, Museo de la Merced y Museo de la Catedral, y en algunos museos de región, como los de Valdivia y Rancagua, también en numerosos conventos y monasterios a lo largo del país.

Encontramos textiles de carácter militar, en mayor número en el Museo Histórico Nacional, Museo de la Escuela Militar, Museo Aeronáutico, Museo de Carabineros en Santiago, Museo Naval de Valparaíso, Museo del Morro de Arica, y en algunos museos de regiones y regimientos.

Las colecciones de vestuario civil están ubicadas, especialmente, en el Museo Histórico Nacional, en menor cantidad en el Museo del Carmen de Maipú, Museo de la Serena y algunas prendas aisladas en otros museos regionales.

Los textiles incorporados a la decoración de interior se encuentran presentes en el Palacio Cousiño y Colección Garcés Silva en Santiago, Museo de Hualpén en Concepción, Museo de Rancagua, Museo de Valdivia y Palacio Braun Menéndez en Punta Arenas, entre otros.

El patrimonio textil histórico comprende textiles desde el período colonial, pasando por el siglo XIX hasta llegar al siglo XX.

Los textiles coloniales que se han conservado son en su gran mayoría de carácter religioso, destacándose entre estos los ornamentos sacerdotales y los trajes de las imágenes vestidas. Sólo algunos ejemplares de vestimenta civil existen de este período, y se han conservado también algunas alfombras, especialmente aquellas para asistir a misa.

Las sedas y los bordados son los principales componentes de los tejidos en la Colonia. En los de origen religioso se usa mucho los hilos metálicos de oro y plata. Las telas son pesadas como los brocados, rasos, damascos, etc.



Uniforme de José Ignacio Zenteno. Período Independencia.  
Colección Museo Histórico Nacional.  
Fotografía: Andrés Contreras.





*Ambiente con trajes del período 1870-1875. Colección Museo Histórico Nacional. Fotografía: Andrés Contreras.*

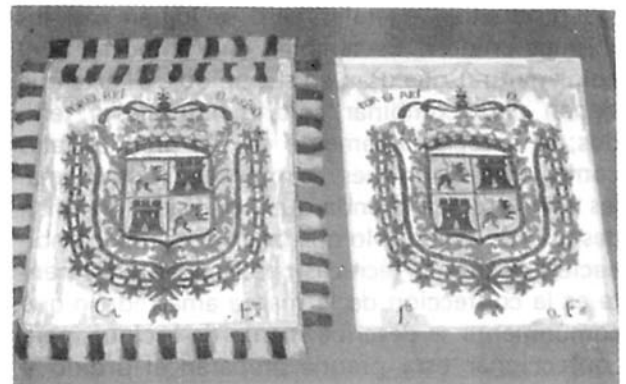
Respecto al siglo XIX, los bienes patrimoniales textiles son numerosos, pudiendo mencionar entre estos el vestuario civil, religioso y militar, elementos decorativos como alfombras, cortinas y tapices de muebles; también, emblemas patrios de distintos períodos de este siglo, representativos de acontecimientos históricos de significancia para el país.

En este siglo la influencia europea es notoria, ya sea en trajes como en los textiles para las artes decorativas. Predominan las sedas como damascos, brocados, gasas, gros, y terciopelos lisos y labrados. Los avances en la tecnología y la industria influyen en la gran variedad de telas y elaborados diseños. En los uniformes se ve en las primeras décadas la influencia francesa y al final de siglo la alemana. En los ornamentos religiosos resaltan las prendas con grandes bordados en realce con hilo metálico.

Llegando al siglo XX, nos encontramos una gran variedad de objetos elaborados con los más diversos materiales, entre los que se encuentran los trajes, que en los primeros años del siglo eran confeccionados con encaje y telas livianas como la gasa y el crep, siguiendo con los chiffons y después telas más pesadas como los tafetanes, shangtung, casimires, tweeds, etc. En los trajes masculinos no hubo tanta variación, pero alrededor de los años veinte, variaron las telas en que

estaban confeccionados, siendo éstas más livianas. Las telas de algodón y lino dejan de ser de uso exclusivo de ropa interior. Más adelante se incorporan las fibras artificiales y sintéticas.

Si ya ha sido difícil que se consideren patrimonio los textiles históricos más antiguos, los de este siglo, especialmente los de las últimas décadas no se consideran todavía objetos que pueden formar parte de una colección. Estudiando una política de colección adecuada, ya se debiera pensar en seleccionar los objetos textiles representativos de los últimos años, para ser preservados.



*Estandarte español. c. 1800. Colección Museo Histórico Nacional. Fotografía: Elisa Díaz.*

# TEXTILES ETNOGRAFICOS ZONA SUR

Gloria Cárdenas T.  
Teresa Marticorena G.

Los tejidos araucanos datan de mucho tiempo antes de la llegada de los conquistadores españoles; en un principio los mapuches confeccionaban sus prendas con pelo de guanacos y fibras vegetales; posteriormente en la época de la colonia fueron sustituidos por lana de oveja. Este animal que fue traído por los españoles, se adaptó muy bien a estas tierras.

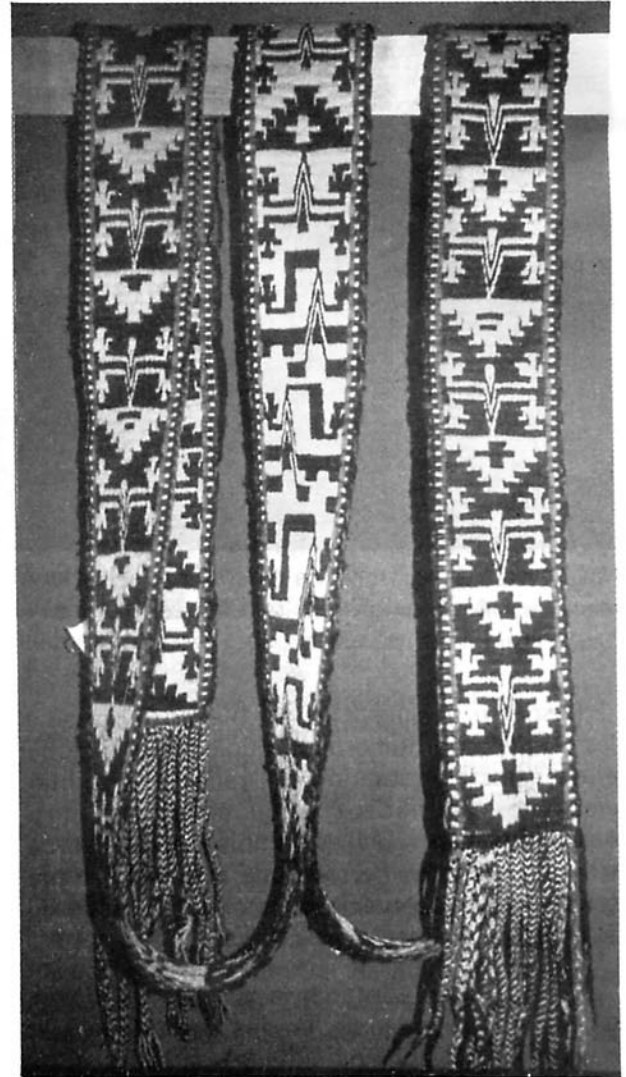
El pueblo mapuche tenía conocimiento del telar, el huso, y del teñido con fibras vegetales, logrando vistosos colores.

Sus variadas técnicas de tejido les permitieron confeccionar diferentes prendas, las que hasta la fecha continúan tejiendo; desde tejidos simples de urdiembre y trama flojas, como frazadas "pontro", también existen diferentes tipos de tejidos con mayor densidad y mayor complejidad los que requieren de una mayor destreza y habilidad manual para su confección, tal es el caso de la capa de mujer "Ikulla" y la manta del hombre "Makün". Las mantas tanto de la mujer como del hombre, se subdividen y varían según la zona y uso, ya sea para el diario vivir o bien para diferentes ceremonias cambiando también su denominación en mapudungo.

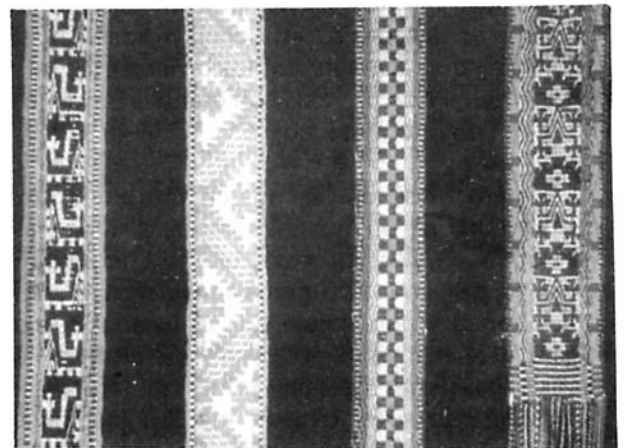
Otros tejidos importantes son el cintillo, **trari-lonco**", la faja de la mujer "**trarihue**" y las vendas "**küka**".

Dentro del tejido también existen prendas que no son de vestir sino más bien para montar, como son: el pelero o "**chañü**", el pellón "**chañuntüku**", la sudadera "**matra**", como complemento a la acción de montar estarían las alforjas "**kutamas**".

Referente al teñido de la lana éste es casi igual en toda la zona sur; en algunas regiones varían los productos vegetales pero se logran casi los mismos colores. Es también muy importante el color natural que usan en sus tejidos. El arte que tienen para combinar colores naturales y teñidos; se aprecia claramente en sus prendas tales como lamas, trarihues, mantas, etc. Los chamales son la única prenda que por tradición tiñen después de tejida y lo que podría ser una combinación de ambas técnicas descritas anteriormente es la confección de la manta amarrada lo que comúnmente se describe manta de cacique, para confeccionar esta prenda preparan el urdido y luego cubren las partes que desean que no se tiñan con una tierra que denominan "**mallo**", posteriormente cubren con fibras vegetales,



Trarihue (faja). Colección Museo Chileno de Arte Precolombino.



Trarihues (fajas). Propiedad de Ruperto Vargas.  
Fotografía: Nicolás Piwonka Z. Publicación M. Ch. A.P.

obteniendo así sectores de urdimbre sin teñir; esta técnica es conocida como de reserva o *ikat*'' y es también utilizada en algunos tejidos como complemento a otros decorados.

Algunas de las plantas usadas para teñir son:

- Boldo (*peumus boldus*) - amarillo, café y verde.
- Barba de palo (*usnea magallanico*) - ladrillo, naranja.
- Canelo (*drimys winteri*) - verde, café verdoso.
- Michay (*berberis buxifolia*) - verde.
- Pangue o nalca (*gunnea chilensis*) - plomo, negro, café oscuro,

De los vegetales mencionados usan indistintamente sus hojas, ramas, corteza, flores y raíces, en algunos casos usan mordiente, para fijar mejor el color.

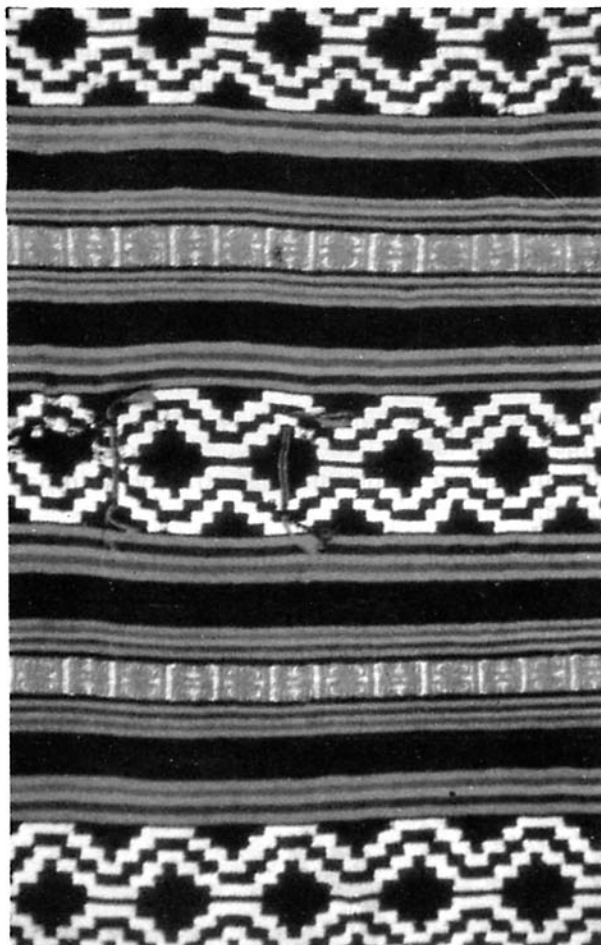
El conocimiento que se tiene sobre el uso de tintes vegetales es extenso.

Otro punto importante de destacar son los motivos y técnicas decorativas. Estas se pueden clasificar en:

1. Técnicas por efecto de hilados.
2. Técnicas por efecto de teñido.
3. Técnica de tejido; en esta última categoría se incluyen las de urdido, punto flotante, tubular, doble faz, tapicería, etc.

Los motivos se pueden clasificar en figuras típicas de trarihue, figuras antropomorfas, zoolomorfas, fitoformas, geométricas e inclusión de letras en algunos casos.

Sobre el tejido mapuche hay mucho más que se tendría que decir, sin embargo este trabajo sólo pretende motivar al lector a un estudio más acabado, el cual le permitiría comprender la importancia de los textiles como patrimonio etnográfico del país y la necesidad de conservarlo.



*Manta de Cacique: Propiedad de Isabel Baixas.  
Fotografía: Nicolás Piwonka Z. Publicación M. Ch. A.P.*

# EL TEXTIL, COMPLEMENTO DE LA IMAGINERIA RELIGIOSA

María Luisa Grüzmacher G.

Uno de los objetivos de la Conquista de América fue la evangelización de los aborígenes; para ello se usaron las imágenes religiosas. Recordemos que los indígenas por su ancestro e idiosincrasia tendían a adorar a sus dioses a través de imágenes, convirtiéndolos en ídolos.

Frente a esta realidad, los españoles al importar tallas policromadas y luego la costumbre de vestir las imágenes, ponerles pelo, uñas y postizos, aprovecharon la tradición Andina en que los ídolos y dioses antropomorfos eran complementados con vestiduras e implementos humanos para obtener su objetivo final: instruir a los indígenas en las verdades de la fé y convertirlos al catolicismo de una manera atractiva e impactante.

Para realizar la manufactura de estas imágenes se organizaron talleres en los cuales, bajo la dirección de un maestro, se reunían varios oficiales, aprendices y ayudantes capaces de integrarse y producir obras para avivar la religiosidad; quedando la mayoría de los autores en el anonimato por su sistema de trabajo.



*Virgen del Carmen. Escultura de candelero. Madera tallada y policromada. Sudamérica. Colección Museo Regional de Rancagua. Fotografía: Fernando Gutiérrez.*

Quito fue uno de estos grandes centros de producción y exportación, donde cada labor era realizada por especialistas, no era así en Chile que por estar alejado y tener menor desarrollo artístico, modestos artesanos realizaban todas las funciones con resultados inferiores, recibiendo el nombre de santeros.

Se usaron técnicas como la llamada "Maguey" que consistía en recubrir tallos de caña del mismo nombre con pasta y yeso dando forma a cuerpos y ropajes para luego policromarlos.

Para los ropajes principalmente se utilizó la técnica de **tela encolada**, la que luego se enyesaba y pintaba.

De acuerdo a su manufactura se distinguen las imágenes denominadas:

- **De bulto o talla completa**, trabajada en madera, no se utilizaba el textil. Los artesanos y santeros tomaron como modelo las traídas por los conquistadores siendo la primera la "Virgen del Socorro" traída por Pedro de Valdivia.
- **De Candelero o Bastidor**, contaba con rostro y manos tallados y encarnados, el cuerpo era una armazón vestida de acuerdo a la advocación de la imagen y gusto de los fieles, teniendo muchas veces varios ajuares, manufacturados con los mismos géneros que usaban los devotos, los cuales cambiaban según la festividad, para humanizarlas.

Los géneros más usados fueron el brocado o brocato, damasco y tisú, complementados con pasamanería en oro y plata, encajes, bordados en relieve y aplicaciones de pedrerías.

En Chile la imagen de candelero se divulga en el siglo XVI, pero la situación de guerra constante hizo que dos siglos después alcanzara su máximo desarrollo.

Los antecedentes prehispánicos de vestir las imágenes, las posibilidades de engalanarlas y adornarlas, la facilidad de su transporte, debido a que las piezas principales se llevaban desarmadas y las armazones se hacían en cada ciudad, explican su gran divulgación durante el siglo XVIII, dando además, origen a una industria artístico artesanal de joyas e implementos de plata, como coronas, diademas, potencias y collares.



- **De tela encolada**, aparece a mediados del siglo XVIII. Tenía rostro y manos de madera policromada, el cuerpo era un bastidor de madera cubierto de tela simple a la cual se le daba una mano de cola para endurecerla y luego se policromaba. El textil fue usado solamente como elemento de apoyo.
- **De talla esquemática**, fue la de menor divulgación, en la cual las partes del cuerpo que no estaban a la vista se tallaban someramente y se cubrían con ropajes.
- **Articulada**, se dotaban de movimiento mediante complicados sistemas de engranaje. Por su realismo fueron utilizadas preferentemente en procesiones, teniendo gran importancia su vestimenta. Gran difusión tuvieron en Chiloé durante el siglo XVIII.

El color, utilizado en forma simbólica, reiterada y de acuerdo a las estrictas normas establecidas por la Iglesia permitió al pueblo que no sabía leer, reconocer y distinguir los santos representados por las diferentes imágenes religiosas.



*Virgen con tocado. Escultura de bulto vestida. Madera tallada y policromada. Sudamérica S. XVIII - principios S. XIX. Colección Museo Regional de Rancagua. Fotografía: Fernando Gutiérrez.*

#### BIBLIOGRAFIA

- Isabel Cruz Amenabar.  
"Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650".
- Publicación Banco Sudamericano.  
"Museo del Carmen de Maipú.
- Javier González Echeñique.  
"Arte Colonial en Chile".
- Publicación Instituto Cultural de las Condes.  
"Imaginería Colonial".

**COMITE NACIONAL DE CONSERVACION TEXTIL**  
**CASILLA 9764 – SANTIAGO**