

conserva

*conservación, restauración
y patrimonio*

Nº 24, 2019



CENTRO NACIONAL
DE CONSERVACIÓN
Y RESTAURACIÓN

CHILE

ISSN 0717-3539
ISSN 0719-3858

Conserva

Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio

N° 24, 2019

ISSN 0717-3539 (versión impresa).

ISSN 0719-3858 (versión electrónica).

Centro Nacional de Conservación y Restauración, CNCR.
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Serpat.
Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Chile.

Director Serpat: Carlos Maillat Aránguiz.
Representante Legal

Directora CNCR: Roxana Seguel Quintana.

Editora General: Roxana Seguel Q., CNCR.

Coeditoras: Ángela Benavente C., CNCR.
Arantxa Figueroa P., CNCR.

Comité Editorial: Dra. Margarita Alvarado P., Pontificia Universidad Católica de Chile.
Mag. Mónica Bahamondez P., Subdirección Nacional de Gestión Patrimonial, Serpat, Chile.
Lic. Néstor Barrio L., Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
Dra. Julieta Elizaga C., Subdirección Nacional de Gestión Patrimonial, Serpat, Chile.
Dr. Roberto Heiden, Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), Brasil.
Lic. Marianela López B., Oficina del Historiador de La Habana, Cuba
Dra. Isabel Medina-González, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, INAH, México.
Dr. Salvador Muñoz Viñas, Universidad Politécnica de Valencia, España.
Dr. José de Nordenflycht C., Universidad de Playa Ancha, Valparaíso, Chile.

Editora Imágenes: Marcela Roubillard E., CNCR.

T r a d u c c i ó n : Carolina Contreras F.
Inglés - Portugués

Revisión Portugués: Roberto Heiden, UFPEL.

Asistente Editorial: Viviana Hervé J., CNCR.
Eduardo Rojas H., CNCR.

Indizada desde 1999 en Abstracts of International Conservation Literature (AATA Online) y en Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN). Desde 2017 en el Sistema Regional en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex).

Diseño: Paulina González Alonso.

Impresión: Andros Impresores.

Fecha: febrero 2022.

Tiraje: 750 ejemplares.

CONTENIDO

3 Editorial

Artículos

- 11 DISCURSOS Y REPRESENTACIONES PATRIMONIALES TENSIONADOS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LAS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* Y *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN
Speeches and Patrimonial Representations Stressed by Contemporary Art: the Artworks *Funa*, *Souvenir* and *Ekeko* by Bernardo Oyarzún.
Discursos e representações patrimoniais forçados pela arte contemporânea: as obras *Funa*, *Souvenir* e *Ekeko* de Bernardo Oyarzún.
Diego Andrade Benavente y Triana Sánchez Rubín
- 25 O PAC-CIDADES HISTÓRICAS: AVALIAÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO A PARTIR DA TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEIRAS NESSE CAMPO
El programa Pac-Ciudades históricas: evaluación de una política pública federal de preservación basada en la trayectoria de las políticas públicas brasileñas en esa área.
The Historic Cities Pac Program: Assessments of a Brazilian Federal Public Policy for Preservation Based on the Evolution of Public Policies in the Field.
Sarah Floresta Lea y Fernanda Borges de Moraes (†)

Estudios de caso

- 37 PROCESO DE PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL, DE MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS EN LA LOCALIDAD DE NELTUME, CHILE
Process of Placing Value on Industrial Assets, Memory and Human Rights Heritage in the Town of Neltume, Chile.
Processo de valorização do património industrial, de memória e direitos humanos na localidade de Neltume, Chile.
Pablo Seguel Gutiérrez y Claudia Jiménez Caballero
- 61 PROCESOS INCLUSIVOS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS, CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA, MÉXICO
Inclusive Processes for Heritage Conservation. Workshop Taller Barrial de Artes y Oficios, Historical Center of Puebla, México.
Processos inclusivos para a conservação do património. Oficina Taller Barrial de Artes y Oficios, Centro Histórico de Puebla, México.
Christian Enrique De La Torre Sánchez y Adriana Hernández Sánchez

- 73 DIAGNÓSTICO Y CARACTERIZACIÓN DE UN TEJIDO COPTO DE LA COLECCIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TEXTIL DE TERRASSA, ESPAÑA
Diagnosis and Characterization of a Coptic Textile from the Collection of the Centro de Documentacion y Museo Textil de Terrassa, España.
Diagnóstico e caracterização de um tecido copta da coleção do Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa, España.
César Rodríguez Salinas
- 95 UNA PERSPECTIVA MULTIANALÍTICA ACERCA DEL PROCESO PRODUCTIVO DE UNA SERIE DE MARCOS DORADOS: “LOS GOBERNADORES DEL REINO DE CHILE”
A Multi Analytical Perspective on the Productive Process of a Series of Golden Frames: “The Governors of the Kingdom of Chile”.
Uma perspetiva multianalítica sobre o processo produtivo de uma série de marcos dourados: “Os Governadores do Reino do Chile”.
Sara Chiostergi Picchio, Fernanda Espinosa Ipinza y Tomás Aguayo Alvarado

Selección CNCR

- 113 CRUCIFIJOS, SANTOS Y VÍRGENES: ESTUDIO, DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN PARA SU VISIBILIZACIÓN EN UN MUSEO DE HISTORIA NATURAL
Crucifixes, Saints and Virgins: Study, Diagnosis and Intervention for their Visibility in a Museum of Natural History.
Crucifixos, santos e virgens: estudo, diagnóstico e intervenção para a sua visibilização num museu de história natural.
Natalia Salazar Aguilera, Carmen Royo Fraguas, Melissa Morales Almonacid, Camila Muñoz Osses y Gigliola Miori Della Rosa
- 125 CARTOGRAFÍA HISTÓRICA AL SERVICIO DE LAS PERSONAS: EL PORTAL DE MAPAS PATRIMONIALES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, CHILE. 2014-2017
Historical Cartography at People's Service: the Heritage Maps Website of Digital National Library, Chile. 2014-2017.
Cartografia histórica ao serviço das pessoas: o *website* dos mapas patrimoniais da Biblioteca Nacional Digital, Chile. 2014-2017.
Darío Toro Balbontín, Gerardo Riquelme Gazzano, Bernardita Ladrón de Guevara González y Ana María Quiroz Castillo

- 137 Política editorial

EDITORIAL

CONSERVA CNCR

ENTRE REVUELTAS, PANDEMIAS Y ESPERANZAS

Sin duda los últimos años de la humanidad han sido un período difícil para todas y todos, en especial para quienes habitamos en territorios de profunda desigualdad, donde las revueltas sociales, la pandemia de coronavirus y los efectos del cambio climático han dejado al desnudo nuestras vulnerabilidades, asimetrías y malestares, sembrando mantos de incertidumbre, pero también de esperanzas. Sin embargo su puesta en escena no será un camino fácil, pues las subjetividades individuales y colectivas han transitado entre la perplejidad y el miedo, la impotencia y la angustia, la desesperanza e indignación ante los abusos, injusticia y precariedad que las crisis sanitaria y ambiental han visibilizado, como consecuencia de un modelo de desarrollo impuesto por la globalización neoliberal (cfr. Bringel y Pleyers, 2020).

En los territorios del SUR (sensu Santos, 2009) esos sentimientos se han expresado en el retroceso paulatino de la mera subjetividad individual, para dar origen a múltiples resistencias comunitarias, que transformadas en movimientos sociales activos, han copado calles y plazas en diversas ciudades y localidades para exigir a los agentes gubernamentales el derecho a la dignidad, a la diversidad y al “buen vivir” (cfr. Vanhulst y Beling, 2013).

Las demandas y reivindicaciones de los movimientos sociales iniciados en varios países del SUR durante la década del 2000, y acrecentados en la década siguiente, avizoran un “cambio de época”, un nuevo ciclo de transformaciones que apuntan a la reconfiguración de las relaciones sociales, políticas y económicas, a partir de la emergencia de un “paradigma comprensivo” (sensu Svampa, 2008) que reconozca la porosidad de los nuevos escenarios sociales y la necesidad de abrir nuevas lógicas de entendimiento. En palabras de Maristella Svampa (2010, p. 4):

(...) las organizaciones y movimientos sociales [han sido] los grandes protagonistas de este nuevo ciclo, los que a través de sus luchas y reivindicaciones, aún de la práctica insurreccional, (...) [han logrado] abrir la agenda pública y colocar en ella nuevos problemas: el reclamo frente a la conculcación de los derechos más elementales, la cuestión de los recursos naturales y de las autonomías indígenas, la crisis de representación de los sistemas vigentes, contribuyendo con ello a legitimar otras formas de pensar la política y las relaciones sociales.

La insurrección y disrupción de los movimientos sociales emergen con fuerza en América Latina a fines de 2019. Ecuador, Chile y Colombia protagonizan inusitadas movilizaciones que convocan a múltiples y diversas sensibilidades culturales y territoriales que se expresan con ira y violencia en el espacio público, transformando el paisaje de las ciudades en “escombros”, con monumentos descabezados, desmembrados, saqueados, “con ojos mutilados”, rayados e intervenidos con las consignas de la revuelta, en tanto soporte material de malestares constreñidos por décadas (cfr. Márquez y Hoppe, 2021, pp. 206-207).

Sin duda los hechos ocurridos nos deben llamar a la reflexión, en especial a quienes trabajamos en el ámbito del patrimonio cultural y de su conservación, pues claramente la interpelación ciudadana afecta de modo directo al campo patrimonial y nos impone “re-animar” el pensamiento crítico y la reflexividad de nuestro quehacer, tal vez desde el paradigma comprensivo y crítico que nos propone Maristella Svampa (2008), o bien a partir de otros enfoques epistemológicos que permitan comprender la complejidad de los hechos acaecidos (cfr. Miranda Beltrán y Ortiz Bernal, 2020).

Lo cierto es que los movimientos sociales, en sus distintos “clivajes identitarios”, son una manifestación de este “cambio de época” y “(...) han venido desarrollando una dinámica abierta de lucha que se instala entre lo destituyente y lo instituyente, una dialéctica que es necesario explorar en todas sus posibilidades y limitaciones, y [que] nos obliga a reflexionar (...)” (Svampa, 2010, p. 17).

Para estos efectos hemos invitado al destacado académico nacional Dr. José de Nordenflycht Concha¹, a ser parte de la editorial de este número, con la finalidad de profundizar acerca del fenómeno iconoclasta que ha surgido en los territorios del SUR, y que en el caso de Chile se inicia el 18 de octubre de 2019, con el llamado estallido social. Dejo con ustedes las reflexiones del Dr. de Nordenflycht.

MANOS INVISIBLES, COMPROMISOS DE FUTURO

El período 2019-2021 ha quedado en la historia como un complejo momento de crisis y las comunidades académicas del patrimonio no hemos sido ajenas a las afectaciones que rondan el espacio público, estas se nos cuelan en los espacios domésticos, atravesando nuestras subjetividades en todo lo que de común representa el patrimonio y los esfuerzos por su conservación.

La pandemia impuso el confinamiento, medida de profilaxis social para la contención de temores que nos impone la esperanza de una nueva normalidad. Una nueva normalidad que para quienes trabajamos cotidianamente por el patrimonio no da mayor consuelo, pues hace rato sabemos que no podemos temer al futuro si trabajamos por él. Así que mientras la pandemia avanza como una inundación imparable

¹ Historiador del Arte. Licenciado y Magíster en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Doctor en Historia del Arte de la Universidad de Granada y Miembro Correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Es Director del Departamento de Artes Integradas de la Universidad de Playa Ancha y profesor adjunto en la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Autor de los libros *Patrimonio Local* (2004), *Post Patrimonio* (2012), *Patrimonial* (2017) y *Variaciones Patrimoniales* (2022).

sabemos que al ser recurrente solo podemos contenerla y trabajar de manera preventiva sobre los escenarios de sus afectaciones.

Sin embargo antes de que la pandemia se instalara por nuestras latitudes fuimos testigos de otra recurrencia cíclica, como han sido en la historia aquellos fenómenos vinculados al malestar de las sociedades y sus expresiones radicales para generar cambios. Nos referimos al ciclo iconoclasta de los últimos años que, de entrada, da cuenta de cómo la invisibilidad relativa de los monumentos ha cedido frente a su sobreexposición mediática, producto de la connotación pública provocada por las alteraciones que se han ejercido en ellos.

En el mundo de la conservación hace varias décadas trabajamos desde el consenso de que los monumentos no son “el” patrimonio, sino que una expresión acotada de él. Un monumento no es siempre patrimonio, porque el patrimonio no es siempre monumental. Y por lo mismo si las convicciones, creencias y posiciones en nuestras sociedades se mueven, cambian y se transforman, con mayor razón las piedras y metales con las que ellos pueden estar contruidos.

Por lo anterior es que el fenómeno iconoclasta tiene varios alcances que debemos identificar con meridiana claridad para organizar nuestras respuestas y asumir nuestras responsabilidades. Antes de ello no debemos caer en el vértigo de juicios apresurados, decisiones inconsultas y acciones irreflexivas.

Un vértigo que se hace más patente cuando caemos en la cuenta de que nunca en la historia, lo que creemos y sabemos respecto de la conservación del patrimonio, había tenido una obsolescencia más rápida que la propia materialidad de este. Y es que mientras las convicciones que movieron a nuestros ancestros en torno a la función del patrimonio fueron simétricas a los esfuerzos por materializarlos como objetos perennes de piedra y metal, desde hace varias décadas la comprobación de su rápida destrucción física hasta su total desaparición, nos ha obligado a repensar nuestra fe en la durabilidad del material como el exclusivo y único indicador de su autenticidad.

Si hasta hace muy poco la conservación había pasado de “sobredeterminar” su dimensión física a problematizar ese dogma en un camino abultado de polémicas entre especialistas, el problema mayor es que no hemos preparado a nuestras sociedades para asumir los descalces entre las expectativas exigidas al patrimonio y lo que podemos hacer por su conservación. Aquí nos dimos cuenta que la verdadera educación patrimonial no es aquella que nos enseña respecto de los temas y contenidos asociados al patrimonio, sino que más bien a la posibilidad de participar de modo activo en la construcción de sus significados.

Por lo que el resultado de esa educación patrimonial “tematizante” es el reduccionismo beligerante basado en el presentismo y anacronismo de quienes defienden airadamente la suspensión del tiempo histórico

del patrimonio. Lo que produce la paradoja de que con esa misma argumentación los extremos de los iconólatras y los iconoclastas se juntan.

Los iconólatras se refugian en argumentos que confunden la certeza jurídica con el congelamiento de las relaciones sociales en torno al tabú de no tocar un ícono. Una reacción que busca no modificar el estado de cosas y así defender la única narrativa posible que invoca las condiciones de su origen. Argumento cuestionable si constatamos que esas narrativas han sido tocadas y modificadas de manera permanente. Solo así aumenta el conocimiento histórico, no solo con nuevos hechos, sino que más ampliamente con las posibles nuevas interpretaciones de los mismos.

El conflicto se instala porque un grupo de actores deciden lo que se autoriza como patrimonio y en ese acto de poder no solo se conserva sino que también se descarta. El primer momento iconoclasta es entonces el descarte: decidir qué es ruina y qué es escombros. Y por cierto quiénes no lo toleran en otros, ahí lo practicaron.

Los iconoclastas por su lado se solazan exhibiendo en redes sociales la caída de una imagen, casi siempre ejecutada por otros, haciendo la cuenta expectante de unos monumentos incómodos. Lo que resulta equívoco, pues nunca los monumentos han sido cómodos. Como si el patrimonio estuviera fuera del tiempo histórico, como si los monumentos no tuvieran pasado, ese pasado en que se originan y que los deja como improbables cómplices pasivos de unos pasados que intentamos ocultar del futuro. Lo que está en juego entonces no es el pasado, es el futuro. La iconoclasia no intenta modificar las narrativas históricas de un país, no se quiere cambiar la historia. Lo que se quiere cambiar es el futuro.

Por lo que si consideramos de manera simplista que la iconoclasia es un fin en sí mismo estamos frente a provocaciones nihilistas y reacciones emocionales como la rabia, el miedo y la frustración. Por el contrario si consideramos que es un medio, debemos entender sus motivos y consecuencias, porque estamos frente a interpretaciones disciplinares en que concurren distintas miradas convergentes, desplegadas en el esfuerzo por comprender y acompañar los procesos de patrimonialización.

Es por ello que en medio de esa tensión entre iconólatras e iconoclastas aparece el espacio invisible de quienes “piensan con las manos”. Aquí encontramos a profesionales del arte y de la conservación. Por un lado los artistas participan activamente de los procesos de resignificación patrimonial, lo que no ha estado ajeno en la actual coyuntura, ahí tenemos obras como las de los artistas chilenos Bernardo Oyarzún, Andrés Durán y Luis Montes (de Nordenflycht, 2021)². Por otro lado especialistas de la conservación, desde oficios cuyo humilde rigor los coloca en la posición de “primeros auxilios”, han tenido que ir dejando en el rezago de sus esfuerzos, medios y recursos, para resolver las “patologías crónicas”.

Y si la iconoclasia es una patología crónica, el mayor equívoco deontológico ha sido no reconocer que intervenir en patrimonio es político y sus medios son técnicos, ya que por el contrario si intervenir en patrimonio es solo técnico, sus medios siempre son políticos. Mientras en lo primero la comunidad de profesionales de la conservación ejercen su soberanía y su legitimidad en tanto práctica, en lo segundo apenas son instrumentos cooptados por decisiones ajenas.

Si la comunidad de profesionales dedicados al patrimonio se instalan en la tensión de unos que rayan y otros que borran, es porque existe una voluntad de producir patrimonio, de la que en nuestro país tenemos proyectos de registro como *La Ciudad como Texto*, proyectos de archivo como *Antes del Olvido* o proyectos curatoriales como el *Museo del Estallido Social*³. A lo que podemos sumar ejemplos de países en que la filantropía privada aporta a las necesidades del bien común como el programa *The Monuments Project* (The Mellon Foundation)⁴. Todas iniciativas que se adelantan a la necesaria acción que podrían desplegar las agencias gubernamentales de nuestros países con mayor velocidad.

Con toda certeza cualquier manifestación física del patrimonio se perderá. Por eso creemos en él, para convertir sus certezas materiales en una convicción inmaterial. Una buena manera de conservar algo vivo es reproducirlo y aumentar su cantidad. Por lo que debemos aumentar la consciencia en el valor patrimonial.

La voluntad de hacer que la mano despliega desde su sentir y su saber nos demuestra que es la hora de la comunidad de profesionales y técnicos de la conservación patrimonial, esa mano invisible que hoy necesita hacer más visible sus modos para colaborar con el futuro del bien común. Y esta edición de nuestra revista es un testimonio de cómo seguimos trabajando por ese objetivo.

Dr. José de Nordenflycht Concha

Director Departamento de Artes Integradas, Universidad de Playa Ancha, Chile. Miembro del Comité Editorial de *Conserva*.

jnorden@upla.cl

² Nordenflycht, J. de (2021). Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público. En M. Penhos y J.E. Burucúa (Coords.), *Temas de la Academia (XVIII). El arte en el espacio público* (pp. 43-52). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes.

³ Ver: <https://www.laciudadcomotexto.cl/>; <http://antesdelolvido.cl/>; <https://museodelestallidosocial.org/>

⁴ Ver: <https://mellon.org/initiatives/monuments/>

Agradecemos las reflexiones de José de Nordenflycht y el sentido de compromiso y futuro que instala al campo patrimonial, pues en épocas de incertidumbre abre esperanzas para el “bien común”. Sabemos que los años venideros no serán fáciles para nadie. La crisis sanitaria, ambiental y social ha dejado huellas profundas de dolor y desamparo en muchas de nuestras comunidades, y es justamente en momentos de crisis cuando la cultura, el patrimonio cultural y la memoria adquieren su sentido más profundo, pues resultan gravitantes para la recuperación de las subjetividades heridas.

La cultura, el patrimonio y la memoria son fuentes inagotables de resiliencia, adaptabilidad, cohesión social, reconocimiento de la otredad, del diálogo y la interculturalidad, así como también de la comprensión crítica del entorno social, otorgando apoyo emocional, bienestar social y mejor calidad de vida en épocas traumáticas y postraumáticas (cfr. ICCROM, 2020). Son sin duda un llamado a la esperanza y al buen vivir.

En este contexto, presentamos a ustedes el N°24 de revista *Conserva*, sin antes dar nuestras sentidas excusas por la tardanza de este número, en especial a las y los autores que han tenido la paciencia infinita de la espera, pues como imaginan también quedamos atrapadas en la espesura de la crisis. Y obviamente a nuestros lectores y lectoras que de seguro se han preguntado las razones de la ausencia: a ustedes nuestras disculpas y compromiso de retomar el tiempo perdido.

El N°24 de *Conserva* está constituido por dos artículos, cuatro estudios de caso y dos selecciones CNCR, varios de estos se entretienen con las reflexiones que se exponen en esta editorial y que esperamos sean un aporte para profundizar y repensar el nuevo ciclo de transformaciones que se vislumbran pospandemia.

Diego Andrade B. y Triana Sánchez R. (Chile) presentan un análisis reflexivo en torno al patrimonio, la memoria y los derechos humanos, a partir de la revisión de los discursos y representaciones de tres exposiciones del artista nacional Bernardo Oyarzún, que con una visión de futuro instalan las problemáticas de la revuelta social del 18 de octubre de 2019.

Sarah Floresta Leal y Fernanda Borges de Moraes (†) (Brasil) realizan una evaluación crítica en torno a las políticas públicas de preservación, contrastando sus discursos con los planes de acción a nivel nacional. Si bien las autoras reconocen avances hacia una gestión más democrática del patrimonio, concluyen que estos se han visto mermados por una visión economicista que ha dado continuidad a “concepciones elitistas y excluyentes de una nación que todavía no reconoce y valora la diversidad de sus identidades”.

Pablo Seguel G. y Claudia Jiménez C. (Chile) proponen una metodología cualitativa y participativa, que con un enfoque comprensivo-

interpretativo, busca la identificación y reconocimiento de bienes patrimoniales complejos y polisémicos, en los que se tejen dimensiones históricas, socioculturales y de derechos humanos, como acto de reparación para las víctimas de la represión y de la resistencia a la dictadura cívico-militar de nuestra historia reciente.

Christian De La Torre S. y Adriana Hernández S. (México) exponen una interesante experiencia de trabajo con población local para la revitalización de sus barrios. Mediante la generación de redes colaborativas entre especialistas, vecinos y vecinas promueven la transferencia de saberes y conocimientos que permitan la conservación de viviendas e inmuebles con valor social, aportando con ello al rescate y revaloración de oficios y técnicas ancestrales.

César Rodríguez Salinas (España) presenta un sugerente método de investigación para abordar la contextualización histórica de los tejidos coptos. Basado en un enfoque multidisciplinar, asume de modo sistemático las problemáticas de reconfiguración que numerosas piezas sufrieron como consecuencia del coleccionismo textil, para transformarse en “pastiches” elaborados a partir de la adición de fragmentos originales.

Sara Chiostergi P. y colaboradores (Chile) plantean con detalle el proceso de investigación efectuado a cinco marcos dorados de fines del siglo XIX, con el propósito de comprender su proceso de producción y caracterizar su materialidad. Para estos efectos recurren a la correlación de datos provenientes de fuentes históricas y de estudios analíticos, concluyendo a modo de hipótesis una fabricación de tipo “serial y artesanal”.

La selección CNCR está constituida por la contribución de **Natalia Salazar A. y colaboradoras**, quienes exponen los estudios e intervenciones realizadas a un conjunto de vírgenes, santos y crucifijos que son parte de la colección del Museo de Historia Natural de Concepción. Y por el aporte de **Darío Toro B. y coautores**, quienes presentan el trabajo desarrollado en conjunto con la Biblioteca Nacional Digital de Chile, para poner al servicio de las personas la cartografía histórica que dicha institución resguarda.

Quedamos abiertos a sus comentarios y observaciones.

¡¡¡Que disfruten la lectura!!!

Roxana Seguel Quintana

Editora General

roxana.seguel@patrimoniocultural.gob.cl

REFERENCIAS CITADAS

Bringel, B. y Pleyers, G. (2020). *Alerta global. Políticas, movimientos sociales y futuros en disputa en tiempos de pandemia*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO. Recuperado de <https://bit.ly/3HkZPss>

ICCROM. (2020). *COVID-19: Llamado de ICCROM para Proteger el Patrimonio*. Recuperado de <https://bit.ly/3L2qufV>

Márquez, F. y Hoppe, A. (2021). La revuelta de los insurrectos contra el abuso y la desigualdad. Las protestas en Santiago de Chile en octubre de 2019. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología*, (44), 197-213. <https://doi.org/10.7440/antipoda44.2021.09>

Miranda Beltrán, S. y Ortiz Bernal, J.A. (2020). Los paradigmas de la investigación: un acercamiento teórico para reflexionar desde el campo de la investigación educativa. *RIDE. Revista Iberoamericana para la Investigación y el Desarrollo Educativo*, 11(21), e064. <https://doi.org/10.23913/ride.v11i21.717>

Nordenflycht, J. de (2021). Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público. En M. Penhos y J.E. Burucúa (Coords.), *Temas de la Academia (XVIII). El arte en el espacio público* (pp. 43-52). Buenos Aires, Argentina: Academia Nacional de Bellas Artes. <https://bit.ly/3IQnzVH>

Santos, de Sousa B. (2009). *Una epistemología del sur: la reinención del conocimiento y la emancipación social*. Ciudad de México: Siglo XXI, CLACSO.

Svampa, M. (2008). *Cambio de época. Poder político y movimientos sociales*. Buenos Aires, Argentina: CLACSO, Siglo XXI.

Svampa, M. (2010). *Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina*. OneWorld Perspectives, Working Papers N°1. Kassel, Alemania: Universität Kassel. Recuperado de <https://bit.ly/34nojCS>

Vanhulst, J. y Beling, A. (2013). El Buen vivir: una utopía latinoamericana en el campo discursivo global de la sustentabilidad. *Polis (Santiago)*, 12(36), 497-522. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-65682013000300022>

DISCURSOS Y REPRESENTACIONES PATRIMONIALES TENSIONADOS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LAS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* Y *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN¹

Diego Andrade Benavente², Triana Sánchez Rubín³

RESUMEN

Este artículo revisa tres obras del artista chileno Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* y *Ekeko*— como un ejemplo de las posibilidades que entrega el arte contemporáneo para analizar de manera crítica los discursos y representaciones patrimoniales, tanto en el paradigma nacionalista, expresado en los monumentos de héroes nacionales, como en un paradigma postnacionalista, evidenciado en objetos sagrados de culturas indígenas transformados en objetos de consumo y turismo. Para finalizar, se postula que en esta mirada crítica se conjugan los conceptos de patrimonio, memoria y derechos humanos.

Palabras clave: patrimonio, arte contemporáneo, memoria, derechos humanos, conflicto.

¹ El presente artículo surge en el contexto de la cátedra “Patrimonio, memoria y derechos humanos”, impartida en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile, por el profesor Joseph Gómez, Ph. D. en Patrimonio Cultural, Universidad de La Habana.

² Pontificia Universidad Católica de Chile. doandrade@uc.cl

³ Fundación ProCultura. trianaasanchezr@gmail.com

SPEECHES AND PATRIMONIAL REPRESENTATIONS STRESSED BY CONTEMPORARY ART: THE ARTWORKS *FUNA*, *SOUVENIR* AND *EKEKO* BY BERNARDO OYARZÚN

ABSTRACT

This article reviews three pieces of art by the Chilean artist Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* and *Ekeko*— as an example of the possibilities offered by contemporary art to critically analyze the discourses and patrimonial representations, both in the nationalist paradigm, expressed in monuments of national heroes, and in a post nationalist paradigm, evidenced in sacred objects of indigenous cultures transformed into consumption and touristic objects. Finally, it is postulated that in this critical view the concepts of heritage, memory and human rights are combined.

Keywords: heritage, contemporary art, memory, human rights, conflict.

DISCURSOS E REPRESENTAÇÕES PATRIMONIAIS FORÇADOS PELA ARTE CONTEMPORÂNEA: AS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* E *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN

RESUMO

Este artigo analisa três obras do artista chileno Bernardo Oyarzún —*Funa*, *Souvenir* e *Ekeko*— como um exemplo das possibilidades oferecidas pela arte contemporânea para analisar criticamente os discursos e as representações patrimoniais, tanto desde o paradigma nacionalista, espelhado nos monumentos dos heróis nacionais, como desde um paradigma pós-nacionalista, evidenciado em objetos sagrados de culturas indígenas transformados em objetos de consumo e turismo. Finalmente, postula-se que, nesta visão crítica, conjugam-se os conceitos de património, memória e direitos humanos.

Palavras chaves: património, arte contemporânea, memória, direitos humanos, conflito.

INTRODUCCIÓN

El patrimonio y la memoria pueden entenderse como campos susceptibles de tensión y confrontaciones, debido a que el primero, si bien tiende al consenso, se relaciona con la construcción de identidad, lo que puede generar el enfrentamiento con el otro. Por lo demás, la memoria nunca es unívoca, ya que posee un carácter subjetivo e interpretativo, por tanto, tensiona y conflictúa los valores de consenso que suelen establecerse en el patrimonio. En un contexto donde este y la memoria pueden convertirse en fuente de tensión y conflicto, el discurso surgido a partir de la declaración universal de los derechos humanos aparece como un mediador y un código ético que permite regular estas relaciones.

A continuación se analizará cómo interactúan estos tres conceptos —patrimonio, memoria y derechos humanos— desde el arte contemporáneo. Estudiar la interacción de esta tríada en expresiones artísticas actuales, se justifica en la medida en que la capacidad analítica y reflexiva del arte lo ha constituido como una herramienta de activación y valoración crítica del patrimonio, siendo capaz de visibilizar sus problemáticas e incluso adelantándose al juicio político y a las lecturas desde las ciencias sociales (Nordenflycht, 2015).

Como ejemplo de lo anterior se reflexionará en torno a tres obras del artista visual chileno Bernardo Oyarzún: *Funa*, *Souvenir* y *Ekeko*. La primera de ellas, *Funa*, se presenta como una mirada crítica a la patrimonialización de héroes nacionales dentro de la construcción de las narrativas nacionalistas, mientras que *Souvenir* y *Ekeko* cuestionan el uso de objetos y figuras de culturas indígenas como productos de consumo y turismo, en un paradigma postnacional y globalizado.

EL AUTOR

Bernardo Oyarzún (57) es un artista visual chileno que se vincula con el pueblo Mapuche por medio de su

abuela materna *huilliche*. Su trabajo se ha relacionado con contextos populares, espacios marginales y la estética que surge de estos. Asimismo, sus obras de arte responden a las percepciones de estéticas locales, al conocimiento empírico e ideas y puntos de vista críticos conectados a lugares específicos. Su trabajo otorga visibilidad a ciertas comunidades locales e indígenas que han sido puestas a un lado y categorizadas como “arte popular”, creando un modelo colaborativo de producción donde la inclusión sobrepasa la división existente entre lo popular, la artesanía y el arte contemporáneo (Oyarzún, 2016).

A continuación se revisarán tres obras del autor, realizadas en Santiago de Chile. En primer lugar *Funa*, expuesta en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (MMDH) en 2017; seguida de *Souvenir*, desarrollada en la galería de arte de Patricia Ready en 2016; para terminar con la obra *Ekeko*, ejecutada en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) en 2013.

FUNA: EL CUESTIONAMIENTO A LA CONSTRUCCIÓN NACIONALISTA DEL PATRIMONIO

Funa, palabra que en mapuzugun significa podrido o estiércol (Hernández y Ramos, 1997), es una intervención artística expuesta entre marzo y junio de 2017 en el MMDH. La exposición buscó visibilizar la construcción de los “falsos héroes” legitimados por el Estado, los que han sido inmortalizados en monumentos —instalados en plazas y calles a lo largo del país— a pesar de su participación en actos de represión y violencia en la historia del Chile republicano.

Para lograr su objetivo, la exposición se fragmentó en dos partes: *Lapidarium* y *Funa*. *Lapidarium* —del latín *lapis*, que en español se asocia a lápidas, piedra en que se pone una inscripción en memoria de algo

o alguien⁴; y en inglés, a aquellos lugares donde los monumentos de piedra y fragmentos arqueológicos son exhibidos— cuestiona el rol de aquellos personajes que han sido calificados de héroes o próceres dentro de las narrativas nacionalistas en Chile, como lo son Bernardo O’Higgins, Manuel Baquedano o Arturo Alessandri Palma, mediante

una puesta en escena donde se muestra una loma con restos de estatuas mutiladas de personajes históricos (Figuras 1 y 2).

⁴ Ver <https://bit.ly/2UrMFmU>



Figura 1. *Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).
Lapidarium. Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).
Lapidarium. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).



Figura 2. Detalle de *Lapidarium*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).
Detail from Lapidarium, Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).
Detalhe de Lapidarium. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

Por su parte *Funa* expone siete escenas, que creadas a partir de fotografías reales e inspiradas en los frisos de la Acrópolis de Atenas —declarada Patrimonio Mundial de la Humanidad en 1987 (criterios I, II, III, IV y VI; UNESCO, 1981)—, representan hechos históricos asociados a represión y violaciones a los derechos humanos ejercidas por parte del Estado chileno en la vida independiente del país: el exterminio del pueblo *Selknam* en Tierra de Fuego, entre 1880 y 1910; matanzas ligadas a los obreros del salitre a principios del siglo XX; la del Seguro

Obrero en 1938; la de Plaza Bulnes en 1946; en la Población José María Caro en 1962; la Dictadura cívico-militar entre 1973 y 1990, y la actual violencia en La Araucanía hacia el pueblo Mapuche (Figura 3). En entrevista de Becerra (2017) a Bernardo Oyarzún, este menciona que la idea que presenta el artista es el lado B de la historia, ese lado que el mismo Estado ha encubierto. Entonces, lo que pasa allí es bastante interesante, porque en los frisos están lo que Oyarzún llama los verdaderos héroes.



Figura 3. Friso siete de *Funa*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “*Funa*”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

Frieze seven from Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).

Friso sete de Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

Funa es un claro ejemplo de cómo el arte contemporáneo logra tensionar las representaciones y discursos patrimoniales, pues mediante la pregunta clave de quiénes son los verdaderos héroes, la exposición se presenta como una mirada revisionista a los discursos autorizados del patrimonio que han exaltado a ciertos personajes históricos dentro de la construcción de identidad nacional. En la obra, estas representaciones se ven cuestionadas por una memoria que considera que los personajes representados en monumentos y estatuas son falsos héroes, ya que han sido “enemigos de la ciudadanía” y han aplicado represión y muerte a su pueblo durante los años de vida independiente de la nación, tal como se expone en las escenas retratadas por los frisos.

Bajo dicha lectura del pasado, el artista cuestiona el hecho que estos personajes sean inmortalizados por medio de monumentos en la construcción de identidad nacional, no solo posicionándolos como próceres, sino también dejando en impunidad su participación en hechos de represión. Por este motivo, Oyarzún mutila las réplicas de los monumentos, dejándolas como estatuas degradadas.

No es irrelevante que la crítica de Oyarzún se dirija a los monumentos, pues estos fueron importantes mecanismos del Estado-nación para la construcción de una identidad nacional. En efecto, la necesidad de construir una identidad fuerte y única en los nacientes y aún frágiles Estados nacionales americanos durante los siglos XIX y XX, llevó a una monumentalización que proclamaba una memoria única, nacional y homogeneizadora (Achugar, 2003).

Tomando en cuenta la importancia de los monumentos en la construcción de la identidad nacional, la principal figura representada en ellos debía ser el héroe, pues es la “figura extraordinaria que porta el espíritu de la nación (...) que llega a encarnar los valores patrios o morales del país y que se constituye en una especie de sustento simbólico de la nación” (Armijo 2007, p. 239). La proclamación de próceres nacionales respondió a los intereses de los grupos hegemónicos, pues han sido estos grupos quienes se han autodefinido como constructores ideológicos de la nación (Mellado, 2012), por lo que no es de extrañar que los héroes monumentalizados

sean personajes de las elites, relegando a un papel menor a aquellos actores pertenecientes a grupos marginados históricamente —indígenas, pobres, mujeres, etc.—. Tampoco es de extrañar que estos hombres insignes sean representados por lo general bajo una lógica militarizada, coincidiendo con aquella visión predominante durante el siglo XX de la identidad nacional que, como expresa Jorge Larraín (2001), se caracteriza por la insistencia de los elementos bélicos y militares en la conformación de la identidad chilena.

Frente a la patrimonialización de estos personajes, Oyarzún propone, casi como un acto de justicia simbólica, la heroificación de sus “verdaderos héroes”; aquellos sujetos populares que fueron víctimas de represión estatal y que, sin embargo, no han sido visibilizados en las narrativas históricas y patrimoniales. En palabras del autor —en entrevista con radio Universidad de Chile—, estos son:

Aquellos que se han inmolado, que han sufrido la represión y muerte, aquellos que han sido asesinados por el Estado por querer obtener pequeños derechos, pequeños logros sociales. Por ejemplo, el movimiento obrero, los mineros en las salitreras que lucharon para conseguir cosas que hoy nos parecen absurdas, pero que en ese tiempo no tenían. Para mí esos son los héroes (Becerra, 2017).

En este sentido la exposición plantea una mirada desde la perspectiva de los derechos humanos, ya que representar a estos personajes “anónimos” como héroes, se manifiesta como un acto de reparación simbólica. No solo se reconoce de manera pública los hechos a los que fueron sometidos por el Estado chileno, sino que también se les da el derecho, a grupos que han sido marginados a lo largo de la historia, a ser representados en las narrativas patrimoniales desde un estatus preponderante. De este modo el arte trata de hacer acontecer en el plano de la representación estética la falta de representación política (Opazo, 2015).

Es interesante también constatar la estrategia del artista para ilustrar a los “héroes reales”. Oyarzún recurre al lenguaje del friso, inspirado en aquellos griegos que ilustraban en relieve escenas literarias

que contaban historias de las glorias de su nación. Sin embargo en la obra esto es un gesto irónico porque se habla justamente de lo inverso: muerte,

tragedia, miseria y vulnerabilidad de derechos (Gabler, 2017) (Figura 4).



Figura 4. Detalle friso dos de *Funa*. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposición “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

Detail from frieze two of Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. “Funa” Exhibit. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Photograph: Oyarzún, B. 2017).

Detalhe friso dois de Funa. Bernardo Oyarzún, 2017. Exposição “Funa”. Museo de la Memoria y los Derechos Humanos (Fotografía: Oyarzún, B. 2017).

De este modo, el trabajo de Oyarzún es una *funa* —esta vez como el acto público de repudio hacia una mala acción o crimen— histórica a aquellos símbolos, desde una mirada crítica y reflexiva a la concepción patrimonial de nuestros “próceres de la patria” y a nuestra memoria social.

SOUVENIR Y EKEKO: DE OBJETOS ANCESTRALES A BIENES DE CONSUMO

La palabra o vocablo *souvenir* es una expresión francesa que se refiere a aquello que se adquiere en

un sitio a modo de recuerdo, como un testimonio de que dicho lugar fue visitado. Bajo este título, Oyarzún desarrolla una obra —presentada junto con la instalación *Mitomanía* en la galería de arte Patricia Ready en 2016— que aborda el fetichismo y el mercado de emprendimientos comerciales que utilizan la imaginaria indígena.

Para ello utiliza dos objetos que tienen un origen mítico y sagrado en la cultura Mapuche: el *rehue* (lugar puro) y los *chemamulles* (hombres de madera), los que son representados por medio de réplicas cuyos materiales, como el poliéster, y estrambóticos colores le entregan una apariencia artificial (Figura 5). De esta manera se refiere a la banalización y fetichización de los objetos sagrados



Figura 5. *Souvenir*. Bernardo Oyarzún, 2016. Exposición “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación”. Galería Patricia Ready (Fotografía: Oyarzún, B. 2016).

Souvenir. Bernardo Oyarzún, 2016. “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación” Exhibit. Patricia Ready Gallery (Photograph: Oyarzún, B. 2016).

Souvenir. Bernardo Oyarzún, 2016. Exposição “MITOMANÍAS. Relatos de la imaginación”. Galeria Patricia Ready (Fotografia: Oyarzún, B. 2016).

en los mercados, generados en torno a los productos ancestrales, cuando estos son adquiridos como *souvenir*. Al mismo tiempo el artista pretende un rescate estético de los objetos, en su construcción geométrica y fórmula axiológica entre estética y ritual.

Oyarzún (2016, p. 4) hace referencia —en el catálogo de la exposición— a que:

(...) estas obras tienen doble filo, por un lado, ponen en cuestión las operaciones del mercado y la fetichización que hacemos todos, incluyendo al Estado con sus operaciones técnicas de inclusión o la utilización de imaginarios para proyectar o lavar una imagen país internacional sobre los pueblos nativos, ejemplo de estas operaciones es la circulación de la moneda de cien pesos con la imagen de una machi acuñada en su lado cara. Todos profanamos este imaginario para entrar en las eternas contradicciones con los pueblos originarios, adquirimos los *souvenirs* de cada lugar nativo del mundo con la levedad adosada a nuestras omisiones, sin mencionar lo contraproducente que resulta comprar un fetiche de un lugar, pero que fue hecho en China.

Así, entonces, la obra nos habla de cómo se anula el valor simbólico que tiene un objeto sagrado; y, por otro, del rescate estético de estos elementos.

A su vez, el *ekeko* o equeco es un reconocido amuleto asociado a la abundancia y al porvenir, es un fetiche que tiene sus “orígenes en la cultura andina prehispánica, que según C. Ponce (1982) es asociado iconográficamente a los jorobados relacionados con la divinidad de la fertilidad” (citado en Martínez et al., 2016, p. 16).

Oyarzún se inspira en esta imaginería para crear una instalación —presente en la exposición "Ciudadanía y territorio" del MSSA en 2013— donde demuestra la constante fricción entre los Estados nación y los pueblos originarios, en este caso, manifestado en bienes y valores culturales de consumo. El artista presenta a esta figura vernácula atiborrada de dos categorías de productos: aquellos que entran en la inconsciencia del consumo —teléfonos y tecnología en general—, y los que sí podemos llevar a su origen —charangos o tejidos aimara— (Figuras 6 y 7).

En palabras de Oyarzún (2016):

Acá hay un elemento como base que es esta figura iconografía del *ekeko*. Hay algo interesante, elegí el *ekeko* porque ha ido modificándose en el tiempo. Originalmente era una especie de tótem aimara que después se transformó en un fetiche sobre todo para comerciantes. La gente lo adquiría como una suerte de amuleto. Yo, apropiándome de esa deformación en el tiempo, la ocupé para hacer una suerte de retrato estadístico de la situación de Chile metido en el mercado, neoliberalismo o consumo excesivo.

En ambas obras emerge una memoria que reconoce estos objetos desde una dimensión sagrada y simbólica, cuestionando, por tanto, las representaciones patrimoniales de las culturas originarias en el espacio público, tanto en las operaciones de inclusión del Estado, donde se utilizan imaginarios del mundo indígena —como la moneda de cien pesos que acuña la imagen de una machi—, como en la comercialización de objetos de pueblos originarios en el mercado turístico. Para el artista, estas representaciones deben ser sometidas a crítica porque anulan el valor intangible de los objetos ancestrales al sacarlos de su contexto, transformándose en objetos banales y fetiches de consumo.

En un mundo globalizado donde los mercados adquieren una dimensión mundial, estos objetos pierden aún más su valor simbólico, pues el artista hace notar que incluso muchos de los objetos ancestrales comercializados como bienes de consumo ni siquiera son producidos por sus pueblos de origen, sino por mano de obra china. Esto hace que los objetos pierdan aún más su significación simbólica, pues son desapegados de su significado ancestral no solo en su uso, sino también en su contexto de producción. El *Ekeko* es para Oyarzún el mejor ejemplo de ello, ya que la evolución que ha tenido esta figura en el tiempo —de tótem aimara a objeto comercial— sintetiza la transformación de los objetos/figuras de culturas indígenas desde una dimensión simbólica a un bien de consumo y turismo, despojándolo de su significado simbólico ancestral.



Figura 6. Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposición “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).

Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos” Exhibit. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Photograph: Oyarzún, B. 2013).

Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposição “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).



Figura 7. Detalle de Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. Exposición “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).
Detail from Ekeko. Bernardo Oyarzún, 2013. “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos” Exhibit. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Photograph: Oyarzún, B. 2013).
Detalhe de Ekeko. Exposição “Ciudadanía y territorio. Diálogos contemporáneos”. Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Fotografía: Oyarzún, B. 2013).

A diferencia de los monumentos trabajados en *Funa*, la construcción de estos imaginarios se enmarca en un paradigma postnacionalista donde se intenta incluir la diversidad. Sin embargo se puede constatar que la ficción patrimonial nacionalista sigue prevaleciendo como método de patrimonialización, por medio de prácticas como la musealización del territorio, la manipulación de las costumbres y la distorsión de la historia (Gómez, 2012, p. 41).

En este sentido el historiador Sergio Grez (2012, p. 84) expone que si bien el discurso patrimonial actual exige sacar a relucir la diversidad —a diferencia del discurso nacionalista de los monumentos—, la “gestión patrimonial” oficial tiende a cosificar las culturas herederas de dicha diversidad, sin preocuparse por mantener “los repertorios de acción de las comunidades que la sustentan para medirse en las coyunturas históricas del presente”. Por tanto, “las culturas tradicionales devienen en patrimonio por ser fuente de plusvalía para la industria cultural”. O como bien plantea el teórico indio Homi K. Bhabha (2013), este tipo de cosmopolitismo celebra de buena gana un mundo de pueblos plurales ubicados en la periferia, siempre y cuando produzcan saludables márgenes de ganancias.

Desde el punto de vista de los derechos humanos, es relevante evidenciar la manipulación de los objetos indígenas, pues la patrimonialización de sus saberes, prácticas y tradiciones sigue siendo construida en su mayoría desde las elites y los grupos de poder, bajo lógicas que no siempre coinciden con los significados simbólicos que para dichos pueblos poseen los objetos e imágenes utilizadas. De alguna manera, ello vulnera el derecho a la soberanía cultural, es decir, que sea la propia comunidad portadora de los significados simbólicos quien decida cómo ser representada en el espacio público, o como sugiere Etienne Balibar, el derecho de las minorías culturales a la diferencia en la igualdad (citado en Bhabha, 2013).

CONCLUSIONES

Se ha evidenciado, por medio del análisis de las obras de Bernardo Oyarzún, cómo el arte contemporáneo entrega herramientas que permiten analizar de

manera crítica las construcciones patrimoniales mediante la irrupción de memorias que tensionan con dichos discursos.

Por una parte, en *Funa* se realiza una revisión crítica a la monumentalización de héroes en las narrativas nacionalistas, por medio de una memoria que interpreta el pasado de Chile como una historia cruzada por la represión y vulneración del pueblo por parte del Estado y los personajes que han sido heroificados, por lo que para el artista los verdaderos próceres no serían aquellos militares, políticos y presidentes representados en los monumentos, sino aquellos personajes del pueblo que han luchado por sus derechos y que han sido vulnerados por ello.

En *Souvenir y Ekeko*, por su parte, se realiza un cuestionamiento a la representación de las culturas indígenas como objetos de turismo y consumo en un paradigma postnacional y globalizado. A pesar de que la diversidad sí es representada en estos casos, a diferencia de los monumentos a héroes nacionales, Oyarzún critica la forma en que los productos de estos pueblos son mostrados, en especial por el hecho que objetos portadores de valores simbólicos en las memorias y el patrimonio de las culturas originarias —como ocurre con la figura del ekeko— son vaciados de significado al ser transformados en bienes de consumo.

Tanto en *Funa* como en *Souvenir y Ekeko*, el arte entrega un espacio de representación a grupos subalternos —las clases populares y los pueblos indígenas— que han sido marginados de manera permanente en los procesos de patrimonialización, ya que por lo general estos han sido construidos desde los grupos de poder. De esta manera el arte contemporáneo entra en sintonía con la Declaración Universal de Derechos Humanos, pues reclama el derecho de estos grupos al patrimonio y su cultura —expresado en el artículo 27 que proclama el derecho a que toda persona pueda participar en la vida cultural de la comunidad—, no solo siendo representados en sus discursos, sino también decidiendo cómo quieren ser proyectados en el espacio público (Organización de las Naciones Unidas [ONU], 1948).

En el contexto cultural actual, donde los esfuerzos han ido destinados a la inclusión y democratización

del patrimonio, surge la pregunta de qué hacer con representaciones patrimoniales que han sido construidas bajo lógicas de exclusión, como los monumentos a héroes nacionales o los objetos indígenas transformados en bienes de consumo. En esta interrogante el arte contemporáneo surge como una opción interesante, pues su potencialidad

como herramienta de reflexión y cuestionamiento, permite someter estas representaciones a crítica. Lo anterior nos recuerda la necesidad de revisar de manera constante todas las representaciones culturales, pues si no se analizan de manera crítica se está contribuyendo a la perpetuación de dinámicas de exclusión, marginación y discriminación.

REFERENCIAS CITADAS

Achugar, H. (2003). El lugar de la memoria, a propósito de monumentos (motivos y paréntesis). En E. Jelin y V. Langland (Comps.). *Monumentos, memoriales y marcas territoriales* (pp. 191-216). Madrid, España: Siglo XXI.

Armijo, L. (2007). La centralidad del discurso del 'Héroe' en la construcción del mito nacional: una lectura de la historiografía conservadora desde el género. *Revista de sociología*, (21). 237-256. <http://dx.doi.org/10.5354/0719-529X.2007.27527>

Becerra, A. (21 de marzo de 2017). Obreros, detenidos y mapuches: Los héroes de Bernardo Oyarzún. *Diario Uchile*. Recuperado de <https://bit.ly/3kzmiag> [7 junio 2017].

Bhabha, H.K. (2013). *Nuevas minorías, nuevos derechos*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Gabler, F. (28 de abril de 2017). Bernardo Oyarzún: El werkén. *La Tercera, MásDeco*. Recuperado de <https://bit.ly/3iucFbb> [13 junio 2017].

Gómez, J. (2012). Patrimonio mundial y postnacionalismo. En J. Blánquez, S. Celestino, L. Roldán, P. Bernedo y O. Sanfuentes (Coords.). *Ensayos en torno al patrimonio cultural y al desarrollo sostenible en Chile y España* (pp. 29-51). Madrid, España: Universidad Autónoma de Madrid, Pontificia Universidad Católica de Chile. Recuperado de <https://bit.ly/2XNAVwO>

Grez, S. (2012). Breves reflexiones sobre patrimonio histórico: a propósito de Chile, el Estado nación y el pueblo mapuche. En D. Marsal (Comp.). *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 73-92). Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Hernández, A. y Ramos, N. (1997). *Mapuche. Lengua y Cultura. Diccionario Mapudungun, español – inglés*. Santiago, Chile: Pehuén.

Larraín, J. (2001). *Identidad chilena*. Santiago, Chile: LOM.

Martínez, J.L., Díaz, C. y Tocornal, C. (2016). Inkas y Antis. Variaciones coloniales de un relato andino visual. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21(1), 9-25. Recuperado de <https://bit.ly/2XK66cw>

Mellado, L. (2012). Unidos por una legua: patrimonio y personas. En D. Marsal (Comp.), *Hecho en Chile. Reflexiones en torno al patrimonio cultural* (pp. 231-253). Santiago, Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Nordenflycht, J. (2015). Arte contemporáneo y patrimonio: activación crítica y valoración. En F.J. López y F. Vidargas, *Usos del Patrimonio: Nuevos Escenarios* (pp. 61-72). Ciudad de México, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de <https://bit.ly/2XKShKL>

Opazo, D. (2015). Arte público en un espacio transitorio. En I. Szmulewicz (Ed.), *Arte, ciudad y esfera pública en Chile* (pp. 89-102). Santiago, Chile: Metales pesados.

ONU. (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. Recuperado de <https://bit.ly/2F76Amt>

Oyarzún, B. (2016). *MITOMANÍAS. Relatos de la Imaginación*. 31 de agosto – 15 de octubre 2016. Santiago, Chile: Arte + Corporación, Patricia Ready Galería. Recuperado de <https://bit.ly/30NoO57>

UNESCO. (1981). *Lista de Patrimonio Mundial: Acrópolis, Athens*. Recuperado de <https://bit.ly/3isumYz>

O PAC-CIDADES HISTÓRICAS: AVALIAÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO A PARTIR DA TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEIRAS NESSE CAMPO

Sarah Floresta Leal¹, Fernanda Borges de Moraes²(†)

RESUMO

O lançamento do programa PAC-Cidades Históricas (PAC-CH) voltado ao investimento em ações de preservação do Governo Federal Brasileiro e baseado na proposta dos “Planos de Ação para Cidades Históricas”, apresentou indícios de mudanças há muito demandadas em termos de práticas mais democráticas de gestão do patrimônio cultural. Em um primeiro momento, as ações propostas pelo Programa se baseariam em linhas de atuação que visariam o fortalecimento técnico-institucional, a gestão integrada e democrática, a melhoria da infraestrutura urbana e social e a dinamização das atividades produtivas, para além das ações mais tradicionais de preservação, revelando uma sensibilidade social na ampliação do conceito de patrimônio. Este artigo tem por objetivo analisar os avanços e continuidades ocorridas em sua formulação, tendo como base a análise da trajetória das políticas de preservação em âmbito federal no Brasil.

Palavras chaves: PAC-cidades históricas, gestão do patrimônio, patrimônio cultural.

¹ Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. sarahfloresta@gmail.com

² Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil. La autora falleció antes de la publicación del artículo.

EL PROGRAMA PAC-CIUDADES HISTÓRICAS: EVALUACIÓN DE UNA POLÍTICA PÚBLICA FEDERAL DE PRESERVACIÓN BASADA EN LA TRAYECTORIA DE LAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEÑAS EN ESA ÁREA

RESUMEN

El lanzamiento del Programa PAC-Ciudades Históricas (PAC-CH) dirigido a la inversión en acciones de conservación del Gobierno Federal Brasileño y que está basado en la propuesta de los "Planes de Acción para Ciudades Históricas" presentó evidencias de cambios demandados hace mucho tiempo en términos de prácticas más democráticas de gestión del patrimonio cultural. Inicialmente, las acciones propuestas por el programa se basarían en líneas de acción dirigidas al fortalecimiento técnico-institucional, a la gestión técnica integrada y democrática, a la mejora de la infraestructura urbana y social y a la promoción de actividades productivas, más allá de los actos más tradicionales de conservación, que reveló una sensibilidad social en la ampliación del concepto de patrimonio. El objetivo de este artículo es analizar los avances y continuidades que se produjeron en su formulación con base en el análisis del transcurso de las políticas de conservación a nivel federal en Brasil.

Palabras clave: PAC-ciudades históricas, gestión del patrimonio, patrimonio cultural.

THE HISTORIC CITIES PAC PROGRAM: ASSESSMENTS OF A BRAZILIAN FEDERAL PUBLIC POLICY FOR PRESERVATION BASED ON THE EVOLUTION OF PUBLIC POLICIES IN THE FIELD

ABSTRACT

The launch of the Historic Cities PAC Program (PAC-CH) aimed for the development of preservation actions by the Brazilian Federal Government. Based on the proposal of "Action Plans for Historic Cities". It presented indications of changes that have long been demanded in terms of more democratic cultural heritage management practices. Initially, the actions proposed by the Program would be based on lines of action aimed at technical-institutional strengthening, integrated and democratic management, improvement of urban and social infrastructure, and the strengthening of productive activities, in addition to more traditional actions of preservation, which revealed social sensitivity in the expansion of the concept of heritage. This article aims to analyze the progresses and continuities during its formulation based on the analysis of the trajectory of the federal preservation policies in Brazil.

Keywords: Historical Cities PAC, Heritage Management, Cultural heritage.

INTRODUÇÃO

O presente artigo aborda a discussão acerca dos aprimoramentos das políticas públicas federais de preservação do Patrimônio Cultural no Brasil. Mais especificamente, pretende discutir avanços, continuidades e rupturas ocorridas na formulação da política atual do Brasil, tendo em conta o PAC-CH³ (Santos et al., 2010). Partiremos de uma breve contextualização das políticas de preservação federais, tomando como principais influências os programas mais recentes: o Programa das Cidades Históricas (PCH), iniciado na década de 1970, e o Programa Monumenta, implementado em 1996.

Em relação ao PAC-CH, nossa análise partirá da identificação de três momentos distintos do programa: (i) a elaboração dos “Planos de Ação para Cidades Históricas”, um instrumento de planejamento integrado para a gestão do Patrimônio Cultural em 2009; (ii) o lançamento do PAC-CH que, utilizando-se dos processos ligados aos Planos de Ação, incorporou tal instrumento em sua gênese; e, (iii) a efetiva implementação do PAC-CH, em 2013, em 44 municípios do território nacional.

Partindo da análise do contexto das políticas de preservação nas últimas décadas, buscamos analisar a proposta formulada para o PAC-CH, identificando avanços e retrocessos quanto à descentralização das políticas neste campo.

BREVE CONTEXTO HISTÓRICO DAS POLÍTICAS DE PRESERVAÇÃO NACIONAIS

A gênese das instituições voltadas para a preservação emergiu em 1937, com a fundação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)⁴, voltada à atuação em todo território brasileiro, refletindo as pautas políticas de então, dentre elas a busca pela reafirmação da nacionalidade, a intenção de integrar o país e a construção de uma imagem que representasse a tradição cultural brasileira.

O foco na preservação de bens móveis e imóveis, somado à preocupação em determinar uma imagem que representasse a tradição cultural brasileira, levou o SPHAN a eleger a arquitetura colonial como aquela mais representativa da cultura nacional.

Os anos de 1970 foram marcados pelo movimento em direção à descentralização das ações do Estado, articulando restauração e desenvolvimento econômico (Giannecchini, 2014). Assim, em 1970, foi assinado o “Compromisso de Brasília” (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN], 1970) que recomenda a criação de órgãos estaduais e municipais de preservação que deveriam atuar de forma articulado ao SPHAN (Santos, 2001), trazendo à tona a relevância da inclusão de demandas e potencialidades locais, na busca de cooperação e articulação entre entes federados e agentes sociais.

³ O PAC-CH foi implementado pelo Governo Brasileiro como subprograma do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que tinha como objetivo principal acelerar o crescimento do país. Sua primeira edição foi lançada em 2007, no segundo mandato do presidente Luiz Inácio (Lula) da Silva, com a proposta de executar obras ligadas à infraestrutura social, urbana, logística e energética, entre 2007 e 2010 (Ministério do Planejamento). Em 2011, foi lançado o PAC2, visando a continuidade e complementação dos programas que haviam sido implementados em sua primeira edição, com medidas a serem implementadas entre 2011 e 2014, já no primeiro mandato de Dilma Rousseff (2011-2014) na Presidência da República. As áreas de atuação do Programa foram ampliadas, tendo sido acrescentados subprogramas principalmente ligados ao eixo Social e Urbano, dentre eles, o destinado às cidades históricas: o PAC-CH. Veja também Portal do Ministério de Planejamento, Desenvolvimento e Gestão (MPDG), *Sobre o PAC*. Recuperado de <https://bit.ly/36meYKd> [21 março 2016].

⁴ Ao longo de sua trajetória, o SPHAN passou por diversas reestruturações, tendo sido Serviço, Secretaria, Departamento e, em sua última reestruturação, no ano de 1985, Instituto (IPHAN), status que ainda mantém. Para mais informações a respeito do SPHAN ver (Massucate, 2008).

Em 1973, foi criado o Programa de Cidades Históricas (PCH) (Corrêa, 2016), que se apresentou como uma nova estratégia de gestão das ações da preservação. Partindo do foco no desenvolvimento econômico para uma política de preservação a ser assumida pelos Estados por meio dos “Programas Estaduais de Restauração e Preservação”, no PCH foram introduzidos conceitos de desenvolvimento econômico para o estímulo à preservação. No início, seriam atendidas as cidades do Nordeste e, dentre estas, seriam priorizadas as cidades dotadas de infraestrutura adequada ao turismo, seguidas das detentoras de monumentos com alto índice de degradação e risco de desaparecimento e aquelas sem infraestrutura turística, mas em condições não tão precárias. O discurso do PCH pautava-se em observar contextos e potencialidades locais, mas se restringindo à recuperação de monumentos e não necessariamente aos tecidos urbanos (Corrêa, 2016). A participação dos municípios selecionados se dava através do estabelecimento de contrapartidas de 20 % dos recursos e da elaboração de “Planos de Desenvolvimento” que deveriam anteceder ao início das obras.

Em 1975, como aprimoramento do processo, passou a ser exigida a elaboração de “Planos Plurianuais de Preservação Estadual”, o que proporcionaria uma análise integral das propostas. Se propôs, ainda, a inclusão de obras que visassem à recuperação de monumentos de caráter sociocultural local/regional, enfatizando a valorização do patrimônio local.

Em 1978, o Programa passou a dar mais relevância aos conjuntos urbanos, apontando reflexões para a busca pelo equilíbrio entre os fatores que poderiam levar ao desenvolvimento urbano (Corrêa, 2016).

A partir de 1979, o SPHAN começou a ser reestruturado, absorvendo o PCH e o Centro Nacional de Referências Culturais (CNRC)⁵, que viria a tornar-se no SPHAN/Pró Memória, e incorporando também as ações que vinham sendo implementadas.

Apesar dos avanços conquistados com o entendimento da importância da articulação entre valorização da identidade local e desenvolvimento econômico, os modelos implementados até a década de 1990 que culminam com a criação do SPHAN/Pró Memória, não apresentaram propostas sustentáveis por estarem focados prioritariamente no desenvolvimento econômico, comprometendo a criação e preservação das relações necessárias a um meio cultural plural (Bonduki, 2010). Ao mesmo tempo, o início da década de 1990 é marcado pela extinção do SPHAN e demais programas ligados à preservação, os quais foram substituídos pelo Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural (IBPC). Este período de inflexão é breve e, em 1994, o IPHAN, antigo SPHAN, é recriado.

Apesar do retrocesso assistido pela criação do IBPC, os conceitos que administram os Programas criados até a década de 1990, juntamente a uma nova proposta trazida pelo Banco Interamericano de Desenvolvimento (BID), viriam a nortear a elaboração de um novo programa de atuação nacional: o Programa Monumenta⁶ (Giannecchini, 2014; Bonduki, 2010). A proposta apresentada com o Monumenta era criar um novo modelo de preservação, envolvendo organismos financiadores e agências multilaterais, e incorporando conceitos de descentralização, articulação com atividades econômicas, especialmente o turismo, e sustentabilidade social e econômica, baseados na manutenção das ações independente de reaplicações de investimentos do Governo Federal (Bonduki, 2010). Durante os anos em que o Monumenta atuou, foi implementado em 26 cidades do território brasileiro, as quais apresentavam diversidade regional e de porte⁷. Ainda assim, a expressiva maioria dos municípios contemplados estava associada aos

⁵ O Centro Nacional de Referência Cultural (CNRC), criado em 1975, caracterizou-se pela ampliação do conceito de patrimônio, dando relevância ao patrimônio imaterial, contribuindo para os avanços em termos da democratização das políticas de patrimônio cultural. Ver mais sobre o CNRC em (Fonseca, 2001).

⁶ O Programa Monumenta, foi implementado entre 1996 a 2010, ainda que algumas ações residuais tivessem se estendido até 2012.

⁷ Foram contempladas as cidades: Alcântara (MA), Belém (PA), Cachoeira (BA), Congonhas (MG), Corumbá (MS), Diamantina (MG), Goiás (GO), Icó (CE), Laranjeiras (SE), Lençóis (BA), Manaus (AM), Mariana (MG), Natividade (TO), Oeiras (PI), Olinda (PE), Ouro Preto (MG), Pelotas (RS), Penedo (AL), Porto Alegre (RS), Recife (PE), Rio de Janeiro (RJ), Salvador (BA), São Cristóvão (SE), São Francisco do Sul (SC), São Paulo (SP), Serro (MG).

primórdios da ocupação do território brasileiro e da tradicional cultura colonial brasileira, reflexos da identidade nacional enaltecida pelo SPHAN.

Os perfis dos projetos a serem contemplados pelo Monumenta deveriam ser desenvolvidos por meio de processos participativos que envolvessem a sociedade. De acordo com Bonduki (2010), as oficinas reuniram grupos heterogêneos que apresentavam resultados, em geral, positivos. Dificuldades diversas levaram a readequação de algumas intervenções e, entre as oficinas e a implementação das ações, houve grandes intervalos, o que levou a população a desacreditar na sua efetividade. Entendeu-se que o envolvimento das prefeituras nas decisões da política de preservação seria essencial para o desenvolvimento de projetos autossustentáveis em longo prazo. Dessa maneira, a responsabilidade de desenvolvimento dos estudos para o financiamento dos projetos ficou a cargo dos municípios. Dadas as dificuldades da descentralização política, e visando auxiliar os municípios em assumir o papel de gestoras, foram criadas nas cidades contempladas as Unidades de Execução do Projeto (UEP), no âmbito das quais seriam elaboradas as estratégias das ações e as finalidades dos projetos. A administração dos recursos destinados às obras era da responsabilidade de um “Conselho Curador” composto por representantes das três instâncias do governo, da comunidade e da iniciativa privada local e, em cada um dos municípios participantes, deveria ser criado o “Fundo Municipal de Preservação” que poderia receber recursos de fontes diversas.

Apesar das intenções iniciais, a forte atuação de organismos financiadores e agências multilaterais e o foco direcionado para o desenvolvimento de atividades econômicas mantiveram, no âmbito do Programa, uma perspectiva neoliberal⁸ e o propósito de espetacularização do patrimônio cultural, evidenciando controvérsias entre as diretrizes de sustentabilidade e práticas efetivamente implementadas.

Após 14 anos de implementação do Monumenta foi iniciado no Brasil, em âmbito nacional e vinculado ao IPHAN, o desenvolvimento de uma nova base para as políticas de preservação do patrimônio cultural, baseada nos “Planos de Ação para as Cidades

Históricas” (IPHAN, Ministério da Cultura, 2009a), o que viria a demarcar o primeiro momento de implementação do PAC-CH. Na gênese dos “Planos de Ação”, permearam conceitos que embasaram o PCH, especialmente o estímulo à descentralização política das ações de preservação e o Monumenta, com a identificação da importância de se buscar ações sustentáveis, somados à ampliação do conceito de patrimônio cultural e de desenvolvimento social sustentável.

O PAC-CH EM SEUS TRÊS MOMENTOS

A política dos planos de ação

Conforme apontado, no ano de 2009 foi iniciado, em âmbito nacional e por iniciativa do IPHAN, o desenvolvimento de uma nova base para as políticas de preservação do patrimônio cultural, partindo da elaboração dos “Planos de Ação para as Cidades Históricas”, um instrumento de planejamento integrado para a gestão do patrimônio cultural com enfoque territorial, que se caracterizaria pelo estímulo à autonomia das gestões municipais. A elaboração dos Planos de Ação visava uma relação horizontal entre IPHAN e municípios, a ampliação do diálogo e a integração do patrimônio cultural ao planejamento urbano e territorial, buscando estimular a descentralização (Megumi et al., 2011).

Dentre os objetivos apresentados para elaboração dos Planos de Ação destacamos as intenções de integrar os agentes atuantes no território municipal, definir as estratégias para enfrentar problemas das Cidades Históricas, e orientar a priorização dos investimentos no Patrimônio Cultural, os quais deveriam estar embasados na realização de uma avaliação da realidade local e da capacidade de

⁸ Entende-se por neoliberalismo o modelo político que supera o Estado Intervencionista, reduzindo seu âmbito de atuação, e trata a liberdade do mercado como a saída para os problemas urbanos, ajudando os fluxos comerciais a circularem com liberdade.

gestão na implantação das ações para torná-las exequíveis. Segundo Santos (2011, p. 2) “Deixa de ser um conjunto de ações universais e definidas previamente, criadas pelo órgão federal, a rigor, verticalizadas, para dar lugar a novos formatos de planejamentos participativo, integrado e transversal”.

Uma das primeiras ações para implementação e consolidação desta nova base foi o lançamento, em maio de 2009, da Chamada Pública para elaboração conjunta dos Planos de Ação (IPHAN, Ministério da Cultura, 2009b) à época dirigida a 188 municípios enquadrados nas seguintes situações: “[...] sítios e conjuntos urbanos tombados em nível federal; com bens registrados como patrimônio imaterial e com sítios e conjuntos urbanos em processo de tombamento em nível federal” (IPHAN, Ministério do Planejamento, 2014, p. 4).

Em resposta às deficiências identificadas desde o PCH e, mais recentemente, ressaltadas com o Monumenta, a elaboração dos Planos de Ação previa a capacitação dos agentes locais e o desenvolvimento de uma ferramenta que auxiliasse e preparasse os municípios no desenvolvimento da gestão do patrimônio cultural. Ainda em 2009, foram realizadas, em Brasília⁹, oficinas de capacitação para elaboração dos Planos de Ação destinadas a prefeitos e representantes dos municípios e nesse mesmo mês, o Ministério da Cultura, em parceria com o IPHAN, publicou uma cartilha com um roteiro para elaboração dos Planos¹⁰.

A coordenação da elaboração dos Planos de Ação deveria ser realizada pelas Superintendências Estaduais do IPHAN, as quais designariam uma equipe técnica que participaria diretamente de seu desenvolvimento, fornecendo apoio à capacitação, difusão e participação da sociedade, com a intenção

de estimular discussões públicas. Governos estaduais e municipais deveriam designar um coordenador e uma equipe técnica para participar dos trabalhos, propondo uma nova forma de operacionalizar a gestão do patrimônio. Segundo documentos do IPHAN, Ministério da Cultura (2009a), a participação social, apesar de não obrigatória, era sugerida através da realização de oficinas de capacitação a serem desenvolvidas durante a elaboração dos Planos de Ação, nas quais estariam presentes os gestores responsáveis por sua elaboração e os agentes atuantes no território.

A proposta era a criação de uma estrutura de gestão compartilhada, envolvendo o Poder Público e a sociedade, destacando a articulação entre o patrimônio cultural e o desenvolvimento das cadeias produtivas locais e garantindo sustentabilidade social e econômica. Para tal, deveriam ser realizadas leituras globais das cidades, considerando a dinâmica urbana e definindo ações e metas para uma atuação integrada. Segundo Megumi et al. (2011, p. 13), a proposta dos Planos de Ação foi desenvolvida considerando-se as limitações dos instrumentos normativos de planejamento urbano que acabam se distanciando da realidade institucional dos municípios e de sua capacidade de ação. Dessa forma, afirmam que:

(...) o objetivo não foi criar mais um documento, mas sim criar uma pactuação a partir dos Planos e documentos existentes e aprofundar com a abordagem do patrimônio, as ações a serem implementadas, tendo como foco a orientação de investimentos dos entes federativos.

Para permitir a pactuação dos instrumentos existentes e orientar os investimentos previstos no Plano de Ação, deveriam ser identificadas ações municipais previstas, em andamento ou demais ações que complementaríamos as proposições apresentadas, demonstrando sua relação e os impactos futuros. Além disso, este Plano deveria apresentar ações que visassem uma atuação transversal para a preservação do patrimônio cultural, agrupadas em três eixos: produção de conhecimento e informação, planejamento e gestão, dinamização e valorização dos sítios históricos.

⁹ Brasília é a capital federal do Brasil, na qual situa-se a sede do governo. Está localizada região Centro-Oeste do país, ao longo da região geográfica conhecida como Planalto Central.

¹⁰ Disponível em <https://bit.ly/3hResao>

A definição dos eixos de atuação apontava para uma visão transversal e abrangente da preservação, e buscava garantir o fortalecimento técnico-institucional, a efetividade de uma gestão integrada e democrática, a melhoria da infraestrutura urbana e social e a dinamização das atividades produtivas. Não se atendo apenas a ações mais tradicionais de preservação, tal como a restauração, a proposta revelava uma sensibilidade social na ampliação do conceito de patrimônio, o que também contribuiria para reverter a imagem de centralismo e autoritarismo, associada ao IPHAN por décadas.

Em meio ao processo de construção desta nova base para o planejamento territorial, em outubro de 2009¹¹, foi oficialmente lançado o PAC-CH/2009¹², o qual se detalha a seguir.

O lançamento do PAC-CH

Lançado como parte de uma ampla ação do Governo Federal, o PAC-CH foi implementado como subprograma do Programa de Aceleração do Crescimento (PAC), que tinha como intenção acelerar o crescimento do país. Ao mesmo tempo, incorporando a premissa dos Planos de Ação, baseada nos conceitos de desenvolvimento local e social sustentável, na ocasião de seu lançamento, o PAC-CH foi apresentado como:

(...) a maior ação conjunta pela revitalização e recuperação das cidades históricas já implantada no nosso país. A iniciativa abrangerá 173 cidades, localizadas em todos os estados brasileiros, com investimento de 890 milhões de reais até 2012, dos quais 140 milhões serão investidos ainda este ano (...). A ideia deste programa é recuperar o que for possível recuperar, e, sobretudo, fomentar o crescimento da economia do país com a prática do turismo, com a geração de empregos e a possibilidade de a gente transformar cada lugar desses em um centro de pequenos empreendedores, para que a economia sobreviva sozinha (Palácio do Planalto, 2009).

Conforme noticiado no Portal do IPHAN, em 20 de outubro de 2009, os investimentos a serem realizados pelo PAC-CH/2009 seriam estabelecidos a partir dos Planos de Ação e inicialmente seriam

atendidas 32 cidades¹³ (IPHAN, Ministério da Cultura, 2009c) de 16 Estados da Federação. A partir de 2010, o PAC-CH/2009 seria expandido para outras localidades.

Ao longo do segundo semestre de 2009, segundo o IPHAN e Ministério do Planejamento (2014), 140 municípios de 22 unidades da federação concluíram a elaboração de seus Planos de Ação, resultando na proposição de 4.386 ações, orçadas em, aproximadamente, oito bilhões de reais. As ações previstas nos Planos de Ação foram incorporadas aos chamados Acordos de Preservação do Patrimônio Cultural (APPC), assinados a partir de 2010. A viabilidade das ações seria formalizada posteriormente e teriam sua disponibilidade financeira a ser avaliada (Figura 1).

¹¹ O Programa foi lançado oficialmente pelo Presidente da República, Luiz Inácio Lula da Silva, em 21 de outubro de 2009, em Ouro Preto, Minas Gerais, município que possui relevante acervo de arquitetura colonial, fundado em 1711 durante o ciclo do ouro, reconhecido como Patrimônio da Humanidade pela UNESCO. A solenidade de lançamento contou com a participação de outros membros do governo, como a ministra-chefe da Casa Civil, Dilma Rousseff, que viria a se eleger Presidente em 2010, e os ministros Luiz Barretto (Turismo), Juca Ferreira (Cultura), Márcio Fortes (Cidades) e Fernando Haddad (Educação).

¹² O adendo “/2009” foi adotado com o intuito de destacar este momento em que o Programa foi lançado com um perfil mais alinhado com as orientações conceituais e metodológicas há muito em curso no interior do IPHAN, diferenciando-o daqueles em que o PAC-CH se converte nos anos seguintes.

¹³ Nesse primeiro momento seriam contempladas: Marechal Deodoro (AL), Penedo (AL), Piranhas (AL), Cachoeira (BA), Cairu (BA), Salvador (BA), Icó (CE), Sobral (CE), Viçosa (CE), Pirenópolis (GO), São Luís (MA), Belo Horizonte (MG), Diamantina (MG), Ouro Preto (MG), São João del Rei (MG), Corumbá (MS), Belém (PA), Areia (PB), João Pessoa (PB), Olinda (PE), Recife (PE), Serinhaém (PE), Parnaíba (PI), Pedro II (PI), Rio de Janeiro (RJ), Natal (RN), Jaguarão (RS), Piratini (RS), Laguna (SC), São Francisco do Sul (SC), Santos (SP), São Cristóvão (SE). Dados extraídos de: <http://bit.ly/3pcO5z0>



Figura 1. Mapa do Brasil com a localização das cidades contempladas pelo PAC-CH/2013 (Dados retirados e adaptados do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional [IPHAN], 2013b).

Mapa de Brasil con la ubicación de las ciudades cubiertas por el PAC-CH/2013 (Datos extraídos y adaptados del Instituto del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional de Brasil [IPHAN], 2013b).

Map of Brazil with the location of the cities covered by PAC-CH/2013 (Data taken and adapted from the Brazilian Institute of National Historic and Artistic Heritage [IPHAN], 2013b).

A implementação do PAC-CH

Após um longo período de silêncio, em fevereiro de 2013, o IPHAN lançou a Chamada Pública para a

apresentação das propostas a serem contempladas pelo PAC-CH/2013¹⁴ restrita a 44 municípios¹⁵. A análise do documento “Orientações para apresentação de propostas” (IPHAN, Ministério da Cultura, 2013a), que visou estabelecer procedimentos e critérios ao processo de apresentação e seleção de propostas para o PAC-CH/2013, demonstra o direcionamento da seleção das ações, priorizando atender às cidades declaradas Patrimônio da Humanidade da UNESCO, às cidades detentoras dos maiores conjuntos urbanos em situação de risco ao patrimônio cultural edificado e àquelas detentoras de conjuntos urbanos que constituem marcos no processo de ocupação do território nacional.

A análise de sua distribuição territorial indica que expressiva maioria se restringiu aos centros históricos, tradicionalmente mais consagrados e de maior visibilidade, principalmente com foco nas cidades de origem colonial e da ocupação inicial

¹⁴ O adendo “/2013” foi adotado com o intuito de destacar este momento em que o Programa foi implementado, redirecionando orientações conceituais e metodológicas em curso no interior do IPHAN.

¹⁵ Foram contempladas pelo PAC-CH: Penedo (AL), Marechal Deodoro (AL), Manaus (AM), Itaparica (BA), Maragogipe (BA), Santo Amaro (BA), Salvador (BA), Aracati (CE), Fortaleza (CE), Sobral (CE), Goiânia (GO), Goiás (GO), São Luís (MA), Congonhas (MG), Diamantina (MG), Mariana (MG), Sabará (MG), São João Del Rey (MG), Serro (MG), Ouro Preto (MG), Belo Horizonte (MG), Corumbá (MS), Cuiabá (MT), Belém (PA), João Pessoa (PB), Olinda (PE), Recife (PE), Fernando de Noronha (PE), Parnaíba (PI), Antonina (PR), Rio de Janeiro (RJ), Vassouras (RJ), Natal (RN), São Miguel das Missões (RS), Porto Alegre (RS), Pelotas (RS), Jaguarão (RS), Florianópolis (SC), Laguna (SC), Aracaju (SE), São Cristovão (SE), Iguape (SP), Santo André (SP), São Luiz do Paraitinga (SP). Dados extraídos do Diário Oficial da União (DOU), Portaria 383, 20 de agosto de 2013. Recuperado de: <https://bit.ly/3nFYoez> [24 agosto 2016].

do território nacional. Sua distribuição territorial nos leva a afirmar que o Programa não foi sensível aos municípios menos favorecidos, onde o turismo é pouco explorado, mas que também carregam remanescentes importantes da história e da cultura nacionais¹⁶. Ainda segundo o documento “Orientações para apresentação de propostas”, seriam aceitas modalidades de execução de projetos e obras em imóveis de uso público e espaços públicos, previstas para serem implementadas entre 2013 e 2015.

A seleção das ações contempladas coube ao Comitê Gestor do Programa de Aceleração do Crescimento (CGPAC), tendo sido baseada na definição das prioridades e tendo sido considerando o limite de recursos financeiros disponíveis.

Em agosto de 2013, foi divulgada uma lista com o resultado das ações selecionadas pelo PAC-CH/2013 (IPHAN, Ministério da Cultura, 2013b), somando 425 ações no total, com ampla maioria de ações voltadas para estruturas arquitetônicas (80 %), em relação às ações voltadas para projetos urbanísticos (20 %), com a promessa de investimentos de R\$1,6 bilhão. O modelo utilizado foi o de desembolso de recursos com a efetiva contratação e execução dos serviços, de projetos a obras, os quais deveriam passar pela aprovação do IPHAN.

Os critérios de seleção estabelecidos para o PAC-CH/2013, especialmente as modalidades de ações selecionadas, abandonaram a atuação transversal proposta pelos três eixos do PAC-CH/2009. Ações que responderiam às deficiências detetadas nas políticas públicas de preservação do patrimônio cultural e que poderiam estimular o desenvolvimento da autonomia na gestão local foram abandonadas, contrariando as intenções de consolidação de uma nova prática na gestão do patrimônio cultural.

Após dois anos de implementação do PAC-CH/2013, em novembro de 2015, foram noticiados pelo Portal do IPHAN dados parciais sobre o desenvolvimento do PAC-CH/2013 (IPHAN, 2015), os quais podem ser verificados no Figura 2, que nos mostra que em 2015 apenas 30 % da meta estabelecida para o PAC-CH/2013, ou seja, 127 das 425 ações estavam encaminhadas: 10 obras foram inauguradas; 60

estavam em execução; e 57 em processo de licitação. As demais estariam em andamento em diferentes fases, havendo algumas cujos problemas fundiários ou mesmo a mudança de destinação prevista pelo executor local poderia vir a implicar decisão de não as executar.

Atrasos diversos fizeram com que o Programa tivesse uma duração maior do que a prevista. Em 2020, algumas poucas ações do PAC-CH/2013 tentam fôlego para continuar em andamento, e a grande maioria está paralisada, o que nos impede de avançar nas discussões acerca dos resultados efetivamente obtidos pelo Programa.

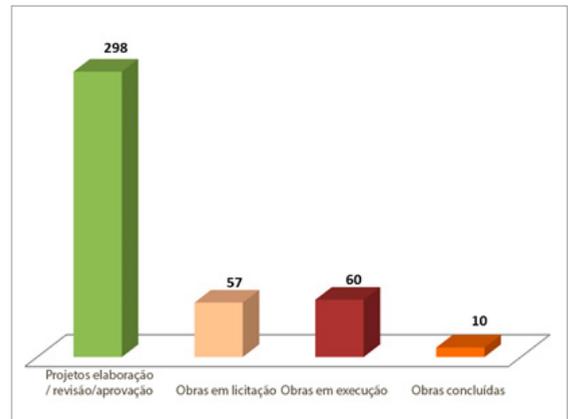


Figura 2. Resumo do andamento das ações previstas para o PAC-CH/2013 (Dados retirados do IPHAN, 2015).

Resumen del progreso de las acciones previstas para el PAC-CH/2013 (Datos extraídos del IPHAN, 2015).

Summary of the progress of actions planned for PAC-CH/2013 (Data taken from IPHAN, 2015).

¹⁶ Tal crítica se embasa, inicialmente, no fato de o Programa ter ampla maioria das cidades contempladas localizadas na faixa litorânea do país, implantadas na fase inicial de ocupação do território brasileiro. Não cabe aqui analisar cada o contexto histórico ou o acervo cultural de cada uma das cidades excluídas da seleção do PAC-CH/2013, no entanto, uma rápida análise demonstra que cidades detentoras de acervos da arquitetura modernista, por exemplo, tal como Cataguases, em Minas Gerais, não foram selecionadas.

REFLEXÕES ENTRE AVANÇOS E DESAFIOS QUE PERSISTEM

A análise do contexto das políticas de preservação nos demonstra que, entre continuidades e rupturas, se passou a incorporar nos discursos das políticas de preservação no Brasil conceitos relacionados à descentralização, à qualidade de vida e ao reconhecimento da população local. A partir da busca pela descentralização, assistimos aprimoramentos que vêm avançando em direção ao entendimento da importância dos valores e governos locais. Ao mesmo tempo, os caminhos abertos com o PCH e o Monumenta não foram capazes de transformar tais procedimentos em práticas triviais e, com o PAC-CH, não conseguimos avançar qualitativamente. Entre formulação e implementação, o desafio tem permanecido.

Os procedimentos estipulados na elaboração dos Planos de Ação, etapa de formulação do PAC-CH, apresentavam indícios de mudanças substantivas há muito demandadas em termos de práticas de gestão do patrimônio cultural brasileiro mais democráticas. A proposta de envolvimento e possibilidade de autonomia por parte das gestões municipais demonstrava uma postura inovadora por parte do IPHAN. Entretanto, ao ter a política dos Planos de Ação incorporada ao PAC e reorientada para a busca pelo desenvolvimento econômico e aceleração do crescimento, já com o “selo” do PAC-CH, acabou rompendo-se com as diretrizes e concepções das políticas em curso no IPHAN, tornando o discurso inicial inconsistente.

Poderíamos, grosso modo, afirmar que o plano de construção da imagem e identidade nacional que permeava o SPHAN prosperou, se tomarmos como referência o foco dado à arquitetura colonial nos programas de preservação destacados. No caso do PCH, percebemos estes reflexos na priorização de cidades do Nordeste com potencial para o turismo e, nestas, da execução de ações em monumentos de forma isolada dos contextos urbanos. No Monumenta, ao mesmo tempo, apesar de se ter buscado diversidade regional e de porte, a expressiva maioria dos municípios contemplados esteve

associada aos primórdios da ocupação do território brasileiro e da tradicional cultura colonial brasileira. No PAC-CH/2013, observamos a manutenção do predomínio de ações voltadas para a preservação dos bens representativos da fase inicial de ocupação do território nacional e a priorização de cidades declaradas Patrimônio da Humanidade.

Ainda não podemos analisar os resultados obtidos com as ações efetivamente realizadas, devido a que o PAC-CH/2013 ainda está em andamento. Entretanto, a forma e procedimento de implementação do PAC-CH/2013, especialmente o modelo de desembolso de recursos, nos revelaram, ao contrário do que se esperava com os Planos de Ação, a despreocupação em apoiar os municípios na construção de gestões capacitadas para assumir os compromissos da descentralização, adiando deficiências que prejudicam a autonomia das gestões municipais e o sucesso do desenvolvimento das políticas urbanas.

Não podemos negar a existência de avanços no discurso, os quais nos demonstram que o entendimento das deficiências do campo das políticas públicas de preservação tem permeado o Estado. A criação de um programa em âmbito nacional com investimentos de ordem inédita já nos representa uma conquista: a inclusão mais ampla da questão cultural na agenda do Governo Federal. No entanto, com a postura assumida pelo PAC-CH/2013, conectada à busca por ganhos imediatos herdados com a execução de obras, torna-se bastante difícil para o IPHAN implementar ações mais democráticas e avançar em termos de uma gestão menos centralizadora. Ao contrário do que vinha sendo formulado junto aos Planos de Ação, a atuação do PAC-CH/2013 e da política de preservação nacional atual é marcada pela continuidade ao que já se praticava no Brasil, isto é: concepções elitistas e excludentes de uma nação que ainda não reconhece e valoriza a diversidade de suas identidades.

REFERENCIAS CITADAS

- Bonduki, N.** (2010). *Intervenções urbanas na recuperação de centros históricos*. Brasília, DF, Brasil: IPHAN, Programa Monumenta. Recuperado de <https://bit.ly/31Pocwn>
- Corrêa, S.** (2016). O Programa de Cidades Históricas: por uma política integrada de preservação do patrimônio cultural urbano. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 24(1), 15-58. <http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672016v24n0101>
- Fonseca, M.C.** (2001). Referências Culturais: Base para novas políticas de patrimônio. *Políticas Sociais, acompanhamento e análise*, (2), 111-120. Recuperado de <https://bit.ly/32KpW9q> [13 abril 2016].
- Giannecchini, A.C.** (2014). *O IPHAN e o Programa Monumenta. Lições para a gestão do patrimônio cultural*. Tese de candidatura ao grau de Especialista em Gestão Pública, Escola Nacional de Administração Pública, Brasília, Brasil. Recuperado de <https://bit.ly/2DjNTeP> [21 março 2016].
- IPHAN.** (1970). Compromisso de Brasília. Recuperado de <https://bit.ly/3gRLLIU>
- IPHAN, Ministério da Cultura.** (2009a). *Planos de Ação para Cidades Históricas: Patrimônio Cultural e Desenvolvimento Social. Construindo o Sistema Nacional de Patrimônio Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/3hResao>
- IPHAN, Ministério da Cultura.** (2009b). *Informe I - Chamada Pública para elaboração de Planos de Ação para as "Cidades Históricas"*. Recuperado de <https://bit.ly/3gNjRxL> [18 março 2016].
- IPHAN, Ministério da Cultura.** (2009c). *Pac-Cidades históricas. Patrimônio, desenvolvimento e cidadania*. Recuperado de <https://bit.ly/2Yya8yx> [18 março 2016].
- IPHAN, Ministério da Cultura.** (2013a). *Orientações para apresentação de propostas, protocolado no IPHAN sob nº 01450.004028/2013-11*.
- IPHAN, Ministério da Cultura.** (2013b). *Ações selecionadas*. Recuperado de <https://bit.ly/32MhE0B> [18 março 2016].
- IPHAN, Ministério do Planejamento.** (2014). *PAC Cidades Históricas: Formulação e Implementação*. Recuperado de <https://bit.ly/2F12Nac>
- IPHAN.** (2015). *Mais de uma década de investimentos continuados na preservação do Patrimônio Cultural*. Recuperado de <https://bit.ly/2YRliVV> [17 março 2016].
- Massucate, Y.** (2008). O papel do IPHAN na construção da Brasilidade. *Virtú-ICH*, sétima edição. Recuperado de <https://bit.ly/32L60TD> [12 abril 2016].
- Megumi, G., Uemura, M., Sutti, W. y Diogo, E.** (2011). Planejamento integrado para as cidades históricas. *Anais do XIV ENANPUR*, 14(1), 2-20. Recuperado de <https://bit.ly/3jzSPvG>
- Palácio do Planalto.** (21 de outubro de 2009). Íntegra do discurso do presidente Lula da Siva durante o lançamento do programa Pac Cidades Historicadas em Ouro Preto (MG). [Arquivo de Vídeo]. Recuperado de <https://bit.ly/36oekM7> [15 novembro 2015].
- Santos, C. dos.** (2001). Novas fronteiras e novos pactos para o patrimônio cultural. *São Paulo em perspectiva*, 15(2), 43-48. Recuperado de <https://bit.ly/3llyve> [15 abril 2016].
- Santos, F.V. dos.** (2011). Trajetória, descentralização e aproximação: as políticas de preservação do patrimônio cultural imaterial no âmbito do plano de ação para as cidades históricas – PAC/CH.

Em *II Seminário Internacional Políticas Culturais* (pp. 1-18). Fundação Casa de Rui Barbosa. Brasília, Brasil, 21-23 setembro 2011. Recuperado de <https://bit.ly/31NwpRu> [15 dezembro 2015].

Santos, C., Yaakoub, M., Coutinho, L., March, C. (2010). PAC: uma orientação neoliberal para as políticas sociais – gestão dos direitos ou dos negócios do social? / Plan for Growth Acceleration (PAC): a neoliberal orientation to social policies – rights or business management of the social? *SER Social Brasília*, 12(26), 116-146. Recuperado de <https://bit.ly/32Kx45D>

PROCESO DE PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL, DE MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS EN LA LOCALIDAD DE NELTUME, CHILE

Pablo Seguel Gutiérrez¹, Claudia Jiménez Caballero²

RESUMEN

Se da a conocer el proceso de investigación desarrollado para la construcción del expediente de una declaratoria de Monumento Nacional, en la categoría de Monumento Histórico, de un conjunto de bienes pertenecientes al patrimonio industrial, de memoria y derechos humanos de la localidad rural de Neltume (Chile), efectuado en el período 2016-2017. Se utiliza una metodología cualitativa con enfoque de redes y criterios metodológicos de dispersión, saturación e iteración, que permite seleccionar los bienes más representativos del proceso de desarrollo económico local, la formación de sus movimientos sindicales y las situaciones de violencia política cometidas en el lugar. Se reconocen valores y atributos en cada uno de los 10 sitios y bienes identificados como significativos desde el punto de vista social, histórico, arquitectónico, urbano y de violaciones a los derechos humanos, destacando el trabajo interdisciplinario y comunitario para abordar de manera integral un patrimonio complejo y polisémico.

Palabras clave: Neltume, derechos humanos, patrimonio industrial, monumento nacional, valores y atributos.

¹ Consejo de Monumentos Nacionales, Chile. pseguel@monumentos.gob.cl

² Oficina Técnica Regional de Los Ríos, Consejo de Monumentos Nacionales, Chile. cjimenez@monumentos.gob.cl

PROCESS OF PLACING VALUE ON INDUSTRIAL ASSETS, MEMORY AND HUMAN RIGHTS HERITAGE IN THE TOWN OF NELTUME, CHILE

ABSTRACT

In this paper we present the research process developed for the elaboration of the file for a declaration as National Monument, in the category of Historical Monument, of a group of assets belonging to the industrial, memory and human rights heritage in the rural town of Neltume (Chile), completed during the 2016-2017 period. A qualitative methodology with focus on networks and methodological criteria of dispersion, saturation and iteration is used. It allows the selection of the most representative assets of the process of local economic development, the establishment of union movements, and the episodes of political violence perpetrated in this place. Values and attributes are acknowledged in each of the ten sites and assets identified as significant from social, historical, architectural, urban, and human rights violations point of view, highlighting the interdisciplinary and community work to address this complex and polysemic heritage as a whole.

Keywords: Neltume, human rights, industrial heritage, national monument, values and attributes.

PROCESSO DE VALORIZAÇÃO DO PATRIMÓNIO INDUSTRIAL, DE MEMÓRIA E DIREITOS HUMANOS NA LOCALIDADE DE NELTUME, CHILE

RESUMO

Apresentamos o processo de investigação desenvolvido para a construção do registo de uma declaração de Monumento Nacional, na categoria de Monumento Histórico, de um conjunto de bens pertencentes ao património industrial, da memória e direitos humanos da localidade de Neltume (Chile), realizado durante o período 2016-2017. Utiliza-se uma metodologia qualitativa com foco nas redes e critérios metodológicos de dispersão, saturação e iteração, que permite selecionar os bens mais representativos do processo de desenvolvimento económico local, a formação dos seus movimentos sindicais e as situações de violência política cometidas no local. Reconhecem-se valores e atributos em cada um dos dez locais e bens identificados como significativos desde o ponto de vista social, histórico, arquitetónico, urbano e de violações dos direitos humanos, destacando o trabalho interdisciplinar e comunitário para abordar integralmente um património complexo e polissémico.

Palavras chaves: Neltume, direitos humanos, património industrial, monumento nacional, valores e atributos.

INTRODUCCIÓN

Se presenta la síntesis de la investigación del expediente de declaratoria de un conjunto de bienes de la comuna de Panguipulli, en la localidad rural de Neltume, región de Los Ríos, protegidos como Monumento Nacional en la categoría de Monumento Histórico, mediante Decreto N° 32 del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio promulgado el 7 de junio de 2019 (Figura 1)³.

La investigación se aborda desde una perspectiva crítica en torno a los usos sociopolíticos de los procesos de puesta en valor del patrimonio (Van Geert y Roigé, 2016) y asume el desafío de

integrar los componentes materiales e inmateriales del patrimonio industrial, al desarrollo del trabajo con la memoria y los derechos humanos (International Committee of Memorial Museums in Remembrance of the Victims of Public Crimes [ICMEMO], 2011; Seguel, 2018, 2019).

³ Ver: <https://www.bcn.cl/leychile/navegar?idNorma=1133536>

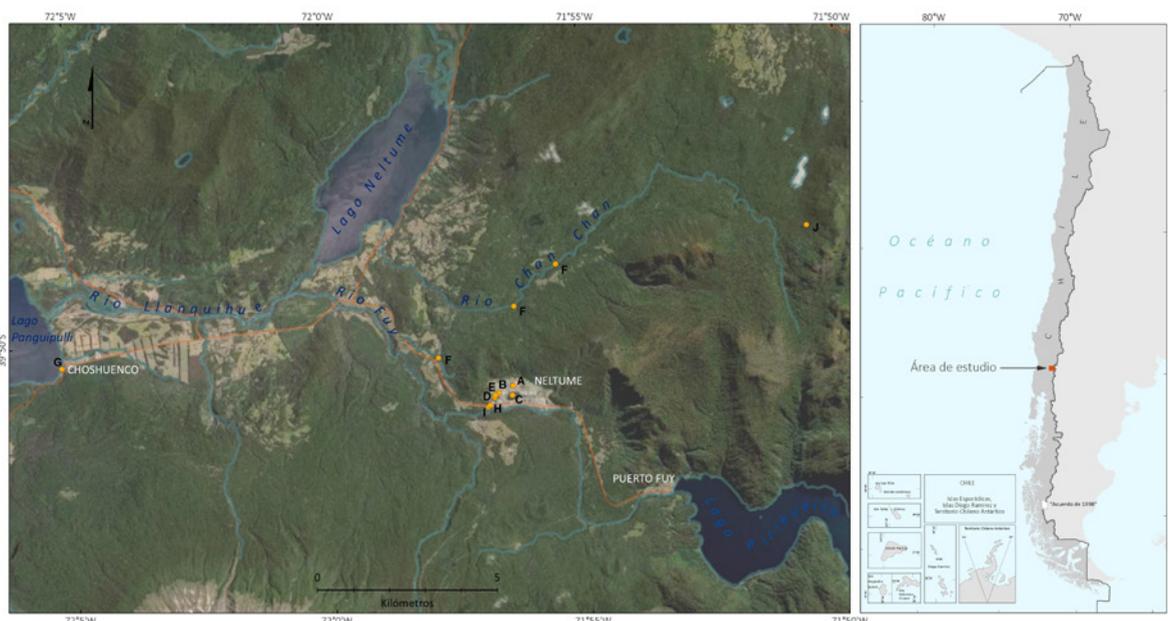


Figura 1. Emplazamiento de los sitios y bienes pertenecientes al patrimonio industrial, de memoria y derechos humanos de la localidad de Neltume, comuna de Panguipulli, región de Los Ríos, Chile: A. Galpón Industrial Maderera S.A. (IMASA); B. Chimenea y caldera de la fábrica de maderas terciadas; C. Taller mecánico; D. Casas de la administración; E. Expulpería; F. Puentes madereros sector de Chan Chan y Remeco; G. Vapor Enco; H. Locomotora Guacolda; I. Retén de Carabineros de Neltume; J. Campamento 83 del Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro (Elaborado por: Toro, D. 2021. Archivo CNCR).

Location of places and assets belonging to the industrial, memory and human rights heritage of Neltume, Panguipulli municipality, Los Ríos region, Chile: A. Maderera S.A. (IMASA) Warehouse, B. Chimney and boiler of the plywood factory; C. Workshop; D. Management houses; E. Former “pulperia” (store); F. Wooden bridges Chan Chan and Remeco area; G. Enco Steamboat; H. Guacolda Locomotive; I. Neltume’s police checkpoint; J. Camp 83 detachment “Guerrillero Toqui Lautaro” (Prepared by: Toro, D. 2021. CNCR Archive).

Localização dos locais e bens pertencentes ao patrimônio industrial, da memória e direitos humanos da localidade de Neltume, município de Panguipulli, região de Los Ríos, Chile: A. Galpão industrial Maderera S.A. (IMASA); B. Chaminé e caldeira da fábrica de madeira terciada; C. Oficina mecânica; D. Casas da administração; E. Antiga “pulperia”; F. Pontes de madeira das localidades de Chan Chan e Remeco; G. Vapor Enco; H. Locomotiva Guacolda; I. Posto de controle policial de Neltume; J. Acampamento 83 do “Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro” (Elaborado por: Toro, D. 2021. Arquivo CNCR).

Si bien en el abordaje del caso se identifican importantes componentes naturales que, asociados al ecosistema formado por la cuenca del río Fuy, construyen un paisaje lacustre de interés (Jalabert, 2012), el contexto institucional en el que se desarrolla este trabajo se focaliza en la selección y valorización de bienes culturales vinculados al desarrollo del patrimonio industrial, de memoria y derechos humanos.

La estrategia para la selección de los bienes más representativos se realiza ponderando la valoración social de la comunidad y la relevancia histórica que estos poseen, por medio de revisión bibliográfica y documental. En primer lugar se desarrolla un trabajo grupal con la comunidad, con enfoque cualitativo y de redes, que incluye a diversas agrupaciones comunitarias y funcionales de la localidad de Neltume y de la comuna de Panguipulli. Estas acciones se complementan con una revisión sistemática de bibliografía, que considera los archivos de la causa judicial rol N°1675-2003 del Primer Juzgado del Crimen de Osorno⁴, así como aquellos administrados por la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC) y la Fundación de Documentación y Archivo Vicaría de la Solidaridad (FUNVISOL), a lo que se suma el material de la sección periódicos y microformatos de la Biblioteca Nacional.

Con posterioridad se efectúa el levantamiento planimétrico de los bienes identificados, cuyos antecedentes son sistematizados y consolidados para ser presentados a la comunidad. El trabajo finaliza con un ejercicio cualitativo de valoración, que permite su agrupación y el reconocimiento de sus principales valores y atributos.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

Neltume es una localidad rural perteneciente a la comuna de Panguipulli, ubicada a 110 km de Valdivia, región de Los Ríos. Según el censo de 2017 tiene una población de 1955 habitantes y sus actividades principales gravitan en torno a la labor forestal y el turismo (Instituto Nacional de Estadísticas, 2019). De acuerdo con Cristóbal Bize (2017) el vocablo Neltume significa “dejar libre”, “ir allá”.

Tras el proceso de ocupación militar del territorio ancestral mapuche, entre 1861 y 1883 (Bengoa, 2000), el incentivo a la colonización de las localidades cordilleranas de la región de Los Ríos vino apalancado por el desarrollo de la industria forestal. En 1898 se asienta en el territorio, de la actual comuna de Panguipulli, la empresa forestal “Camino Lacoste i Compañía” y en 1906 la “Compañía Ganadera San Martín” (Barrena, Hernando y Rojas, 2016).

Con la creación de la Ley de Bosques en 1931, mediante el Decreto Supremo N° 4363, se impulsa el asentamiento industrial en el sector. Este se proyecta por medio de la compra de la hacienda Releco-Puñir, cuyos capitales corresponden a la sociedad formada por la familia Bravo y Echavarrí, ambas pioneras en la industrialización forestal de la región (Bize, 2017, p. 39). Tras esta adquisición, la familia Echavarrí compra el fundo Neltume en la ribera nororiental del lago Panguipulli, creando en 1939 la Sociedad Agrícola y Maderera Neltume Ltda., con el objetivo de construir una gran industria forestal, formada por tres ámbitos: los aserraderos en la montaña, la fábrica de maderas terciadas y la Industria Maderera S.A. (IMASA), ambas en Neltume.

Para desarrollar este proyecto se comienza a construir en 1940, desde las localidades de Choshuenco (al oriente del lago Panguipulli) y Puerto Fuy (al poniente del lago Pihueico), un camino que une el pueblo de Neltume con la proyección de la ruta ferroviaria del ramal Lanco-Panguipulli. Al año siguiente se realiza la prueba general de máquinas de las fábricas asentadas en el poblado de Neltume, y en 1942 el complejo industrial inicia su funcionamiento (Figura 2).

⁴ Causa judicial iniciada el 5 de diciembre de 2003 en relación con los hechos perpetrados en la localidad de Neltume en septiembre de 1981, en la que son ejecutados extrabajadores del Complejo Forestal y Maderero Panguipulli por parte de los órganos represivos de la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet Ugarte. En junio de 2010 la Corte Suprema designa a la Ministra en Visita Extraordinaria de la Corte de Apelaciones de Valdivia, Emma Díaz Yévenes, la asunción de la causa indicada.



Figura 2. Galpón industrial de IMASA, construido entre 1938 y 1941. Conserva un alto grado de integridad. Se sitúa en el principal espacio productivo de la industria maderera, Neltume, comuna de Panguipulli, Chile (Fotografía: Archivo CMN, 2016).
IMASA warehouse, built between 1938 and 1941. It maintains a high degree of integrity. It is located in the most productive area of the wood industry, Neltume, Panguipulli municipality, Chile (Photograph: CMN Archive, 2016).
Galpão industrial da IMASA, construído entre 1938 e 1941. Conserva um alto grau de integridade. Está localizado no espaço produtivo principal da indústria madeireira, Neltume, município de Panguipulli, Chile (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).

Esto permite que la localidad de Neltume se constituya en un centro industrial y social, alrededor del cual se empieza a desarrollar un proceso de urbanización del entorno, tomando algunos rasgos de un *company town* con características de enclave industrial, donde la concentración de la propiedad del suelo —inmobiliario y fabril— está en manos de los dueños del complejo (Herod, 2011). Según testimonio de un exobrero:

Todo eso hacía que el pueblo tuviera una extraña configuración, que hoy es disimulada por las transformaciones que ha sufrido. Se trataba de un caserío de montaña conformado por sus trabajadores, en torno a una gran fábrica que hacía un trabajo de tipo industrial, que se basaba en la explotación forestal y la elaboración de madera y cuya fuerza laboral estaba conformada por campesinos y mapuches (Bravo, 2012, p. 48).

El desarrollo de la industria en la década de 1950 alcanza un gran apogeo, contando con caminos, casas y una central hidroeléctrica en el sector de Remeco. Y en 1961, con la central Llallalca, en las proximidades de Neltume (Bize, 2017). La actividad forestal en la localidad de Panguipulli representa el 40 % de la producción de madera en 1958, siendo Valdivia —según la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO)— “la más importante provincia maderera” del país, con el “29 % del total de la madera aserrable” (Bize, 2017, p. 48).

Pese a la alta rentabilidad de esta industria, los trabajadores del complejo industrial vivían en precarias condiciones desde el punto de vista habitacional y social (Bravo, 2012). Los dueños de las empresas son también los dueños de los inmuebles y de la tierra en la zona urbana y rural, lo que genera relaciones sociales paternalistas y condiciones

laborales semicontractuales sin remuneraciones dinerarias. Solo existen tiendas de abastecimiento que son propiedad de los patrones (las pulperías), donde los trabajadores adquieren bienes de primera necesidad (ropa, calzados y alimentación). Esta situación conduce al malestar social que se expresa a lo largo de varias décadas, mediante diversos intentos por formar organizaciones sindicales que desde 1951 luchan por reivindicaciones, entre estas el pago de cotizaciones (Bravo, 2012).

La respuesta de los patrones a estas demandas es la negación de su legitimidad, reprimiendo de forma severa a los obreros que se movilizan, los que son expulsados del complejo industrial; y sus casas y pertenencias quemadas (Bravo 2012, pp. 39-51).

A partir de 1938, cuando se constituye el Frente Popular que aglutina a los partidos Radical, Comunista y Socialista, una de las reivindicaciones centrales es la generación de una Ley de Sindicalización Campesina (Avendaño, 2017), con el propósito que los trabajadores agrarios estuvieran cubiertos por el Código del Trabajo, con el fin de someter a negociación colectiva sus remuneraciones y condiciones laborales. La ausencia de una legislación como esta, daba gran poder a los propietarios de predios agrícolas, pues los eximía de regirse por la legislación laboral y les permitía disponer de modalidades contractuales informales y en algunos casos carentes de remuneraciones.

Producto de las demandas laborales de los trabajadores agrícolas en la década de 1950, la Corporación de la Madera (CORMA) —organismo gremial de los empresarios forestales y madereros de Chile— interpone ante la Dirección del Trabajo (DT)⁵ una solicitud de pronunciamiento respecto del alcance agrícola de las labores forestales y madereras de los aserraderos de montaña. Al respecto la DT señala:

Todas las labores necesarias para la explotación de un bosque, desde la botadura de un árbol, su trozadura y obtención de maderas aserrada

en bruto, sin cepillar, destinada a la industria que utilizan madera como materia prima, son agrícolas, por cuanto es el resultante de un aprovechamiento especial y adecuado que se ha querido ofrecer para un terreno inepto para otro fin. Agregando que, la calidad de industrial correspondería a los obreros encargados de transformar la madera aserrada en bruto, sin cepillar, obtenida en trozos, en tablas de distintas longitudes y diámetros, en maderas terciadas o prensada (...) (Citado por Bize, 2017, p. 76).

A partir de este pronunciamiento, el complejo industrial queda dividido en Sociedad Agrícola y Maderera Neltume, este último de características industriales y sujeto al Código del Trabajo. En tanto, la Sociedad Agrícola Carranco Ltda., considerada una hacienda agrícola, permanece carente de cobertura de derechos laborales y prestaciones sociales como cotizaciones y seguros, entre otros (Bize, 2017). Esta situación genera gran malestar en los trabajadores del complejo industrial, ya que el grueso de la población laboral se desempeña en las faenas de montaña, en precarias condiciones y sujetos a un sistema paternalista.

Durante la administración del presidente Eduardo Frei Montalva se impulsan varias reformas en el territorio que permiten profundizar la Ley de Reforma Agraria N° 16640 y la Ley de Sindicalización Campesina N° 16625, ambas de 1967 (Avendaño, 2017; Bengoa, 2016). Esto genera una inflexión en el escenario laboral de Neltume, ya que los trabajadores agrícolas, por años excluidos del sistema laboral formal, tienen ahora la posibilidad de organizarse en un sindicato y negociar sus remuneraciones y condiciones laborales con los patrones.

En 1968 los trabajadores de montaña y de las industrias crean el Sindicato Industrial Forestal y Maderero Neltume, que reúne a los tres ámbitos del complejo forestal en un solo sindicato. Desde ese momento se genera un escenario laboral tenso, con varios intentos de negociación y amenazas de los trabajadores, que conducen a ciertas mejoras desde el punto de vista de las remuneraciones, pero que no satisfacen las demandas de mejores condiciones habitacionales y sociales.

⁵ Institución estatal de fiscalización en materias laborales.

Con la llegada al gobierno del presidente Salvador Allende Gossens, en 1970, se suscita un nuevo impulso de las movilizaciones sindicales de carácter reivindicativo en la localidad. De este modo, el 26 de noviembre de 1970, trabajadores de la hacienda Carranco, al nororiente de Neltume, deciden hacer ocupación del fundo exigiendo su expropiación. En respuesta a aquello y en solidaridad con la movilización, en las semanas siguientes se inicia una ocupación progresiva de los fundos cordilleranos, que en un par de meses alcanza a 22 fundos y cerca de 360.000 ha de terreno (Bize, 2017; Bravo, 2012).

La movilización se constituye así en una manifestación de presión de las bases al gobierno de la Unidad Popular, que sobrepasa el Programa de Reforma Agraria proyectado por el ministro de Agricultura de ese entonces, Jacques Chonchol, así como la noción de poder popular contemplado en el programa de gobierno (Gaudichaud, 2016; Cancino, 1988; Seguel, 2016).

En respuesta a este desafío el Ministerio de Agricultura, por medio de la Corporación de Reforma Agraria (CORA), anuncia el 15 de marzo de 1970 la denominada “Operación Ardilla”, consistente en la mayor expropiación de tierras en la historia del país,

con cerca de 360.000 ha (Bize, 2017, p. 135). Los argumentos de expropiación se basan en aquellos sostenidos por la DT, respecto de la calificación de las industrias aserreras como labores agrícolas: se argumenta que ellas necesitan efectuar labores de siembra y cosecha, y puesto que los empresarios madereros y forestales solo explotan el bosque nativo sin reponerlo, se hace un mal uso del recurso natural.

A diferencia de las expropiaciones practicadas en haciendas y predios agrícolas, esta no es transferida de forma directa a un asentamiento campesino para su administración, sino que es conservado como bien fiscal para su explotación, bajo la gestión de la CORFO (Bize, 2017). Esto permite que se constituya en la mayor empresa maderera del país y de Latinoamérica, denominada Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (COFOMAP). Este complejo industrial surge con el objetivo de desarrollar un proyecto productivo y social coherente con los fines del Área de Propiedad Social, contemplada en el programa de gobierno de la Unidad Popular. Por ello la empresa adopta una estructura de organización basada en la cogestión entre trabajadores y cargos directivos, territorializando su organización en sectores y ámbitos industriales en los diversos fundos expropiados (Figura 3).



Figura 3. Casas de la administración del Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (COFOMAP), ubicadas en avenida Los Raulíes, localidad de Neltume, eje cívico-administrativo del complejo industrial (Fotografía: Archivo CMN, 2016).
Houses of the administration of the “Complejo Forestal y Maderero Panguipulli” (COFOMAP), located in Los Raulíes Avenue, town of Neltume, civic-administrative axis of the industrial compound (Photograph: CMN Archive, 2016).
Casas da administração do “Complejo Forestal y Maderero Panguipulli” (COFOMAP), localizadas na avenida Los Raulíes, localidade de Neltume, eixo cívico-administrativo do complexo industrial (Fotografia: arquivo CMN, 2016).

Se regulariza además la situación laboral de los trabajadores y se lleva adelante un plan de construcción de viviendas sociales y escuelas a lo largo del territorio cordillerano.

La visibilidad de este proyecto productivo y social no pasa inadvertida esos años, siendo de manera constante fustigado por los medios de prensa y partidos políticos opositores al gobierno de la Unidad Popular, denunciando la supuesta presencia de una escuela de guerrillas en la precordillera de la actual región de Los Ríos.

El día posterior al golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973, se genera un incidente entre dirigentes y trabajadores del COFOMAP y carabineros del retén de Neltume, que fue expuesto por la prensa de la época como un asalto y ataque armado (Caen Comdte. Pepe y jefes guerrilleros del complejo, 1973, *El Correo de Valdivia*). Tras estos incidentes, un centenar de personas son detenidas y torturadas en las dependencias del mismo retén y posteriormente trasladadas a la cárcel pública de Isla Teja, en la ciudad de Valdivia (Brickman, 2019; Delgado, 2016). Algunos detenidos son sometidos a Consejos en Tiempos de Guerra y sentenciados a penas de cadena perpetua y de cárcel efectiva agravada (Consejo de Guerra de Valdivia, 1973). Doce personas son condenadas a pena de muerte y ejecutadas por un pelotón de fusilamiento en el predio militar de Llancahué, comuna de Valdivia. Entre las víctimas está José Liendo Vera, alias “comandante Pepe”.

Esta situación tiene una amplia cobertura mediática (Corporación de Defensa de los Derechos del Pueblo [CODEPU], 1991) y es utilizada como pretexto en el montaje comunicacional del denominado “Plan Z” que, a juicio de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, se constituye en un discurso legitimador del golpe de Estado (Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación [CNRR], 1996 [1991]; Seguel, 2020). El “Plan Z” es una operación de guerra psicológica ideada por los servicios de inteligencia de la dictadura militar durante septiembre de 1973 (Seguel, 2019, p. 95). Si bien la campaña es concebida en la región Metropolitana, en cada región del país se aplica su razonamiento para señalar que diversos hechos y

detenidos son parte del mismo Plan (Sinestro Plan “Z” de Valdivia, 1973, *El Correo de Valdivia*).

Producto de estos hechos se despliega un fuerte operativo militar en la zona, conocido como “Operación Leopardo”. Junto con ello se crea la “Brigada Especial Antiguerilla” por parte del Ejército, la que opera en la cordillera de Valdivia durante 1973. El territorio es ocupado por militares y sus montañas son bombardeadas durante semanas (Bravo, 2012, pp. 207-213). Entre el 9 y 10 de octubre, en el sector de Liquiñe, un operativo cívico-militar detiene a cerca de treinta personas, lo que culmina con la tortura, ejecución y desaparición de 15 de ellas. Todos dirigentes del COFOMAP, y 10 de ellos pertenecientes al pueblo mapuche. En forma paralela, entre el 7 y 9 de octubre, en el sector de Chihuío, otro operativo cívico-militar culmina con la detención, tortura, ejecución e inhumación de 18 trabajadores forestales, la mayoría de ellos afiliados al sindicato “Esperanza del Obrero” (CODEPU, 1991).

El uso del retén de carabineros como centro de detención y torturas fue acreditado por el “Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura” (CNSPPT), el que señala (Figura 4):

Según consta en los antecedentes recogidos por la Comisión, este retén fue utilizado en el año 1973. La mayoría de los testimonios recibidos sobre ese año fueron hombres del Complejo [Forestal y] Maderero Panguipulli, detenidos en operativos conjuntos de carabineros y militares, también con la participación de algunos civiles. Según dichos testimonios, se les interrogaba en relación con el asalto del retén de Neltume. Ingresados al recinto, eran mantenidos en calabozos o en las pesebreras con cerdos y caballos, incomunicados, con los ojos vendados y amarrados mientras eran interrogados y torturados.

Los exprisioneros denunciaron haber sufrido golpes, amenazas, introducción de líquidos a presión por la nariz, azotes con ramas de ortiga y pinchazos de agujas en los testículos. Varios testigos denunciaron haber sido obligados a permanecer en una casa de perro (CNSPPT, 2005, p. 404).



Figura 4. El retén de Carabineros de Neltume se mantiene operativo hasta 1974 en sus dependencias originales. El 20 de mayo de 2016 el inmueble es destruido por completo a causa de un incendio. Izquierda: construcción original (Fotografía: Archivo Centro Cultural Museo Memoria Neltume, 1973). Abajo: condición actual del sitio de memorias (Fotografía: Archivo CMN, 2016).

The Neltume's police checkpoint was operative until 1974 at its original location. On May, 20th 2016, the building was completely destroyed by a fire. Left: original construction (Photograph: Museo Memoria Neltume Cultural Center's archive, 1973) Below: current condition of the memories' location (Photograph: CMN Archive, 2016).

O posto de controlo policial de Neltume esteve operativo até 1974 na sua localização original. A 20 de maio de 2016, o imóvel ficou completamente destruído devido a um incêndio. Esquerda: construção original (Fotografia: Arquivo Centro Cultural Museo Memoria Neltume, 1973) Abaixo: condição atual do local das memórias (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).



En 1978 el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) organiza la denominada “Operación Retorno”, con exiliados y sobrevivientes de la prisión política en el país. En este contexto, entre 1980 y 1981, se implementa un espacio de resistencia armada en la comuna de Panguipulli, que incluye la participación de extrabajadores del COFOMAP que partieron al exilio (Comité Memoria Neltume, 2003; Silva, 2015). Parte del grupo se interna en la montaña en 1980 en un sector denominado como “el rectángulo”, formado entre el lago Neltume y la frontera con Argentina. Algunos de sus miembros son interceptados, detenidos y torturados por la Central Nacional de

Informaciones (CNI) en 1981, culminando en un operativo militar de envergadura conocido como “Operación Machete”, con una amplia cobertura mediática en los medios de la época. En este contexto, nueve participantes son interceptados y ejecutados en falsos enfrentamientos, como se reconoce en el “Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación”, en el que se señala:

Es preciso separar claramente los hechos o intenciones que pueden imputársele a los que fueron muertos, e incluso las consideraciones sobre su peligrosidad, de la licitud o ilicitud de los actos de la autoridad en combatirlos.

Desde luego, ninguna norma puede pedir que el Estado renuncie a combatir una insurgencia. Incluso más, ninguna norma puede pedirle que la combata con medios poco eficaces. Pero sí cabe exigir el cumplimiento, en toda circunstancia, de ciertas normas que regulan el empleo de la fuerza.

(...) la Comisión considera que [se] trata de ejecuciones, en violación de los derechos humanos de los afectados (CNRR, 1996 [1991], pp. 992-993)⁶.

A mediados de la década de 1980 los bienes, predios e industrias pertenecientes al COFOMAP comienzan de manera progresiva a ser vendidas a privados, quienes ven en la zona un potencial natural para ser explotado por la industria del turismo, lo que conduce a una progresiva reconversión productiva a lo largo de la década de 1990.

A comienzos del gobierno del presidente Patricio Aylwin Azócar se crea la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Comisión Rettig), para esclarecer los graves hechos de violaciones a los derechos humanos acontecidos en el país en el período de la dictadura cívico-militar, entre el 11 de septiembre de 1973 y el 11 de marzo de 1990. Con posterioridad se generan otras iniciativas, como la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Comisión Valech I) creada el 11 de noviembre de 2003, mediante el Decreto Supremo N° 1040, y la Comisión Presidencial Asesora para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (Comisión Valech II), creada el 5 de febrero de 2010, por medio del Decreto Supremo N° 43. Como resultado de esta

labor se logra establecer que 71 personas vinculadas al COFOMAP son ejecutadas y desaparecidas en su entorno producto del accionar de la dictadura⁷.

METODOLOGÍA DE TRABAJO

La metodología de trabajo para la selección de los bienes más representativos se desarrolla a partir de un enfoque cualitativo y de redes, con el Centro Cultural Museo y Memoria Neltume (CCMMN), institución comunitaria que surge en 2004 y que ha impulsado un trabajo sistemático de recuperación de la historia y memoria local asociada a los trabajadores de la madera y de la experiencia histórica del COFOMAP.

La metodología se despliega en tres etapas. La primera se circunscribe a la organización del trabajo, acotando el marco institucional y los objetivos, y estableciendo vínculos con los actores claves en el territorio. En ese contexto se efectúa una primera reunión, en abril de 2016, en las dependencias del CCMMN. Luego se realiza un primer levantamiento de información en terreno de los bienes de interés patrimonial, vinculados a la historia y memoria de los trabajadores de Neltume. Esta etapa culmina con la presentación formal de una solicitud de declaratoria como Monumento Nacional, en la categoría de Monumento Histórico, de un conjunto de bienes pertenecientes al desarrollo del COFOMAP, mediante carta dirigida a la Secretaría Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales, el 15 de abril de 2016.

En la segunda etapa se realiza un taller de identificación de bienes patrimoniales con la comunidad de Neltume (septiembre de 2016) y se recopila información en terreno de los bienes preseleccionados para la elaboración del expediente. De forma paralela un equipo de jóvenes estudiantes en práctica de la Universidad Austral de Chile (UACH) efectúa el levantamiento arquitectónico de los bienes seleccionados por la comunidad, con la supervisión de la Oficina Técnica Regional (OTR) de Los Ríos, del Consejo de Monumentos Nacionales y la Comisión Asesora de Monumentos Nacionales de la región.

En diciembre de 2016 se materializa la tercera etapa del proyecto, la que se inicia con la presentación

⁶ Es importante señalar que de los hechos mencionados, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación solo reconoce un caso como "enfrentamiento real", el de "(...) Miguel CABRERA FERNÁNDEZ, obrero, quien cayó el 16 de octubre de 1981 en la localidad de Choshuenco al ser descubierto por carabineros y luego de producirse intercambio de tiros entre ellos" (CNRR, 1996 [1991], p. 993. Mayúsculas y cursivas del original).

⁷ En homenaje a las víctimas del COFOMAP se instala en 2000 un memorial en la localidad de Neltume, obra del escultor Alejandro Verdi Zamora.

del trabajo a la comunidad, para luego elaborar los criterios de valoración de los bienes identificados.

Primera etapa: identificación de actores claves en el territorio

En el análisis de redes uno de los aspectos principales está dado por la identificación de un “actor central”, en torno al cual se articulan relaciones fuertes y débiles con diversos actores comunitarios (Scott, 2003 [1993]). Este tipo de actores, por sus rasgos característicos, posee propiedades relacionales y atributos. Las primeras están dadas por la cantidad y consistencia de los vínculos que articula en determinados contextos, y en el caso de los atributos, por sus cualidades en diversos ámbitos que lo dotan de distinción, reconocimiento y legitimidad en un determinado contexto social.

De acuerdo con lo anterior se establece como “actor central” el CCMMN, ya que una cualidad primordial de este espacio es que posee un alto grado de cohesión interna. Esta condición le otorga permanencia en el tiempo y a la vez legitimidad social en la comunidad, debido a los trabajos positivos que la organización ha desarrollado en el posicionamiento de la historia y la memoria del COFOMAP, permitiendo precisar sus vínculos grupales (relaciones fuertes) y con personas (relaciones débiles) para efectos de este estudio.

A partir de ello se generan los primeros acuerdos que dotan de legitimidad la labor en desarrollo con la Secretaría Técnica del CMN. Se establece una planificación de las tareas a realizar y una primera revisión de los potenciales bienes a valorar, en conjunto con la comunidad de actores. En forma paralela se inicia un estudio exhaustivo de la causa judicial rol N°1675-2003 del Primer Juzgado del Crimen de Osorno, así como de la bibliografía y archivos del Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, del Archivo de la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), de la Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad, del Archivo Nacional de la Administración (ARNAD), de la Biblioteca Nacional de Chile (BN) y de los documentos y textos históricos del CCMMN, en materias relativas al desarrollo histórico del COFOMAP.

Segunda etapa: identificación y registro de bienes patrimoniales

En septiembre de 2016 se desarrolla una actividad participativa denominada “Taller de identificación de bienes patrimoniales”. La convocatoria se realiza a partir de una matriz de vínculos, con una muestra estructural no probabilística, que asocia relaciones fuertes y débiles del actor central (CCMMN), considerando a diferentes actores de la comunidad con una distribución paritaria de género y con representatividad etaria (Marradi, Archenti y Piavoni, 2018).

Para su desarrollo se definen preguntas transversales en torno a los bienes locales de valor patrimonial, que en un criterio de dispersión e iteración, son trabajadas en pequeños grupos. Esto permite al observador distinguir aquellos bienes que van emergiendo en las conversaciones, junto con los criterios y argumentos dados por las personas para asignar tal relevancia. Luego de ello, por criterio de saturación (aquellos que más se repiten) y de pertinencia (aquellos que permiten una lectura más integral del conjunto), se realiza un trabajo grupal donde los bienes seleccionados se agrupan por dimensiones: bienes con valor vinculados a componentes naturales y de paisaje cultural, bienes con valor asociados al desarrollo forestal y al COFOMAP y bienes con valor vinculados a la memoria y los derechos humanos (Tabla 1).

A partir de los bienes seleccionados, y con el apoyo de estudiantes en práctica de la Universidad Austral de Chile, se realiza el levantamiento arquitectónico y se continúa con la revisión sistemática de documentos y bibliografía.

Tercera etapa: definición de valores y atributos

Para finalizar, el levantamiento de información es presentado a la comunidad en el marco del aniversario de la creación del CCMMN, en diciembre de 2016. En esta oportunidad se configuran pequeños grupos de trabajo para la definición de valores y atributos de cada uno de los sitios y bienes identificados a lo largo del proceso. La actividad culmina con un conjunto

Tabla 1. Identificación de bienes patrimoniales, agrupación por dimensiones y menciones efectuadas por los participantes al taller.

Identification of assets, grouped by size, and references made by the workshop participants.

Identificação dos bens patrimoniais, agrupados por tamanhos e referências feitas pelos participantes da oficina.

| Bienes asociados al desarrollo de la industria forestal y al COFOMAP | Menciones |
|---|------------------|
| Locomotora Guacolda | 2 |
| Galpón industrial de IMASA | 1 |
| Casa del Museo | 2 |
| Expulpería | 4 |
| Canogas (sistema de abastecimiento de agua) y sistema eléctrico | 2 |
| Taller mecánico | 3 |
| Archivo de documentos del CCMMN | 3 |
| Fábrica de maderas terciadas | 3 |
| Vapor Enco | 3 |
| Casa plan habitacional COFOMAP, Puerto Fuy | 2 |
| Conectividad vial | 1 |
| Bienes asociados a la memoria y los derechos humanos | |
| Puente Quilmio | 1 |
| Retén de Carabineros de Neltume | 4 |
| Memorial de Neltume | 2 |
| Tatús de Remeco y campamento del destacamento guerrillero Toqui Lautaro | 4 |
| Sitios donde ejecutaron a miembros del destacamento guerrillero Toqui Lautaro | 4 |
| Bienes asociados a patrimonio natural y paisaje cultural | |
| Saltos del Huilo-Huilo | 3 |
| Parque de Neltume o Huellizada | 3 |
| Lago Neltume | 1 |
| Saltos del río Fuy | 1 |
| Lago Quilmio | 1 |
| Estero Trancaltoro | 1 |
| Salto Cuneco | 1 |
| Pampa Pilmaiken | 1 |
| Tranquil | 1 |
| Volcán Mocho-Choshuenco | 1 |
| Caminos madereros | 2 |

consolidado de bienes, a los que se les ha atribuido valores patrimoniales desde el punto de vista social, histórico, arquitectónico, urbano y de violaciones a los derechos humanos.

RESULTADOS

El presente apartado entrega una descripción general de los sitios y bienes que son representativos del desarrollo del Complejo Forestal y Maderero Panguipulli (COFOMAP), y que en sus diversas dimensiones patrimoniales, son fruto de un trabajo interdisciplinario y comunitario. Se otorga especial énfasis a los valores identificados en cada caso y, por motivos de extensión, se excluyen las variables que dan cuenta de sus atributos, los que pueden ser revisados en detalle en el acta de la sesión extraordinaria del Consejo de Monumentos Nacionales del 21 de diciembre de 2017⁸.

Galpón Industrial Maderera S.A. (IMASA)

Es el galpón original construido en la década de 1940, a partir de la utilización de maderas nativas (Figura 2). Se emplaza en el corazón del poblado de Neltume, formando parte del eje industrial, en torno al que se instalan los sectores administrativos y residenciales. A un costado se sitúan las canchas de encastillados para el acopio de la madera aserrada, y en cuya operación se hace parte la locomotora Guacolda⁹. Entre sus valores patrimoniales destacan:

- Es el único galpón original que se conserva con altos grados de integridad del conjunto que conforma el sector industrial construido entre 1938 y 1941. Constituye el principal espacio productivo de la Industria de Maderas S.A., y que posteriormente forma parte del COFOMAP.
- En términos constructivos, corresponde a un inmueble elaborado de forma completa con estructuras y revestimientos de maderas nativas a la vista (coihue [*Nothofagus dombeyi*], raulí [*Nothofagus alpina*], lenga [*Nothofagus pumilio*] y mañío [*Podocarpus* spp.]), incluidas sus ventanas

y puertas. Destaca la sucesión de cerchas de la cubierta a la vista que, en un largo de 110 m, arman el cuerpo del galpón (Figura 5).

- Su condición de testimonio del más importante centro industrial y su emplazamiento en el centro de la localidad de Neltume, le otorgan un valor urbano de carácter estructurante a la trama urbana del sector, cuyas instalaciones realzan su posición de centro productivo y social.
- Destaca además su valor de paisaje, por cuanto desde sus instalaciones hay una vista privilegiada hacia el volcán Choshuenco y hacia la cordillera de los Andes.

Chimenea y caldera de la fábrica de maderas terciadas

Se trata de dos elementos originales del complejo industrial que sobrevivieron al incendio de 2005, los que siguen en uso hasta hoy. La caldera es de manufactura inglesa, fabricada en la década de 1940, mantiene su estructura original y está en pleno funcionamiento (Figura 6)¹⁰. Los valores patrimoniales alusivos a estos bienes se sintetizan en:

- Constituyen dos elementos centrales de la fábrica de maderas terciadas que forma parte del conjunto industrial de la localidad, emplazándose a un costado de las instalaciones de la Industria de Maderas S.A.
- En términos industriales, todos los elementos son de fierro fundido, de fabricación inglesa, conservando sus marcas de origen.

⁸ Ver: <https://www.monumentos.gob.cl/servicios/actas/acta-sesion-extraordinaria-21-diciembre-2017>

⁹ Se desconoce la serie de fabricación de la locomotora y los motivos de su nombre. Según el testimonio de los habitantes de Neltume, dicho bien proviene de las estancias ovejeras de Tierra del Fuego, siendo adquirido por la familia Echavarrí en la década de 1940 (Taller de septiembre de 2016).

¹⁰ Según testimonios de los trabajadores de dicha industria. No se logra identificar su marca, serie y año (Taller de septiembre de 2016).



Figura 5. Galpón de planta libre, con techo a dos aguas, construido con madera nativa. Presenta cerchas a la vista que conforman la estructura del techo, con más de 100 m de largo (Fotografía: Archivo CMN, 2016).

Open blueprint warehouse with apex ceiling, built with native wood. It has exposed beams which make up the structure of the roof, which is more than 100 m long (Photograph: CMN Archive, 2016).

Galpão de planta aberta com teto de estrutura com vigas expostas, com mais de 100 m de comprimento (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).



Figura 6. La caldera es un sistema que consta de dos cámaras construidas en hierro fundido, que se conectan a dos hornos de ladrillo por medio de tuberías y tirajes, con puerta de cierre metálica, pasarelas y escotillas (Fotografía: Archivo CMN, 2016).

The boiler is a system consisting of two chambers made of cast iron, connected to two brick ovens through tubes and pipes, a metallic door, bridges and hatches (Photograph: CMN Archive, 2016).

A caldeira é um sistema que consiste em duas câmaras de ferro fundido, ligadas a dois fornos de tijolo por meio de tubos e chaminés, com porta metálica, passarelas e escotilhas (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).

Poseen un sistema propio de tuberías, llaves, cilindros, tirajes, cámaras y hornos para su correcto funcionamiento.

- Su traslado hacia el sector se considera un proyecto épico, ante la inexistencia de caminos y lo adverso del clima, expresando el espíritu de la época, impulsado por el ímpetu modernizador del desarrollo industrial.
- Desde el punto de vista social, representa el apogeo de la industria maderera en la localidad de Neltume y de las generaciones de trabajadores de los bosques en la precordillera.

Taller mecánico

Se trata del edificio destinado a la reparación de las maquinarias industriales de la fábrica. Evidencia un novedoso sistema constructivo, similar a los utilizados por la industria ferroviaria. Entre los valores patrimoniales resaltan las siguientes cualidades:

- Corresponde a un galpón original, único en el entorno, que forma parte del ámbito industrial de la época, siendo utilizado como taller mecánico de las instalaciones construidas en la década de 1940.
- La estructura central del galpón está construida por completo en metal, con componentes reforzados que se conservan íntegros y que constituye el único edificio del ámbito industrial que evidencia una estructura de estas características y materiales. Su sistema constructivo ha sido concebido para resguardar una amplia zona de trabajo de la intemperie y para soportar cargas considerables, propias de las labores de un taller mecánico.
- Destaca su emplazamiento en el poblado, al sur de la industria maderera IMASA y de las canchas de encastillado y a un costado de la “huallizada”¹¹ (grupo de robles de la especie *Nothofagus obliqua*), que forma una reserva de bosque nativo en el corazón del poblado de Neltume que se conserva íntegra desde la década de 1940. Ha sido utilizada como parque y espacio

público, siendo apreciada como un elemento de valor cultural y natural (Figura 7).

Casas de la administración

Conjunto formado por tres viviendas de características arquitectónicas idénticas; son los únicos inmuebles de hormigón armado del poblado. Se emplazan en el centro del sector administrativo, destinadas a ejercer las labores directivas del complejo industrial (Figura 3). Sus valores patrimoniales se resumen en:

- Constituyen un testimonio material del sector administrativo de la industria maderera, así como del desarrollo del COFOMAP. Emplazadas en la cabecera del sector industrial, forman un eje perpendicular dado por la Fábrica de Terciados y por las instalaciones de IMASA, configurando el eje cívico-administrativo de la localidad.
- Destacan por su calidad constructiva, nobleza de los materiales y tipología constructiva, conformando un frente homogéneo por la sucesión de casas de iguales características. Son las únicas construcciones de hormigón armado de los inmuebles originales, cuyos muros interiores, puertas y ventanas han sido confeccionadas con madera nativa de raulí (*Nothofagus alpina*).
- Al momento de conformarse el COFOMAP, las viviendas se destinan a labores de administración, pero también se utilizan como casa de huéspedes para recibir a las principales autoridades que visitan el Complejo, entre las que destaca la concurrencia de Salvador Allende Gossens, el primer Presidente en ejercicio en visitar el lugar.

¹¹ Proviene del mapudungun *hualle*, vocablo mapuche con el que se denomina al roble joven de madera blanquecina, a diferencia del *pellin* que designa al roble maduro de corteza agrietada y color rojizo. El *Nothofagus obliqua* se asocia a las prácticas culturales del pueblo Mapuche (Cfr. Skewes y Guerra, 2015).



Figura 7. Taller mecánico destinado a la reparación de la maquinaria empleada en la industria maderera IMASA. En primer plano, especímenes de *Nothofagus obliqua* (Fotografía: Archivo CMN, 2016).

Workshop aimed for the repairing of the machinery used in the IMASA sawmill. In the foreground, species of Nothofagus obliqua (Photograph: CMN Archive, 2016).

Oficina mecânica destinada ao conserto da maquinaria utilizada na indústria de madeira IMASA. No primeiro plano, espécimes de Nothofagus obliqua (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).

Expulpería

Se trata del antiguo almacén donde los trabajadores se abastecían de los principales bienes de primera necesidad, mediante el pago de un sistema mixto de descuentos en planilla y dinero en efectivo. Este inmueble está emplazado a un costado de las casas de la administración formando parte del eje cívico-administrativo (Figura 8). Su relevancia histórica y social está dada por su representación de los intercambios comerciales que operan en la época de funcionamiento del conjunto industrial, que dan cuenta de las condiciones laborales de los obreros forestales sometidos a un régimen de remuneraciones informal, que se caracteriza por combinar un sistema de descuento de valores por planillas y el pago esporádico en dinero. Esta situación conduce a uno de los mayores malestares de los trabajadores respecto de su condición de subordinación y pobreza en el trabajo, que se expresa a lo largo de varias décadas, mediante diversos intentos por formar organizaciones sindicales.

Puentes madereros sector de Chan Chan y Remeco

Corresponde a un conjunto de tres puentes, cuya tipología es propia del contexto regional, que articulan la conexión en el ámbito de montaña para el desarrollo de la industria forestal. Según los testimonios orales, los puentes son realizados por maestros locales, quienes proyectan un rudimentario método de encastillamiento de maderas nativas para generar sus estructuras centrales. Sus valores patrimoniales se centran en los siguientes aspectos:

- Estos puentes expresan un sistema local de construcción que configuran las rutas madereras necesarias para el desarrollo de las labores de forestación en la montaña. Dan cuenta de la creatividad y habilidad de los maestros locales que conciben un sistema de encastillamiento y acopio de maderas nativas de grandes dimensiones, utilizando la fuerza animal, para dar solución a los problemas de conexión que imponía la geografía (Figura 9).



Figura 8. Expulpería del complejo industrial, emplazada en el área cívico-administrativa de la localidad. Se caracteriza por un volumen simple, con acceso techado y cubierta a la vista compuesta por cerchas de madera (Fotografía: Archivo CMN, 2016).
Former “pulperia” (store) of the industrial compound, located in the civic-administrative area of the town. It is characterized by its simplicity; its entrance has an exposed roof with wooden beams (Photograph: CMN Archive, 2016).
Antiga “pulperia” do complexo industrial, localizada na área cívico-administrativa da localidade. Caracteriza-se por um volume simples, com acesso coberto com vigas de madeira expostas (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).



Figura 9. Puente en el sector de Chan Chan, comuna de Panguipulli, Chile. Construido con madera nativa, caracterizado por pilar central de troncos encastillados, tablero de madera, refuerzos y barandas (Fotografía: Archivo CMN, 2016).
Bridge in Chan Chan area, Panguipulli municipality, Chile. Built with native wood, characterized by a central pillar of castellated beams, wooden deck, reinforcements and railings (Photograph: Archive CMN, 2016).
Ponte na localidade de Chan Chan, município de Panguipulli, Chile. Construído com madeira nativa, caracteriza-se pelo pilar central de troncos encastelados, tabuleiro de madeira, reforços e grades (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).

- Su sistema constructivo constituye hasta la actualidad una solución eficiente para conectar las diversas localidades de la zona rural. Su presencia permite el despliegue de las rutas madereras hacia el corazón de la montaña, siendo fundamental para el traslado de la materia prima hacia las canchas de encastillado en la localidad de Neltume, durante el funcionamiento del Complejo.
- Destaca el puente número 1 del sector de Remeco, ya que en la década de 1940 se instala en su entorno la primera represa de la central hidroeléctrica para proveer de electricidad a la localidad y al complejo industrial.
- La historia de su traslado desde el lago Riñihue por medio de ríos y el uso de yuntas de bueyes con rieles de madera, da cuenta del proceso de asentamiento en el sector y expresa el espíritu modernizador de colonos, industriales y trabajadores de la zona cordillerana.
- El vapor Enco es uno de los principales lugares de encuentro para los habitantes de la localidad, constituyéndose a su vez en un espacio de visualización de la estratificación social, por medio de su sectorización en primera y segunda clase.

Vapor Enco

Construido en 1907 en Alemania¹², se utiliza durante la Primera Guerra Mundial para suministrar servicios a la escuadra alemana. En 1920 es llevado al lago Riñihue, bajo la propiedad de la firma “La Trasandina”. Hasta 1940 surca las aguas del lago, época en la que es comprado por la familia Bravo, para posteriormente ser trasladado por el río Enco hasta su nuevo emplazamiento: el embarcadero del fundo Puñir, a orillas del lago Panguipulli. En dicho lugar es acondicionado y adaptado para el traslado de pasajeros, constituyéndose desde mediados del siglo XX en la principal embarcación de la zona. Entre sus valores patrimoniales destacan:

- Testimonio material del proceso de modernización y desarrollo de la industria forestal y maderera en la cordillera valdiviana, cumpliendo un importante rol y valor social en las comunicaciones lacustres de la comuna de Panguipulli a lo largo del siglo XX. En 1954 se articula al ramal Lanco-Panguipulli, extendiendo la conectividad por el lago hasta el sector de Choshuenco (Figura 10).

Locomotora Guacolda

Locomotora de trocha angosta, que se desplaza por 12 km de línea férrea entre los sectores de aserraderos en las montañas, las canchas de encastillado y los galpones industriales, otorgando conectividad a los procesos productivos y a las faenas de montaña de la industria forestal y maderera del sector cordillerano de la región de Los Ríos. Su relevancia histórica y social radica en primera instancia en su originalidad, ya que constituye la maquinaria inicial utilizada para dichas faenas desde la década de 1940. Su conservación permite además una lectura integral del desarrollo industrial del sector, siendo en la actualidad un elemento simbólico de la localidad de Neltume, que se emplaza en la avenida principal del poblado (Figura 11).

Retén de Carabineros de Neltume

Se construye con posterioridad a las primeras movilizaciones sindicales en la década de 1950. Con anterioridad a septiembre de 1973 el retén de Neltume es reconocido como un espacio en torno al cual se establecen fuertes lazos de camaradería entre carabineros y los lugareños (Bravo, 2012). Sin embargo el 12 de septiembre de 1973 se desarrolla en el lugar un confuso incidente entre carabineros y dirigentes del COFOMAP, el que es presentado a la opinión pública como un enfrentamiento armado y cuyos hechos son posteriormente desmentidos por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (CNRR, 1996 [1991], pp. 388-390).

¹² Se desconoce el astillero en el que fue construido.



Figura 10. El vapor Enco se encuentra en la actualidad varado en la playa de Choshuenco (Fotografía izquierda: Archivo CMN, 2016). Desde mediados del siglo XX se constituye en la principal embarcación de pasajeros que surca las aguas del lago Panguipulli (Fotografía derecha: Archivo Memoria Chilena del Siglo XX, Feliciano Bustos Reyes, 1975).

The Enco steamboat is currently grounded in Choshuenco beach (Left photograph: CMN Archive, 2016). Since the mid-20th century, it has been the main passenger vessel sailing in the waters of Panguipulli lake (Right photograph: Memoria Chilena del Siglo XX's Archive, Feliciano Bustos Reyes, 1975).

O navio Enco atualmente encontra-se encalhado na praia de Choshuenco (Fotografia esquerda: Arquivo CMN, 2016). A partir de meados do século XX, constitui-se como a principal embarcação de passageiros que sulcou as águas do lago Panguipulli (Fotografia direita: Arquivo Memoria Chilena del Siglo XX, Feliciano Bustos Reyes, 1975).



Figura 11. La locomotora Guacolda es una pieza original, utilizada desde 1940 en las faenas productivas de la industria maderera y forestal de la localidad de Neltume. Posee un alto valor simbólico para la comunidad (Fotografía: Archivo CMN, 2016).

The Guacolda locomotive is an original piece, used since 1940 in the productive tasks of the wood and forestry industries of the town of Neltume. It has a high symbolic value for the community (Photograph: CMN Archive, 2016).

A locomotiva Guacolda é uma peça original, utilizada desde 1940 nas tarefas produtivas da indústria da madeira e florestal da localidade de Neltume. Possui um elevado valor simbólico para a comunidade (Fotografia: Arquivo CMN, 2016).

El retén se mantiene operativo en sus dependencias originales hasta 1974 y luego es conservado por carabineros como un “monumento” comunitario, hasta el siniestro de incendio que sufre en 2016 (Figura 4). Según el testimonio de Luis Anguita Castro, segundo jefe del retén de Neltume:

Cuando yo llegué a Neltume [1977], ya estaba el retén nuevo, el viejo lo dejaron como un monumento por lo del asalto. Una vez pedí permiso para desarmarlo, para mejorar la relación con la comunidad, y me dijeron que no, porque era un monumento. El José, el “Comandante Pepe”, no era muy feroz, eso es un mito. Con el Pepe fuimos muy amigos, tuvimos muy buenas relaciones, incluso conversábamos todos los días. Yo creo que a Pepe lo mató la prensa (...) ¹³.

En virtud de los confusos acontecimientos ocurridos en el retén de Carabineros de Neltume el 12 de septiembre de 1973, se detiene a un gran número de personas de la localidad, siendo ejecutadas doce de ellas, como parte de las resoluciones de los Consejos de Guerra que se realizan en Valdivia hacia fines de septiembre y los primeros días de octubre de 1973 ¹⁴. Entre los detenidos y ejecutados se encuentra José Gregorio Liendo Vera, alias “Comandante Pepe”, militante del MIR y líder del Movimiento Campesino Revolucionario (MCR) del COFOMAP, cuya figura es utilizada para el montaje comunicacional conocido como “Plan Z”. Estrategia ideada por los servicios de seguridad de la Armada de Chile para justificar la “venganza política” y “muerte” de los adherentes de la Unidad Popular (CNRR, 1996 [1991], p. 102), así como legitimar el golpe de Estado que da inicio a la dictadura cívico-militar.

De este modo, el retén de Carabineros de Neltume es un Sitio de Memorias que testimonia procesos

de conmemoración significativos para importantes sectores de la población local de Neltume, configurando con ello una expresión de la historia reciente del país y de la memoria de las víctimas que son objeto de la represión política del Estado de Chile. Su preservación en el tiempo es una contribución a la educación en la materias de Derechos Humanos para el conjunto de la sociedad, promoviendo garantías efectivas de no repetición en el ámbito de la cultura y el patrimonio.

Campamento 83 del Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro

Este campamento se sitúa en el sector de Remeco, en la zona de la alta cordillera valdiviana. Es un campamento base, inaugurado el 8 de marzo de 1980 por el MIR, como parte de la “Operación Retorno”, en su intento por asentar espacios de resistencia armada que posibilitaran el desarrollo de espacios de formación e insurgencia. En la actualidad es el único vestigio material de conocimiento público en torno al proceso de asentamiento y desarrollo del Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro, realizado entre 1980 y 1981. El campamento 83 es el lugar donde fueron interceptados por primera vez los miembros del destacamento guerrillero (Figura 12) ¹⁵. Los valores patrimoniales asociados a este sitio de memorias se sintetizan en:

- Único testimonio material de una alternativa política de insurgencia armada, que sin embargo fracasa en su confrontación con los aparatos de seguridad de la dictadura cívico-militar. No obstante lo anterior, es testimonio de un compromiso de vida para un sector de la población y para una franja de la militancia de oposición a la dictadura que asume su compromiso hasta las últimas consecuencias.
- Gran parte de los integrantes del Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro son interceptados, detenidos, torturados y ejecutados al margen de todo proceso judicial como establece el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación en 1991, constituyéndose en violaciones flagrantes a los derechos humanos (CNRR, 1996 [1991], pp. 991-993).

¹³ Cfr. Primer Juzgado del Crimen de Osorno, 2003. Causa rol N°1675-2003, Tomo 1, Foja 49, “Caso Neltume, delito 01002 muerte y hallazgo de cadáver”.

¹⁴ Ver: <https://interactivos.museodelamemoria.cl/victimas/?p=130>

¹⁵ La numeración que se da al campamento guerrillero se vincula a su fecha de inauguración 08.03.1980.

- El reconocimiento público de estos acontecimientos contribuye a la desmitificación de acontecimientos dolorosos para la sociedad chilena, en la búsqueda permanente del fortalecimiento de la democracia y de las instituciones que aseguren la resolución pacífica de los conflictos políticos. Al mismo tiempo es testimonio y reconocimiento para un sector de la población que con su accionar genera las condiciones sociales y políticas que conducen a la desestabilización de la dictadura y su posterior apertura democrática.

CONCLUSIONES

La experiencia de construcción de un expediente de declaratoria como Monumentos Históricos de un conjunto de bienes de la localidad de Neltume, desde un enfoque cualitativo y de redes, ha sido una experiencia importante de trabajo interdisciplinario y comunitario por parte de la Secretaría Técnica del Consejo de Monumentos Nacionales. Ello ha permitido integrar perspectivas del patrimonio industrial al trabajo de rescate de memorias y derechos humanos con una orientación integral.

En este ámbito, el trabajo se ajusta a las recomendaciones internacionales para el abordaje de este tipo de bienes (ICMEMO, 2011), incorporando criterios de participación activa como principio de reparación estatal y de pertinencia territorial (Seguel, 2019).

A nivel metodológico la utilización de criterios de dispersión, saturación e iteración, permite efectuar procesos emergentes de diálogos para la identificación de bienes patrimoniales. Tales criterios tienen la ventaja de dotar de legitimidad el proceso de construcción, pero se afronta la dificultad de reunir estos bienes bajo principios de pertinencia e integridad. Esto supone la generación de un espacio de permanente negociación para la identificación de valores y atributos, que requiere de una apertura y gestión persistente con los actores involucrados, resaltando el carácter sociopolítico de la construcción de identidades y memorias asociadas a una localidad y su patrimonio (Kisi, 2016).



Figura 12. El polígono en rojo destaca la zona en que se movilizaba el grupo insurgente en la montaña. Los círculos amarillos indican los sitios donde se emplaza el Campamento 83 del Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro (Elaboración propia, 2016).

The red polygon highlights the area of movement of the insurgent mountain group. Yellow circles show the sites of the Camp 83 detachment "Guerrillero Toqui Lautaro" (Own elaboration, 2016). O polígono vermelho destaca a área onde se movimentava o grupo insurgente nas montanhas. Os círculos amarelos mostram os locais onde se localiza o Acampamento 83 do "Destacamento Guerrillero Toqui Lautaro" (Elaboração própria, 2016).

Este proceso, no exento de tensiones, producto de la carencia de recursos humanos y financieros así como de la complejidad del campo patrimonial, se puede constituir en un referente de trabajo descentralizado e interdisciplinario al interior del Consejo de Monumentos Nacionales, institución mandatada en Chile para ejercer la tuición y protección del patrimonio cultural.

AGRADECIMIENTOS

Se agradece el aporte de Sandra Ranz Velázquez, antropóloga y coordinadora de la Oficina Técnica Regional de Los Lagos del CMN. A Blanca Garretón, arquitecta, y a Ricardo Mendoza, exdirector del Museo de Sitio Castillo de Niebla, ambos integrantes de la Comisión Asesora de Monumentos Nacionales de la región de Los Ríos. Asimismo a las estudiantes

en práctica, Karina García y Andrea Santibáñez, por su colaboración en este trabajo. Y de manera especial se agradece el apoyo de Cristóbal Bize y de cada

uno de los integrantes del Centro Cultural Museo y Memoria Neltume, en particular a su presidenta, la señora Angélica Navarrete.

REFERENCIAS CITADAS

- Avendaño, O.** (2017). *Los partidos frente a la cuestión agraria en Chile, 1946-1973*. Santiago, Chile: Lom Editores.
- Barrena, J., Hernando, M. y Rojas, F.** (2016). Antecedentes históricos sobre el Complejo Forestal y Maderero Panguipulli, provincia de Valdivia, Centrosur de Chile. *Bosque*, 37(3), 473-478. <http://dx.doi.org/10.4067/S0717-92002016000300004>
- Bengoa, J.** (2000). *Historia del pueblo mapuche. Siglo XIX y XX*. Santiago, Chile: Lom Editores.
- Bengoa, J.** (2016). *Reforma agraria y revuelta campesina. Seguido de un homenaje a los campesinos desaparecidos*. Santiago, Chile: Lom Editores.
- Bize, C.** (2017). *El otoño de los Raulíes. Poder popular en el Complejo Forestal y Maderero Panguipulli, Neltume, 1967-1973*. Santiago, Chile: Tiempo Robado Editoras.
- Bravo, J.** (2012). *De Carranco a Carrán. Las tomas que cambiaron la historia*. Santiago, Chile: Lom Editores.
- Brickman, B.** (2019). *Memorias de la prisión política en Valdivia, 1973-1990*. Valdivia, Chile: Arte Sonoro Austral.
- Caen Comdte. Pepe y jefes guerrilleros del complejo.** (20 de septiembre de 1973). *El Correo de Valdivia*.
- Cancino, H.** (1988). *La problemática del poder popular en el proceso de la vía chilena al socialismo, 1970-1973*. Aarhus, Dinamarca: Aarhus University Press.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura [CNSPPT].** (2005). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Santiago, Chile: La Nación S.A. Recuperado de <https://bit.ly/3DvgUym>
- Comité Memoria Neltume.** (2003). *Guerrilla en Neltume: una historia de lucha y resistencia en el sur chileno*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- Consejo de Guerra de Valdivia.** (1973). Sentencia, Causa rol N°1226-1973.
- Corporación de Defensa de los Derechos del Pueblo [CODEPU].** (1991). *Recuerdos de la guerra: Valdivia, Neltume, Chihuío, Liquiñe*. Santiago, Chile: CODEPU-Emisión.
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación [CNRR].** (1996 [1991]). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (Reedición, Vol. I, Tomos 1 y 2). Santiago, Chile: Andros Impresores. Recuperado de <http://bit.ly/3hmvzkN>
- Delgado, H.** (2016). *Recuerdos de la guerra que no fue. Relato de un ex prisionero político. Cárcel de Valdivia (1973-1976)*. Valdivia, Chile: Editorial Fértil Provincia.
- Gaudichaud, F.** (2016). *Chile 1970-1973. Los mil días que estremecieron al mundo. Poder popular, cordones industriales y socialismo durante el gobierno de Salvador Allende*. Santiago, Chile: Lom Editores.
- Herod, A.** (2011). Social Engineering through Spatial Engineering: Company Towns and the Geographical Imagination. En O. Dinius y A. Vergara (Eds.), *Company Towns in the Americas. Landscape, Power and Working-Class Communities* (pp. 21-44). Athens, Georgia, U.S.A.: The University Georgia Press.
- International Committee of Memorial Museums in Remembrance of the Victims of Public Crimes [ICMEMO].** (2011). *International Memorial Museums Charter*. Paris, Francia. Recuperado de: <https://bit.ly/3DyrVim>
- Instituto Nacional de Estadísticas.** (2019). *Ciudades, pueblos, aldeas y caseríos 2019*. Recuperado de <https://bit.ly/3gKQ7UW>
- Jalabert, D.** (2012). *Identidades ecosistémicas: la construcción social del paisaje lacustre en la cuenca del*

río Valdivia (Tesis para optar al título de Antropóloga y Licenciada en Antropología). Universidad Austral de Chile. Recuperado de <https://bit.ly/3mNKLJ1>

Kisić, V. (2016). *Governing Heritage Dissonance. Promises and Realities of Selected Cultural Policies*. Amsterdam, Países Bajos: European Cultural Foundation. Recuperado de <https://bit.ly/2WD6rQJ>

Marradi, A., Archenti, N. y Pioavoni, J. (2018). *Manual de metodología de las Ciencias Sociales*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Primer Juzgado del Crimen de Osorno. (2003). Causa rol N°1675-2003, Tomo 1, Foja 49, "Caso Neltume, delito 01002 muerte y hallazgo de cadáver".

Scott, J. (2003) [1993]. *Social Network Analysis. A Handbook*. Londres, Reino Unido: Thousand Oaks, New Deli: SAGE Publications. <https://dx.doi.org/10.4135/9781529716597>

Seguel, P. (2016). Prácticas de poder de las clases subalternas en el desarrollo del poder popular en Chile, 1967-1973. *Izquierdas*, (27), 161-199. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-50492016000200007>.

Seguel, P. (2018). Las políticas de protección patrimonial de Sitios de Memoria en Chile, 1996-2018. Aproximaciones desde un campo en construcción. *Persona y Sociedad*, 32(1), 63-97. Recuperado de <https://bit.ly/2WDJ09F>

Seguel, P. (2019). *Derechos humanos y patrimonio. Historias/Memorias de la represión (para)estatal en Chile*. Santiago, Chile: Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Recuperado de <https://bit.ly/3DQxW9q>

Seguel, P. (2020). *Fuerzas Armadas, Seguridad Nacional y contrasubversión en Chile. Del copiamiento militar del territorio al surgimiento y auge de la Dirección de Inteligencia Nacional, 1970-1975* (Tesis de Magíster no publicada). Universidad de Santiago, Chile.

Skewes, J.C y Guerra, D. (2015). Sobre árboles y personas: la presencia del roble (*Nothofagus obliqua*) en la vida cordillerana mapuche de la cuenca del río Valdivia. *Atenea (Concepción)*, (512), 189-210. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-04622015000200011>

Silva, R. (2015). Territorio en disputa: guerrilla, represión y operativos cívico-militares en la precordillera valdiviana, Chile, 1981. *Boletín Americanista*, (71), 189-211. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/BoletinAmericanista/article/view/14610>

Siniestro Plan "Z" de Valdivia. (9 de octubre de 1973). *El Correo de Valdivia*, p. 3.

Van Geert, F. y Roigé, X. (2016). De los usos políticos del patrimonio. En F. Van Geert, X. Roigé y L. Conget (Coords.), *Usos políticos del patrimonio cultural* (pp. 9-26). Barcelona, España: Ediciones de la Universidad de Barcelona.

PROCESOS INCLUSIVOS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS, CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA, MÉXICO

Christian Enrique De La Torre Sánchez¹, Adriana Hernández Sánchez²

RESUMEN

El Taller Barrial de Artes y Oficios fue iniciado por la Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (FABUAP) y el grupo Re Genera Espacio (RGE) ante la iniciativa de las vecinas y vecinos de los barrios de San Antonio, El Refugio y Santa Anita por difundir los oficios que practican y la necesidad de contar con mejores conocimientos técnicos para la conservación del patrimonio local. Una de las primeras actividades fue el “Workshop Internacional de Volumetría Tridimensional en Yasería y Argamasa”, que en sus dos ediciones ha pasado de ser un taller de elaboración de elementos ornamentales a uno con ejecución en obra, capacitando y trabajando con la comunidad de los barrios, atendiendo además problemas reales en sectores deteriorados de la ciudad de Puebla (México), como la restauración de los nichos del Vía Crucis del antiguo templo de San Antonio en 2017.

Palabras clave: Taller barrial, trabajo comunitario, conservación del patrimonio, yesería, argamasa.

¹ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Re Genera Espacio A. C., México. christian.e.delatorre@correo.buap.mx

² Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Re Genera Espacio A. C., México. adriana.hernandezsanchez@correo.buap.mx

INCLUSIVE PROCESSES FOR HERITAGE CONSERVATION. WORKSHOP TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS, HISTORICAL CENTER OF PUEBLA, MÉXICO

ABSTRACT

The Workshop “Taller Barrial de Artes y Oficios” (Neighborhood Workshop for Arts and Crafts) was initiated by the College of Architecture at the Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (FABUAP) and the group Re Genera Espacio (RGE) as response to an initiative by residents from the neighborhoods of San Antonio, El Refugio and Santa Anita for spreading the trades they practice and the need to have better technical knowledge for the conservation of local heritage. One of the first activities carried out was the “Workshop Internacional de Volumetría Tridimensional en Yesería y Argamasa” (International Workshop on Three-dimensional Volume with Plaster and Mortar), which in its two editions went from being a workshop for ornamental elements elaboration to being one of execution on site, to train and work with people from the community. It also deals with real problems in deteriorated areas of the city of Puebla (México), such as the restoration of Vía Crucis niches in San Antonio’s ancient temple in 2017.

Keywords: Neighborhood workshop, community work, heritage conservation, plastering, mortar.

PROCESSOS INCLUSIVOS PARA A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO. OFICINA TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS, CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA, MÉXICO

RESUMO

A oficina “Taller Barrial de Artes y Oficios” (Oficina dos Bairros de Artes e Ofícios) foi iniciada pela Faculdade de Arquitectura da Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (FABUAP) e pelo grupo Re Genera Espacio (RGE), perante a iniciativa dos vizinhos dos bairros de San Antonio, El Refugio e Santa Anita para espalhar os ofícios que praticam e a necessidade de ter melhores conhecimentos técnicos para a conservação do património local. Uma das primeiras atividades foi o “Workshop Internacional de Volumetría Tridimensional em Yesería e Argamasa” (Oficina internacional de volumetria tridimensional em gesso e argamassa), a qual, na segunda edição, passou de uma oficina de elaboração de elementos ornamentais a uma oficina de execução em obra, para capacitar e trabalhar com a comunidade dos bairros. A oficina ocorre a problemas reais em áreas deterioradas da cidade de Puebla, no México. Exemplo disso foi a restauração dos nichos do Vía Crucis do antigo templo de San Antonio, em 2017.

Palavras chaves: Oficina dos bairros, trabalho comunitário, conservação do património, gesso, argamassa.

LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO: UN PROCESO INCLUYENTE

El concepto de patrimonio cultural se considera de difícil comprensión. Pareciera que los términos conservación y restauración, entre otros relacionados, fueran exclusivos de especialistas, de concededores y personas destacadas en el tema, ajenos al resto de la población. De este modo, los recursos del patrimonio cultural sirven para reproducir las diferencias entre los grupos sociales y la hegemonía de quienes logran un acceso preferente a la producción y distribución de los bienes: “Los sectores dominantes no solo definen cuáles son superiores y merecen ser conservados: también disponen de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes mayor calidad y refinamiento” (García Canclini, 1999, p. 18).

La arquitectura y los objetos heredados por nuestros antepasados deberían estar al alcance de la población, quienes son los que realmente custodian los bienes. Se trata de acercar el patrimonio, que sea para toda la ciudadanía, y dejar de considerarlo como lejano e inalcanzable. Como menciona García Canclini (García Canclini, 1999, p. 18), la capacidad de relacionarse con el patrimonio se origina en la desigual participación de los grupos sociales en su formación, en la jerarquía que existe de los capitales culturales, por ejemplo: en el mayor valor del arte que las artesanías, de la medicina científica que la popular, de la cultura escrita que la oral.

Por eso, la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la ventaja de no presentarlo como un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se renueva, produce rendimientos que los diversos sectores se apropian en forma desigual (García Canclini, 1999, p. 18)

Un proceso incluyente permitiría que tanto concededores como personas en general pudieran actuar de manera conjunta a favor de lo heredado por generaciones anteriores y así encontrar soluciones más creativas para su conservación.

Pero la población no puede actuar sola, ya que necesita conocer materiales y procedimientos para restaurar, si así fuera el caso. Por esta razón, el personal técnico especializado también debería socializar, en la medida de lo posible, sus procedimientos y formas de trabajo, evitando quedar solo en un nivel especializado.

Desde el 2012, la línea de investigación Espacio Público, Participación Ciudadana y Centro Histórico de la Facultad de Arquitectura de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (FABUAP) trabaja en tres barrios antiguos de la ciudad de Puebla, México (Santa Anita, El Refugio y San Antonio), realizando diversos proyectos de mejora del espacio público y de conservación del patrimonio a partir del involucramiento ciudadano.

Se trata de tres barrios antiguos localizados en el sector norponiente de la Zona de Monumentos Históricos de Puebla, fundados entre los siglos XVI y XVIII fuera de la traza central española, al que llegaron familias indígenas para trabajar en la construcción de la ciudad y que luego establecieron sus viviendas alrededor de las ermitas o capillas que dieron nombre a sus barrios. En la actualidad y de manera mayoritaria, viven personas de bajos recursos económicos, pero con fuerte sentido de pertenencia e identidad con su barrio³.

Entre los resultados obtenidos en esta primera etapa estuvieron la realización de jornadas de limpieza, la conformación del primer acervo de libros para

³ Desde la fundación de la ciudad de Puebla (1531), los barrios antiguos son receptores de familias que llegan en búsqueda de mejores oportunidades laborales. La traza urbana es la evidencia más evidente de esta dinámica histórica: en el centro se establecieron las familias más pudientes con los poderes políticos y económicos; en la periferia, los barrios, con viviendas y equipamientos más sencillos. En la actualidad, la cualidad más importante de vivir en los barrios está en la cercanía de servicios y equipamientos —sin necesidad de pagar transporte—, como escuelas y mercados, de encontrar trabajo en un lugar cercano o emplearse como vendedores ambulantes en el sector central.

la biblioteca del barrio San Antonio, la elaboración de una pieza de mobiliario urbano mediante un concurso estudiantil, la recuperación de la memoria histórica de los barrios con el libro *Barrio rojo* (2014) y la realización de talleres de diseño participativo para elaborar los proyectos de remodelación de los parques (Hernández et al., 2013).

Unos años después, gracias al trabajo junto con vecinas y vecinos, comunidad universitaria y especialistas, se ha logrado materializar un Taller Barrial de Artes y Oficios para el Centro Histórico de Puebla, asesorado por profesionales expertos y donde la población local es capacitada, interviniendo espacios bastante deteriorados que se han revalorizado de una manera poco usual por medio del trabajo participativo.

PRIMER TALLER: PROFESIONALES, TÉCNICOS Y ALUMNOS EN UN AMBIENTE ACADÉMICO

En septiembre de 2013, la FABUAP invitó al restaurador argentino Pablo Aníbal Romero Cardozo a realizar un taller de yesería y argamasa en las instalaciones de la universidad. Este primer taller estuvo dirigido a especialistas en conservación de patrimonio, profesionales de la arquitectura y restauración, personal técnico y comunidad estudiantil.

La invitación a Romero surgió por una iniciativa conjunta de la línea de investigación y el propio

restaurador en la búsqueda de cómo difundir los oficios tradicionales de la construcción, en este caso la yesería y la argamasa, que a su vez permitiera una mejor valoración del patrimonio cultural inmaterial, con el rescate de algunas técnicas de albañilería en riesgo de desaparecer, y del patrimonio cultural material, con la intervención en elementos deteriorados como nichos y molduras.

El desenvolvimiento profesional del instructor en obras de restauración de gran magnitud y con equipos multidisciplinarios, además de su labor en la capacitación de niñas, niños y jóvenes en diversas favelas de Río de Janeiro (Brasil), abrió una interesante posibilidad de conocer nuevas dinámicas de trabajo pensando que, en un futuro desde la FABUAP, la capacitación de los oficios se abriera fuera de los ámbitos académicos especializados y pudiera llegar al público en general.

El taller se realizó durante dos fines de semana, con 16 horas de capacitación, atendiendo al siguiente temario: método de observación y diseño, modelado con barro, elaboración de moldes y contramoldes a partir de vaciados de yeso, uso de silicón y fibra para moldear, creación de carriles de madera (*carrinos o chentinas*)⁴, elaboración de pináculos a escala con método tradicional de modelado y elaboración de molduras curvas a partir de un eje de trazo. Se elaboraron otros detalles arquitectónicos como copones⁵, pináculos, rosetones y esculturas. Algunos de los elementos fueron elaborados a una escala reducida y otros fueron réplicas en tamaño original. El trabajo en el taller fue dinámico y cada persona participante elaboró al menos una pieza de yesería.

Lo anterior se complementó con tres breves sesiones en aula, intercaladas con el trabajo de taller, en las que se explicaron la historia, fundamentaciones y especificaciones técnicas de los materiales utilizados, junto con las técnicas empleadas en la construcción antigua, aplicables en la elaboración actual de yeserías y argamasas.

En esta primera edición acudieron profesionales de las áreas de la conservación del patrimonio, restauración, alumnado de posgrado y licenciatura (en su mayoría de arquitectura), artistas plásticos y técnicos constructores. Al concluir, se entregaron

⁴ La técnica de los carriles de madera (*carrinos o chentinas* en portugués) consiste en fijar sobre una superficie lisa dos tiras de madera separadas unos cinco centímetros entre sí, donde se vacía el yeso mientras un perfil metálico impulsado de manera manual recorre el material vaciado y va conformando una moldura.

⁵ En yesería, se llama copón a un elemento decorativo volumétrico, construido en la parte superior de los altares y nichos en espacios abiertos, que se asemeja a una copa de metal utilizada en el culto católico donde se guardan las hostias para la comunión de los fieles.

constancias de aprobación avaladas por la FABUAP, las que cuentan con validez oficial.

LA CREACIÓN DEL TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS

En 2013, el grupo inicial de docentes y alumnado de la FABUAP que comenzó el trabajo en los barrios de San Antonio, El Refugio y Santa Anita, conformó el grupo Re Genera Espacio (RGE), cuyo objetivo principal es el mejoramiento de las condiciones de habitabilidad en los barrios antiguos a partir de la participación social. Desde entonces se continúa colaborando con los grupos vecinales y la FABUAP, pero ahora realizando más actividades participativas, incluyendo recorridos por los barrios, talleres artísticos, rescate de oficios antiguos y jornadas de mejoramiento de los espacios públicos en colaboración con la comunidad y el voluntariado externo.

En septiembre de 2014, la FABUAP fue sede del II Foro Latinoamericano de Estudiantes de Arquitectura, cuyo tema principal fue la regeneración urbana. Como parte del comité organizador, RGE propuso que se realizaran diversos talleres que incidieran en diversos puntos de la ciudad de Puebla. Uno de ellos era la materialización del proyecto “Bolsa de Color”, en el Barrio del Refugio, que consistió en la pintura de las fachadas de la calle conocida como La Bolsa del Diablo.

Para el proyecto se realizaron gestiones con la administración municipal para la reparación de lámparas, banquetas y calles, además de solventar el costo de la pintura y los trabajos de albañilería realizados de forma previa. Durante dos semanas el estudiantado asistente al foro y el voluntariado ayudaron a las personas del vecindario a pintar las fachadas con colores seleccionados por la comunidad (Hernández et al., 2017).

El proyecto “Bolsa de Color” es un referente de trabajo colaborativo que atendió problemas de imagen urbana y ayudó a la capacitación de vecinas y vecinos, comunidad de estudiantes y voluntariado, en temas como el mantenimiento de fachadas. También fue el inicio de una interesante colaboración

con la comunidad de los barrios interesados en la difusión de sus conocimientos y saberes.

Sumando lo anterior a la experiencia del 2013, con el “Workshop Internacional de Volumetría Tridimensional en Yesería y Argamasa”, se tuvieron los elementos para la creación del Taller Barrial de Artes y Oficios, que en 2015 comenzó con cuatro actividades:

1. El taller de dibujo, modelado y tallado en madera del Barrio del Refugio, impartido por un vecino del barrio: el arquitecto Ángel Sedeño, que comenzó en las instalaciones del templo, luego se trasladó al “Jardín Ángela Peralta” y en la actualidad al domicilio del instructor, donde imparte clases a un grupo estable de diez alumnas y alumnos por cada periodo semestral de enseñanza.
2. El taller de diseño y construcción de mobiliario infantil, que fue realizado en colaboración con la FABUAP y el Instituto de Diseño e Innovación Tecnológica (IDIT) de la Universidad Iberoamericana Puebla. Este taller estuvo dirigido a niñas y niños que viven en las vecindades de La Bolsa, quienes, mediante el dibujo y el uso de herramientas digitales, diseñaron un mobiliario acorde a sus medidas y necesidades, que meses después fue construido por el grupo Re Genera Espacio (RGE, 2016).
3. El taller de albañilería, que surgió ante la necesidad de mejorar las condiciones físicas de un espacio otorgado a préstamo al grupo. Se repararon los daños que tenía un “cuarto” de vecindad⁶, aprendiendo a resanar muros, reparando losas antiguas y pintando con cal, lo que se realizó también con el apoyo de la comunidad de La Bolsa.
4. La continuidad del “Workshop Internacional de Volumetría Tridimensional en Yesería y

⁶ En México, se llama “cuarto” a un espacio físico multifuncional que a la vez sirve de dormitorio, comedor y cocina. Es característico de las viviendas colectivas llamadas vecindades.

Argamasa” realizado en 2013, recabando información acerca de las técnicas, la historia de la yesería en la ciudad de Puebla y manteniendo comunicación con el instructor Romero y su recién fundado *Espaço Ateliê do Parque da Cidade*, que capacita en técnicas de restauración a la juventud de las favelas de Río de Janeiro en Brasil.

EL VÍA CRUCIS DE SAN ANTONIO, UN CONJUNTO ÚNICO EN EL CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA

Como ya fue mencionado, el barrio de San Antonio se localiza en el sector norponiente del Centro Histórico de Puebla. Es uno de los más antiguos de la ciudad y desde su origen ha padecido el estigma de ser una zona peligrosa, ya que en diversas épocas albergó los usos que no estaban permitidos en el sector principal de la ciudad, como la venta de bebidas alcohólicas y la prostitución (Hernández y De La Torre, 2016).

Se trata de un espacio que comenzó a construirse en 1591 como parte del convento de la orden de los franciscanos menores, los denominados dieguinos, y que en la primera mitad del siglo XIX pasó a custodia del clero secular. A partir de entonces, el conjunto fue fraccionándose hasta conservar solo el área actual que abarca el templo y su gran atrio (Hernández et al., 2014, p. 25).

El templo de San Antonio se destaca por su gran barda con merlones y almenas⁷, recubierta con petatillo⁸, su acceso es una portada con un arco de

medio punto, rematada con un frontón con nicho, una cruz de piedra en lo alto y una reja de fierro. El acceso está flanqueado por jambas almohadilladas, las enjutas ornamentadas con flores de acanto.

En el atrio se destacan las estaciones del Vía Crucis, conformado por dieciséis nichos que contienen tableros de azulejo, las catorce estaciones y dos nichos, uno de apertura y otro de finalización del recorrido, en la parte central una cruz de talavera y en la base un elemento protuberante simulando un monte con una flor de lis (Hernández et al., 2014).

El Vía Crucis del atrio de San Antonio es un conjunto único en el Centro Histórico de la ciudad y es donde todos los años se realizan procesiones durante la Semana Santa.

SEGUNDO TALLER: INCORPORACIÓN DE PERSONAS DEL BARRIO, CUSTODIOS Y PÚBLICO EN GENERAL

En 2017, ya como parte del Taller Barrial de Artes y Oficios se planteó la necesidad de realizar el segundo taller de yesería y argamasa fuera de las instalaciones de la FABUAP, con una convocatoria más amplia, buscando el apoyo de patrocinadores como la empresa Oxical, especializada en el desarrollo de productos de cal para la restauración, y atendiendo una problemática real.

El curso se planteó como un acercamiento a la comunidad de un barrio. Para ello se buscó un sitio que requiriera ser atendido, como fue el caso de las capillas del Vía Crucis del atrio del Templo de San Antonio, estas son un ejemplo único en la ciudad de Puebla, debido a que conserva tableros de talavera con textos en castellano antiguo que describen la pasión de Cristo y que se utilizan durante la Semana Santa (“BUAP retoma técnicas (...)”, 2017).

El taller constó de ocho sesiones donde se retomó parte del programa de trabajo del primer curso, pero con una aplicación en sitio. El tema fundamental fue el aprendizaje del uso de la cal en sus diferentes modalidades.

⁷ Los merlones son tramos sobresalientes de la parte superior del muro, las almenas son los vanos descubiertos existentes entre los merlones.

⁸ Se denomina petatillo a la colocación de piezas de tabique rojo recocido en muros y pisos, en forma de tresbolillo, es decir, formando figuras en forma de flechas o deltas, una tras otra. En México, en particular Puebla, durante los siglos XVII y XVIII fue muy habitual este recubrimiento en muros exteriores intercalados con piezas de azulejo de talavera.

En la primera etapa se consiguió el material básico: barro, yeso y arena para obtener granulometrías más finas. Con la empresa Oxical se acordaron las proporciones óptimas de la mezcla cal-arena para la restauración de los nichos.

La plática introductoria sirvió al instructor para interactuar con las personas participantes y sensibilizarlas con una semblanza histórica del antiguo conjunto conventual de San Antonio, para lo que se hizo un reconocimiento de los nichos a intervenir.

De forma posterior, con el barro se modelaron distintos elementos decorativos (Figura 1) y luego se elaboraron moldes de yeso, silicón y caucho (Figura 2). En otra sesión se perfilaron molduras y remates de las capillas del Vía Crucis para recuperar la volumetría de los elementos faltantes y fragmentados. También se desmoldaron las piezas que pudiesen replicarse en otros ejercicios (Figura 3). Dentro de las técnicas de yesería, se realizaron carriles y cortaron perfiles laminados para la elaboración de molduras (Figura 4). Además, se comenzó con el resane, aplanado y perfilado de nichos, con mezcla cal-arena en proporción 1:2.

Fue muy importante realizar la adecuada limpieza manual de la superficie de los elementos previa a su intervención. Además, se comenzó el rejuntado de los azulejos de talavera, rellenando oquedades y nivelando aplanados (Figura 5). En este proceso fue necesario utilizar tres proporciones de cal-arena: 1:3 para rellenos, 1:2 para perfilados y molduras, y 1:1 para rejuntado (Figura 6).

La quinta sesión del taller se realizó el 3 de mayo, coincidente con la celebración religiosa denominada “Día de la Santa Cruz” y que en México también es conocida como el “Día del Albañil”. Se cortaron y aprendieron a ensamblar las molduras realizadas con los carriles lineales y circulares. También se construyó un pequeño torno con distintos perfiles laminados para realizar copones y en los nichos se reintegraron azulejos y juntas (Figuras 7 y 8). También se realizó una explicación respecto de cómo realizar un levantamiento de daños. Al concluir, se realizó una comida y un pequeño festejo.



Figura 1. Modelado de diversos elementos tridimensionales con barro (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Modeling of different three-dimensional elements with clay (Photograph: Hernández, A. 2017).
 Modelagem de diversos elementos tridimensionais com barro (Fotografia: Hernández, A. 2017).



Figura 2. Elaboración de moldes de silicón y fibra de vidrio (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Manufacturing of silicon and fiberglass molds (Photograph: Hernández, A. 2017).
 Fabrico de moldes de silicone e fibra de vidro (Fotografia: Hernández, A. 2017).



Figura 3. Desmontaje de molde de fibra de vidrio (Fotografía: Hernández, A. 2017).

*Disassembly of fiberglass mold (Photograph: Hernández, A. 2017).
Desmontagem do molde de fibra de vidro (Fotografía: Hernández, A. 2017).*



Figura 4. Construcción de carriles con base de madera y perfiles de lámina para elaboración de molduras de yeso (Fotografía: Hernández, A. 2017).

*Construction of rails with wooden base and metallic profiles to make plaster moldings (Photograph: Hernández, A. 2017).
Construção de trilhos com base de madeira e perfis metálicos para o fabrico de molduras de gesso (Fotografía: Hernández, A. 2017).*



Figura 5. Deterioros observados en azulejos de talavera de los nichos del Vía Crucis, Templo de San Antonio, Centro histórico de la ciudad de Puebla, México (Fotografía: Hernández, A. 2017).

*Deterioration observed in talavera tiles from the Vía Crucis niches, Temple of San Antonio, historic center of the city of Puebla, Mexico (Photograph: Hernández, A. 2017).
Deterioração observada nos azulejos de talavera dos nichos do Vía Crucis, Templo de San Antonio, centro histórico de Puebla, México (Fotografía: Hernández, A. 2017).*



Figura 6. Aplicación de mortero: mezcla cal-arena, proporción 1:3, para recuperación de volumetría y perfil de nicho del Vía Crucis (Fotografía: De La Torre, C. 2017).

*Application of mortar: mixture of lime and sand, 1:3 ratio, for recovering of volume and profile in the Vía Crucis niche (Photograph: De La Torre, C. 2017).
Aplicação da argamassa: mistura de cal e areia, proporção 1:3, para recuperação do volume e do perfil no nicho do Vía Crucis (Fotografía: De La Torre, C. 2017).*



Figura 7. Aplicación de argamasa en diferentes áreas del nicho (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Application of mortar in different areas of the niche (Photograph: Hernández, A. 2017).
Apliação de argamassa em diferentes áreas do nicho (Fotografia: Hernández, A. 2017).



Figura 8. Detallado de nicho: resanes y definición de perfiles previo a la aplicación de pintura (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Niche detail: repairs and definition of profiles before the application of paint (Photograph: Hernández, A. 2017).
Detalhe do nicho: consertos e definição de perfis antes da aplicação da pintura (Fotografia: Hernández, A. 2017).



Figura 9. Aplicación de acabado fino: mezcla cal-arena en proporción 1:1 (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Application of fine finishing: lime-sand mixture in 1:1 ratio (Photograph: Hernández, A. 2017).
Apliação do acabamento fino: mistura de cal e areia em proporção 1:1 (Fotografia: Hernández, A. 2017).



Figura 10. Limpieza de ladrillo rojo, también conocido como petatillo, y reintegración de piezas faltantes (Fotografía: Hernández, A. 2017).
Cleaning of red brick, also known as petatillo, and reintegration of missing pieces (Photograph: Hernández, A. 2017).
Limpeza de tijolo vermelho, também conhecido como petatillo, e reintegração das peças faltantes (Fotografia: Hernández, A. 2017).

El último día se aplicó el acabado fino a los nichos faltantes (cal-arena en una proporción 1:1), se aplicó la pintura a la cal (Figura 9) y se volvieron a colocar algunas piezas sueltas de ladrillo rojo o petatillo (Figura 10). El taller culminó con una comida ofrecida por la comunidad y quienes custodian el templo en agradecimiento a las personas asistentes y al voluntariado.

El 13 de junio las capillas del Vía Crucis fueron bendecidas por los sacerdotes del lugar, como parte de las festividades patronales de San Antonio de Padua.

CONCLUSIONES

Gracias a estos talleres, la juventud se acercó al patrimonio y aprendió técnicas que hoy ya no dominan los maestros albañiles. En las facultades de arquitectura no es prioridad explicar los beneficios del uso de materiales como el yeso y la cal, por lo que son pocos los arquitectos que optan por utilizar estos procedimientos tradicionales.

Para el equipo de trabajo, el Taller Barrial de Artes y Oficios significa una nueva forma de valorar el patrimonio y entender que no solo es un tema de quienes son especialistas, por lo que es indispensable involucrar a la población en un tema que se considera fuera de su comprensión, pero que es responsabilidad de toda la ciudadanía. Debemos transmitir los saberes entre quienes viven y que se apropian del patrimonio cada día, como las vecinas y vecinos, los feligreses de los templos, sin descuidar a quienes lo utilizan los fines de semana y a las personas visitantes. Como menciona García Canclini (1999, p. 18), la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural no lo presenta como “un conjunto de bienes estables neutros, con valores y sentidos fijos”, es un proceso social que se renueva,

que produce rendimientos “que los diversos sectores se apropian en forma desigual”.

Quienes viven en los barrios, intervienen sus viviendas y espacios públicos según sus recursos económicos y técnicos disponibles. La mayoría de las veces toman decisiones con urgencia para solucionar algunos deterioros, como filtraciones de agua o desprendimientos en muros, seleccionando materiales como el cemento, debido a que lo pueden adquirir en algún negocio cercano y puede ser usado por cualquier trabajador de la construcción o incluso por ellos mismos, a veces sin experiencia previa. La solicitud de algún profesional lo consideran innecesario, además de incosteable, además del temor de pedir asesoría externa, porque implicaría poner en riesgo su permanencia en el barrio, considerando que, a pesar de vivir ahí por varias generaciones, no todos son propietarios del inmueble donde viven. De ahí la importancia de revalorizar técnicas ancestrales, como el uso de la cal, para la mejor conservación de los edificios antiguos donde están sus hogares, el patrimonio donde viven.

La “apropiación” social del bien patrimonial tiene un rol cada vez más significativo en el manejo de este, el concepto “sobrepasa el marginal y controlado espacio otorgado hasta ahora a los temas de ‘concientización’ y ‘educación’ patrimonial en las políticas públicas de conservación de la herencia colectiva” (Caraballo, 2008, p. 43).

En el caso del taller, a futuro se visualiza como una actividad comunitaria que sea un referente local tanto para la gente del barrio como para los equipos de profesionales, con el objetivo de seguir sumando esfuerzos y que sea identificado por más personas. Pretendemos que se reconozca como una manera de contribuir a la mejora de los lugares, para que la población sepa dónde aprender técnicas y a quién recurrir en caso de alguna emergencia.

El uso del yeso y la cal se convirtió en algo novedoso para el taller, ya que la maleabilidad, la plasticidad de los materiales y la explicación del instructor contribuyeron a que se pudieran intervenir de forma exitosa los elementos, capacitando a la población del barrio y al alumnado, por lo que se dará continuidad a esta iniciativa por medio de otras convocatorias

⁹ Ver la convocatoria en: <http://bit.ly/39oHY45>

como el “Programa de Voluntarios del Patrimonio Mundial de la UNESCO” (World Heritage Volunteers, WHV), donde el grupo fue seleccionado para llevar a cabo la actividad en los veranos del 2018 y 2019⁹.

Este taller es una muestra de cómo se pueden gestionar recursos materiales y de mano de obra para mejorar las condiciones del patrimonio, en especial de aquellos elementos que se encuentran muy deteriorados, como los nichos del Vía Crucis, que por sus características pudieron ser intervenidos por quienes asistieron bajo capacitación y supervisión de las personas especialistas, lo que es una medida que puede tomarse para otros sitios con características similares.

La continuidad del taller también nos ha llevado a relacionarnos con otros artífices especialistas, como carpinteros y talladores de madera del barrio.

El patrimonio puede difundirse de nuevas maneras, por medio de procesos colaborativos, donde la gestión sea la clave. Se puede intervenir el patrimonio con la asesoría de personas especialistas, el apoyo de estudiantes y la voluntad de aprender por parte de todos quienes residen en los barrios.

Algunos retos que hemos superado en el taller, como la obtención de material y la participación de especialistas para el manejo de la cal, han sucedido gracias a la gestión que ha realizado el equipo de la universidad. Si bien incentivar la participación de la población no ha sido fácil, la promoción de este tipo de actividades busca establecer un lazo más estrecho con la comunidad.

Promover la confianza de los custodios del patrimonio, en este caso sacerdotes y sacristanes, parece una tarea difícil que en realidad requiere de una concientización por parte del equipo de trabajo para desarrollar iniciativas en sitios poco atendidos.

Otro reto es el trabajo a pequeña escala, ya que nos hemos dado cuenta de que en algunos casos se requiere de una mayor intervención y por tanto de una mayor inversión para abarcar más espacios deteriorados.

Los comentarios de quienes asistieron a este tipo de talleres son satisfactorios. Mientras la comunidad

del barrio salió con una perspectiva más amplia de lo que es su patrimonio, para el alumnado ha significado una ayuda para “sensibilizarnos y conocer de primera mano a las personas de las vecindades, así como sus necesidades, siempre manteniendo un trato cordial y amable” (Vanessa Joselín Navarrete, alumna de arquitectura. Guerrero, México).

Para otros estudiantes, es rescatable el conocimiento de las técnicas aprendidas, la revalorización de los oficios y su estructura de trabajo:

En dicho taller aprendimos desde el procedimiento para tener cal pura, como aprovecharla para hacer restauraciones e incluso murales (...) Para mí fue muy gratificante conocer esto, así como el oficio del maestro de obra y aprender al menos un poco de la labor que realizan” (María Guadalupe Jiménez Barajas, alumna de psicología. Jalisco, México).

Quizás una de las aportaciones más importantes está en el reconocimiento de que la conservación del patrimonio también puede ser una labor conjunta de grupos vecinales, voluntariado y profesionales especializados:

El proceso de restauración y las técnicas aprendidas en el taller fueron muy útiles, además se concientiza a los habitantes del barrio y la comunidad en general sobre el valor de nuestro patrimonio y la tarea importante que tenemos (Mario Humberto Saucedo Beltrán, alumno de arquitectura. Sinaloa, México).

El taller nos ha permitido identificar elementos ornamentales barrocos en diversos inmuebles localizados en barrios de origen indígena que merecen estudiarse y difundirse, además de proponer formas de intervención para su conservación. Se trata de un patrimonio material que refleja la mano de obra de los antiguos vecinos de los barrios y su intención de dotar de identidad a sus casas y templos. En estos barrios vivían los artesanos de los grandes templos y casonas del casco español de la ciudad antigua, por lo que es importante revalorar el detallado trabajo que realizaron para compartir con sus vecinas, vecinos y familiares.

AGRADECIMIENTOS

A la comunidad del Barrio de San Antonio del Centro Histórico de Puebla, así como a las personas talleristas y voluntariado que han formado parte del Taller Barrial de Artes y Oficios.

A los custodios y sacerdotes de la Congregación del Oratorio de San Felipe Neri en Puebla, responsables del templo de San Antonio.

Al maestro artífice Pablo Aníbal Romero Cardozo y a su recién fundado *Espaço Ateliê do Parque da Cidade*,

que trabaja en beneficio de la juventud de las favelas de Río de Janeiro, Brasil.

A la empresa poblana Oxical, por el esfuerzo constante en la conservación del uso de materiales tan nobles como la cal.

A la Facultad de Arquitectura de la BUAP, por apoyar la continuidad de estas iniciativas conjuntas entre vecinas y vecinos de los barrios y la comunidad universitaria.

REFERENCIAS CITADAS

BUAP retoma técnicas artesanales para restaurar capillas del Templo de San Antonio. (25 de abril de 2017). *Radio BUAP*. Recuperado de <http://bit.ly/3sazjuV>

Carballo, C. (2008). El patrimonio cultural y los nuevos criterios de intervención. La participación de los actores sociales. *Palapa, Revista de Investigación Científica en Arquitectura*, 3 (1), 41-49. Recuperado de <https://bit.ly/39V5vKv>

García Canclini, N. (1999). Los usos sociales del patrimonio cultural. En E. Aguilar (Coord.), *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio* (pp. 16-33). España: Junta de Andalucía, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Recuperado de <https://bit.ly/3pcFAEi>

Hernández, A. y De la Torre, C. (2016). Barrio de San Antonio: del límite a la revalorización del patrimonio. En G. Milián, M. Flores y B. Téllez (Coords.), *Complejidad e incertidumbre? Un nuevo aliento para la ciudad histórica* (pp. 223-237). Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Hernández, A., De la Torre, C. y Saldívar, A. (2014). El Templo de San Antonio. En A. Hernández (Coord.), *Barrio Rojo San Antonio* (pp. 61-106). Puebla, México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Hernández, A., De la Torre, C., Aco, B. y Rojas, C. (2017). “Bolsa del Diablo / Bolsa de Color”. Proyecto de vinculación barrio-universidad-gobierno, para la mejora del espacio público en la Zona de Monumentos de la Ciudad de Puebla, calle 24 Poniente. *Kult-ur, Revista interdisciplinaria sobre la cultura de la ciudad*, 4(8), 287-306. <https://doi.org/10.6035/Kult-ur.2017.4.8.11>

Hernández, A., De la Torre, C., Morales, P., Aco, B., Bautista, M. y Rojas, C. (2013). Estudio comparativo en procesos participativos para la regeneración de tres barrios del Centro Histórico de la ciudad de Puebla mediante la línea de investigación: Espacio público, participación ciudadana y Centro Histórico. San Antonio, El Refugio y Santa Anita. *On the waterfront, Public Art. Urban Design. Civic Participation. Urban Regeneration*, (28), 78-96. Recuperado de <https://revistes.ub.edu/index.php/waterfront/article/view/18849>

Re Genera Espacio (RGE). (2016). Mobiliario urbano para el espacio público de zonas vulnerables del centro histórico de Puebla. En Secretaría de Desarrollo Agrario, Territorial y Urbano y Mextropoli (Coords.), *Concurso de iniciativas, propuestas y proyectos de innovación del espacio público en la construcción del derecho a la ciudad* (pp. 52-55). Ciudad de México: Arquine.

DIAGNÓSTICO Y CARACTERIZACIÓN DE UN TEJIDO COPTO DE LA COLECCIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TEXTIL DE TERRASSA, ESPAÑA

César Rodríguez Salinas¹

RESUMEN

El siguiente trabajo es el resultado de la investigación multidisciplinar² que se llevó a cabo durante 2017 para estudiar un tejido copto de la colección del Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT). El objetivo principal fue intentar llegar a una posible contextualización cronológica, así como a una comprensión más profunda acerca del tipo de intervención a la que fue sometido el tejido. Para ello, se estudiaron de manera individualizada fragmentos que componían la obra, siguiendo dos caminos de investigación. El primero de ellos corresponde a una revisión bibliográfica extensa de los estudios más destacados realizados hasta la fecha por autores españoles e internacionales, y el segundo, un camino más práctico, dedicado a la caracterización de los materiales constituyentes de la obra.

Palabras clave: coleccionismo textil, tejido copto, diagnóstico, datación.

¹ Kunstmuseum Den Haag, Países bajos. crodriguez@kunstmuseum.nl. <http://orcid.org/0000-0002-9694-2275>

² Trabajo de Investigación de Máster por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla, con la colaboración del CDMT y el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+R).

DIAGNOSIS AND CHARACTERIZATION OF A COPTIC TEXTILE FROM THE COLLECTION OF THE CENTRO DE DOCUMENTACION Y MUSEO TEXTIL DE TERRASSA, ESPAÑA

ABSTRACT

The following paper is the result of a multidisciplinary investigation carried out during 2017 to study a Coptic textile from the Centro de Documentación y Museo Textil in Terrassa (CDMT)'s collection. The main goal of this investigation was, on the one hand, to try to get an insight about the possible chronological context, on the other, to better understand the kind of intervention the textile was submitted to. For this purpose, fragments composing the work were analyzed separately in two different ways. First, an extensive literature review of the most important studies from Spanish and international authors was carried out, and second, a more practical approach to characterize the materials of the piece.

Keywords: textile collecting, coptic textiles, diagnosis, dating.

DIAGNÓSTICO E CARACTERIZAÇÃO DE UM TECIDO COPTA DA COLEÇÃO DO CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TEXTIL DE TERRASSA, ESPAÑA

RESUMO

O seguinte trabalho é o resultado da pesquisa multidisciplinar realizada durante 2017 para estudar um tecido copta da coleção do Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT). O objetivo principal foi tentar chegar a uma possível contextualização cronológica, bem como a uma compreensão mais aprofundada do tipo de intervenção a que foi submetido o tecido.

Para isto, os fragmentos que compõem a obra foram estudados individualmente, seguindo dois caminhos de pesquisa. O primeiro corresponde a uma extensa revisão bibliográfica dos estudos mais destacados realizados até à data por autores espanhóis e internacionais e o segundo, um caminho mais prático, é dedicado à caracterização dos materiais que constituem a obra.

Palavras chaves: colecionismo têxtil, tecido copta, diagnóstico, datação.

INTRODUCCIÓN

El CDMT abrió sus puertas en 1946, con el objetivo de ser un referente en tejidos históricos, tanto a nivel español como a nivel internacional. Su fundador, Josep Biosca, nacido en Terrassa, era un empresario y amante de las antigüedades que invirtió parte de su fortuna en coleccionar estos objetos. Su principal objetivo era enseñar a los visitantes los diversos textiles presentes en diferentes rincones del mundo.

Hoy, además de sus labores museísticas, la institución promulga otros derechos como son el deber de conservar, investigar y difundir el patrimonio textil, tanto a nivel español como a nivel internacional.

La diversidad de la colección es inmensa tanto en cronología como en tipología, pudiéndose encontrar tejidos coptos, andaluces, orientales e incluso de origen americano.

En concreto, el objeto de este estudio es un tejido copto que refleja las intervenciones características que se llevaron a cabo en el período entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en los textiles históricos (Figura 1). Este tipo de tejidos se denominaron vulgarmente “pastiches” o falsificaciones, ya que no conservaban su formato original, fruto del afán lucrativo de los coleccionistas. Así es como nació, por tanto, el denominado coleccionismo de objetos textiles.

Varios han sido los aspectos que se han tratado en esta investigación, desde la problemática acerca de la datación de estos textiles, hasta su posible contextualización ligada de manera directa a su historia material.



Figura 1. Vista frontal de la obra de estudio de la colección del Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT), (número de inventario 89) con numerosos fragmentos adheridos a un reverso textil. Intervención característica del movimiento del coleccionismo textil (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).

Front view of the studied work from Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT)'s collection, (inventory number 89) with numerous fragments adhered to the back of the textile. The intervention is characteristic of the textile collecting movement (Photograph: Rodríguez, C. 2017).

Vista frontal da obra estudada da coleção do Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa (CDMT) (número de inventário 89) com numerosos fragmentos colados no reverso têxtil. Intervenção característica do movimento de coleccionismo têxtil (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

DEFINICIÓN

El término copto era utilizado en la Antigüedad para referirse aquellos egipcios cristianos que vivían en Egipto. Es por tanto, que sus primeras acepciones lingüísticas fueron más religiosas que estilísticas. Como han señalado varios especialistas, entre ellos Cabrera (2015, p.15), el término copto fue adoptado por la población local para diferenciarse de los griegos que comenzaban a invadir Egipto. Su origen proviene del árabe *qubt*, que a su vez proviene del griego *Aegiptios*, que significa “el que vive en Egipto”. Otros autores, como Laura Rodríguez Peinado (1993, pp. 3-5), justifican que la principal razón de este vocablo deriva de la gran diversidad cultural que desarrolló Egipto a lo largo de los siglos, adquiriendo el término un significado étnico-religioso por medio de la conversión masiva del pueblo egipcio al cristianismo. Esta gran diversidad cultural ya es mencionada por Antoine de Moor o Chris Verhecken (Moor et al., 2009), quienes definen el término copto como aquellos tejidos encontrados en contextos funerarios pertenecientes a la Antigüedad Tardía.

DESCONTEXTUALIZACIÓN

El primero de los caminos que complicó establecer la data de estos tejidos se inició en el mismo momento de su extracción. Y es que el afán del coleccionismo surgido por nombres tan ilustres en el campo de la arqueología, como Flinders Petrie o Albert Gayet, permitió por un lado, conocer un patrimonio desconocido para la época, y por otro, iniciar nuevas vías de investigación y conocimiento cultural. Sin embargo, en el campo de los textiles, dificultaría su contextualización y datación, debido a la falta de registros realizados durante estas tareas de extracción.

Gran parte de estos tejidos coptos provienen de las excavaciones que fueron dirigidas entre 1895 a 1914 en Egipto, por figuras como Gastón Maspero (director del Museo Egipcio de El Cairo), Theodor Graf, Flinders Petrie o el propio Gayet, entre otros. Si bien todos ellos fueron grandes coleccionistas y comerciantes, destaca la figura de este último como el responsable del crecimiento de muchos de los acervos hoy presentes en Europa. Fue Gayet el enlace con uno de los coleccionistas españoles más importantes, Ramón Soler Vilabella, quien sufragó parte de las campañas de este en Egipto y del que se obtendrían muchos de los tejidos coptos hoy conservados en España y repartidos en diversas instituciones (Turell Coll, 2008; Morral, 2014). Según Gayet, gran parte de estos enterramientos eran de momias vestidas con varias capas de tejidos, envueltas en sudarios, con tocados en la cabeza como coronas de flores y velos, y con almohadones en pies y cabeza (Cabrera, 2015, p. 29). Sin embargo, pocas son las colecciones que conservan registros que posibiliten establecer su data, ya que los procesos de extracción de los mismos se alejaban de lo que hoy se entendería como arqueología científica.

COLECCIONISMO TEXTIL

El segundo de los problemas que propició la complicación de datar estos textiles, se debió a las intervenciones a los que fueron sometidos. Y es que, en la actualidad, se conservan numerosos tejidos repartidos en diversas colecciones museísticas, la mayoría de las veces tratándose de pequeños fragmentos (Roca Cabrera, 2013), los que forman una unidad estética. Estos fragmentos textiles no tienen nada que ver con el diseño original, siendo una falsificación creada por medio de la adición de diferentes tejidos originales que forman un pastiche³.

Se trataba de creaciones contemporáneas de fragmentos textiles, realizadas a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que podían ir desde el periodo de transición de la Antigüedad Tardía, hasta la Edad Media. Este material debido al estado de conservación en el que se encontraban, eran sometidos a intervenciones muy drásticas con la idea de recuperar, de forma estética, la imagen

³ Durante esta investigación se visitaron diversas colecciones, destacando los textiles conservados en el Katoen Natie de Amberes, núm. de inventario: 911-01 y 911-02. Se ha observado la presencia de esos textiles en otras colecciones, destacando las presentes en la Fundación Abbeig-Stiftung en Suiza, núm. de inventario: 932 o el CMDT 7496.



Figura 2. Tejido copto que representa a San Jorge montado a caballo, elaborado mediante la adición de varios fragmentos textiles que forman un pastiche, fijado mediante costura, sin adhesivo. Colección CDMT (número de inventario 7502) (Fotografía: Ortega, Q. 2016). *Coptic textile representing Saint George mounted on horseback, made by adding several textile fragments that form a pastiche, fixed by sewing, without adhesive. CDMT Collection (inventory number 7502) (Photograph: Ortega, Q. 2016).* *Tecido copta representando São Jorge montado a cavalo, feito por adição de vários fragmentos têxteis que formam um pastiche, fixado com costuras e sem adesivo. Coleção CDMT (número de inventário 7502) (Fotografia: Ortega, Q. 2016).*

original de la obra. Para ello se recreaban nuevas composiciones por medio de la unión de diversos pequeños fragmentos ligados a gamas cromáticas o formas de color, evitando dejar ver los fragmentos perdidos, estando la mayoría de las veces adheridos a reversos textiles o fijados mediante costura (Figura 2). Bajo una primera inspección visual ofrecen una armonía cromática que da la sensación de unidad, sin embargo, con una inspección más profunda, se descubre la discordancia entre las piezas y la falta de unidad en general.

A pesar de la dificultad de encontrar cada uno de estos fragmentos originales dispersos por las diversas colecciones museísticas existentes, estudios recientes han posibilitado establecer posibles conexiones entre algunos de ellos. Este ha sido el caso de los resultados obtenidos por carbono-14 (¹⁴C)

de la investigación realizada por Chanielaki et al. (2018) del Museum of Modern Greek Culture en Atenas (MMGC), donde gracias al estudio de dos de las piezas conservadas en sus depósitos (números de inventario: 1839 y 1363), han podido establecer una posible tercera conexión con un tejido conservado en la colección del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (MET) (número de inventario: 10.130.1076) (Chanielaki et al., 2018)⁴.

⁴ Durante gran parte del siglo XX, la metodología de intervención de estos textiles bajo un punto de vista de la conservación y restauración, fue la eliminación de cada uno los fragmentos añadidos conservando por una parte los originales y por otra parte los añadidos. Esta intervención se evidencia en la restauración llevada a cabo en 1997 en el tejido conservado en la colección del CDMT (núm. de inventario 216 y 15308), los que hoy se conservan separados.

ESTRATEGIA DE INVESTIGACIÓN

Debido a la complejidad que presenta el datar estos tejidos, se hizo esencial la cooperación multidisciplinar de varios especialistas del sector para la caracterización de los materiales presentados. Es por ello que, basándose en la clasificación realizada por André Verhecken, se siguió una estrategia de investigación que facilitó definir el objetivo inicial marcado para este trabajo (Verhecken, 2007). Para ello, varias fueron las vías de exploración llevadas a cabo, destacando:

- Los estudios evolutivos estilísticos de las piezas, comparándolas con piezas similares de otras colecciones. Este mecanismo de clasificación resultó ser uno de los recursos más utilizados por los investigadores e historiadores hasta finales del siglo XX, pero que hoy, sin embargo, no se recoge como elemento indicativo de datación, ya que se debería compaginar con análisis científicos complementarios como el ¹⁴C o el estudio de los colorantes por medio de técnicas cromatográficas (Helmecke, 2007). Los motivos de representación iconográficos durante la producción textil copta resultaron ser muy variados, desde tejidos de amueblamiento, cortinas, manteles, fragmentos de indumentaria —como *clavus* o *clavis*⁵, *tabulae*, *orbiculus* u *orbiculi*⁶— hasta puños de mangas, o cuellos de camisas, entre otros (Turell Coll, 2014; Rodríguez Peinado y Cabrera, 2016). Todos ellos

fueron producidos en Egipto, conservándose en su gran mayoría aquellos vinculados a periodos de tiempo entre los siglos III-IX⁷.

- Los aspectos técnicos de los objetos, como el estudio de los ligamentos, las densidades, los colores de las tramas y las urdimbres, ayudarían a establecer posibles orígenes de los textiles, a entender los procesos de hilatura e incluso, a clasificar la torsión a la que el hilo fue sometido durante su proceso de producción (S o Z)⁸. Sin embargo, este simple dato aislado nunca podrá tomarse como referencia exclusiva para su contextualización cronológica. Estudios recientes han demostrado que la torsión más aplicada durante este periodo a los hilos era en S, es decir, en sentido contrario a las agujas del reloj. Igualmente, la mayoría de los hilos de lana eran torcidos en este sentido, ya que el lino en contacto con la humedad tiende a hacerlo de forma natural en esa dirección; de esta forma, se estima que los hilanderos adoptaron este mismo proceso de manufacturación para la lana. Mientras, los hilos encontrados en lana torsionados en Z podrían evidenciar una posible importación del material típico de Oriente próximo o Grecia (Cabrera et al., 2008). Es por tanto que el lino resultó ser durante estos primeros siglos la fibra textil más utilizada, mientras que la lana fue empleada con menor asiduidad y destinada principalmente para las partes decorativas. A partir de la invasión musulmana en el siglo VII, los tejidos evolucionaron a aspectos más cromáticos, alcanzando la lana una importancia parecida al lino. Sin embargo, estudios recientes por ¹⁴C han confirmado también la presencia de la lana en producciones tempranas. En cuanto a otros materiales como la seda, esta se empleó de forma muy ocasional, ya que se trataba de un producto de importación y resultaba ser muy caro. En cuanto al algodón, también fue un material conocido por los tejedores coptos, pero su empleo no se extendió hasta la época islámica. La tipología de tejidos presentes fue muy variada, desde los construidos en tafetán

⁵ Término aplicado para designar las bandas verticales que decoraban las túnicas de vestir.

⁶ Los *tabulae* y los *orbiculus* eran medallones en forma cuadrangular o circular que decoraban las túnicas de vestir.

⁷ Estudios paralelos como los realizados por Rodríguez Peinado dividen la producción del arte copto en cuatro periodos: Arte precopto (tres primeros siglos de nuestra era), Arte protocopto (segunda mitad siglo III-primer mitad siglo V), Arte copto (segunda mitad siglo V-finales siglo VII) y Arte de los coptos (siglo VIII-XII).

⁸ La torsión es el resultado de unión de varias fibras unidas que son giradas sobre su propio eje con el fin de formar un hilo.

y decorados en técnica de tapiz⁹, hasta aquellos en bucle o rizo —que de acuerdo con Cortopassi y Verheeken-Lammens (2007) tuvieron su auge alrededor de los siglos V y VI— y pelo.

Los tejidos realizados en bucle convivieron junto con las decoraciones en tapicería y resultaron muy adecuados como tejidos para invierno, debido al calor que ofrecían. Asimismo surgieron textiles complejos como los denominados *taquetés* y *samitos*; estos últimos están asociados con los tejidos de amueblamiento, así como con fundas de colchones o cojines.

- Los análisis científicos para la caracterización de los materiales (fibras textiles, mordientes, engrudos) que pudieran servir para contextualizar la obra en un espacio temporal (Cabrera y Rodríguez Peinado, 2007). Este ha resultado el método de identificación más utilizado durante el siglo XX para establecer la data y caracterización de estos materiales. Para ello, varios han sido los sistemas de análisis empleados, desde las técnicas de análisis sin necesidad de toma de muestra, hasta aquellas que sí la requieran.

Sin toma de muestra

Este grupo corresponde a aquellas que no necesitan de muestreo previo. Se conocen como técnicas globales de análisis de diagnóstico por imagen. Su funcionamiento se basa en la radiación por medio de diferentes fuentes de iluminación (luz visible, luz ultravioleta, luz de infrarrojos y rayos X).

Son métodos cada vez más en uso, debido a su carácter no destructivo, siempre teniendo en cuenta los posibles efectos que podrían producir las radiaciones lumínicas. Estos procedimientos posibilitan determinar aspectos como el tipo de material o tintes utilizados por medio de su fluorescencia, junto con la observación de aspectos técnicos y constructivos de los tejidos, como son el empleo de tramas múltiples con lanzadera volante o los hilos cruzados de las urdimbres, tan estudiadas por autores como R. Knaller (Vega y Antelo, 2010).

Museos internacionales como el British Museum de Londres¹⁰ o el MET ya han utilizado este tipo de técnicas de análisis para la identificación de los colorantes (Hays, 2018, p. 44).

Con toma de muestra

Este grupo corresponde a aquellos métodos que necesitan de toma de muestras físicas. La diversidad presente para este tipo de análisis resulta ser más variada. El empleo de cada uno de ellos dependerá de los resultados que se quieran obtener. Es por ello que métodos como la datación por ¹⁴C ha sido una de las más utilizadas en los tejidos coptos junto con el análisis de colorantes por medio de sistemas cromatográficos. Sin embargo, no siempre es posible su utilización, por lo que en esos casos se desarrollarán estrategias complementarias que permitan obtener de manera alternativa información que pudiera ayudar a una posible datación. Estos análisis nunca podrán entenderse como sustitutivos del ¹⁴C o los sistemas cromatográficos, pero sí podrán establecer posibles conexiones con tejidos antes analizados. Algunas de las técnicas empleadas en este trabajo fueron la microscopía óptica (MO), la microscopía electrónica de barrido (MEB), la microscopía electrónica de barrido con espectrómetro de rayos X de energía dispersiva (MEB-EDX) y la espectroscopía infrarroja por Transformada de Fourier (FTIR).

⁹ La técnica de tapiz fue el método de tejeduría más empleada durante la producción textil copta, pero no la única. Su principal mecanismo de ejecución se basaba en rellenar con hilos de colores los motivos a representar en denominadas tramas. Dichas tramas se sujetaban con las urdimbres ubicadas en sentido perpendicular.

¹⁰ Ver: <http://bit.ly/3hqaexG> (29 diciembre 2020).

METODOLOGÍA DE TRABAJO APLICADA

Estudio direccional de los fragmentos

Como punto de partida se propuso estudiar los fragmentos que componían el tejido del presente estudio de la colección CDMT (número de inventario 89). Para ello se comenzó con la identificación de los cortes de cada fragmento así como la dirección de las urdimbres y tramas mediante el registro fotográfico e inspección organoléptica. El análisis reflejó una discordancia en la dirección de estas, evidenciando la no originalidad del tejido.

Durante esta primera inspección surgieron las siguientes preguntas: ¿qué son las manchas blancas en superficie?, ¿de dónde provienen los hilos negros del reverso y el anverso de la obra?, ¿qué correlación tienen los hilos rosa presentes en el anverso con el reverso textil?, ¿entre el anverso y el reverso de la obra existen fragmentos ocultos que podrían dar más pistas?, ¿qué tipo de adhesivo se ha utilizado para la fijación de todos los fragmentos?

Todas estas preguntas ayudarían a conocer de una manera más precisa su historia material (Figura 3).



Figura 3. Parte central de la obra de estudio (número de inventario 89) de la colección del CDMT que muestra una gran diversidad de suciedad, restos de adhesivos, injertos y cortes limpios en cada fragmento, fruto de la intervención histórica y multidireccionalidad en tramas y urdimbres (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).

Central part of the studied work (inventory number 89) from CDMT's collection which shows different kinds of dirt, traces of adhesives, grafts, and clean cuts in each fragment, resulting from the historical intervention and because of the multidirectionality of warps and wefts (Photograph: Rodríguez, C. 2017).

Parte central da obra estudada (número de inventário 89) da coleção do CDMT, que mostra grande diversidade de sujidade, restos de adesivos, enxertos e cortes limpos em cada fragmento, produto da intervenção histórica e da multidireccionalidade em tramas e urdiduras (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

Eliminación de soporte

Para una mayor comprensión del objeto de estudio, se decidió eliminar el reverso textil al que estaban adheridos los fragmentos, con el fin de poder estudiar cada uno de ellos y poder extraer una mayor información. Para su eliminación se comenzó extrayendo los hilos de color rosa y negro que fijaban los fragmentos originales, con la intención de facilitar la extracción final del soporte textil al que se encontraban adheridos (Figura 4). Dicho soporte evidenciaba un entramado no uniforme, resultado de una confección en telar manual. Observando estudios recientes llevados a cabo en materiales similares, como los realizados en el MMGC, se

aprecia un entramado idéntico de 10x10 de hilos y pasadas por centímetro cuadrado. Esto revelaría una posible reutilización de un tejido original siguiendo la tipología de intervención característica del denominado coleccionismo textil (Chaniakaki et al., 2018, p.118).

Tras la eliminación de los hilos que fijaban la obra, se procedió al retiro del reverso mediante humidificador de ultrasonido¹¹.

¹¹ Tratamientos realizados junto con la conservadora-restauradora responsable de la colección del CDMT, Elisabet Cerdá.



Figura 4. Eliminación por el anverso de los hilos de fijación de color que anclaban los fragmentos al reverso de la obra de estudio (número de inventario 89) de la colección del CDMT (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).

Front removal of colorfast threads that were holding the fragments to the back of the studied work (inventory number 89) from CDMT collection (Photograph: Rodríguez, C. 2017).

Eliminação pelo anverso dos fios de fixação de cor que seguravam os fragmentos no reverso da obra estudada (número de inventário 89) da coleção do CDMT (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

Una vez eliminado el soporte, se observó el gran grosor del adhesivo aplicado para la fijación de cada uno de los fragmentos, lo que justificó el origen de las manchas de color blancas en superficie, así como el estado debilitado del textil.

Inventariado

Tras la eliminación del reverso, la obra presentaba un diverso número de fragmentos sueltos. Para su

consiguiente identificación, se procedió a inventariar cada uno de ellos y a estudiarlos de manera individual. En total se registraron 38 fragmentos y 11 injertos que cubrían las lagunas (Figura 5, Tabla 1).

Estudio iconográfico de los fragmentos

Para este apartado se empleó, por una parte, la consulta a varios especialistas del sector, como Ana



Figura 5. Estado de la obra de estudio (número de inventario 89) de la colección del CDMT, tras la eliminación del reverso textil e inventariado de cada uno de los fragmentos (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).

Condition of the studied work (inventory number 89) from CDMT collection, after the removal of the back fabric and the inventory of each fragment (Photograph: Rodríguez, C. 2017).

Estado da obra estudada (número de inventário 89) da coleção do CDMT após a eliminação do reverso têxtil e após a realização do inventário de cada um dos fragmentos (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

Tabla 1. Asociación de los fragmentos por grupos según iconografía y estilo.

Fragments grouped according to iconography and style.

Associação de fragmentos por grupos segundo iconografia e estilo.

| Grupos | Número de fragmentos | Iconografía y representación |
|--------|-------------------------------|---|
| 1 | 1/2/3/4/5/6/11/12/13/25 | Medallones polilobulados inscritos en arcos. Recurso recurrente durante toda la producción textil copta. Relacionados con temas nilóticos característicos de la Antigüedad Tardía. Alusión con la fertilidad y la abundancia. Podrían tratarse de representaciones alegóricas de retratos o animales. |
| 2 | 7/9/10 | Representación de motivos vegetales. Alusión a fertilidad y abundancia. |
| 3 | 8 | Representación de motivos vegetales (árboles candelabros) y medallones. Fertilidad, abundancia. Vinculación con mitos como Deméter (procedencia helenística). |
| 4 | 14/15/22/23/28/31/32/33/34/35 | Diferentes motivos representados: Frutas y flores en forma de uva y hojas de parra (núm.14, 22, 23, 33, 35). Significación: Abundancia. Muy común en escenas nilóticas. Animales cuadrúpedos (cordero, perro o león, núm. 15, 28, 31, 32 y 34). Rodeado de flores características de escenas nilóticas y pastoriles. Núm. 15 y 34 cabeza girada y rodeados de motivos vegetales, símbolo de obediencia. Solía confundirse con el chacal, formando parte de escenas de caza, como perro-liebre o león-antílope, en posición de reposo o descanso y corriendo (Rodríguez Peinado, 1993, p. 225). Núm. 31, posible perro con lengua de color rojo. Actitud de correr y saltar, habitual en tejidos del siglo VIII. |
| 5 | 16/17/18/19 | Ánades o patos propios de los temas nilóticos. Se trata de uno de los motivos más habituales de representación. |
| 6 | 20 | Bailarina o ménade vinculada representada sin color y delineada sobre fondo blanco al cortejo dionisíaco. |
| 7 | 26/27/29/30 | Núm. 29 y 39, cazadores danzantes, representados sobre dos bandas blancas que indicarían la posición de los caballeros. El fragmento núm. 29 carece de animal, posiblemente perdido en la composición original. Son motivos vinculados con la iconografía dionisíaca. Durante el periodo musulmán fue común representarlas con las piernas cruzadas y un brazo en alto para simular el movimiento, como el fragmento núm. 29 (Rodríguez Peinado, 1993, p. 236). |
| 8 | 36/37 | Núm. 36, representación esquemática de un León. Núm. 37, figura con brazos en alto, en actitud de danza con indumentaria en forma de pieles de las danzas dionisíacas. |
| 9 | 21 | Posible representación de león en posición rampante o pantera (por su moteado en el lomo). La pantera asociada a escenas dionisíacas. |

Cabrera, Laura Rodríguez Peinado y Silvia Saladrigas¹², así como visitas técnicas a diversas colecciones internacionales como el Katoen Natie de Amberes. Sin embargo, la imposibilidad de la realización de pruebas por ¹⁴C o análisis cromatográficos, impidió definir una correcta datación final para cada uno de los fragmentos involucrados. Por lo que siguiendo los consejos de los expertos consultados y sus estudios actualizados, se pudieron extraer las siguientes conclusiones:

Por un lado, la interpretación iconográfica de cada uno de estos textiles sirvió para agrupar unos con otros y poder teorizar acerca de su posible contextualización cronológica. En total se registraron 9 grupos de tejidos diferentes presentados y enumerados con anterioridad en la Figura 5 y que ahora se observan de manera esquemática en la Tabla 1.

Por otro lado, la interpretación iconográfica ayudó para conocer más acerca de los motivos representados en cada uno de estos grupos. Comenzando por el grupo mayoritario, el denominado grupo 1, aparecen representados motivos vegetales rodeados de estructuras arquitectónicas en forma de arcadas. Estos motivos de representación estaban relacionados con temas nilóticos, muy populares en la Antigüedad Tardía, los que aludían a la fertilidad y a la abundancia¹³.

El siguiente de los grupos corresponde a la parte central de la composición del tejido, denominada en la Tabla 1 como grupo 4, donde se observan

escenas figurativas vinculadas con temas clásicos como la caza, la viña y los animales. En este caso los animales se encuentran rodeados de motivos vegetales (hoja de parra y racimos de uvas) y de igual forma relacionados con temas dionisiacos. Además, la existencia de algunos de ellos con la lengua representada en color rojo, estaría vinculada a producciones tardías correspondientes al periodo islámico¹⁴.

El próximo grupo a destacar es el grupo 5, representado por 4 aves, que pueden tratarse de ánades o patos, propios de los temas nilóticos. Las escenas con aves (como son el ibis, los patos o los pájaros) rodeados de abundante vegetación y animales, estaban relacionadas con la crecida del río Nilo, así como con deidades concretas como Dioniso (Cabrera, 2015, pp. 201-209). Estas aves se solían representar de perfil, pudiéndose incluir en roleos vegetales o medallones con diferentes decoraciones. En este caso, una de ellas presenta la cabeza girada lo que evidenciaría una producción más tardía relacionada con el Arte Sasánida (Rodríguez Peinado, 1993, pp. 228-230)¹⁵.

A continuación, el siguiente grupo a destacar, corresponde al número 6 donde solo se puede ver una silueta figurativa, que es muy probable sea de una mujer. Podría tratarse de una bailarina o ménade vinculada al cortejo dionisiaco, actividad que perduró en la producción textil copta (Turell Coll, 2014, p.158). Las ménades eran figuras que formaban el cortejo dionisiaco, muchas veces identificadas de manera aislada. Estas bailarinas fueron de igual forma representadas en la época islámica hasta la desaparición de la producción textil copta. Solían ser figuras con dilatadas caderas, piernas cruzadas, adornadas con diademas, collares, pulseras y tobilleras. Podían ser dispuestas sobre un fondo neutro o vegetal. Las bailarinas podían llevar algún objeto en sus manos, como crótalos e instrumentos de percusión (muy común en ejemplares más tardíos), muchas veces como una prolongación del dedo anular terminada en gancho (Rodríguez Peinado, 1993, pp. 234-237).

El séptimo grupo corresponde a dos figuras representadas sobre un fondo marrón, que podrían tratarse de cazadores rodeados de animales.

¹² La doctora Laura Rodríguez Peinado, responsable del Departamento de Historia Medieval de la Universidad Complutense de Madrid, Silvia Saladrigas, responsable del departamento de documentación y registro del Centro de Documentación y Museo Textil de Terrassa y la Doctora Ana Cabrera investigadora adjunta del Victoria and Albert Museum de Londres.

¹³ Varios son los ejemplos encontrados en otras colecciones, como los tejidos conservados en el Brooklyn Museum of New York: X-942 a-c y 38688. Ambos datados entre los siglos V-VIII.

¹⁴ Ana Cabrera en su tesis doctoral (Cabrera, 2015, p. 397) registra un ejemplar similar en la colección del MTIB: 37680.

¹⁵ Piezas similares con la cabeza girada se registraron en la colección del Brooklyn Museum de Nueva York: 47.157.14 y 38657.

Estas representaciones fueron motivos vinculados con la iconografía dionisiaca. Durante el periodo islámico fue común representarlos con las piernas cruzadas y un brazo en alto para simular el movimiento¹⁶.

El último de los grupos a destacar corresponde al número 8, donde se han agrupado dos imágenes, una de ellas ocupando el motivo central de la composición y otra correspondiendo a una figura con los brazos en alto sobre fondo rojo. La primera de ellas correspondería a la representación de un león. El león solía representarse en solitario o formando parte de escenas de cacería, y podía ser incluido en círculos o roleos, así como dispuesto en filas y posición pasante. Fue representado desde un estilo naturalista hacia una profunda estilización, pudiéndose confundir con otros animales como lince, gatos o leopardos. Los fragmentos consultados en otras colecciones se vinculan a cronologías aproximativas entre los siglos V y VIII¹⁷.

La figura con los brazos en alto y fondo rojo podría tratarse de una figura en actitud de danza y con una indumentaria que podría aludir a las pieles que vestían los integrantes de las danzas dionisiacas.

Toma de muestras y análisis de fibras¹⁸

El objetivo de la toma de muestras fue obtener una mayor información constitutiva de la obra, que permitiera por un lado confirmar la conexión de unos fragmentos con otros y, por otro, establecer paralelismos con otros tejidos conservados en otras colecciones textiles. Para ello se emplearon diversas técnicas de análisis como MO en sección longitudinal, ensayos microquímicos con reactivos específicos por MO, MEB, MEB/EDX y FTIR.

Con el fin de identificar las fibras constituyentes de la obra, se empleó un microscopio óptico de la casa LEICA DM 1000 LED de 400 aumentos en modo campo claro en sección longitudinal.

Dichos resultados fueron complementados con los denominados ensayos microquímicos, también conocidos como test de la Cuprietilendiamina o test Schweitzer. Para ello se disolvió la fibra textil

bajo un complejo de cobre II etilendiamina a una concentración de 1 M, pudiéndose observar la forma del lumen bajo MO e identificar de esta manera la fibra textil (Parra Crego y Tejedor González, 2014, p. 39).

El siguiente paso fue el empleo del microscopio digital (Dino-Lite®), con el objetivo de determinar la construcción del tejido y la técnica de ejecución (ligamentos, torsiones y registro de colores en tramas y urdimbres), y además, diagnosticar el estado de conservación de la obra, pudiendo comparar dichos resultados con los realizados durante la primera inspección visual.

Tras estos primeros análisis, se procedió al empleo de las técnicas de análisis con toma de muestra con la colaboración de David Juanes, químico del IVC+R. Por medio de su asesoramiento se pudo determinar el estado de conservación de las fibras, así como confirmar los resultados obtenidos por medio de identificación previa por MO. Siguiendo su metodología de trabajo, se empleó un MEB (modelo S-3400N de Hitachi Ltd. VR-SEM) acoplado con detector de electrones secundarios (SE) con preparación de muestra de 10 a 50 nm de oro y carbono.

Para el análisis de los mordientes, se empleó un MEB de presión variable modelo S-3400 Hitachi Ltd. (VP-SEM), equipado con EDX de Bruker Corporation XFlash®. El resultado obtenido reflejó un gráfico donde se registraron diversos elementos constituyentes de las fibras, como elementos metálicos, sales minerales añadidas durante

¹⁶ Pieza similar encontrada en la colección del State Heritage Museum en San Petersburgo: AB12968.

¹⁷ Laura Rodríguez registra un tejido similar de la colección del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid (MNAD) en su tesis doctoral (Rodríguez Peinado, 1993, pp. 245-246), núm. de inventario: 13968. El CDMT conserva una pieza similar sobre fondo rojo: 7496.

¹⁸ Los análisis por MO y microscopía digital fueron realizadas en el CDMT mientras que los análisis por ensayos microquímicos, MEB, MEB-EDX y FTIR se llevaron a cabo con la colaboración de David Juanes y Gertrudis Jaén, en los laboratorios del Instituto Valenciano de Conservación y Restauración (IVC+R).

los procesos de mordentado, así como también productos contaminantes (Parra Crego y Tejedor González, 2014).

Por último, para la identificación del adhesivo empleado para la fijación de los fragmentos, se empleó un equipo de FTIR Hyperion 2000 acoplado a un Tensor II de Bruker, empleando un objetivo IR 15x. Es importante destacar que no resulta ser la

única técnica de análisis utilizada para identificar la composición de los adhesivos.

RESULTADOS

Iconografía y técnica de ejecución

La ejecución de cada uno de estos fragmentos ha sido mediante técnica de tapiz, observando la presencia del llamado escalonado o mordida¹⁹, utilizada para evitar la creación de los denominados *relais*²⁰. Esto se ha observado en los fragmentos reunidos dentro del grupo 4 (núm. 15/23/28/32/33/34/35) donde las mordidas han sido realizadas en color negro, comprobando la posible conexión entre estos fragmentos (Figura 6). También se ha observado mediante lupa binocular y microscopio digital,

¹⁹ Otros autores como Laura Rodríguez los ha denominado escala.

²⁰ Dícese de las uniones correspondientes por medio de la costura de los cambios de color pertenecientes a las tramas de los motivos representados en los tejidos en forma de tapiz. Estos podían coserse tanto durante o después de la finalización del trabajo y su finalidad era evitar ver los espacios generados durante el cambio de color de los hilos de trama.



Figura 6. Detalle en los fragmentos número 33 y 35 de las tramas escalonadas o mordidas (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).
Detail of the fragments number 33 and 35 of the stepped or dovetailed warps (Photograph: Rodríguez, C. 2017).
Detalhe dos fragmentos número 33 e 35 das tramas escalonadas ou entrelaçadas (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

que las zonas de mordida correspondientes a los fragmentos núm. 28 y 32 del grupo 4 presentan en sus perímetros dos urdimbres de refuerzo, recurso técnico empleado para fortalecer las uniones entre unos y otros fragmentos. Esto reflejaría una nueva conexión entre estas piezas. Esta característica técnica se ha encontrado en otros tejidos similares, como el presente en la tesis doctoral de Cabrera de la colección del Museo Textil y de la Indumentaria de Barcelona (MTIB), cuyo número de inventario es 37687 (Cabrera, 2015, p. 467) y posee una datación aproximada entre el siglo VI y VII. Aunque resultó ser un recurso muy presente durante toda la producción textil copta²¹, fue más evidente en tejidos de producción más tardía, como los textiles conservados en el MTIB (número 27882, 36384 y 37683).

En cuanto al estudio iconográfico, se pueden extraer varias conclusiones: la primera de ellas, es que los temas representados tienen que ver con la caza y la danza, muy habituales en tejidos de iconografía cristiana y época musulmana. Así mismo, las escenas vinculadas a Dioniso, como el culto al vino o las ménades (contorsionándose en forma de danza), son reminiscencias del repertorio mitológico clásico propio del helenismo tardío. Este tipo de representaciones perduraron durante toda la producción copta. Los animales representados pueden evocar a representaciones pastoriles, que partían de la tradición literaria de la poesía bucólica, muy populares entre los siglos V y VI. De la misma forma, los motivos vegetales presentes, como las hojas de parra, son imágenes que evocan la personificación del Nilo, muy característicos de época helenística.

El recurso de los motivos contorneados en negro, junto con el hecho de tener todo el campo de representación relleno, se identifican con momentos de producción tardíos, características principales de tejidos en torno a los siglos VII y VIII (Cabrera, 2015).

Fibras textiles y ligamentos

Mediante el análisis de las muestras por MO, se pudo determinar, por un lado, la naturaleza del refuerzo del soporte utilizado para fijar cada uno de

los fragmentos originales, habiéndose identificado como lino; por otro lado, el análisis de los hilos extraídos que fijaban cada uno de los fragmentos, fueron identificados como algodón para los hilos negros y sintéticos para los hilos rosas, evidenciando una intervención contemporánea.

En cuanto a las fibras constituyentes de los fragmentos, la mayoría de ellas fueron identificadas como lana con la excepción del fragmento 15, cuyas tramas de color blanco no pudieron ser identificadas claramente.

Los análisis realizados por MO con los reactivos específicos, confirmaron la presencia de lino y cáñamo (Figura 7).

Hasta la fecha no se han identificado fibras mixtas de estos dos materiales, por lo que se concluyó que dicho resultado fue fruto de una contaminación del reverso textil al que los fragmentos originales fueron adheridos.

La fibra textil de cáñamo ha sido detectada la mayoría de las veces en urdimbres, siendo pocos los ejemplares que evidencien su presencia en tramas decorativas, todas ellas identificadas en colecciones españolas.

Los resultados obtenidos mediante el estudio realizado por microscopio digital (Dino-Lite®) y microscopio estereoscópico, han definido la construcción de los tejidos en técnica de tapiz para la parte de la decoración, así como tafetán para la construcción del soporte textil sobre el que se presentaba la obra adherida. Dicho soporte coincide con estudios paralelos consultados como los realizados en el MMGC, donde los ligamentos y las torsiones de los hilos coinciden con los resultados obtenidos en el presente estudio (Chaniadaki et al., 2018, p. 118). De igual manera, se ha podido reconocer urdimbres de lana coloreados en marrón, rojo, naranja y ocre (Figura 8).

²¹ Se conservan fragmentos en otros museos como el CDMT, núm. 3818 que data del siglo IV y ya presenta este recurso técnico.

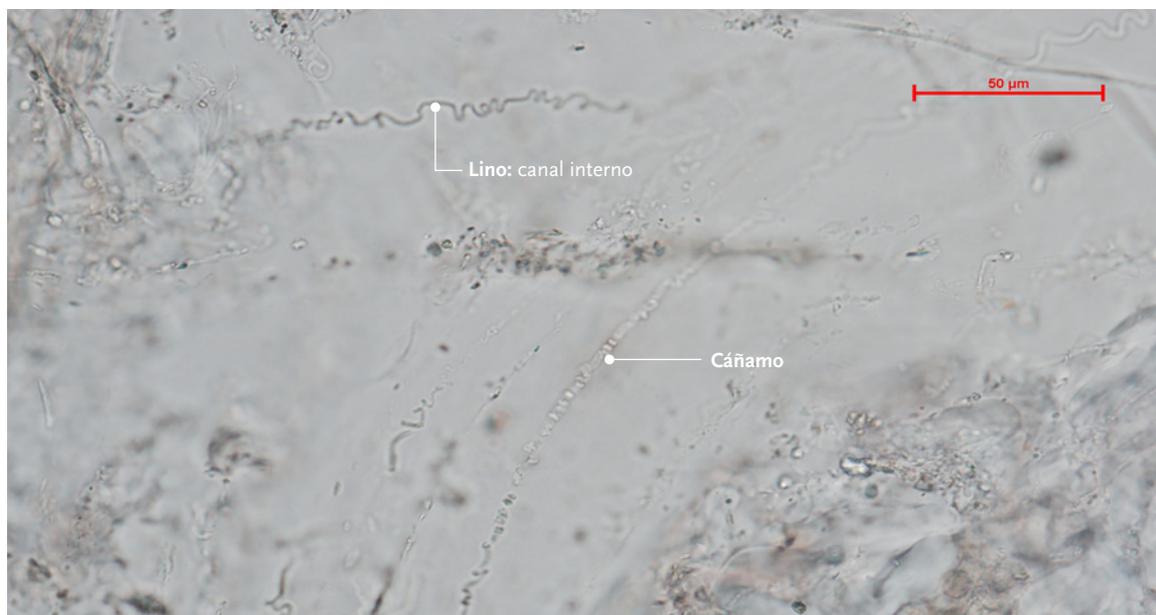


Figura 7. Imagen obtenida mediante microscopía óptica (MO) de la sección longitudinal de las tramas del fragmento número 15, bajo el efecto de los reactivos cobre II etilendiamina con una concentración de 1 M (Análisis: Jaén, G. 2017).

Image of the longitudinal section of weft belonging to fragment number 15, under the effect of Copper(II) ethylenediamine reagents at 1M concentration obtained through optical microscopy (Analysis: Jaén, G. 2017).

Imagem obtida por microscopia óptica da secção longitudinal das tramas do fragmento número 15 sob o efeito dos reagentes cobre II etilenodiamina com concentração de 1 M (Análise: Jaén, G. 2017).



Figura 8. Debido a la pérdida de las tramas, se observan las urdimbres de color rojo torsionadas en S y adheridas al reverso textil de la obra de estudio de la colección del CDMT (número de inventario 89) (Fotografía: Rodríguez, C. 2017).

Due to the loss of the wefts, it is possible to observe the red warps twisted in an S, glued to the back of the studied work from CDMT collection (inventory number 89) (Photograph: Rodríguez, C. 2017).

Devido à perda das tramas, é possível observar as urdiduras vermelhas torcidas no sentido S coladas no reverso da obra estudada da coleção do CDMT (número de inventário 89) (Fotografia: Rodríguez, C. 2017).

Autores como Laura Rodríguez defienden que el uso de la lana tanto en sentido trama como en sentido urdimbre, estuvieron vinculadas con producciones islámicas entre los siglos VI y VII (Rodríguez Peinado, 1993, p. 152).

En cuanto a las torsiones encontradas en las fibras de los materiales, todas ellas ofrecieron una torsión característica de S compuestas por un único cabo. Se sabe por estudios paralelos, que las torsiones en Z eran para tejidos formados por dos cabos en S, así como para aquellos importados o realizados en otros materiales como la seda (Cabrera, 2014, p. 144), por lo que se podría decir que se trata de una producción local.

Además, los resultados obtenidos por medio del microscopio digital en el estudio de densidades de

tramas y de urdimbres, no ha distado mucho de otras obras estudiadas, ofreciendo una media entre 36-60 pasadas de trama por centímetro, no observándose grandes cambios de densidades en tejidos de otras épocas. Autores como Rodríguez Peinado (1993, p. 159) vinculan esta circunstancia con la posible calidad de producción del material, afirmando que las tapicerías toscas presentan una densidad de hilos por centímetro (urdimbres) alrededor de entre cinco y siete, mientras que las de confección más cuidada, oscilarían entre doce y catorce.

Podría decirse que los fragmentos del presente estudio estarían más próximos al segundo grupo, pero sin dejar pasar la posible existencia de talleres artesanales o profesionalizados que justificaran dichas diferencias de producción (Tabla 2).

Tabla 2. Resultados obtenidos tras el estudio de las fibras textiles y ligamentos de los 37 fragmentos que componen la obra, clasificados por grupos (1-9).

Results obtained from the study of the fibers and ligaments of the 37 fragments comprising the work, classified by groups (1-9).

Resultados obtidos depois do estudo das fibras têxteis e ligamentos dos 37 fragmentos que compõem a obra, classificados por grupo (1-9).

| Grupos | Pasadas/Hilos | Torsión/Color | Técnica | Material |
|--------|---------------|---|--|--|
| 1 | 38/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 2 | 40/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 3 | 50/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana y cáñamo Urdimbre: lana |
| 4 | 42/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S roja | Tapiz: tramas excéntricas y escalonado o mordida | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 5 | 48/8 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 6 | 50/12 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 7 | 32/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S marrón | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 8 | 38/10 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S ocre | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |
| 9 | 38/8 | Trama: 1 cabo S varios colores Urdimbre: 1 cabo S rojo | Tapiz: tramas excéntricas | Trama: lana Urdimbre: lana |

En cuanto a los resultados obtenidos mediante MEB, han servido, por un lado, para verificar los análisis previamente obtenidos con MO de lana para tramas y urdimbres, así como lino para el soporte textil. Mientras que, por otro lado, también ayudó a determinar el estado de conservación de las fibras, las que mostraban un gran deterioro así como una gran presencia de elementos de biodeterioro.

Mordientes

Los elementos identificados en las muestras correspondieron a sodio (Na), magnesio (Mg), aluminio (Al), silicio (Si), fósforo (P), cloro (Cl), potasio (K), calcio (Ca), hierro (Fe) y cobre (Cu) pudiendo variar de unas a otras (Tabla 3).

Estos elementos son coincidentes con las diversas bibliografías consultadas durante el presente estudio, como Cabrera (2015, p. 113), que describe en su tesis doctoral la presencia de elementos como Na, Si, Cl y K, todos ellos relacionados con la suciedad y la contaminación ambiental a la que la obra pudo estar expuesta. En cuanto a los elementos identificados como Al, Fe y Cu, es posible que estuviesen relacionados con los procesos de mordentado de las fibras previas a su tinción.

Parra Crego y Tejedor González (2014, p. 50) clasifican estos elementos según su naturaleza, identificando el Al y Si con arcillas presentes en la contaminación del aire, así como la de restos contaminantes que rodeaban los enterramientos.

La presencia del Ca pone en evidencia que este solía ser un elemento muy utilizado, ya que aportaba basicidad a la precipitación del tinte. Este, junto con el Al, es uno de los elementos más abundantes en las muestras analizadas, el que podría provenir de fuentes como el polvo, las aguas cargadas de calcio para los procesos de tintura e incluso de la propia exudación de los procesos de descomposición del cuerpo. Lo mismo ocurre con el P, el Na y los cloruros (Parra Crego y Tejedor González, 2014, p. 50).

También, la presencia del Al, el Fe o el Cu en una misma muestra podría reflejar la manera de trabajar de cada taller, ya que el alumbre identificado mediante la presencia del aluminio podría utilizarse como mordiente principal y el Fe y el Cu como modificadores del color, muy utilizados para la realización de la denominada “falsa púrpura” (mezcla de grana e índigo). De igual manera, las sales de hierro se emplearon de manera abundante en la manufactura de las fibras de lana en rojo,

Tabla 3. Resultados obtenidos mediante MEB/EDX de las fibras analizadas en los fragmentos número 7, 28, 32, 33 y 36.

Results obtained through SEM-EDX of the fibers analyzed in fragments 7, 28, 32, 33, and 36.

Resultados obtenidos a través de MEV-EDS de las fibras analizadas en los fragmentos 7, 28, 32, 33 e 36.

| Fragmentos analizados | Elementos metálicos registrados |
|-----------------------|---------------------------------|
| Fragmento 36 | Ca/Na/Al/S/Cl |
| Fragmento 33 | K/Ca/Na/Mg/Al/Si/P/Cl |
| Fragmento 32 | Si/Cl/K/Na/Fe/Al/P/Mg/Ca |
| Fragmento 7 | Na/Mg/Al/Si/P/Cl/K/Ca/Fe |
| Fragmento 28 | Na/Mg/Al/Si/P/Cl/K/Ca/Fe |

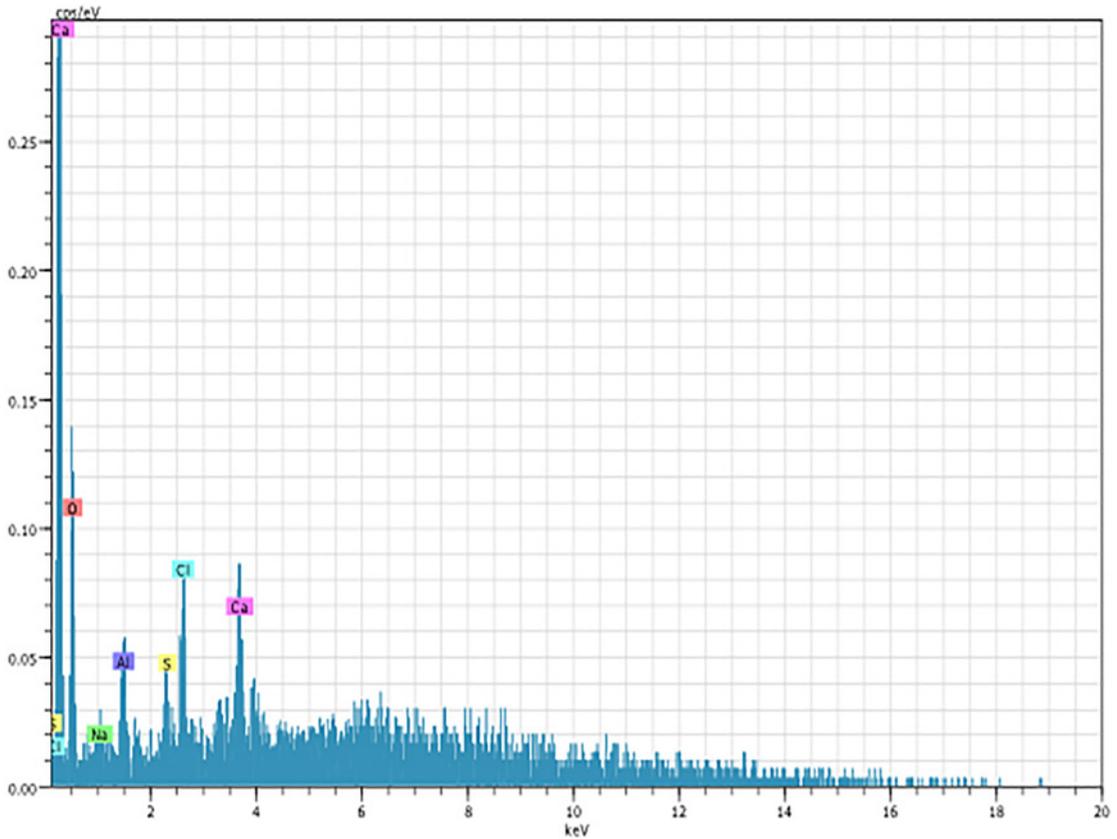


Figura 9. Espectro obtenido mediante EDX correspondiente a la trama de color rojo extraída del fragmento número 36 (Análisis: Juanes, D. 2017).

EDX spectrometry corresponding to the red weft extracted from fragment number 36 (Analysis: Juanes, D. 2017).

Espectrometria (EDS) correspondente à trama vermelha extraída do fragmento número 36 (Análise: Juanes, D. 2017).

cuyo objetivo era oscurecer los colores y conseguir diversas tonalidades.

Esto se ha observado en los análisis realizados en los fragmentos núm. 7 y 36 de dos tramas de color rojo (Figura 9). Si se comparan estos resultados con otros estudios realizados, los elementos metálicos se repiten, pudiendo establecer una comparativa de resultados que sirvan como posibles hipótesis de datación, como es el caso de los estudios realizados por Cabrera en los textiles coptos de la colección del MTIB, previamente datados por medio de ^{14}C , ofreciendo una datación aproximada entre los siglos V y VIII.

Como conclusión a este tema podría decirse que los elementos como el Al y el Fe estuvieron presentes en los procesos de manufactura de las fibras textiles.

Sin embargo, autores como Abdel-Kreem y El-Nagar (2005) aconsejan una medición más exacta para descartar la posibilidad de ser elementos vinculados con productos contaminantes.

Adhesivo

Los resultados obtenidos del análisis por FTIR en el espectro ofrecieron unas bandas características de un polisacárido, con un patrón que se caracterizó por la banda de 1078 cm^{-1} del C-O, y una banda más débil a 1639 cm^{-1} asociada al grupo carboxilo con la presencia de agua intramolecular. Dichas bandas son características de adhesivos como el almidón, es muy probable que fuese utilizado para la fijación de los fragmentos al soporte textil de la obra de estudio (Figura 10).

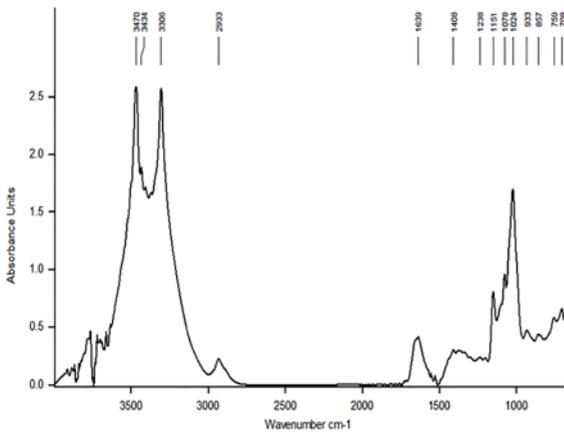


Figura 10. Gráfico obtenido mediante espectroscopia infrarroja de la muestra recogida en el reverso textil utilizado para la fijación de los fragmentos que componen la obra de estudio, en el que se registra la presencia de un polisacárido (Análisis: Juanes, D. 2017).

Graphic of the sample taken from the studied work's back fabric obtained through infrared spectroscopy, in which is possible to see the presence of a polysaccharide (Analysis: Juanes, D. 2017).

Gráfico obtido através do espectro infravermelho da amostra retirada do reverso do têxtil usado para fixar os fragmentos que compõem a obra estudada. Observa-se a presença de um polissacárido (Análise: Juanes, D. 2017).

CONCLUSIONES

Queda demostrado que la intervención multidisciplinar llevada a cabo en esta investigación ha dado sus frutos. Los resultados obtenidos en cuanto al estudio iconográfico y documental, así como las consultas realizadas a expertos en la materia y los estudios científicos llevados a cabo, han permitido ubicar la obra en un periodo de producción tardío, entre los siglos VII y VIII.

Se trata de un textil que representa el comercio de este tipo de obras a finales del siglo XIX y principios del siglo XX por parte del coleccionismo textil. La obra intenta imitar el formato de las *tabulae* de las túnicas coptas, ya que sus medidas antes de la intervención cumplían con los estándares aplicados para este tipo de motivos decorativos.

El tipo de intervención llevada a cabo coincide con otras obras consultadas, siendo el almidón el producto detectado tras los análisis de FTIR realizados e hilo sintético para la fijación de los fragmentos al reverso textil, justificando una intervención contemporánea. Asimismo, la identificación del reverso como lino teoriza la posibilidad de reutilización de este material como soporte, observando casos similares llevados a cabo en otras colecciones como el MMGC. Sin embargo, para la confirmación de dichas hipótesis se deberían de compaginar con análisis de datación específicos como el ^{14}C o los análisis cromatográficos de colorantes.

En cuanto a su producción, parece claro que se trate de un tejido compuesto por fragmentos de procedencia egipcia, confeccionado de manera probable en época de dominación islámica, pero con ciertas reminiscencias del helenismo. Los recursos técnicos de representación de los animales (leones, antílopes, gacelas y perros) junto con aves (patos), enmarca una similitud con tejidos producidos entre los siglos V y VII. Además, la representación de los animales con la lengua de color rojo y las urdimbres de colores realizadas en lana han habilitado de igual forma a contextualizar la obra en producciones tardías bajo la influencia islámica.

Por último, se pudo establecer la existencia de 9 grupos de tejidos que ayudaron a su correcta interpretación. Sin embargo, aún quedan muchos aspectos por resolver y se espera que en futuras líneas de investigación las preguntas que aquí se han formulado puedan ser contestadas como, por ejemplo, por medio del estudio de los tintes o los análisis por ^{14}C , los que posibilitarían establecer una data más precisa de los resultados aquí ya presentados.

REFERENCIAS CITADAS

- Abdel-Kreem, O. y El-Nagar, K.** (2005). Non-Destructive Methods to Investigate the Deterioration Extent of Coptic Egyptian Textiles. *Journal of Textile and Apparel, Technology and Management*, 44(4), 1-15. Recuperado de <https://bit.ly/36ztVZe>
- Cabrera, A.** (2014). La colección de tejidos egipcios de la Antigüedad Tardía y Edad Media del Museo Tèxtil y d'Indumentaria de Barcelona. En L. Rodríguez Peinado y A. Cabrera (Eds.), *La investigación textil y nuevos métodos de estudio*, (pp. 138-150). Madrid, España: Fundación Lázaro Galdiano Museo. Recuperado de <https://bit.ly/2JslI92>
- Cabrera, A.** (2015). *La industria textil copta: la colección de tejidos de la antigüedad tardía del Museu Tèxtil y d'Indumentaria de Barcelona*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <https://bit.ly/3qgzS5g>
- Cabrera, A. y Rodríguez Peinado, L.** (2007). The collection of Coptic Textiles in the Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid: the results of the dye analysis and ¹⁴C Testing. En A. de Moor y C. Fluck (Eds.), *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, (pp. 129-137). Tielt, Bélgica: Lannoo. Recuperado de <https://bit.ly/3ouTmlD>
- Cabrera, A., Rodríguez, L., Parra, E., Borrego, P. y Turell, L.** (2008). Arqueometría de los tejidos coptos: Las colecciones españolas. En S. Rovira Llorens et al. (Eds.), *VII Congreso Ibérico de Arqueometría*, (pp. 190-202). Madrid, España: CSIC. Recuperado de <https://bit.ly/33zjpiU>
- Cortopassi, R., y Verhecken-Lammens, C.** (2007). Tunics with loops: C14, Spinning, Weaving, Dyes and Iconography. En A. de Moor y C. Fluck (Eds.), *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, (pp. 139-148). Tielt, Bélgica: Lannoo.
- Chanialaki, T., Vanden Berghe, I., Boudin, M. y Margariti, C.** (2018). The hopeful reunion of the floating heads the conservation of two textile fragments and their possible association with a third. *Journal of the Institute of Conservation*, 41(2), 113-127. <https://doi.org/10.1080/19455224.2018.1463922>
- Hays, M.** (2018). *Rematerializing the Rococo: The Conservation and Display of a ca. 1775 Robe à la française*. Tesis Master of Arts, State University of New York, U.S.A.
- Helmecke, G.** (2007). How to date textiles about the material and ideal possibilities. En A. de Moor y C. Fluck (Eds.), *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, (pp. 14-17). Tielt, Bélgica: Lannoo.
- Moor, A. de, Verhecken-Lammens, C. y Verhecken, A.** (2009). *3500 years of textile art*. Tielt, Bélgica: Lannoo.
- Morral, E.** (2014). Col·leccionisme tèxtil, llums i ombres. *Datatèxtil*, (31), 1-7. Recuperado de <https://bit.ly/36wvPde>
- Parra Crego, E. y Tejedor González, J.L.** (2014). Análisis químico por HPCL y SEM/EDX de muestras de textiles coptos e hispano-musulmanes procedentes de colecciones españolas. En L. Rodríguez Peinado y A. Cabrera (Eds.), *La investigación textil y nuevos métodos de estudio*, (pp. 37-51). Madrid, España: Fundación Lázaro Galdiano Museo. Recuperado de <https://bit.ly/2JslI92>
- Roca Cabrera, M.** (2013). El coleccionismo textil y la pintura del siglo XIX. En L. Arciniega García (Coord.), *Memoria y Significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*, (pp. 187-198). Valencia, España: Universidad de Valencia.

Rodríguez Peinado, L. (1993). *Los tejidos coptos en las colecciones españolas: las colecciones madrileñas*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, España. Recuperado de <https://bit.ly/3lypQJo>

Rodríguez Peinado, L. y Cabrera, A. (2016). Los tejidos coptos del MAN: nuevos datos y aportaciones para el estudio de los tejidos egipcios de la Antigüedad Tardía y Edad Media. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, (34), 327-346. Recuperado de <https://bit.ly/3g213Mp>

Turell Coll, L.G. (2008). El coleccionismo de tejidos coptos en Cataluña y la formación de la colección del Museu de Montserrat. *Quaderns del Museu Episcopal de Vic*, 2, 113-124. Recuperado de <https://bit.ly/39DaAs3>

Turell Coll, L.G. (2014). Los tejidos coptos del Museo de Montserrat. Fuentes documentales y formación de las colecciones. En L. Rodríguez Peinado y A. Cabrera (Eds.), *La investigación textil y nuevos métodos de estudio*, (pp. 151-160). Madrid, España: Fundación Lázaro Galdiano Museo. Recuperado de <https://bit.ly/2Jsl92>

Vega, C. y Antelo, T. (2010). Estudio multiespectral en tejidos coptos. En *Jornadas Internacionales sobre conservación de tejidos procedentes de contextos funerarios*, (pp.125-137). Madrid, España: Museo de América, IPCE. Recuperado de <https://bit.ly/33Ez8gK>

Verhecken, A. (2007). Relation between age and dyes of 1st millennium AD textiles found in Egypt. En A. de Moor y C. Fluck (Eds.), *Methods of dating ancient textiles of the 1st millennium AD from Egypt and neighbouring countries*, (pp. 206-213). Tiel, Bélgica: Lannoo

UNA PERSPECTIVA MULTIANALÍTICA ACERCA DEL PROCESO PRODUCTIVO DE UNA SERIE DE MARCOS DORADOS: “LOS GOBERNADORES DEL REINO DE CHILE”

Sara Chiostergi Picchio¹, Fernanda Espinosa Ipinza², Tomás Aguayo Alvarado³

“Un cuadro sin marco tiene el aire de un hombre expoliado y desnudo (...) No puede faltarle el uno al otro (...) Su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera”.

Ortega y Gasset, *Meditación sobre el marco*, 1921.

RESUMEN

Las superficies doradas son un acabado especial dentro del ámbito de la policromía, en particular por los elementos metálicos presentes. Se realizó un estudio acerca de ellas en cinco marcos de la serie “Los Gobernadores del Reino de Chile”, para conocer aspectos de la técnica de realización y los materiales utilizados. Mediante la comparación y complementación de análisis no invasivos e invasivos, se pudo observar la aplicación de técnicas de dorado y distintos materiales en las zonas de los marcos. Esto abrió la posibilidad de proponer una batería secuencial de métodos de análisis aplicable a la investigación de este tipo de obras, lo que permite optimizar la cantidad y tratamiento de las muestras recogidas. A pesar de que no existen antecedentes acerca de la producción de estos marcos, los resultados de los análisis permitieron inferir la posibilidad de que hayan sido fabricados en serie, aplicando de forma manual los estratos dorados.

Palabras clave: dorado, flujo analítico, Los Gobernadores del Reino de Chile, marcos.

¹ Química para la conservación independiente, Chile. sarinhamon@gmail.com

² Bióloga ambiental independiente, Chile. fdaesp@gmail.com

³ Químico independiente, España. tomas.aguayo@gmail.com

A MULTI ANALYTICAL PERSPECTIVE ON THE PRODUCTIVE PROCESS OF A SERIES OF GOLDEN FRAMES: “THE GOVERNORS OF THE KINGDOM OF CHILE”

ABSTRACT

Golden surfaces are a special finish within the scope of the polychromy, in particular due to the metallic elements present. A study was carried out on the gilded surfaces within five frames of “The Governors of the Kingdom of Chile” series, to know aspects about both the execution technique and the materials used. Through the comparison and complementing of both non-invasive and invasive analysis, it was possible to observe the application of gilding methods and the application of different materials in areas of the frames. This raised the possibility of proposing a sequential battery of analysis methods applicable for the investigation of this type of work, which allows to optimize the quantity and treatment of the samples collected. Although there is no record of the production of these frames, the analysis results allowed to infer the possibility that they could have been mass-produced, applying the golden layers manually.

Keywords: gilding, analytical flow, The Governors of the Kingdom of Chile, frames.

UMA PERSPETIVA MULTIANALÍTICA SOBRE O PROCESSO PRODUTIVO DE UMA SÉRIE DE MARCOS DOURADOS: “OS GOVERNADORES DO REINO DO CHILE”

RESUMO

As superfícies douradas são um acabamento especial dentro do campo da policromia, em especial devido aos elementos metálicos presentes. Realizou-se um estudo sobre as superfícies douradas de cinco marcos da série “Os Governadores do Reino do Chile” para conhecer aspetos sobre a técnica de realização e os materiais utilizados. Através da comparação e complementação de análises não invasivas e invasivas, foi possível observar a aplicação de técnicas de douradura e diferentes materiais na parte dos marcos. Isto levantou a possibilidade de propor uma bateria sequencial de métodos de análise aplicável à investigação deste tipo de obras, o que permite a otimização da quantidade e do tratamento das amostras coletadas. Embora não existam antecedentes sobre a produção destes marcos, os resultados das análises permitiram inferir que existe a possibilidade de eles terem sido produzidos em série, aplicando manualmente as camadas douradas.

Palavras chaves: douradura, fluxo analítico, Os Governadores do Reino do Chile, molduras.

INTRODUCCIÓN

Desde siempre el oro fue una auténtica obsesión para el ser humano, tanto por su alto valor económico, como por su carácter sagrado, de símbolo divino y a la vez instrumento de perdición (Bernstein, 2002). Su maleabilidad, junto con su elevado precio, hace que en la práctica no se emplee en estado puro, sino que aleado con otros metales como la plata, el cobre o el paladio, entre otros, los que le confieren mayor dureza, resistencia y la posibilidad de diferentes coloraciones. Su escasa reactividad química le otorga una gran estabilidad, haciéndolo resistente a los agentes atmosféricos y a muchos otros reactivos (Gómez Pintado, 2008). Por las características antes descritas, el oro es parte de los materiales utilizados en el arte religioso y en ámbitos de nobleza, asociado a la tríada luz-divinidad-eternidad, abriendo un camino al desarrollo de técnicas para su utilización y aplicación (Boccone, 2014).

A lo largo de la historia del arte, el oro aparece en distintas formas: desde fundido para la creación de pequeñas esculturas u objetos de orfebrería, hasta como hoja o pan para el dorado de lienzos, esculturas, retablos o marcos, entre otros (De Antonellis et al., 1990). Por su ductilidad, se comenzó a utilizar no solo como pieza objetual, sino además en finas láminas para cubrir objetos de menor valor. Este formato poco a poco se pudo conseguir en grosores más reducidos, llegando a obtenerse hojas de entre 1 y 5 μm (Colina Tejada, 2001).

Ya en las antiguas dinastías egipcias se tenía un alto conocimiento de la técnica del dorado aplicada a numerosos objetos y es probable que también en algunas áreas de los monumentos arquitectónicos, con el procedimiento tradicional al agua sobre bol de distintas tonalidades (Hatchfield y Newmann, 1991). En la época gótica, esta técnica perfeccionada desde la aplicación en pintura mural y mosaico del arte bizantino, alcanzó un alto nivel de desarrollo llegando al uso de hojas finísimas de metal (panes) aplicadas sobre una preparación mucho más cuidada y uniforme (López Zamora, 2007).

Por el progreso de la técnica y su aplicación en el arte, la presencia de las superficies doradas alcanzó su máximo apogeo en la Edad Media —de manera especial en la pintura sobre tabla— y en el Renacimiento europeo, hasta generar profesionales especialistas, ya fuera en la aplicación del bol y de la lámina, en el tratamiento y recuperación del oro (Hawthorne y Smith, 1979; Archerio, 1999), en la realización de la lámina misma (por los “batihojas”) o en ornamentación, mediante técnicas variadas como el niel, los esmaltes, el estofado, el burilado y esgrafiado sobre pan de oro. El creciente interés por las superficies doradas llevó a la producción de numerosos recetarios, en particular entre los siglos XIV y XVII, aunque antes de esa época ya se había abierto el proceso de recuperación de metodologías de dorado más antiguas: el texto *Leyden Papyrus X*, del siglo IV d. C., recopila los métodos asirios y egipcios de los siglos I y II a. C. (López Zamora, 2007). Más adelante, por la necesidad de bajar los costos, los recetarios se concentraron sobre todo en las técnicas para la imitación del oro (González-Alonso, 1997; Cennini, 2009), llegando a generar superficies doradas sin presencia de oro e incluso ni siquiera de metal (Martínez Hurtado, 2002).

Entre los materiales más utilizados para generar este tipo de superficies se encuentra el polvo de oro (auténtico o falso), realizado con metales de alta pureza como plata y aluminio, o de menor calidad como aleaciones de oro con plata o cobre, bronce e incluso pigmentos vegetales y minerales. Entre las tintas que imitan el color del metal, aunque carezcan del mismo, se encuentran las purpurinas: estas son producto de una elaboración más compleja y se componen de un gran número de ingredientes, como jugos vegetales, metales, sales, resinas y productos de origen animal.

Además de los materiales utilizados para la producción de la misma capa de color oro, la realización de una superficie dorada en su totalidad, desde las capas de preparación hasta las de barnizado puede ser más o menos compleja e involucrar

distintas tipologías de materiales, donde aquellos de naturaleza orgánica tienden a deteriorarse antes, mientras los inorgánicos aportan más estabilidad y perdurabilidad. Entre estos materiales destaca el aceite, utilizado en la manipulación del oro y como aglutinante para tintas doradas. Una gran variedad de sustancias orgánicas e inorgánicas constituye esa gran diversidad de materiales utilizados, en distintas fórmulas y tipologías de aplicación, en la realización de superficies de este tipo (López Zamora, 2007). La elección depende de varios factores, como son la existencia de los materiales a nivel geográfico, los recursos económicos disponibles, la habilidad técnica del autor o escuela, la época y el estilo artístico, la cultura, entre otros. También la superficie a dorar puede ser de todo tipo de material como vidrio, metal, piedra, papel, madera y textil. En el caso de los muebles, el dorado masivo —en que el revestimiento cubre de forma total o parcial la superficie— tiene como finalidad simular lo más posible el metal macizo. Así es como aunque sean muchos los objetos totalmente dorados, es en los marcos de pintura donde se encuentra en mayor medida la presencia del dorado masivo (Ordóñez Goded, 2016).

El marco ha estado siempre al servicio de la pintura y en conexión directa con ella, no solo por su cualidad de realizarla sino también de protegerla. A base de las consideraciones desarrolladas por Timón (2009), hay tres elementos fundamentales que evidencian la importancia de este elemento. Primero, la función de frontera (*marka*) como indica su etimología germánica, al separar la realidad de la ficción y determinar el límite con el mundo irreal. Segundo, la función conservativa del marco, ya que es por medio de este que se manipula la obra, lo que garantiza la protección y conservación de la pintura. Y como tercer elemento —por cierto de gran interés— la importancia que tiene el marco como fuente de información histórica.

Sumado a lo anterior, las técnicas de factura tienen en sí una relevancia como documentación, tanto las decorativas como las materias primas que se emplean en el trabajo de los marcos (Rizzo, 2005). Por ejemplo, la presencia de un bol armenio, o de Llanes, así como los aparejos y colas, las policromías

con sus dorados, corlas, estofados grabados o a punta de pincel, tallas, marqueterías, entre otros, permiten obtener información histórica y de detalles que muchas veces se han despreciado (Palomino de Castro y Velasco, 1947). En suma, el análisis del marco no solo contribuye a que se obtenga una mayor información histórica de sí mismo, sino que en algunos casos ha facilitado la adscripción artística de la obra pictórica que guarece (Karraker, 2010).

Los marcos dorados de la serie “Los Gobernadores del Reino de Chile”

La serie original de los retratos de “Los Gobernadores del Reino de Chile” fue quemada en la Plaza de Armas de Santiago después de la victoria de la batalla de Chacabuco en 1817 (Peña Otaegui, 1944). Hacia 1872, Benjamín Vicuña Mackenna encargó una recreación de esta serie a la Academia de Bellas Artes, en un intento de recuperar el relato histórico fundacional de Chile. La colección actual consta de 24 retratos (de un total de 42) que han perdurado hasta la fecha. Hay registros gráficos que muestran que los marcos de la serie recreada son aquellos dispuestos para ella desde el momento de su creación y a pesar de que presentan estados de conservación variados, todos contienen elementos constructivos que permiten afirmar que se trata de un único diseño para la serie completa (Vicuña Mackenna, 1874).

La investigación material en apoyo a las acciones de conservación

Desde el punto de vista de la información histórico-técnica, es de fundamental apoyo el conocimiento de los materiales y el estudio profundo de la técnica de aplicación de los mismos, que permita asociar o destacar autores, escuelas, talleres y tradiciones técnicas, junto con ubicarlas en determinadas corrientes o épocas artísticas. Al momento de programar una intervención de conservación es esencial conocer los materiales presentes en la superficie de la obra, con el fin de escoger productos compatibles para evitar generar daños irreversibles. Para la limpieza inicial de los marcos dorados, como indican Palao y Pérez (2009), se ha recomendado

utilizar los procedimientos de manera más usual aplicados sobre las superficies pictóricas, pero la particularidad y diversidad material de los marcos hacen que casi nunca pueda seguirse un mismo protocolo. Esto genera la necesidad de enfrentar la investigación desde un punto de vista material, profundizando el diagnóstico desde las áreas de la química y física, para acercarse a la caracterización de los materiales involucrados y las técnicas de aplicación.

En este estudio se investigó acerca de materiales y técnica del dorado, comparando los resultados analíticos entre distintas zonas de un mismo marco y varios entre sí, con el fin de evaluar detalles técnicos que permitan definir la producción de la serie.

MÉTODOS

La metodología de investigación se desarrolló tomando como base la estructura de trabajo utilizada de manera normal en el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR). Esto consiste en realizar una discusión de cada obra u objeto con los restauradores y los encargados de las colecciones, para definir las necesidades y objetivos de analizar los objetos seleccionados.

En concreto, se quiso caracterizar materialmente la técnica de dorado utilizada en los marcos e intentar establecer una metodología que permitiera obtener la mayor cantidad de información, con la menor cantidad de muestras posibles. Se empezó por identificar la presencia de oro o de otros materiales que generan la superficie dorada, además de identificar algunos materiales constitutivos, como los inertes de las preparaciones, y realizar un cruce entre datos científicos e históricos de las áreas estudiadas. Se aplicó una batería analítica apropiada, de manera que los resultados de las distintas técnicas de análisis entregaran información de manera complementaria. Esta información corresponde a los distintos niveles de la materia, desde la estructura (analizada por microscopía óptica y electrónica) hasta el nivel molecular y elemental (por análisis espectroscópicos).

Técnicas analíticas utilizadas en el presente estudio

Para definir una relación entre el objeto, técnicas de análisis y las muestras se hará una primera distinción en cuanto a los conceptos invasivo y no invasivo, destructivo y no destructivo. Si se piensa en relación con el objeto de estudio o bien cultural, se puede distinguir las técnicas “no invasivas” de las “invasivas”. Las primeras se refieren a las que se aplican sin la necesidad de tomar muestras, analizando de forma directa el área de estudio. Las técnicas invasivas en cambio requieren de una toma de material, para evaluar en detalle la composición de las capas que constituyen la extensión dorada. Este segundo tipo de análisis se puede realizar sin manipulaciones (por ejemplo por observación bajo microscopio) o previa preparación. Esta última acción hace que la muestra pueda ser analizada con más de una técnica sin ser destruida o muy alterada (técnica no destructiva), o requerir de su disgregación para realizar el análisis (técnica destructiva), perdiendo con esto la materia en pos del estudio realizado⁴. Siendo el proceso de toma de muestra, en todos los casos, una acción invasiva sobre un objeto patrimonial, el cuidado de un analista para la restauración se enfoca en aprovechar al máximo el material extraído de la obra. Para cumplir con este objetivo, deben escogerse con precisión las zonas más representativas del objeto según las preguntas del estudio, tomando el menor número de muestras posible, de un tamaño mínimo necesario pero maximizando las posibilidades analíticas, generando así un flujo de técnicas que permita obtener la mayor cantidad de información antes de que la muestra sea destruida.

A base de esta breve descripción de manejo de muestreo y análisis, se indica a continuación las que se utilizaron para el estudio de las superficies doradas de cinco marcos de la serie de “Los Gobernadores del Reino de Chile”.

⁴ Ver: <http://bitly.ws/946d>

Técnicas no invasivas

Como primera aproximación se observaron las superficies de los marcos, utilizando un microscopio portátil Dino-Lite AD7013MZT acompañada por el registro fotográfico de las zonas más interesantes para el estudio. Este primer acercamiento se realizó bajo luz normal reflejada y fue útil para conocer detalles como zonas de encuentro de dos láminas doradas, diferencias de color por eventuales alteraciones, diferencias en el brillo, entre otros.

Con la finalidad de identificar a nivel elemental la composición de los materiales en la superficie, se realizó un análisis por fluorescencia de rayos X (XRF, de la sigla en inglés X Ray Fluorescence), utilizando un instrumento portátil Bruker Tracer III-SD equipado con detector SDD. Las mediciones se realizaron con un voltaje de 40 keV y corriente de tubo de 11 μ A, por 60 segundos. Para escoger las zonas de medición se utilizaron registros de las pinturas a base de la técnica de fluorescencia inducida por radiación UV, evitando zonas antes intervenidas. En particular, esta técnica permitió guiar la toma de muestras (que para cada marco fueron entre un mínimo de 4 y un máximo de 12) necesarias para algunos de los análisis que se detallan a continuación.

Técnicas invasivas no destructivas

Las muestras extraídas se observaron bajo un estereomicroscopio Zeiss Stemi 2000-C y se registraron fotográficamente, utilizando una cámara Canon Powershot G3 para evaluar de manera visual los detalles de la superficie, además de los materiales subyacentes.

Para un primer acercamiento respecto de la composición material del área y de la preparación, se realizó un análisis sobre la misma muestra (sin manipulaciones) por medio de la espectroscopia infrarroja (FTIR – Fourier-Transform Infrared Spectroscopy) por reflexión (R-FTIR). Mediante R-FTIR las muestras fueron analizadas con un microscopio FTIR Thermo iN10 equipado con un divisor de haz de bromuro de potasio y un detector DTGS operado a temperatura ambiente.

Para observar la secuencia estratigráfica de los materiales subyacentes a la superficie dorada, se realizaron análisis microscópicos bajo luz polarizada (PLM, sigla derivada de Polar Light Microscopy) mediante cortes estratigráficos, siguiendo la metodología propuesta por M. Wachowiak (2004). La observación se efectuó por medio de un microscopio Zeiss Axioskop 40, equipado con set de filtros de polarización y de fluorescencia (números 2 y 9, Zeiss), registrando las imágenes con una cámara Canon EOS Rebel T3 acoplada al microscopio.

La identificación de materiales inorgánicos presentes en la preparación se realizó por microscopia Raman (μ R), utilizando un equipo Renishaw RM-1000 equipado con 3 líneas de excitación láser en 514, 633 y 785 nm, y con un detector CCD enfriado de forma eléctrica. Las medidas se realizaron empleando la línea en 785 nm, sobre el mismo corte estratigráfico observado por microscopio. La potencia del láser en la muestra fue ajustada de manera de no dañarla durante los análisis.

Para el análisis de la distribución elemental en la estratigrafía, se utilizó microscopia electrónica de barrido acoplada a una sonda de energía dispersiva de rayos X (SEM-EDX, Scanning Electron Microscopy – Energy Dispersive X-ray Analysis). Esta se realizó en un instrumento FEI Quanta 250, utilizando las mismas muestras preparadas para los análisis microscópicos. Previo al análisis, las muestras fueron metalizadas con oro o carbono, por medio de un sistema de pulverización catódica (*sputtering*).

Técnica invasiva destructiva

Para tener información acerca de los principales materiales constituyentes de la preparación, se realizaron análisis FTIR por transmisión (T-FTIR) dispersando la muestra en bromuro de potasio y preparando un pellet, el que luego se analizó mediante un instrumento Thermo iZ10 equipado con un divisor de haz de bromuro de potasio y un detector DTGS operado a temperatura ambiente.

RESULTADOS

En este estudio de superficies doradas se pudo observar una gran variedad de técnicas y de secuencias estratigráficas para la realización del acabado. En los cinco marcos analizados se observan diferencias técnicas y de materiales entre las distintas zonas de la estructura, permitiendo suponer una elección intencional, tanto por razones estéticas como económicas, del uso de materiales de menor costo en las superficies con áreas más extensas, planas y sin volumen, como la de la entrecalle (Figura 1). Mientras que se usan materiales más preciosos y técnicas más finas en zonas relevantes y de menor extensión, como el canto y el contrafilo que sobresalen por sus volúmenes.

Al empezar el estudio fue necesario investigar respecto de la nomenclatura de las distintas partes estructurales que componen un marco (Timón, 2009; Turner, 1996). En la Figura 1 se indica la nomenclatura que se consideró más apropiada y también las zonas de muestreo. Es importante mencionar que en su estructura los marcos son prácticamente iguales y que las diferencias se limitan, en una primera inspección, a los deterioros de las cantoneras de cada uno.

En términos generales se encontraron diferencias estratigráficas y materiales entre las distintas zonas estructurales observadas.

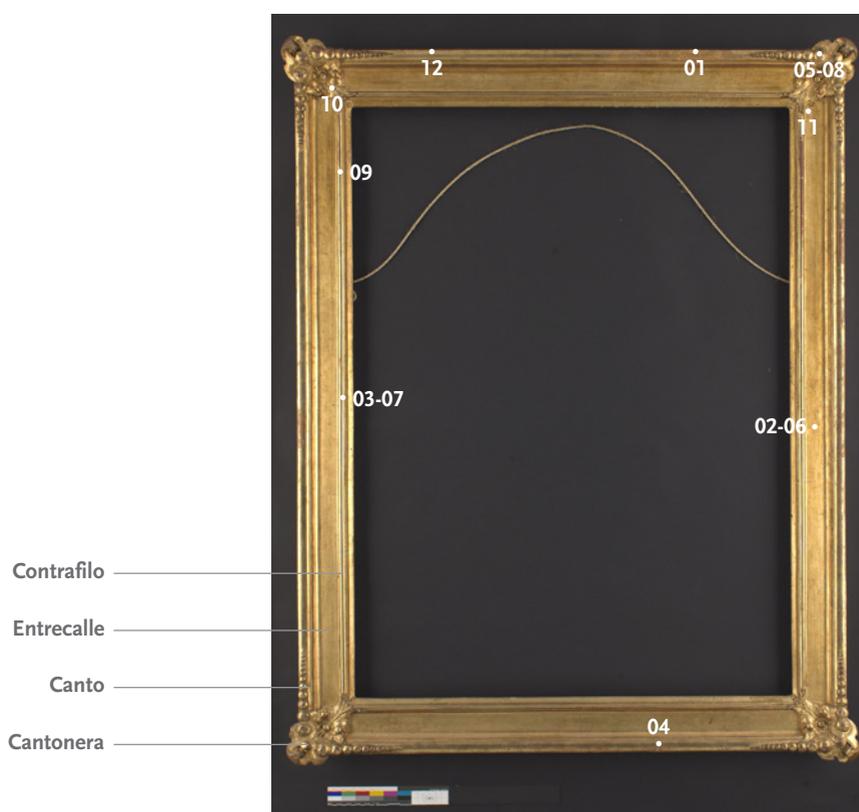


Figura 1. Marco del retrato del gobernador Meneses en el que se identifican las distintas zonas de su estructura, de interior a exterior: contrafilo, entrecalle, canto y cantonera. Los números representan las zonas de toma de muestras para análisis (Fotografía: Rivas, V. 2015. Archivo CNCR).

Frame of Governor Meneses' portrait in which it is possible to identify different areas of the structure, from the inside out: inner molding, quirk, edge, and corner. Numbers represent the sampling areas collected for analysis (Photograph: Rivas, V. 2015. CNCR Archive).

Moldura do retrato do Governador Meneses onde se identificam as diferentes áreas da sua estrutura, de dentro para fora: borda do friso interno, vão entre frisos, canto e cantoneira. Os números representam as áreas de recolha de amostras para análise (Fotografia: Rivas, V. 2015. Arquivo CNCR).

En el primer marco estudiado, perteneciente al retrato del gobernador Francisco de Meneses, fue posible identificar, mediante el análisis del perfil estratigráfico (PLM), técnicas de dorado distintas por cada zona estructural, en particular observando:

- Un mismo tipo de preparación blanca en todas las zonas, aunque en algunos casos como única capa y en otros, aplicada en dos o tres capas.
- Ausencia del bol solo en la entrecalle.
- Distintas tipologías y número de capas de dorado.
- Dos capas de material orgánico por encima del dorado en la zona de la entrecalle, y una sola en la zona del contrafile.

Sumado a lo anterior, fue posible encontrar diferencias en la técnica empleada para la misma zona de marcos distintos (retratos de los gobernadores Francisco de Meneses, Tomás Álvarez de Acevedo y Alonso García Ramón). En particular, es posible observar en la Figura 2 la comparación entre los cortes estratigráficos de las entrecalles de los

tres marcos antes mencionados, donde se aprecia en todos, por medio de la observación del corte estratigráfico bajo luz UV, la presencia de materiales que emiten fluorescencia debajo y por encima de la capa dorada, a excepción del marco del gobernador García Ramón, aunque no hay una correspondencia respecto del número de estratos y el grosor de los mismos. En el caso de los materiales ubicados bajo la capa dorada que emiten fluorescencia, se infiere que podrían asociarse a la presencia de material orgánico, como una cola animal aplicada a modo de capa aislante antes de suministrar el dorado. Para los materiales que emiten fluorescencia por encima de la capa dorada, se interpreta que podría tratarse de cola animal o de barniz aplicado con la función de diferenciar el brillo de las zonas cercanas. De todos modos, estas hipótesis requieren de análisis complementarios, como cromatografía, para su identificación, lo que no fue posible realizar en esta primera fase de la investigación. En lo que concierne a la capa de dorado se observa una lámina delgada ($\sim 1\mu\text{m}$), continua y lineal.

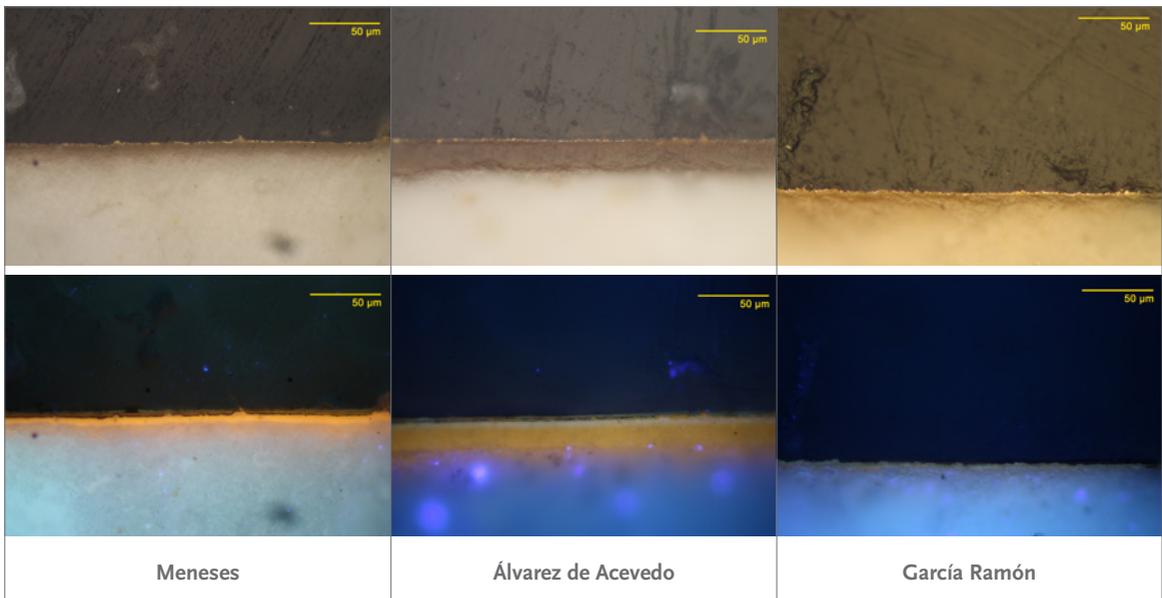


Figura 2. Cortes estratigráficos de las muestras recogidas de la entrecalle en los marcos de los gobernadores Meneses, Álvarez de Acevedo y García Ramón. Observación bajo luz incidente normal (arriba) y bajo luz UV (abajo) (Fotografía: Chiostergi, S. 2015. Archivo CNCR).

Stratigraphic sections of the samples collected from the quirk in Governors Meneses, Álvarez de Acevedo, and García Ramón's frames. Observation under normal incident light (above) and under UV light (below) (Photograph: Chiostergi, S. 2015. CNCR Archive).

Cortes estratigráficos das amostras coletadas do vão entre os frisos das molduras dos Governadores Meneses, Álvarez de Acevedo e García Ramón. Observação sob luz incidente normal (acima) e sob luz UV (embaixo) (Fotografia: Chiostergi, S. 2015. Arquivo CNCR).

Para el caso del marco de García Ramón, las diferencias con el de Meneses se observan de manera principal en la entrecalle (Figura 3, izquierda), en donde no hay estratos con emisión de fluorescencia sobre el dorado, mientras que en la cantonera presenta un tratamiento claramente diferente, asociado a una intervención posterior a su creación (Figura 3, derecha).

Del mismo modo, el marco del gobernador Álvarez de Acevedo tampoco guarda similitud con las otras obras, evidenciando que las intervenciones no solo se limitan a las cantoneras. En la Figura 4 (izquierda), correspondiente a la entrecalle, es posible observar una capa de dorado entre dos preparaciones, lo que indica que fue realizada una segunda capa en un momento posterior a la producción del marco,

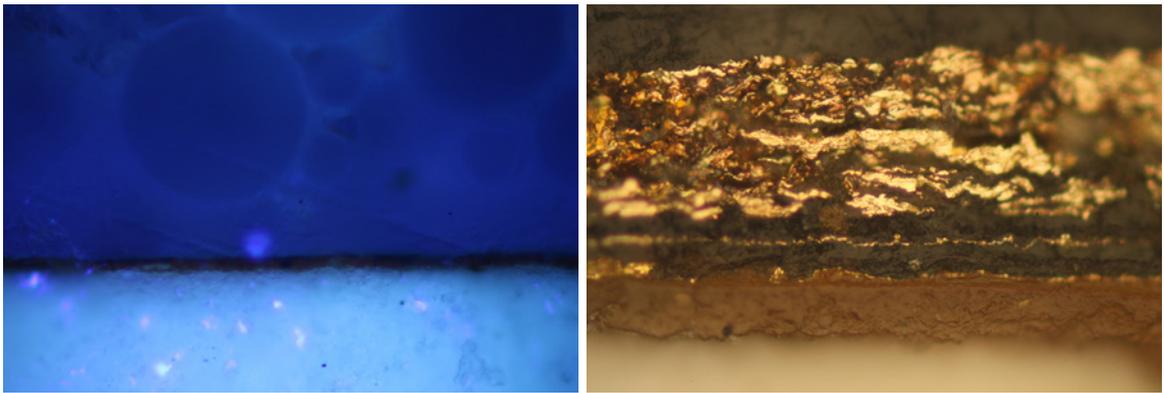


Figura 3. Cortes estratigráficos del marco del retrato del gobernador García Ramón. Imagen izquierda: muestra obtenida del sector de la entrecalle, observada bajo luz UV incidente. Imagen derecha: muestra obtenida del sector de la cantonera, observada bajo luz polarizada incidente (Fotografía: Chiostergi, S. 2015. Archivo CNCR).

Stratigraphic sections of Governor García Ramón's portrait frame. Left image: sample taken from the quirk, seen under incident UV light. Right image: sample taken from the corner, seen under incident polarized light (Photograph: Chiostergi, S. 2015. CNCR Archive).
 Cortes estratigráficos da moldura do retrato do Governador García Ramón. Imagem à esquerda: amostra retirada do vão entre frisos, observada sob luz UV incidente. Imagem à direita: amostra retirada da cantoneira, observada sob luz polarizada incidente (Fotografia: Chiostergi, S. 2015. Arquivo CNCR).

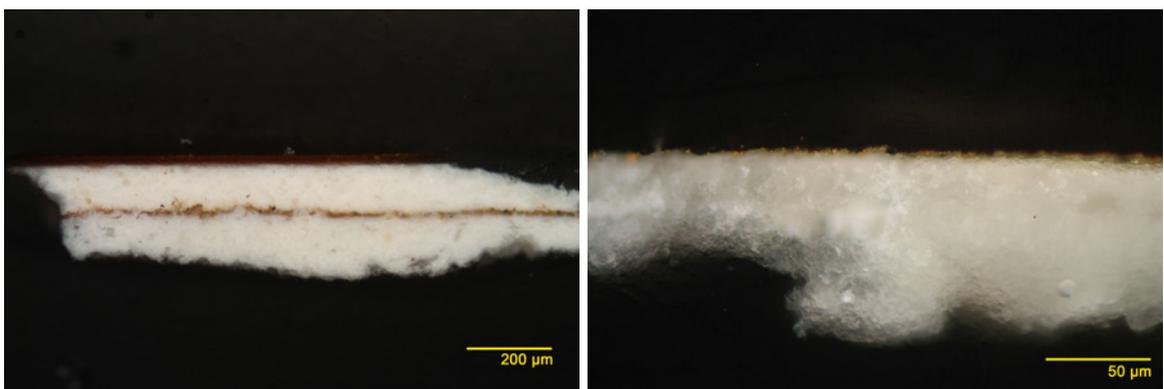


Figura 4. Cortes estratigráficos del marco del retrato del gobernador Álvarez de Acevedo. Imagen izquierda: muestra obtenida del sector de la entrecalle, observada bajo luz polarizada incidente. Imagen derecha: muestra obtenida del sector del contrafilo, observada bajo luz polarizada incidente (Fotografía: Chiostergi, S. 2015. Archivo CNCR).

Stratigraphic sections of Governor Álvarez de Acevedo's portrait frame. Left image: sample taken from the quirk, seen under incident polarized light. Right image: sample taken from the inner molding, seen under incident polarized light (Photograph: Chiostergi, S. 2015. CNCR Archive).
 Cortes estratigráficos da moldura do retrato do Governador Álvarez de Acevedo. Imagem à esquerda: amostra retirada do vão entre frisos, observada sob luz polarizada incidente. Imagem à direita: amostra retirada da zona da borda do friso interno, observada sob luz polarizada incidente (Fotografia: Chiostergi, S. 2015. Arquivo CNCR).

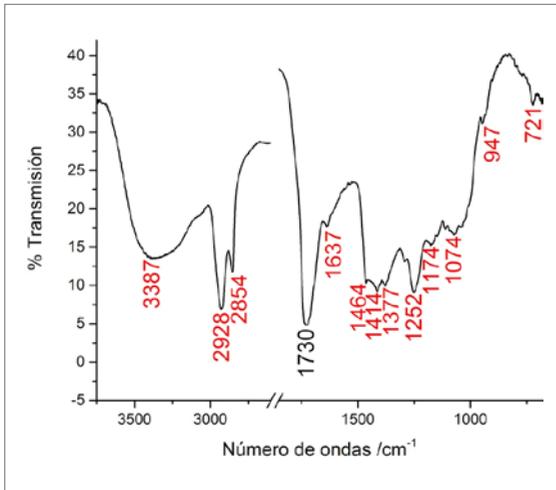


Figura 5. Espectro R-FTIR realizado sobre la muestra tomada de la entrecalle del marco del retrato del gobernador Meneses. Es posible observar las señales (picos) correspondientes a la goma laca (Análisis: Aguayo, T. 2015. Archivo CNCR).
R-FTIR spectroscopy of Governor Meneses' portrait frame quirk. It is possible to observe the signals (peaks) related to the shellac (Analysis: Aguayo, T. 2015. CNCR Archive).
Espectro R-FTIR aplicado sobre a amostra retirada do vão entre os frisos da moldura do retrato do Governador Meneses. É possível observar os sinais (picos) relativos à goma laca (Análise: Aguayo, T. 2015. Arquivo CNCR).

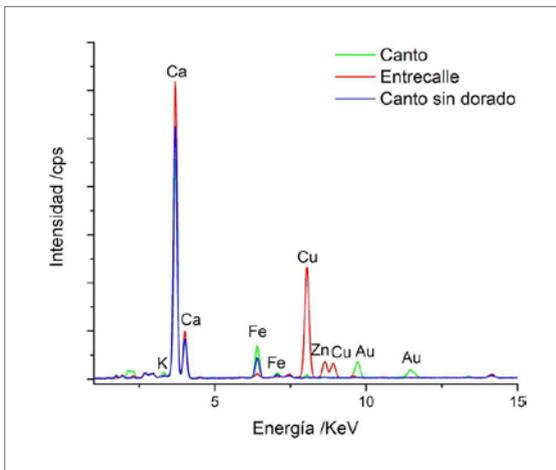


Figura 6. Espectro XRF realizado en muestras obtenidas desde distintas zonas del marco del retrato del gobernador Meneses. Es posible observar la presencia de cobre y zinc en la entrecalle y de oro en el canto (Análisis: Aguayo, T. 2015. Archivo CNCR).
XRF spectrum of samples taken from different areas of Governor Meneses' portrait frame. It is possible to observe the presence of copper and zinc in the quirk, and of gold in the corner (Analysis: Aguayo, T. 2015. CNCR Archive).
Espectro XRF aplicado sobre diferentes amostras retiradas de áreas da moldura do retrato do Governador Meneses. É possível observar a presença de cobre e zinco no vão entre frisos e ouro no canto (Análise: Aguayo, T. 2015. Arquivo CNCR).

mientras en la derecha de la misma Figura 4 se puede ver cómo la lámina de dorado ha sido aplicada de forma directa en la preparación.

En lo que concierne a los materiales de la capa por encima del dorado, el análisis por R-FTIR de las muestras de entrecalle de los marcos de Meneses y Álvarez de Acevedo, pudo identificar la presencia de goma laca (Figura 5), mientras que en la zona del canto y de la cantonera no se observa una consistencia en la presencia de material orgánico por encima del dorado.

Respecto de los metales presentes en la capa dorada, además de los tres marcos antes mencionados, se analizaron también los de los gobernadores Tomás Marín de Poveda y Juan de Balmaceda mediante XRF. En todos ellos es posible confirmar la presencia de oro y hierro, principalmente en sus volúmenes. Sin embargo es posible encontrar estos metales también en algunas de las entrecalles (Figura 6). A primera vista, y sin considerar los otros análisis, los distintos marcos parecen no tener una composición elemental homogénea para cada una de las estructuras observadas.

Considerando el estudio de los materiales y de las estratigrafías, es posible identificar de forma clara los elementos responsables del dorado como el oro, o bien cobre y zinc, conocido como "oro falso", que en algunas ocasiones se presentan mezclados y en otras solos. Una imagen tomada con microscopio portátil Dino-Lite podría indicar la presencia de cobre por la coloración verdosa en la capa de oxidación del metal. Sin embargo este resultado debe ser confirmado mediante un análisis instrumental, como micro-XRF (Figura 7).

Estas observaciones dieron paso a preguntas en torno a la modalidad de producción de los marcos, enfocando la atención al orden de construcción de las piezas constituyentes: ¿se realizó el dorado en las piezas separadas y luego se armó el marco? o ¿se realizó el dorado en el marco ya entero, pero con técnicas y materiales distintos según la zona por motivos estéticos/económicos?, ¿existieron intervenciones no documentadas? Si el dorado ha sido realizado de manera separada, por partes estructurales, ¿este trabajo habrá estado a cargo de

una industria o de un taller artesanal especializado en producción serial? Luego de estas preguntas surgidas junto con las profesionales de la Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales del CNCR, se decidió realizar un nuevo muestreo a cada zona estructural del marco del gobernador Meneses, para buscar posibles diferencias entre ellas.

Teniendo dos muestras por cada zona se enfocó la atención en algunos estratos de particular interés para comparar las secuencias estratigráficas.

Como se puede observar en la Tabla 1 estas secuencias muestran diferentes técnicas de dorado y de protección del mismo. En particular, en la entrecalle (muestras 02 y 11) no está presente el bol que se observa en las demás zonas, en cambio se ve la presencia de un material de posible origen orgánico debajo de la capa dorada. En general esta se aprecia como un estrato delgado, continuo o discontinuo, aunque en el contrafilo se ve más grueso. En la cantonera superior izquierda se observan más capas de dorado, probablemente, sumadas por una intervención de redorado realizada sin uso de bol o una superposición de dos aplicaciones de dorado en zonas estructurales distintas. La presencia de material orgánico por encima del dorado, asociada a un

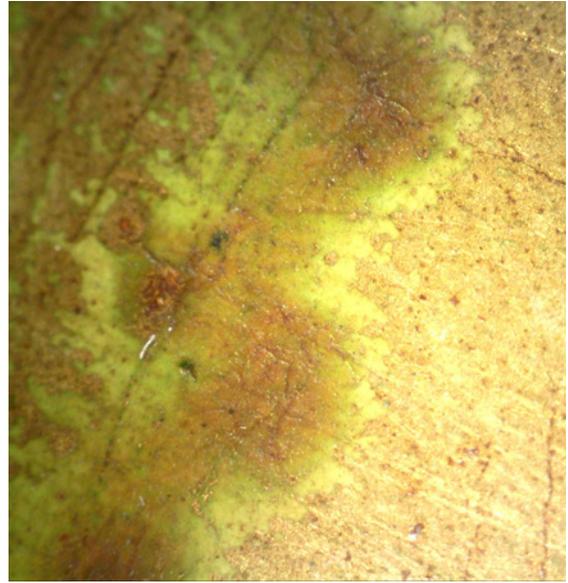


Figura 7. Detalle de la entrecalle del marco del retrato del gobernador Meneses. Imagen tomada por microscopio portátil Dino-Lite, bajo luz normal. Es posible observar la oxidación verde del cobre (Fotografía: Chiostergi, S. 2015. Archivo CNCR). *Detail of Governor Meneses' portrait frame quirk. Image taken with a Dino-Lite portable microscope under normal light. It is possible to observe the green oxidation of copper (Photograph: Chiostergi, S. 2015. CNCR Archive).*

Detalhe do vão entre os frisos da moldura do retrato do Governador Meneses. Imagem tirada por microscópio portátil Dino-Lite, sob luz normal. É possível observar a oxidação verde do cobre (Fotografia: Chiostergi, S. 2015. Arquivo CNCR).

Tabla 1. Resumen de la observación de los cortes estratigráficos del marco del retrato del gobernador Meneses.

Summary of the observation of the stratigraphic sections of Governor Meneses' portrait frame.

Resumo da observação dos cortes estratigráficos da moldura do retrato do Governador Meneses.

| Capas | Cantonera | | Canto | | Entrecalle | | Contrafilo | |
|----------------------------------|-----------|-----------------|-------|----|-----------------|-----------------|------------|-----------------|
| Número de muestra | 05 | 10 | 04 | 12 | 02 | 11 | 03 | 09 |
| Material orgánico sobre dorado | No | Sí ^a | No | No | Sí ^b | Sí ^c | Sí | No |
| Dorado | Sí | Sí ^d | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí | Sí ^e |
| Material orgánico bajo el dorado | No | No | No | No | Sí | Sí ^f | No | No |
| Bol | Sí | Sí ^g | Sí | Sí | No | No | Sí | Sí |

a. Muestra 10: material orgánico entre las capas de dorado.

b. Muestra 02: dos capas de material orgánico con fluorescencia de distinto color encima del dorado.

c. Muestra 11: dos capas de material orgánico de distinta fluorescencia, por encima del dorado.

d. Muestra 10: más de una capa de dorado.

e. Muestra 09: capa de dorado más gruesa que en las demás zonas.

f. Muestra 11: dos capas de material orgánico de distinta fluorescencia, debajo del dorado.

g. Muestra 10: bol presente solo debajo del dorado inferior.

estrato de protección, es variable, sin poder inferir una intención específica por cada parte del marco, ni definir una común para el objeto entero.

En los cortes estratigráficos de la muestra 02 se realizaron análisis por espectroscopia Raman y SEM. La microscopia Raman solo mostró la presencia de carbonato de calcio, utilizando la línea láser en 785 nm. Sin embargo el SEM-EDX dio cuenta de una marcada diferenciación entre la composición de los estratos de preparación en dos zonas (Figura 8). Las diferencias están dadas por la relación entre las señales de aluminio y silicio, con la señal del calcio. Esta relación podría indicar la presencia de una mezcla de carbonato de calcio, caolín y yeso en distintas proporciones (de acuerdo con lo observado por T-FTIR), siendo el estrato más cercano a la superficie de oro el más rico en carbonato de calcio (observable por análisis de la distribución elemental SEM-EDX).

DISCUSIÓN DE RESULTADOS

El estudio estratigráfico permitió observar una gran variedad de técnicas para la realización de superficies doradas. En el caso de los cinco marcos estudiados, las diferencias en la secuencia estratigráfica del dorado es probable que tengan relación con la intención estética y el manejo de los materiales desde un punto de vista económico, utilizando los más finos y costosos en zonas de menor extensión y más visibles, como los contrafilos y cantos. El análisis de los materiales permitió definir que, en general, hay una importante presencia de cobre, lo que orienta hacia metodologías de restauración con aplicación controlada (por ejemplo sistemas SOL-GEL), mediante el uso de solventes con contenidos de amonio en las intervenciones de limpieza, con el fin de evitar reacciones indeseadas sobre el área a restaurar.

Además se pueden evaluar los alcances de cada técnica analítica utilizada y establecer ciertos niveles de análisis para las distintas necesidades de información. La fluorescencia de rayos X, si bien en muchos casos permite la identificación certera de los elementos asociados al dorado, también

recoge información de los estratos más internos, en particular del bol y la preparación. No obstante, la información elemental queda incompleta si se considera que son moléculas las que conforman los materiales de estratos internos. De manera adicional, el grosor, método de aplicación y ubicación del estrato de dorado en la estratigrafía puede producir diferencias en las intensidades de los elementos presentes, que resultan en muchos casos menos intensas que en el bol o en las preparaciones. La identificación exacta del dorado, por tanto, queda supeditada a la cantidad de recursos que se quieran utilizar, dependiendo lo valiosa que resulte la información obtenida. El SEM-EDX en particular permite la identificación estructural y elemental de los distintos componentes en las estratigrafías, sin embargo no sin sacrificios. Además de la toma de muestra, al momento del análisis es necesario recubrir las muestras con algún elemento que permita que la muestra sea conductora. De esta forma se añade un elemento que va a modificar la composición elemental de la muestra. Para la elección del material de recubrimiento resulta muy importante la información obtenida por XRF, pero las posibilidades disponibles presentan dificultades a su vez. Por un lado, recubrir con carbono disminuye la calidad de las imágenes que se pueden obtener desde el SEM, del mismo modo que elegir oro para recubrir las muestras; si bien las imágenes mejoran, existe la posibilidad de encontrarse con un estrato de dorado interno que podría no haber sido registrado por XRF.

Respecto de los análisis moleculares (FTIR y Raman), la información obtenida se limita a los componentes asociados al dorado más que a este en sí mismo. Por ejemplo, si bien el R-FTIR es capaz de entregar información de los materiales orgánicos depositados en la superficie, queda la duda de la ubicación del material identificado. En cambio ha sido posible obtener información acerca de materiales inorgánicos presentes en las preparaciones, de forma principal cuando estos aparecen dentro del rango visible para el análisis (por ejemplo sulfato de bario, carbonato de calcio, yeso y blanco de plomo, por mencionar los más comunes). El T-FTIR que se utilizó para identificar materiales en las preparaciones presentó mejores resultados que la microscopia Raman, en

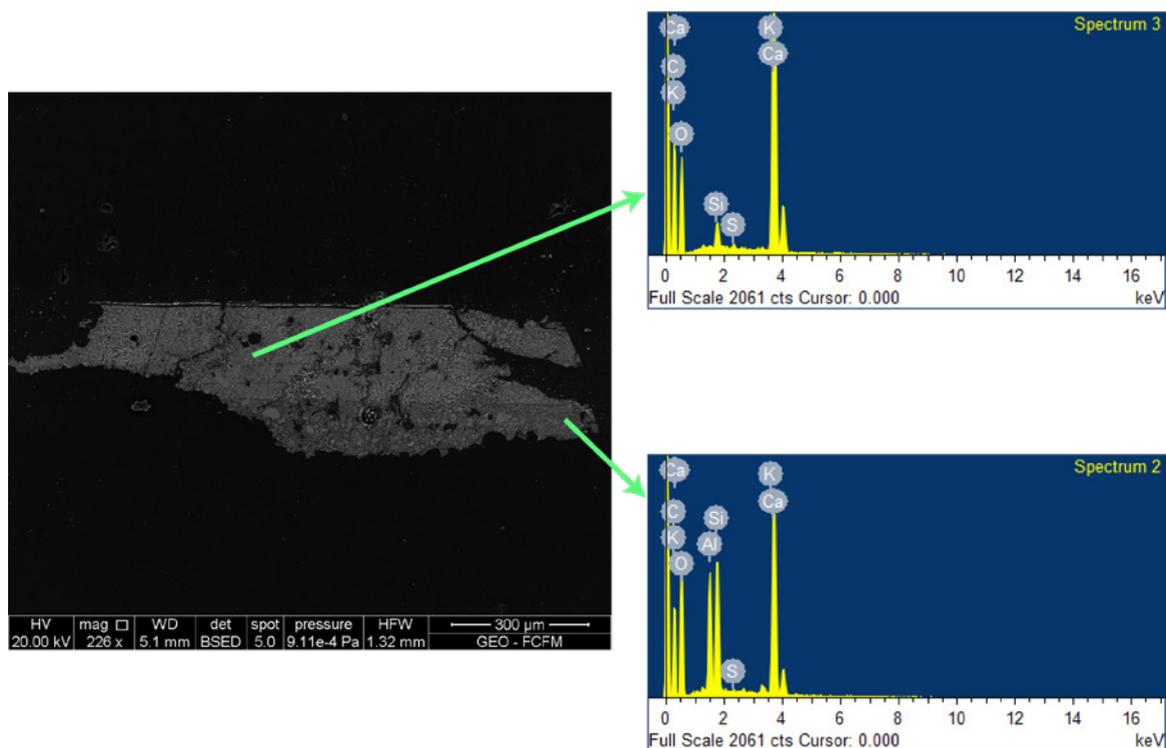


Figura 8. Análisis MEB-EDS de la entrecalle del marco del retrato del gobernador Meneses (Análisis: Aguayo, T. 2015. Archivo CNCR). *SEM-EDS analysis of Governor Meneses' portrait frame quirk (Analysis: Aguayo, T. 2015. CNCR Archive).*
Análise MEV-EDS do vão entre os frisos da moldura do retrato do Governador Meneses (Análise: Aguayo, T. 2015. Arquivo CNCR).

el sentido de que con este último hay problemas de interferencia por la presencia de arcillas o materiales con contenidos elevados de silicatos, lo que puede resultar en la identificación de menos componentes de los que están presentes. En particular, en el caso de la serie Los Gobernadores solo pudo identificarse carbonato de calcio en las preparaciones, mientras que con T-FTIR se pudieron identificar caolín y yeso. A pesar de esto el T-FTIR tiene la gran desventaja de ser destructivo para la muestra.

A base de las consideraciones antes descritas, esta primera experiencia de investigación en torno a las superficies doradas abrió la posibilidad de construir una secuencia de técnicas analíticas útiles para la máxima optimización en el uso de las muestras (Figura 9), que considera los análisis en un orden desde lo no invasivo hasta lo invasivo destructivo como último recurso para la obtención de información.

CONCLUSIONES

Esta investigación permitió conocer la variedad de técnicas y materiales presentes en cinco marcos de la serie “Los Gobernadores del Reino de Chile” y pensarlos como una producción serial y artesanal al mismo tiempo, aunque sería necesaria una investigación más amplia y profunda. La información obtenida deja clara la necesidad de realizar análisis previo a la intervención para guiar la metodología y los productos de limpieza más apropiados, teniendo en cuenta la distinta resistencia que ofrecen los metales a ciertos químicos. En el caso de no ser posible la toma de muestras, el análisis elemental por XRF resulta útil como una primera aproximación respecto de los metales constituyentes de la superficie dorada, sin descartar la presencia de capas doradas subyacentes, así como se observó en los marcos analizados.

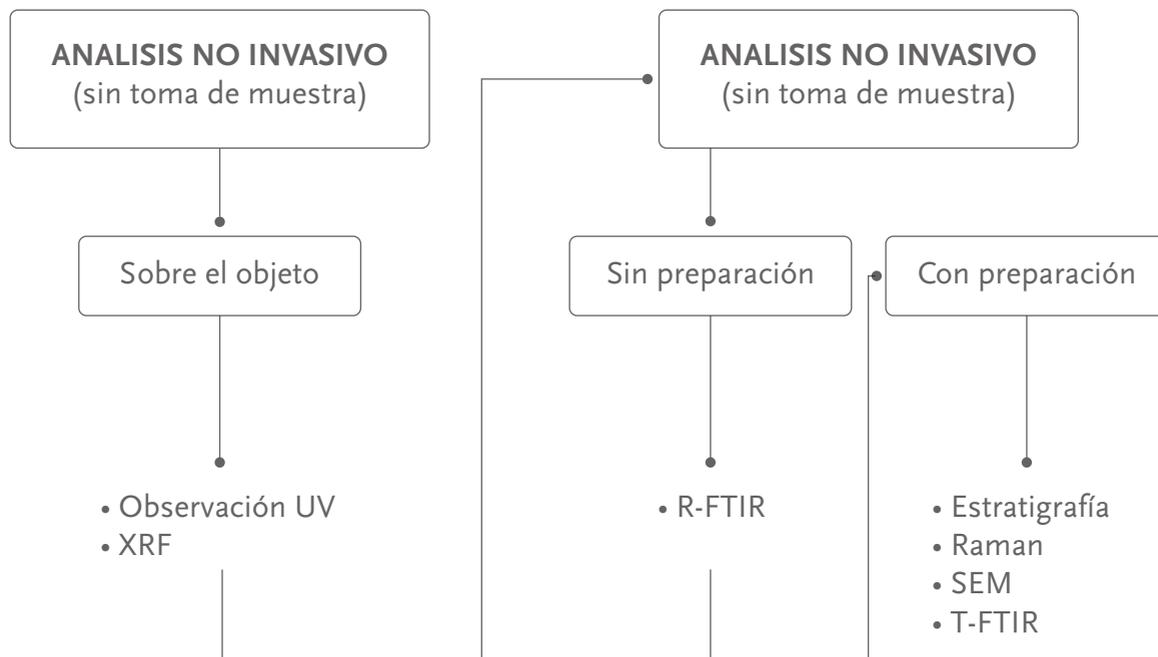


Figura 9. Esquema del flujo de análisis para la investigación de superficies doradas realizado en el marco del proyecto FAIP-N-77-INV, considerando los recursos actualmente disponibles en la Unidad de Ciencias de la Conservación del CNCR (Esquema: Chiostergi, S. 2015. Archivo CNCR).

Flow of analysis scheme for research on golden surfaces carried out within the FAIP-N-77-INV project framework and considering the resources currently available for the CNCR's unit Unidad de Ciencias de la Conservación (Scheme: Chiostergi, S. 2015. CNCR Archive). Esquema do fluxo de análise para a pesquisa sobre superfícies douradas feito no âmbito do projeto FAIP-N-77-INV considerando os recursos atualmente disponíveis para a Unidade de Ciências de la Conservación do CNCR (Esquema: Chiostergi, S. 2015. Arquivo CNCR).

La secuencia de técnicas analíticas propuesta y experimentada, constituye una base a desarrollar para la recopilación de datos útiles en el estudio de las zonas doradas, permitiendo generar relaciones entre escuelas, fábricas, autores y corrientes de realización de esta técnica, que en cualquier tipología de obra y metodología tiene siempre la intención de elevar la importancia de una producción artística.

Tratándose de un trabajo pionero en Chile, estos datos abren un camino de conocimiento acerca de las superficies doradas.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue posible gracias a la contribución del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial DIBAM FAIP-N-77-INV-2015 y al proyecto FONDECYT 1140524.

Se agradece a la Unidad de Patrimonio de las Artes Visuales del CNCR por la valiosa información entregada y a la constante colaboración en todo el proceso de investigación.

REFERENCIAS CITADAS

- Archerio, J.** (1999) [1849]. De Coloribus Diversis Modis Tractatur in Sequentibus, De diversis coloribus, (s. XIV), ("Manuscrito de Archerio"). En M.P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting* (pp. 258-321). Nueva York, Estados Unidos: Dover.
- Bernstein, L.P.** (2002). *El oro, historia de una obsesión*. Buenos Aires, Argentina: Editor S.A. Javier Vergara.
- Boccone, A.** (2014). *L'oro nell'antichità: materiale, storia ed arte*. Milán, Italia: Hoepli Editore.
- Cennini, C.** (2009). *Il libro dell'arte*. Vicenza, Italia: Neri Pozza Editore.
- Colina Tejada, L. de la.** (2001). *El oro en hoja: aplicación y tratamiento sobre soportes móviles tradicionales, muros y resinas*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <http://bit.ly/2pPpfeV>
- De Antonellis, G., Bergamaschi, G. y Riva, E.** (1990). *La storia dell'oro*. Milán, Italia: Vallardi Industrie Grafiche.
- González-Alonso Martínez, E.** (1997). *Tratado del dorado, plateado y su policromía: tecnología, conservación y restauración*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Gómez Pintado, A.** (2008). *El oro en el arte: materia y espíritu. Contribución a la restauración en el arte contemporáneo*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Bellas Artes, Universidad del País Vasco, Bilbao, España.
- Hatchfield, P. y Newman, R.** (1991). Ancient Egyptian Gilding Methods. En D. Bigelow (Ed.), *Gilded Wood: Conservation and History* (pp. 27-47). Connecticut: Estados Unidos: Sound View Press, Wooden Artifacts Group, American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works.
- Hawthorne, J.G. y Smith, C.S.** (1979). *Theophilus. On Divers Arts. The Foremost Medieval Treatise on Painting, Glassmaking and Metalwork*. Nueva York, Estados Unidos: Dover.
- Karraker, G.D.** (2010). *Looking at European Frames: A Guide to Terms, Styles and Techniques*. Los Ángeles, Estados Unidos: Getty Publications.
- López Zamora, E.** (2007). *Estudio de los materiales y procedimientos del dorado a través de las fuentes literarias antiguas: aplicación de las decoraciones de pinturas castellanas sobre tabla*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Bellas Artes, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <http://bit.ly/2q9ajIM>
- Martínez Hurtado, S.** (2002). El dorado. Técnicas, procedimientos y materiales. *Ars Longa*, (11), 137-142. Recuperado de <http://bit.ly/2MeVgGd>
- Ordóñez Goded, L.** (2016). *Acabados y dorado del mobiliario. De la teoría a la práctica*. Tesis para optar al grado de doctora, Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, España. Recuperado de <http://bit.ly/2pfUks1>
- Ortega y Gasset, J.** (1967). *Meditación del marco*. La Plata, Argentina: Universidad Nacional de La Plata, FAHCE, Departamento de Filosofía.
- Palao, M. y Pérez, S.** (2009). Los marcos de la colección Thyssen-Bornemisza. Adaptación a las nuevas exigencias expositivas. Criterios de intervención. En M.P. Timón (Ed.), *El marco en España: historia, conservación y restauración* (pp. 39-58).

Madrid, España: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Recuperado de <http://bit.ly/2Mgvq4H>

Palomino de Castro y Velasco, A. (1947). *El museo pictórico y escala óptica*. Madrid, España: M. Aguilar Editor.

Peña Otaegui, C. (1944). *Santiago de siglo en siglo: comentario histórico e iconográfico de su formación y evolución en los cuatro siglos de su existencia*. Santiago, Chile: Zig-Zag.

Rizzo, L. (2005). *Manuale per leggere una cornice. Storia dei telai d'autore e delle cornici d'arte*. Roma, Italia: Edup.

Timón, M.P. (2009). El marco como fuente de información histórica: precisiones acerca de la autoría de dos tipos de marcos españoles. En M.P. Timón (Ed.), *El marco en España: historia, conservación y restauración* (pp. 11-23). Madrid, España: Instituto del Patrimonio Cultural de España. Recuperado de <http://bit.ly/2Mgvq4H>

Turner, J. (1996). *The Dictionary of Art*. Nueva York, Estados Unidos: Editorial Grove.

Vicuña Mackenna, B. (1874). *Álbum del Santa Lucía. Colección de las principales vistas, monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo: dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente Vicuña Mackenna*. Santiago, Chile: Imprenta de la librería del Mercurio. Recuperado de <http://bit.ly/32h277F>

Wachowiak, M.J. (2004). Efficient New Methods for Embedding Samples for Microscopy. *Journal of the American Institute for Conservation*, 43(3), 205-226. <https://doi.org/10.2307/4129636>

CRUCIFIJOS, SANTOS Y VÍRGENES: ESTUDIO, DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN PARA SU VISIBILIZACIÓN EN UN MUSEO DE HISTORIA NATURAL

CRUCIFIXES, SAINTS AND VIRGINS: STUDY, DIAGNOSIS AND INTERVENTION FOR THEIR VISIBILITY IN A MUSEUM OF NATURAL HISTORY

CRUCIFIXOS, SANTOS E VIRGENS: ESTUDO, DIAGNÓSTICO E INTERVENÇÃO PARA A SUA VISIBILIZAÇÃO NUM MUSEU DE HISTÓRIA NATURAL

Natalia Salazar Aguilera¹, Carmen Royo Fraguas¹, Melissa Morales Almonacid², Camila Muñoz Osses², Gigliola Miori Della Rosa²

ANTECEDENTES

En 2015, en el marco del proyecto “Programa de estudio y restauración de bienes culturales: puesta en valor de las colecciones DIBAM y otras instituciones que cautelan patrimonio de uso público”³, del Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR), se recibieron en el Laboratorio de Escultura y Monumentos, hoy Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE), seis obras pertenecientes a la colección de historia del Museo de Historia Natural de Concepción, Chile (Tablas 1, 2 y 3).

La colección está compuesta por once esculturas religiosas, entre ellas crucifijos y figuras, de pequeño formato y de carácter devocional. Del conjunto, solo dos de las obras tienen información respecto de su adquisición, siendo parte de una donación realizada por el señor Julio Avelino de Jesús Figueroa Minneratzkywytych⁴. La colección estuvo desde 1980 en el depósito del museo, y desde 2003 se exhibe en

la “Sala Eje Cultural 5” de las esculturas religiosas, vitrina No. 6 “Chile se hizo con sangre mapuche y española”, exhibición que se mantiene hasta hoy.

En 2012, Melissa Morales Almonacid, entonces coordinadora del Programa de Intervenciones de la unidad, realizó un levantamiento de información acerca de esculturas religiosas cauteladas por el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, incluyendo la Biblioteca Nacional, con el objetivo de conocer el estado de conservación de estas obras y ponerlas en valor. Dentro de esta revisión, la colección de imaginería religiosa del Museo de Historia Natural de Concepción (MHNC) destacaba por sus características tecnológicas y morfológicas, con un marcado carácter popular, lo que presentó una oportunidad de estudio dentro del “Programa de conservación y restauración de obras escultóricas” que realiza la unidad.

¹ Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. natalia.salazar@patrimoniocultural.gob.cl; carmen.royo@patrimoniocultural.gob.cl

² Conservadoras independientes, Chile. cr.melissamorales@gmail.com; camila.munoz.osses@gmail.com; gigliolamioridellarosa@gmail.com

³ Las intervenciones se realizaron durante los proyectos 2014-2015 / 2016-2018. La Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), desde el 1 de marzo de 2018 pasó a constituir el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, con la entrada en vigencia de la Ley 21045 que crea el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

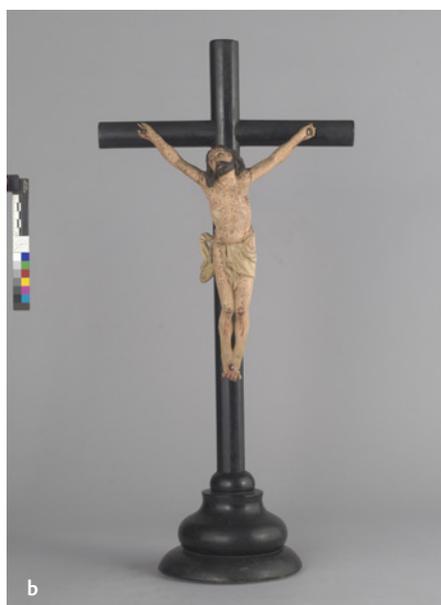
⁴ ID SURDOC 5-1510 y 5-1511. Es necesario precisar que estas imágenes no fueron parte del proyecto “Programa de estudio y restauración de bienes culturales: puesta en valor de las colecciones DIBAM y otras instituciones que cautelan patrimonio de uso público”.

Tabla 1. Antecedentes generales de esculturas religiosas intervenidas en la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): a. Figura policromada de vestir (CLM440); b. Cristo policromado (CLM436). (Fotografía: Rivas, V. 2015. Archivo CNCR).

General background of the religious sculptures treated in Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): a. Polychromed figure to dress (CLM440); b. Polychromed Christ (CLM436). (Photograph: Rivas, V. 2015. CNCR Archive).

Antecedentes gerais das esculturas religiosas tratadas na Unidade de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): a. Figura policromada para vestir (CLM440); b. Cristo policromado (CLM436). (Fotografia: Rivas, V. 2015. Arquivo CNCR).

Fotografías finales



| | | |
|--------------------------------|---------------------------------------|----------------------------------|
| N° de registro SUR | 5-1377 | 5-1379 |
| Código de Ficha clínica | CLM440: Escultura CLM441: Textil | CLM436: Cristo CLM438: Cruz |
| Título | Figura femenina | Cristo |
| Tipología | De vestir de candelero tallada | Talla completa |
| Materialidad | Madera policromada y textil | Madera policromada |
| Estado de conservación | CLM440: Regular CLM 441: Muy bueno | CLM436: Regular CLM438: Bueno |

Tabla 2. Antecedentes generales de esculturas religiosas intervenidas en la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): c. Figura policromada de vestir (CLM442); d. Figura femenina policromada (CLM437). (Fotografía: Rivas, V. 2015. Archivo CNCR).

General background of the religious sculptures treated in Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): c. Polychromed figure to dress (CLM442); d. Polychromed female figure (CLM437). (Photograph: Rivas, V. 2015. CNCR Archive).

Antecedentes gerais das esculturas religiosas tratadas na Unidade de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): c. Figura policromada para vestir (CLM442); d. Figura feminina policromada (CLM437). (Fotografía: Rivas, V. 2015. Arquivo CNCR).

Fotografías finales



| | | |
|-------------------------|---------------------------------------|---------------------------------------|
| N° de registro SUR | 5-1380 | 5-1381 |
| Código de Ficha clínica | CLM442: Escultura CLM443: Textil | CLM437: Escultura CLM496: Corona |
| Título | Figura femenina | Figura femenina |
| Tipología | De vestir de candelero tallada | Talla completa |
| Materialidad | Madera policromada y textil | Madera policromada Corona de metal |
| Estado de conservación | CLM442: Muy bueno CLM 443: Regular | CLM436: Regular CLM438: Bueno |

Tabla 3. Antecedentes generales de esculturas religiosas intervenidas en la Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): e. Figura femenina policromada (CLM449); f. Niño Dios, madera policromada (CLM439). (Fotografía: Ormeño, L. 2015 (e); Rivas, V. 2015 (f). Archivo CNCR).

General background of the religious sculptures treated in Unidad de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): e. Polychromed female figure (CLM449); f. Christ Child, polychromed wood (CLM439). (Photograph: Ormeño, L. 2015 (e); Rivas, V. 2015 (f). CNCR Archive).

Antecedentes gerais das esculturas religiosas tratadas na Unidade de Patrimonio Construido y Escultórico (UPCE): e. Figura feminina policromada (CLM449); f. Deus Menino, madeira policromada (CLM439). (Fotografía: Ormeño, L. 2015 (e); Rivas, V. 2015 (f). Arquivo CNCR).

Fotografías finales



| | | |
|--------------------------------|--------------------|--------------------|
| N° de registro SUR | 5-2100 | - |
| Código de Ficha clínica | CLM449 | CLM439 |
| Título | Figura | Figura Niño Dios |
| Tipología | Talla completa | Talla completa |
| Materialidad | Madera policromada | Madera policromada |
| Estado de conservación | Bueno | Malo |

Se abordó la problemática integrando a la metodología de trabajo para patrimonio religioso la “Declaración de significado y valorización patrimonial”⁵ desarrollada al interior de la UPCE (CNCR, 2014-2015), solicitándole al museo responder un cuestionario para obtener información acerca de las condiciones actuales de conservación y documentación de las esculturas, así como de las proyecciones museales para su exhibición. Uno de los temas importantes que destaca la entrega de la declaración son las prioridades por parte del museo, que propone el mejoramiento de las condiciones de conservación actuales en que se encuentran, ya sea en depósito o en exhibición; poner en valor la colección por medio de exposiciones temporales; la rotación de las piezas que están en exhibición permanente; y un programa continuo de conservación para estas. Se destacó no solo el valor único que le otorgan como colección dentro de un museo de historia natural, sino que además desde el punto de vista sociocultural como referente simbólico y la representación material de técnicas de fabricación de imaginería religiosa.

METODOLOGÍA

El proceso de intervención de la colección contempló, por un lado, los estudios técnicos y contextuales, donde la dimensión material, iconográfica, estética, técnicas de producción y manufactura definieron un posible contexto de creación. Además se realizó un diagnóstico, identificando las alteraciones o deterioros, detallando el estado de conservación y la propuesta de intervención, apoyado en mapas de alteraciones, análisis científicos y documentación visual e imagenológica (Figuras 1 y 2).

En la Unidad de Ciencias de la Conservación (UCC) del CNCR se realizaron estudios de microscopía óptica con luz polarizada (PLM-estratigrafías y PLM-fibras), análisis de fluorescencia de rayos X, mientras que en la Unidad de Documentación Visual e Imagenología (UDVI) se efectuaron, además de las fotografías iniciales y finales con luz visible, fotografías de fluorescencia inducida por radiación ultravioleta (FUV).

De acuerdo con los criterios de la UPCE, las intervenciones se definen desde la mínima intervención posible y el resguardo de las características de autenticidad, comprendida por el estado original actual e historia material de cada escultura. Además se tomaron en consideración las prioridades antes mencionadas respecto del uso de las obras por parte del museo.

Los tratamientos de conservación realizados se enfocaron en la consolidación de los estratos policromos que presentaban falta de adherencia y fisuras, limpieza físico-mecánica de suciedad superficial —una vez efectuadas las pruebas de limpieza en áreas representativas de las policromías, considerando para ello la naturaleza de los materiales y los indicadores de alteración— y la eliminación de adhesivos presentes en la capa pictórica. Los tratamientos de restauración se realizaron de acuerdo con las materialidades existentes en cada obra: en el soporte se hizo limpieza de la madera a la vista y relleno de orificios dejados por insectos, se nivelaron estratos de base de preparación (resane) —excepto el objeto CLM439 que se encuentra con la totalidad de los estratos policromos perdidos— y posteriormente se aplicó reintegración cromática para devolver la unidad formal y estética de las imágenes. En las figuras CLM440 y CLM442 se restituyó el listón frontal faltante del armazón y se efectuaron injertos de telas de algodón (crea) en el textil que lo cubre; se repusieron hilos sueltos con puntadas *couching* y se volvió al plano las telas. Para la corona de la imagen CLM437 se fabricaron los remaches faltantes y se revirtió la falta de fijación de las diademas.

⁵ Cuestionario que la institución mandante debe responder como parte del proceso de solicitud de intervención para identificar los elementos de valor de la colección, la relevancia que estos tienen para el museo y por qué es importante restaurarlos.

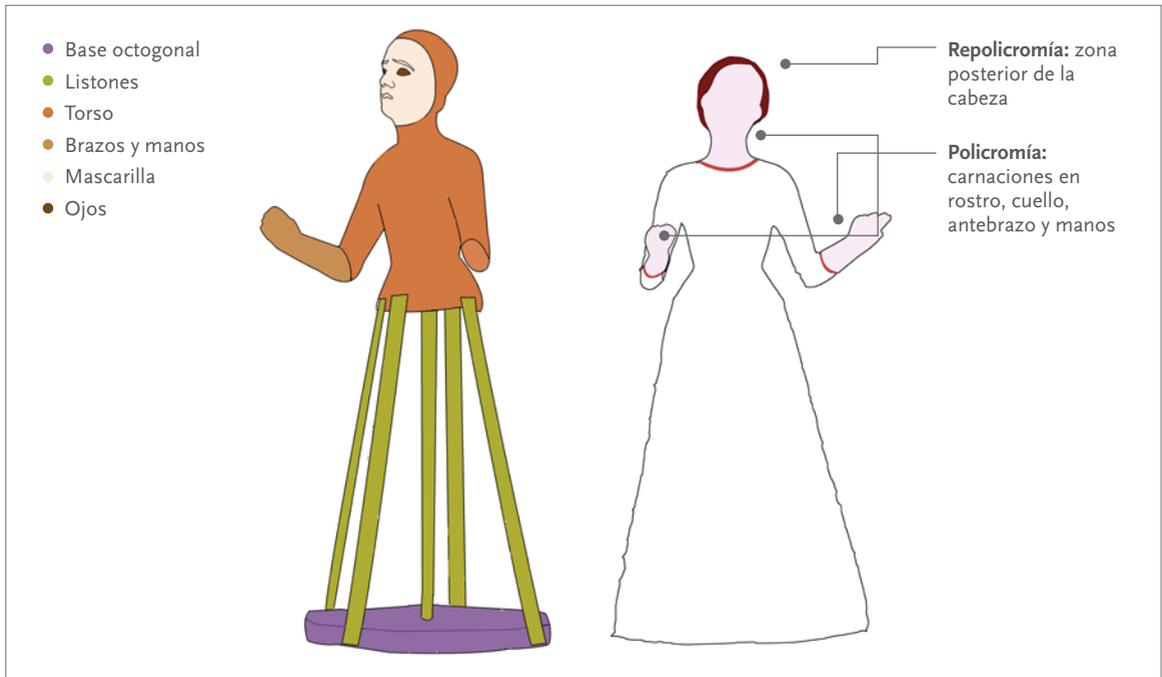


Figura 1. Análisis tecnológico de soporte y policromía de las figuras CLM440 y CLM442. Mapa de manufactura: estructura de candelero y zonas de policromías (Dibujo: Muñoz, C. 2015. Archivo CNCR).
Technological analysis of the support and polychromy of figures CLM440 and CLM442. Fabrication map: candlestick structure and polychromy zones (Drawing: Muñoz, C. 2015. CNCR Archive).
Análise tecnológica de suporte e policromia das figuras CLM440 e CLM442. Mapa de fabrico: estrutura do castiçal e zonas de policromias (Desenho: Muñoz, C. 2015. Arquivo CNCR).

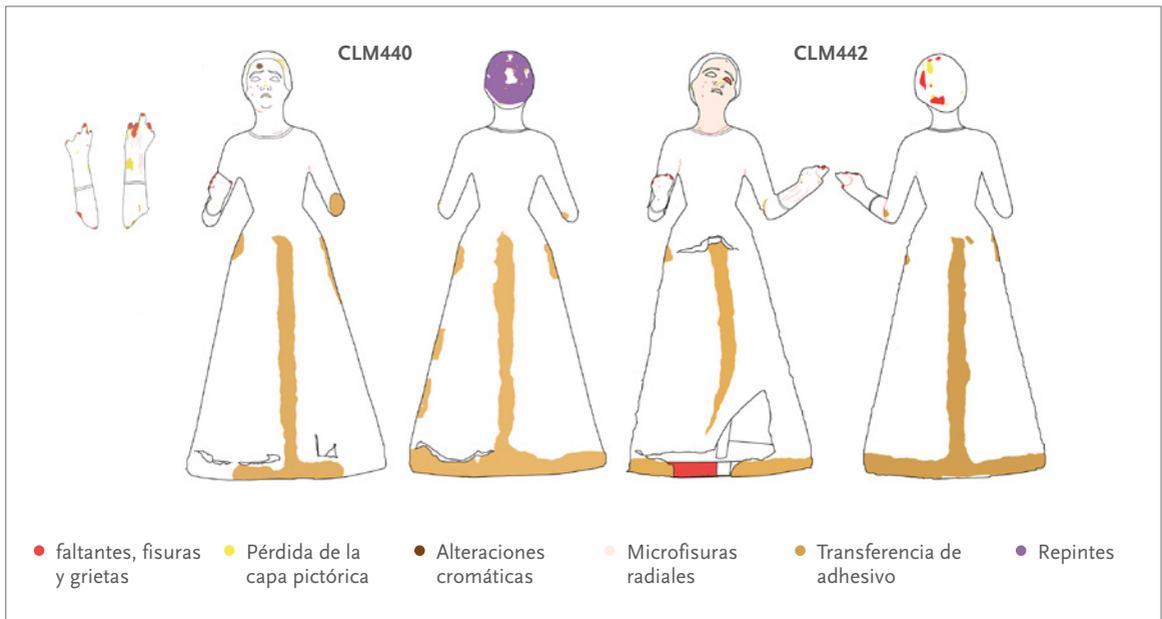


Figura 2. Levantamiento del estado de conservación de las figuras CLM440 y CLM442: mapa de alteraciones (Dibujo: Muñoz, C. 2015. Archivo CNCR).
Survey of figures CLM440 and CLM442's state of conservation: map of alterations (Drawing: Muñoz, C., 2015. CNCR Archive).
Análise do estado de conservação das figuras CLM440 e CLM442: mapa de alterações (Desenho: Muñoz, C. 2015. Arquivo CNCR).

Por último se eliminó el rótulo del número de inventario anterior y se volvió a marcar cada objeto con el número de inventario actual registrado en SURDOC⁶. El trabajo finalizó con la confección del embalaje de las piezas para su traslado al museo.

RESULTADOS

Las acciones de conservación y restauración de las esculturas religiosas del museo obtuvieron resultados esperados en cuanto a estabilizar las obras y devolverles una coherencia estética apropiada para su exhibición. Como se mencionó con anterioridad, una de las problemáticas de la colección ha sido la inexistencia de documentación acerca del origen de las figuras, y a quién pertenecía cada una de ellas antes de que fueran donadas al museo. Sin embargo, con los análisis realizados por la UCC, los estudios contextuales de las conservadoras-restauradoras a cargo de las intervenciones y las reuniones de trabajo de la UPCE en conjunto con el museo, se pudo definir la posibilidad de que las imágenes fueran parte de algún culto activo doméstico (privado) o parroquial, y que provinieran tanto de Latinoamérica como Europa. Uno de los aspectos más interesantes de los estudios fueron los análisis iconográficos y estéticos que visibilizaron los diferentes usos y representaciones de las esculturas, en particular al realizar el análisis de los atributos que las obras presentaban.

Si bien no se puede establecer una fecha exacta de su fabricación, las esculturas se pueden asociar a un período más amplio (siglos XVII a XIX), ya que en América la imaginería religiosa se desarrolló bajo un contexto donde el arte sirvió como un referente para reforzar la fe y la evangelización del continente conquistado (Cantera Montenegro, 2001, p. 119). Es por ello que las imágenes religiosas están muy arraigadas con el adoctrinamiento religioso y la enseñanza a partir del arte contemplativo (Estelle, 1974, p. VII) como medio de comunicación del cristianismo y la evangelización, surgiendo en América varios talleres de imaginería religiosa especializados que trabajaban de manera colectiva (Pereira Salas, 1965, p. 76). Las imágenes religiosas

que se crearon en la región tuvieron claras distinciones entre una imaginería más academicista, con influencia de Occidente y propia de los grandes centros de producción artística (Bethell, 1990, p. 265), y una imaginería popular donde el mestizaje jugó un papel preponderante: un dualismo entre lo indígena y lo europeo que logró un desarrollo local periférico de arte imaginero propio (Centro de Artes Visuales y Museo del Barro, 2008). Las imágenes religiosas de zonas periféricas marcaron una estética particular respecto de las grandes escuelas imagineras de Quito (Ecuador) y Perú, con nuevas representaciones acordes a las necesidades de las comunidades locales.

Considerando lo anterior, y a base de sus características histórico-artísticas, tres de estas esculturas se definen como imaginería popular y tres con influencias occidentales. De esta manera los objetos CLM437, CLM439 y CLM449 se asocian a imaginería religiosa de origen popular, debido a que su manufactura y materialidad tiene características parecidas. Son obras talladas en madera y policromadas, el aspecto formal se representa con cortes lineales, geométricos y hieráticos y se pueden observar las marcas dejadas por las herramientas utilizadas para su fabricación. Con los estudios de FUV y análisis estratigráficos en la figura CLM449 se pudo identificar estratos dorados en el escapulario y repolicromía con dos capas de protección de origen orgánico (Muñoz, 2018, p. 33). Para la imagen CLM437 se observó base de preparación, policromía y repolicromía, donde el color blanco emite una radiación de color amarillo intenso bajo radiación ultravioleta (Royo, 2017, p. 27).

Desde un punto de vista iconográfico, en la imagen CLM449 se identificó un escapulario en la talla de su hábito, lo que sumado al color marrón oscuro de la

⁶ "SURDOC es una herramienta informática, normalizada para la administración y manejo de las colecciones de los museos. Creada, desarrollada y aplicada por el Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales para los museos del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural y otros museos públicos o privados que lo requieran" (www.surdoc.cl).

vestimenta, son atributos típicos de la representación de la advocación a la Virgen del Carmen (Muñoz, 2018, p. 12-14). En el caso de la figura CLM437, si bien se le asocia a la Virgen de la Merced o Virgen Mercedaria por los atributos que representa, se observa que pudo haber sido reagrupada con componentes de otros objetos, ya que la corona es más grande en comparación a la cabeza de la Virgen, y el Niño Dios que sostiene en sus brazos tiene la cabeza nimbada⁷ y es posible que haya sido parte de una Virgen Entronizada (Royo, 2017, p. 15-20). El Niño Dios CLM439 es el único de todas las esculturas intervenidas que no se puede referenciar de forma iconográfica.

Las otras tres figuras, CLM440, CLM442 y CLM436, tienen características más academicistas del arte religioso. Las imágenes de vestir⁸ CLM440 y CLM442 son de un período donde la imaginería virreinal se contempla de un modo mucho más artístico, detallado, con técnicas más elaboradas y representativas de la escuela quiteña. Los estudios de materialidades y técnicas lograron establecer que la talla y policromía de ambas figuras son de origen quiteño, mientras que la manufactura del armazón pudo haber sido de origen local (Muñoz, 2015, p. 9-26). Hay que considerar que en el siglo XVIII la escuela quiteña fue un gran centro de producción, distribución y tránsito comercial de imaginería religiosa, en especial, de rostros y manos policromadas, que implicaban un menor costo tanto en traslado como de fabricación de las imágenes por encargo (Kennedy, 2002, p. 185-187).

En una primera instancia ambas esculturas se asociaron a la Virgen Dolorosa por sus características iconográficas y estéticas. Presentan su cabeza inclinada y con sus ojos mirando hacia el cielo, el rostro con sentimiento de dolor y lágrimas en las mejillas, color oscuro en sus vestimentas y la presencia de encajes de bolillo. Sin embargo, en los procesos de limpieza de policromía, se reveló que el objeto CLM440 tenía características físicas del rostro con rasgos masculinos, más marcados y con barba. De acuerdo con los estudios realizados se llegó a la conclusión de que la imagen en algún momento anterior de su historia material representó a San Juan Evangelista, quien dentro de la iconografía cristiana acompaña a la Virgen Dolorosa en el lecho de muerte de Cristo (Muñoz, 2016, p. 21). A estas dos figuras se les realizó estudios de fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta (FUV), análisis de microscopía óptica con luz polarizada (PLM-estratigrafías y PLM-fibras) y análisis de fluorescencia de rayos X (vestimenta y escultura). Los resultados de los análisis corroboraron que los ojos de ambos objetos son de vidrio por la radiación de color azul que emitieron, que el rostro está compuesto por una mascarilla y que presenta una capa de base de preparación y una capa policroma muy gruesa. En cuanto a los textiles, en su mayoría son fibras de seda y unas pocas de algodón (Muñoz, 2015, p. 38-39).

En el caso de la imagen del Cristo CLM436 esta presenta características iconográficas y estéticas propias de la imaginería europea. La obra es una talla de madera policromada de bulto redondo⁹, con brazos ensamblados, mascarilla y ojos de vidrio. No se encontraron documentos que pudieran concluir si la obra fue realizada en América o Europa, pero la escultura tiene una marca incisa sobre la madera en forma de '7' y otra en la parte posterior del manto sobre la base de preparación con forma similar a un '20' o un 'Lo'. Se desconoce el motivo de tales marcas, pero se especula que la marca del pie puede estar vinculada a la numerología bíblica, donde el 7 es el número espiritual (Slick, 2020). Por lo demás, el '20' o 'Lo' podría estar vinculado a la marca de algún taller o artesano como vestigio de autoría (Royo, 2016, p. 11-15).

⁷ Halo o aureola sobre la cabeza de Niño Dios.

⁸ Pueden ser imágenes de candelero o bastidor, compuesta por un armazón de listones de madera en forma de cono invertido apoyado en una base circular o rectangular, donde se insertaban el rostro y manos talladas y encarnadas. La imagen se viste con ropas de acuerdo con la advocación y localidad en la que se inserte (Huneus, 2004, p.4).

⁹ Imágenes que son completamente talladas, sobre todo en la primera mitad del siglo XVII (Huneus, 2004, p.4).

Desde el punto de vista iconográfico, el objeto CLM436 representa la imagen de Cristo crucificado, una de las escenas más recurrentes del arte cristiano (Réau, 1996, p. 494-498). En la imagen aparece Cristo vivo en la cruz, sufriente, agonizante, con los ojos entreabiertos mirando hacia el cielo y la boca entreabierta; el cabello es largo, ondulado y la barba se define en dos puntas, atributos físicos que identifican a Cristo. Dentro del tema religioso de la crucifixión está el paño de pureza (*perizonium*), los clavos y la

cruz, donde esta última responde a la clasificación de cruz del calvario por los tres niveles que presenta su peana (Royo, 2016, p. 22). Con el estudio de FUV se pudo observar que los ojos del Cristo son de vidrio (Figura 3) y con los análisis de microscopia con luz polarizada (PLM-estratigrafías) se identificaron entre siete u ocho estratos policromos, que confirmaron la hipótesis de sucesión de estratos y una posible presencia de repolicromía (Royo, 2016, p. 28-31).



Figura 3. Imagen de fluorescencia visible inducida por radiación UV (365 nm) de la escultura “Cristo Crucificado” (Fotografía: Ormeño, L. 2015. Archivo CNCR).

Visible fluorescence imaging of the “Crucified Christ” sculpture induced by UV light (365 nm) (Photograph: Ormeño, L. 2015. CNCR Archive). Imagem de fluorescência visível com radiação ultravioleta (365 nm) da escultura “Cristo Crucificado” (Fotografia: Ormeño, L. 2015. Arquivo CNCR).

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Los estudios y procesos de intervención efectuados por la UPCE han sido un aporte a la visibilización y valorización de la colección de esculturas religiosas del Museo de Historia Natural de Concepción, considerando que estas se han mantenido en el depósito de colecciones del museo, con pocas posibilidades de exhibición por su mal estado de conservación.

La primera etapa de intervención de las esculturas religiosas estuvo marcada por el reconocimiento de los atributos históricos y de significado para su futura exhibición. En este sentido la conservación y restauración de las obras contribuyó a definir una nueva valoración de ellas, tanto con los estudios contextuales realizados por el equipo de la unidad como por los análisis científicos, lo que ha permitido esclarecer un contexto de uso que refleja características propias del culto privado.

Los resultados han sido un aporte además a la documentación, permitiendo definir títulos, precisar advocaciones y aspectos materiales y

técnicos. Vincular tipologías de objetos por medio de su estudio, es una oportunidad para contribuir al conocimiento y conservación de las variadas colecciones que cautela el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

El trabajo junto con los profesionales del Museo de Historia Natural de Concepción en la fase inicial y durante la intervención, permitió que la metodología de diagnóstico de la UPCE, vigente desde 2011 y basada en el análisis de la historia material de las esculturas religiosas y la valoración de las alteraciones materiales y su significado, contribuyera a que la toma de decisiones para la conservación y restauración de la colección fuese consensuada e informada.

La UPCE dentro de su “Línea de conservación y restauración de obras escultóricas”, aspira a que el resto de la colección sea intervenida en el futuro, para poder complementar el trabajo realizado y los resultados obtenidos en los estudios y análisis.

REFERENCIAS CITADAS

- Bethell, L.** (Ed.). (1990) [1984]. *Historia de América Latina. América Latina colonial: población, sociedad y cultura* (Trad. A. Diéguez, N. Escandell y M. Iniesta, Tomo 4). Barcelona, España: Crítica.
- Cantera Montenegro, J.** (2001). El mensaje del arte religioso después del Concilio de Trento. En B. Piquero López (Ed.), *La iconografía en la enseñanza de la historia del arte* (pp. 117-164). Madrid, España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Subdirección General de Información y Publicaciones. Recuperado de <https://bit.ly/3ogkxPZ>
- Centro de Artes Visuales y Museo del Barro.** (2008). *Catálogo Imaginería Religiosa*. Asunción, Paraguay: Centro de Artes Visuales, Museo del Barro y The Getty Foundation. Recuperado de <https://bit.ly/3i6RQTW>
- Centro Nacional de Conservación y Restauración.** (2014-2015). *Proceso de diagnóstico. Declaración de significado y valoración patrimonial*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Estelle, P.** (1974). *Imaginería colonial, siglos XVII y XVIII*. Santiago, Chile: Editora Nacional Gabriela Mistral.
- Huneus, T.** (2004). *Protocolo para la descripción de imagería religiosa virreinal (siglos XVI-XIX)*. Santiago, Chile: Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales.
- Kennedy, A.** (2002). *Arte de la Real Audiencia de Quito, siglos XVII-XVIII*. Hondarribia, España: Nerea.
- Muñoz, C.** (2015). *Informe de intervención. Escultura / Figura femenina / Desconocido / Desconocido*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Muñoz, C.** (2016). *Informe de intervención. Escultura / s/t / Desconocido / Desconocido*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Muñoz, C.** (2018). *Informe de intervención. Escultura / Figura / Desconocido / Desconocido*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Pereira Salas, E.** (1965). *Historia del arte en el Reino de Chile*. Santiago, Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Réau, L.** (1996). *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Nuevo Testamento*. Barcelona, España: Ediciones del Serbal.
- Royo, C.** (2016). *Informe de intervención. Escultura / Crucifijo / Desconocido / Desconocido*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Royo, C.** (2017). *Informe de intervención. Escultura / Femenina / Desconocido / Desconocido*. Santiago, Chile: CNCR. Documento no publicado.
- Slick, M.** (2020). *¿Qué es la numerología bíblica?* Recuperado de <https://bit.ly/3pZdWut>

CARTOGRAFÍA HISTÓRICA AL SERVICIO DE LAS PERSONAS: EL PORTAL DE MAPAS PATRIMONIALES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, CHILE. 2014-2017

HISTORICAL CARTOGRAPHY AT PEOPLE'S SERVICE: THE HERITAGE MAPS WEBSITE OF DIGITAL NATIONAL LIBRARY, CHILE. 2014-2017

CARTOGRAFIA HISTÓRICA AO SERVIÇO DAS PESSOAS: O *WEBSITE* DOS MAPAS PATRIMONIAIS DA BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, CHILE. 2014-2017

Darío Toro Balbontín, Gerardo Riquelme Gazzano, Bernardita Ladrón de Guevara González¹, Ana María Quiroz Castillo²

INTRODUCCIÓN

El mapa se puede entender como una representación de algún aspecto o fenómeno, ya sea de la totalidad o parte de la superficie de la Tierra. Se trata de una abstracción de la realidad espacial que, para su comunicación visual, debe modelarse y codificarse mediante símbolos. Esta representación también requiere reducir el espacio geográfico a dos dimensiones, es decir, proyectar la tridimensionalidad y esfericidad de la superficie de la Tierra sobre un plano, lo que implica desplegar un conjunto de técnicas para su transformación y representación en una superficie plana conocida como “proyección cartográfica”. Esta puede tomar múltiples formas, las que generan deformaciones de ángulos, áreas o distancias respecto de las dimensiones reales.

Existe cartografía desde hace miles de años, siendo el primer mapamundi conocido, el “Mapa Babilonio”³, cuyo origen se remonta entre los siglos VI y VII a. C. (Romero-Girón, 2017). Desde entonces, las técnicas

y los medios con los que fueron elaborados han ido cambiando al ritmo de los avances tecnológicos y también de las sociedades, siendo la necesidad de control de las colonias y el surgimiento del pensamiento científico, el que impulsó el desarrollo de instrumentos y sistemas de referencia geométricos que dieron origen a la cartografía de precisión.

Pese a concebirse “(...) la práctica cartográfica como un saber racional, objetivo y científico, un fiel reflejo de la realidad” (Rosenblitt y Sanhueza, 2010, p. x), la cartografía es fuente inagotable de conocimiento del pensamiento de cada época, en tanto que el “cartógrafo es un sujeto social, sumido en la red de intereses políticos que configuran la realidad social de su tiempo, su conocimiento no es neutro ni imparcial, está inserto en las tramas del poder y su conocimiento es instrumentalizado por aquel” (Montoya, 2007, p. 163). Como tal la cartografía es poseedora de un incalculable valor patrimonial.

¹ Unidad de Patrimonio y Territorio, Centro Nacional de Conservación y Restauración, Chile. dario.toro@patrimoniocultural.gob.cl; gerardo.riquelme@patrimoniocultural.gob.cl; bernardita.ladrón@patrimoniocultural.gob.cl

² Sección Mapoteca, Biblioteca Nacional de Chile. ana.quiroz@bibliotecanacional.gob.cl

³ Descubierta alrededor de 1880 en la ciudad de Sippar en Iraq por el asiriólogo Hormuzd Rassam y que fue elaborado sobre una tablilla de arcilla, de alrededor 122 x 82 mm. Hoy se encuentra en el British Museum.

Chile posee un importante acervo cartográfico, siendo uno de los más importantes el de la Biblioteca Nacional (BN), consistente en 9000 títulos que son parte de los fondos de la Sección Mapoteca y de la Sala Medina. Desde 2014, una cifra cercana a los 7000 mapas o planos han sido digitalizados por el Laboratorio Digital dependiente del Departamento de Colecciones Especiales y Digitales de la BN, para que sean visualizados en línea o descargados como archivos PDF⁴.

Desde abril de 2016 la Biblioteca Nacional de Chile, en su Portal de Mapas Patrimoniales, disponible en el sitio Biblioteca Nacional Digital (BND), ha sumado un nuevo servicio en línea, desde el que se puede acceder a una parte de su colección cartográfica. Se trata de un sistema elaborado sobre un soporte cartográfico, digital e interactivo, que además está enriquecido con información del contexto histórico, en cuyo desarrollo ha sido fundamental el despliegue de los recursos humanos y tecnológicos con que cuenta la Unidad de Patrimonio y Territorio del Centro Nacional de Conservación y Restauración (UPT-CNCR).

El propósito de este artículo es presentar las características de dicho portal, dar cuenta de los avances desde su lanzamiento hasta 2017 y de los desafíos técnicos que implica ajustar a los sistemas actuales de referencia espacial, mapas históricos que fueron realizados empleando proyecciones y herramientas de menor precisión.

ANTECEDENTES

El desarrollo que se presenta partió a fines de 2014 producto de una iniciativa de la Sección Mapoteca de la BN, junto con la UPT-CNCR, ambas pertenecientes al Servicio Nacional del Patrimonio Cultural.

Desde su creación en abril de 2016 ha evolucionado y se ha enriquecido de manera permanente con nuevos contenidos, consolidándose como un servicio continuo y en línea.

El Portal de Mapas Patrimoniales es el resultado de la integración de varias unidades del Servicio que de manera inédita ponen a disposición su capital humano y tecnológico, en función de posibilitar nuevas formas de comunicación e interacción con las personas mediante el uso del material cartográfico y bibliográfico —con contenido territorial— que está bajo el resguardo de la BN.

Como servicio en línea, el Portal no hace más que reforzar la misión de la BN en el sentido de difundir los diversos materiales bibliográficos y documentales que esta almacena y resguarda, brindando acceso abierto a la información y al conocimiento contenidos en sus colecciones de manera remota.

Portales patrimoniales en línea del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

Desde 1995 se ha impulsado un conjunto de iniciativas que tienen como propósito reducir las desigualdades, ampliar las oportunidades, contribuir a la transparencia del Estado y responder a las demandas ciudadanas sin importar la ubicación geográfica, por intermedio de la masificación de los servicios en línea del Estado (Subsecretaría de Telecomunicaciones, 2013; Emol, 2015; Gobierno de Chile, 2018).

La creación del Portal de Mapas Patrimoniales, de acuerdo con Elgueta y Mejías (2017, p. 25), "(...) forma parte de un escenario de trabajo institucional más amplio y está inserto en el contexto global de grandes transformaciones en el ámbito de las tecnologías de la información y las comunicaciones". Respecto del surgimiento de la plataforma web las autoras señalan:

El concepto de una plataforma que reuniera a todas sus entidades y permitiera una navegación transversal por instituciones, colecciones y temas, superando así las fronteras de su quehacer,

⁴ Ver en: <http://www.coleccionesdigitales.cl>; <http://descubre.bibliotecanacional.cl>

comenzó a pensarse en el 2000, desde el gabinete de la Dirección. Dos años después se dio inicio a su diseño y desarrollo, y la primera versión pública fue lanzada en mayo de 2004. Es la época en que también se implementó Biblioredes (www.biblioredes.cl), Memoria Chilena (www.memoriachilena.cl), Artistas Plásticos Chilenos (www.artistasvisualeschilenos.cl) y Surdoc (www.surdoc.cl) (2017, p. 26).

En la actualidad el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural posee varios sitios que disponen en la web objetos digitales de diversos orígenes y que cumplen distintos propósitos. Portales como Colecciones Digitales, Surdoc, Biblioteca Nacional Digital, Fotografía Patrimonial de Chile (Museo Histórico Nacional), proveen una mirada profunda en torno al acervo patrimonial que poseen las instituciones que lo conforman (aunque no de forma exclusiva). Y sitios tales como Memoria del Siglo XX y Contenidos Locales (Biblioredes), proporcionan una plataforma a las distintas comunidades del país de carácter participativo destinada a reconocer el patrimonio colectivo, junto con fortalecer la memoria y la identidad local.

La Biblioteca Nacional Digital de Chile (BNd), que alberga al Portal de Mapas Patrimoniales (PMP), tiene por misión “continuar con la recopilación, preservación y difusión del conocimiento impreso que lleva a cabo esta institución, esta vez a las obras nacidas en formato digital o bien digitalizadas desde sus soportes originales” (Biblioteca Nacional de Chile, 2018). La BNd fue lanzada en 2013 y renovada a fines de 2016, entregando acceso directo remoto a más de 244000 objetos digitales que forman su colección. Una pequeña fracción de ese acervo patrimonial, hoy está siendo difundida de manera contextualizada y de forma creciente integrada por medio del PMP.

¿Qué es el Portal de Mapas Patrimoniales?

El PMP es una plataforma cartográfica digital interactiva, diseñada para compartir y difundir mapas e información de carácter histórico dirigida a un amplio público: personas, servicios públicos y

organizaciones de diversa naturaleza. Es desarrollado y administrado por profesionales de la UPT-CNCR con el apoyo de la Sección Mapoteca de la Biblioteca Nacional y, en algunos casos, con asesorías externas en el ámbito histórico.

Por medio del Portal se busca exponer aquellos procesos y eventos importantes de la memoria histórica de Chile, poniendo énfasis en su expresión territorial. Dicho portal se compone de diversas aplicaciones desarrolladas por medio de un proceso de *webmapping*⁵, que son difundidas en una plataforma web proporcionada por el Departamento de Colecciones Digitales de la BN.

El proceso de *webmapping* se apoya para su publicación en ArcGis Online: “solución de representación cartográfica y análisis basada en la nube” (ESRI, 2018) que permite crear mapas y relacionarlos, junto con diseñar y crear aplicaciones, visualizar, transferir, administrar y registrar datos en terreno. El geportal también se apoya para el tratamiento de la cartografía en un Sistema de Información Geográfica (SIG) que permite adecuar y preparar las coberturas para ser ingresadas a ArcGis Online. Estos procesos son empleados principalmente para configurar el contenido que se va a mostrar en las aplicaciones.

DESARROLLO DEL PORTAL DE MAPAS PATRIMONIALES DE LA BNd

El PMP es resultado del uso integrado de diversos conocimientos y técnicas conducidas por la geomática, disciplina emergente que pone el acento en el encuentro entre las ciencias que abordan la

⁵ El concepto *webmapping* refiere al proceso de hacer uso de internet para producir, crear, procesar y publicar cartografía digital: “Three basic elements are implied in web mapping: geodata / geoinformation and their visualization (maps), geospatial software and the World Wide Web, or the Web (web hereafter)” (Veenendaal et al., 2017, p. 318).

información espacial y la informática, que abarca una gama de disciplinas científicas, métodos y tecnologías que integran los medios para la captura, procesamiento, análisis, interpretación, difusión y almacenamiento de información geográfica (Toro, 2014).

En el caso del desarrollo del PMP, la visión desde la geomática, en la práctica se ha traducido en una herramienta —y un mecanismo— en extremo eficaz que ha hecho converger a profesionales provenientes de diferentes ámbitos para el procesamiento de la información geográfica, el desarrollo de contenidos narrativos y su comunicación, en complemento con aquellas tecnologías de la información (TICs) que permiten ponerla a disposición de manera remota en la red.

Desde 2004 la UPT-CNCR cuenta con recursos humanos y tecnológicos que han permitido este encuentro entre las ciencias que abordan la información espacial y la informática, a raíz de su participación en el Área de Patrimonio del Sistema Nacional de Coordinación de Información Territorial (SNIT-IDE Chile)⁶. Cuenta con licencias de *software* SIG y con un equipo multidisciplinar proveniente de las geociencias, ciencias humanas y sociales, que le permiten abordar la comprensión espacio-temporal del patrimonio y desarrollar formas de comunicarla.

Formas y contenidos de representación cartográfica en la plataforma web

Para el desarrollo de las aplicaciones del PMP se han empleado las dos formas básicas que se suelen utilizar para representar y visualizar cartografía digital: la imagen ráster y la cobertura vectorial. La primera presenta el mapa escaneado en su integridad y la segunda solo ciertas entidades cartográficas de interés contenidas en el mapa, las que son extraídas mediante su dibujo y representadas por medio de símbolos de puntos, líneas o polígonos.

En la primera forma de representación se ha utilizado cartografía histórica como objeto. Se trata de aplicaciones en las que el foco está puesto de forma especial en la integridad del mapa histórico como valor. Importa aquí activar el interés por aspectos tales como las técnicas y estrategias, propias de una época determinada, utilizadas en la elaboración del mapa para representar lo que se buscaba comunicar.

El mapa en este formato es sobrepuesto en una imagen satelital actual de referencia, lo que permite su comparación con la realidad del territorio en el presente, pudiéndose así observar los cambios ocurridos entre el momento representado y la actualidad. Un ejemplo de esto es la aplicación “Cartografía Histórica del Mundo (1492-1802)”, que muestra una valiosa colección de mapas intercontinentales en períodos de auge de la navegación y el “descubrimiento de nuevas tierras” por parte del mundo europeo (Figura 1).

En aquellas aplicaciones que utilizan cobertura vectorial, el interés del mapa está centrado en la información específica que este contiene. En esta modalidad se “extraen” —abraen— de los mapas digitalizados y georreferenciados, solo los elementos que interesa destacar y que serán posicionados sobre una imagen satelital actual de referencia.

En estas aplicaciones interesa principalmente relevar aquellos procesos históricos y “evolutivos” y también los hechos que los generaron y sus posibles efectos o huellas en el territorio actual. Tal es el caso de la aplicación denominada “Salitreras de Tarapacá (1889)”, proceso que implicó en su momento grandes modificaciones del paisaje y algunas de cuyas huellas son posibles de observar en la actualidad. La aplicación de las salitreras integra información procedente de una fuente estadística y otra cartográfica, ambas de la época, empleando simbología a partir de la vectorización de elementos específicos del mapa original (Figura 2).

Otro ejemplo de este tipo es la aplicación “Expansión de Santiago (1793-2015)”, que muestra en una línea de tiempo, la dinámica de expansión de la superficie ocupada por la ciudad de Santiago, representada por polígonos extraídos desde mapas históricos

⁶ Ver en: <http://www.ide.cl/>



Figura 1. Vista en pantalla de la aplicación “Cartografía Histórica del Mundo (1492-1802)”. Imagen tomada del Portal de Mapas Patrimoniales de la Biblioteca Nacional Digital, Chile (Fuente: <https://bit.ly/2PWpr9w>).
 Screen view of the application “World’s Historical Cartography (1492-1802)”. Image retrieved from the Heritage Maps website of Chile’s Digital National Library (Source: <https://bit.ly/2PWpr9w>).
 Visualização da aplicação “Cartografía Histórica do Mundo (1492-1802)”. Imagem retirada do site Mapas Patrimoniais da Biblioteca Nacional Digital do Chile (Fonte: <https://bit.ly/2PWpr9w>).

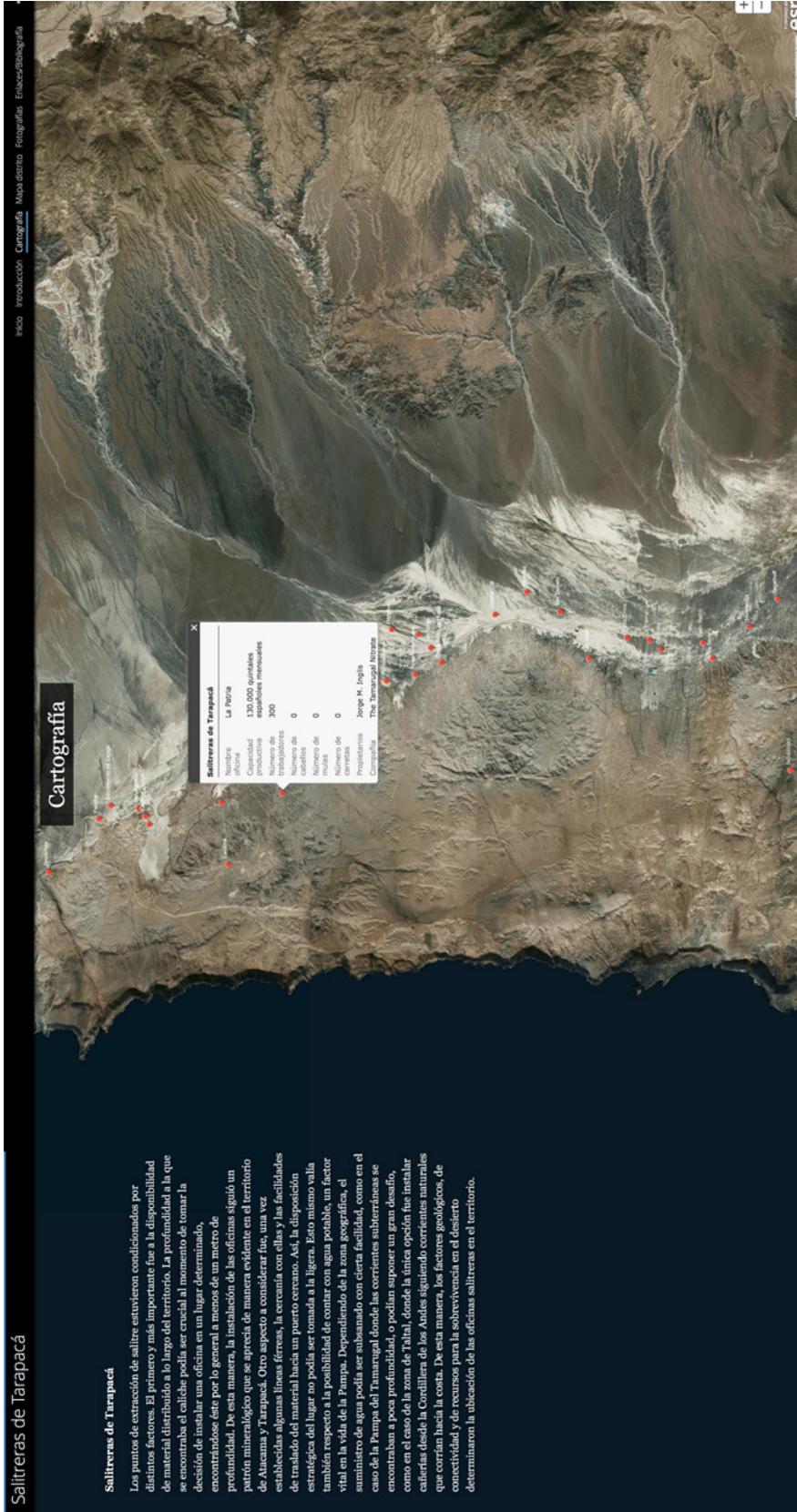


Figura 2. Vista en pantalla de la aplicación “Salitreras de Tarapacá (1889)”. Imagen tomada del Portal de Mapas Patrimoniales de la Biblioteca Nacional Digital, Chile (Fuente: <http://bit.ly/2ti6TFF>).

Screen view of the application “Tarapacá Saltpeter Mines (1889)”. Image retrieved from the Heritage Maps website of Chile’s Digital National Library (Source <http://bit.ly/2ti6TFF>).

Visualização da aplicação “Minas de salitre de Tarapacá (1889)”. Imagem retirada do site Mapas Patrimoniais da Biblioteca Nacional Digital do Chile (Fonte: <http://bit.ly/2ti6TFF>).

correspondientes a diferentes años de la evolución de la urbe, desde 1793 hasta el presente siglo⁷.

A modo de guía inicial para desarrollar el tema de cada una de las aplicaciones, la UPT ha definido cinco ámbitos temáticos que le han permitido hasta ahora orientar la selección, alcance y desarrollo de los contenidos:

- Territorio político: conquistas, límites, asentamientos, urbanizaciones, apropiación del espacio, rutas exploratorias.
- Territorio y procesos socioculturales: culturas, patrimonios, expresiones materiales e inmateriales, cambios y transformaciones, desarrollos económicos y sociales.
- Territorios narrados: representación cartográfica de contenidos de libros y obras de arte en general. Por ejemplo, lugares evocados por los autores en sus creaciones.
- Geobiografías: lugares vividos, visitados, evocados y de inspiración por personajes de la cultura nacional, regional o local.
- Técnica cartográfica: ejemplares que reflejen las técnicas cartográficas de una época determinada y que dan cuenta de los instrumentos, materialidades, iconografías y modelos de proyección empleados.

Hasta la fecha esta organización de las temáticas constituye una estructura conceptual que guía y delimita los alcances del Portal de Mapas Patrimoniales. Esta estructura temática formará parte de la interfaz gráfica en su futura actualización.

Desafíos técnicos del procesamiento de mapas históricos

Cualquiera sea el tipo de aplicación a desarrollar, se requiere abordar ciertas exigencias técnicas que surgen de sobreponer mapas antiguos con cartografía actual. Es oportuno tener presente a este respecto, que el resultado de procesos cartográficos así como las herramientas utilizadas para ello en

épocas pasadas, son muy distintos a los que se emplean en la actualidad.

En tal sentido vale recordar lo señalado al inicio de este artículo, en torno a que una representación cartográfica requiere reducir el espacio geográfico a dos dimensiones. La transformación de la superficie curva en un plano se conoce como “proyección cartográfica”. Existen muchas proyecciones y su validez dependerá del uso: “algunas son diseñadas para la representación de mapamundis, en tanto que otras son solo apropiadas para zonas restringidas, tales como mapas continentales, nacionales, o topográficos” (Martín López, 2015, p. 13). En el curso de la historia han ido surgiendo nuevas proyecciones, cada vez más precisas y adecuadas a su propósito.

Es evidente que la antigüedad de los datos de la cartografía puede contener falta de precisión para ser utilizados hoy. Esto estará dado por el sistema geodésico y proyección cartográfica empleados, pero también por los instrumentos de apoyo para el levantamiento y trazado de la información:

Los problemas gráficos que el trazado de las proyecciones presenta fueron muy serios mientras su dibujo fue solo manual, con empleo de instrumentos engorrosos, como el compás de varas, el elipsógrafo, el pantógrafo, o las plantillas; pero han perdido este papel limitativo gracias al empleo de ordenadores capaces de traducir a líneas las expresiones matemáticas, o de transformar dibujos realizados (...) (Martín López, 2015, p. 43).

Sin embargo sorprende que mapas de más de 100 años posean una exactitud notable, como asimismo mapas antiguos muy similares entre sí, contengan “graves deformaciones” respecto de las formas que se observan a los ojos de hoy en una imagen satelital de referencia, y que hace muy compleja la comparación y muy difícil —o incluso imposible— publicarla en esta plataforma.

⁷ Ver en: <https://bit.ly/39LL8jp>

Considerando estas imprecisiones que surgen a raíz de la proyección e instrumentos utilizados en la cartografía antigua, su publicación sobre una cartografía digital actual implica varias decisiones respecto de qué camino elegir para aproximar con mayor precisión lo que esta representa en relación con la referencia actual, sin deformar en extremo la fuente original y perder su integridad.

Teniendo en consideración los aspectos antes mencionados, todas las aplicaciones que se han desarrollado en el Portal de Mapas Patrimoniales se presentan sobrepuestas en una cartografía actual, sea imagen satelital o carta.

Para ello, y de acuerdo con la forma en que se quiere mostrar el contenido, ha sido necesario realizar algún tipo de ajuste geométrico para localizarla. Este ajuste ha implicado diversos pasos, el primero es escanear la cartografía desde el original en papel, para luego “proyectar” la imagen obtenida mediante un proceso de georreferenciación. Este consiste en asignar coordenadas a puntos determinados del mapa antiguo, obtenidas a partir de puntos concordantemente localizados en la cartografía o imagen actual de referencia.

Con el fin de evitar la pérdida de integridad del mapa original como consecuencia de su deformación, se ha tenido siempre presente resguardar al máximo su fidelidad. Es decir, que el mapa no se deforme ni pierda información relevante que haga imposible su interpretación o lectura, ya que al momento de asignar los puntos, este se puede expandir o contraer dependiendo de la cantidad, distribución y distancia entre ellos.

Es importante, por tanto, realizar una revisión y evaluación detallada de cada uno de los mapas para determinar la técnica de georreferenciación y el número y distribución de los puntos a emplear, rescatando aquellos aspectos que son más valorables. Incluso, en aquellos mapas cuya elaboración no guarda relación con la geografía presente en la realidad, se ha privilegiado la integridad y fidelidad del original. En estos casos no se ha aplicado la técnica de georreferenciación, porque esta produce deformaciones que desfiguran de manera significativa la obra. Aquí solo es posible

reorientar el mapa y posicionarlo visualmente en la localización más adecuada posible.

Las Figuras 3 y 4 reflejan distintas decisiones para el desarrollo de dos aplicaciones que se incorporaron al Portal de Mapas Patrimoniales. El primer caso corresponde a “Puerto Montt (1859-1969)”, donde la precisión del plano de la zona portuaria, de 1969, permitió el empleo de una baja cantidad de puntos de control para su posicionamiento sobre la imagen actual. En cambio en el segundo, asociado a la aplicación “Santiago (1552 a 1950)”, su procesamiento debió utilizar muchos puntos de control para obtener una mayor coincidencia entre el mapa original y la imagen satelital, en virtud de la poca precisión del plano de Santiago de 1831. Sin embargo se debe destacar que la gran cantidad de detalles que este contiene, facilitó la operación técnica.

COMENTARIOS FINALES

Lo que comenzó siendo una idea de solo sobreponer un mapa histórico en un mapamundi digital, con el tiempo ha derivado en productos cartográficos con contenidos cada vez más complejos e integradores, que abarcan múltiples fuentes históricas. Ha dejado de ser un medio de difusión cartográfica para transformarse en un espacio de reflexión en torno a las huellas físicas, sociales y culturales que deja la historia del país en el territorio.

A medida que el Portal de Mapas Patrimoniales se ha ido abriendo a temáticas territoriales, en cuyo efecto la cartografía es una fuente de información central, surgen nuevos temas y problemáticas que pueden ser desarrolladas en función de las posibilidades técnicas y de las prioridades de la institución.

Desde su creación como plataforma digital, el PMP ha ido creciendo en contenidos y aplicaciones de manera sostenida, abordando entre otras materias dinámicas económicas, militares y urbanas, junto con la sola presentación de cartografía antigua. Estos desarrollos han involucrado de modo creciente a otros actores —instituciones patrimoniales y



Figura 3. Mapa de Puerto Montt, zona portuaria (1969). Su precisión permitió el empleo de una baja cantidad de puntos de control. Imagen tomada del Portal de Mapas Patrimoniales de la Biblioteca Nacional Digital, Chile (Fuente: <http://bit.ly/3a2ZLgN>).
Map of Puerto Montt, port area (1969). Thanks to its precision it was possible to use few control points. Image retrieved from the Heritage Maps website of the Chile's Digital National Library ([Source http://bit.ly/3a2ZLgN](http://bit.ly/3a2ZLgN)).
 Mapa de Puerto Montt, zona portuaria (1969). A sua precisão permitiu a utilização de poucos pontos de controle. Imagem retirada do site Mapas Patrimoniais da Biblioteca Nacional Digital do Chile (Fonte: <http://bit.ly/3a2ZLgN>).

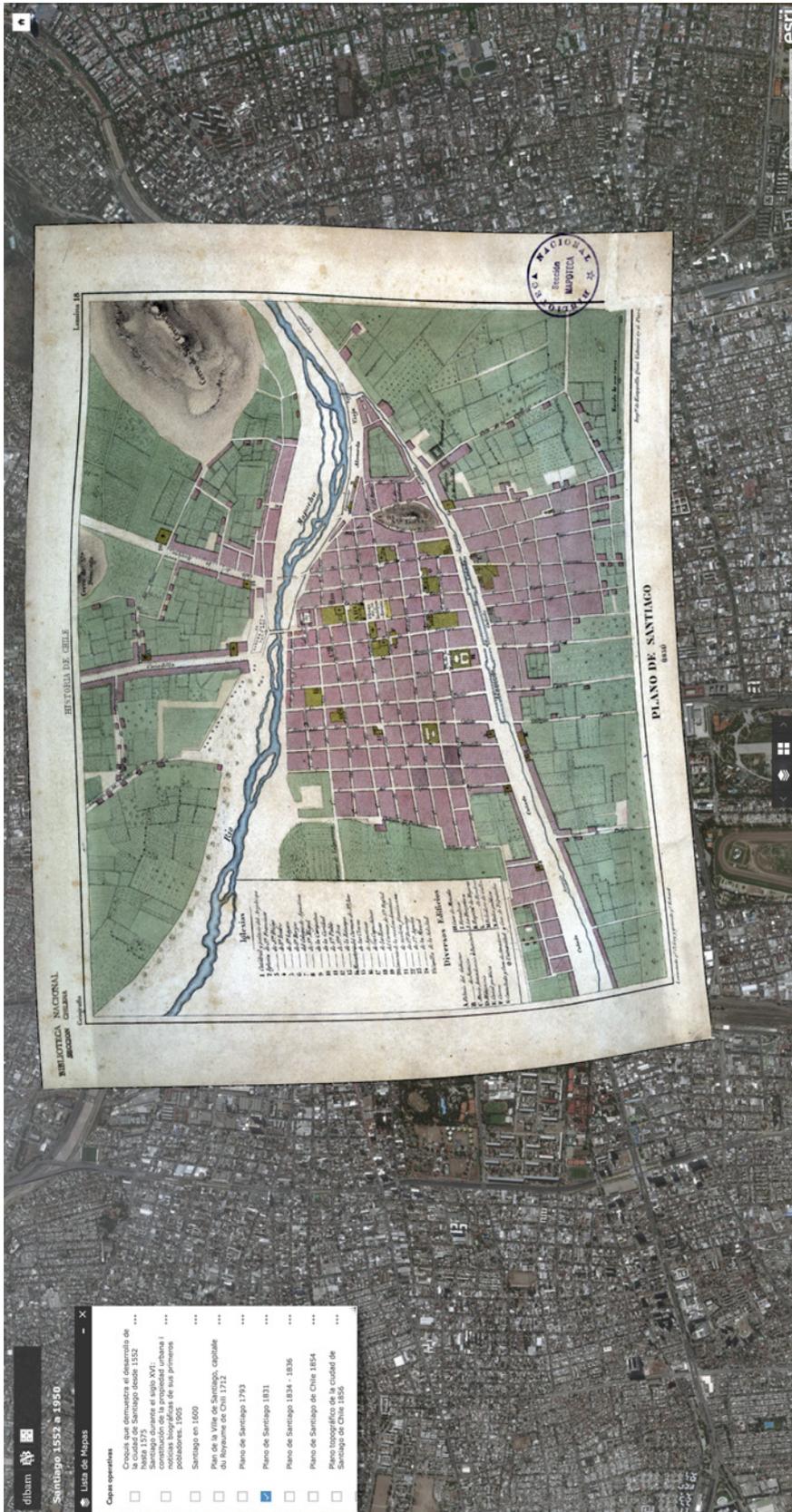


Figura 4. Mapa de Santiago (1831). Pese a su reducida precisión, su nivel de detalle permitió obtener mayor coincidencia entre el mapa y la imagen satelital, al utilizar muchos puntos de control. Imagen tomada del Portal de Mapas Patrimoniales de la Biblioteca Nacional Digital, Chile (Fuente: <https://bit.ly/3dxwvFM>).
Map of Santiago (1831). Despite its lack of precision, the level of details allowed higher matching between map and satellite image using many control points. Image retrieved from the Heritage Maps website of the Chile's Digital National Library (Source <https://bit.ly/3dxwvFM>).
Mapa de Santiago (1831). - A pesar da falta de precisão, o nível de detalhe permitiu uma maior correspondência entre o mapa e a imagem de satélite com a utilização de muitos pontos de controle. Imagem retirada do site Mapas Patrimoniais da Biblioteca Nacional Digital do Chile (Fonte <https://bit.ly/3dxwvFM>).

universitarias—, enriqueciendo con ello su alcance y sus temáticas.

Luego de haber avanzado en los desafíos que imponen los aspectos geomáticos, ahora es necesario orientar los esfuerzos en la exploración de estrategias destinadas a hacer el PMP más amigable a las personas no especialistas. Lo importante es no dejar de perseverar en la creación de nuevas formas de comunicación, cada vez más amplias y diversas, capaces de otorgar mayor profundidad a la visión que se tiene respecto de la historia del país, al contextualizarla en un territorio específico y cambiante.

Sin embargo, y como se aprecia en el artículo, sobreponer un mapa antiguo en cartografías digitales actuales conlleva siempre importantes desafíos técnicos y conceptuales. En el proceso de tomar la decisión de cómo georreferenciar la pieza, surgen varias preguntas que orientan la decisión final: ¿cuál es el mensaje que interesa entregar?

¿es correcto deformar la imagen del mapa original para comparar dos objetos tan distintos en su modo de elaboración?, ¿hasta qué punto es aceptable esa deformación?

El trabajo desarrollado a la fecha permite señalar que la sobreposición digital de un mapa antiguo sobre bases cartográficas actuales siempre implicará establecer un ajuste geométrico. Cuando se trate de mapas muy alejados de la realidad espacial hoy reconocida, se recomienda realizar ajustes simples como por ejemplo, solo una orientación o translación, que busquen localizar el mapa de manera muy aproximada y permitir conservar sus formas e integridad. Una rectificación geométrica más “invasiva”, como es el caso de la georreferenciación, solo es recomendable cuando el mapa trae consigo un mayor grado de exactitud, grado que también determinará cuánta deformación es necesario aplicar. Como regla general se puede plantear que a mayor exactitud del mapa antiguo, menor deformación acarreará la georreferenciación.

REFERENCIAS CITADAS

Biblioteca Nacional de Chile. (2018). *Biblioteca Nacional Digital*. Recuperado de <http://bit.ly/2Tk311t> [6 agosto 2018].

Elgueta, G. y Mejías, E. (2017). Colecciones Patrimoniales: curaduría digital, difusión y uso social del patrimonio en internet. *Conserva* (22), 23-44. Recuperado de <http://bit.ly/30go3iW>

EMOL. (27 de noviembre de 2015). *Gobierno presenta la "Agenda Digital 2020" con 60 medidas de conectividad y desarrollo*. Recuperado de <http://bit.ly/2RbtnjG> [27 julio 2018].

ESRI. (2018). *¿Qué es ArcGIS Online?* Recuperado de <http://bit.ly/2Npbr3l> [15 agosto 2018].

Gobierno de Chile. (2018). *Agenda Digital 2020*. Recuperado de <http://bit.ly/38dOB7t> [26 julio 2018].

Martín López, J. (2015). *Historia de las proyecciones cartográficas*. Madrid, España: Centro Nacional

de Información Geográfica, Instituto Geográfico Nacional. Recuperado de <http://bit.ly/2FY7XkV>

Montoya, V. (2007). El mapa de lo invisible. Silencios y gramática del poder en la cartografía. *Universitas Humanística*, (63), 155-179. Recuperado de <https://bit.ly/3ulW8fp>

Romero-Girón, J. (2017). *Historia de la cartografía, la evolución de los mapas. Primera parte. El mundo antiguo. De la Prehistoria a Roma*. Madrid, España: ed. personal.

Rosenblitt, J. y Sanhueza, C. (2010). Cartografía histórica de Chile 1778-1929. En R. Sagredo (Ed.), *Cartografía histórica de Chile* (pp. ix-lxvi). Santiago, Chile: Cámara Chilena de la Construcción, Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Recuperado de <https://bit.ly/2QZ5T4D>

Subsecretaría de Telecomunicaciones. (2013). *Imagina Chile. Agenda digital 2013-2020*. Recuperado de <https://bit.ly/3uqND2I> [30 julio 2018].

Toro, D. (2014). *Analyse de la détérioration de la forêt de la Cordillère de la Costa dans le sud chilien: géomatique et modélisation prospective appliquée sur une forêt patrimoniale de la province d'Osorno (41° 15' - 41° 00' latitude Sud)*. Thèse de doctorat en géographie et aménagement, Université de Toulouse, Toulouse, France. Recuperado de <http://bit.ly/2Urtx9J>

Veenendaal, B., Brovelli, M.A. y Li, S. (2017). Review of Web Mapping: Eras, Trends and Directions. *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 6(10), 317-347. <https://doi.org/10.3390/ijgi6100317>

POLÍTICA EDITORIAL

Y PROCESO DE CONVOCATORIA PARA PUBLICAR EN *CONSERVA*

Presentación

Revista *Conserva* es publicada por el Centro Nacional de Conservación y Restauración (CNCR) del Servicio Nacional del Patrimonio Cultural, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio de Chile, desde 1997. Tiene una circulación anual y su distribución es de carácter nacional e internacional.

Su objetivo es difundir estudios, trabajos y reflexiones **inéditas y originales** acerca del patrimonio cultural y sus procesos de investigación, conservación y restauración, que contribuyan a su valorización y gestión, así como al desarrollo del conocimiento en materias patrimoniales.

Es una publicación interdisciplinaria, arbitrada por pares, en idioma español y portugués, que está dirigida tanto a especialistas en patrimonio cultural como a público general interesado en el tema. Constituye una alternativa para exponer los avances disciplinarios de la conservación-restauración en materias teóricas, metodológicas y técnicas, así como también de otros ámbitos disciplinarios que investigan y problematizan el campo patrimonial.

Conserva se estructura sobre la base de cuatro secciones: 1. Editorial; 2. Artículos, constituidos por ensayos, resultados de investigaciones y proyectos, o bien, trabajos de síntesis que aborden problemáticas globales acerca del patrimonio; 3. Estudios de caso, constituidos por informes técnicos, análisis y estudios que, presentados en formato de artículo, desarrollen temáticas específicas que se circunscriben a situaciones singulares; y 4. Selección CNCR, en la que mediante notas breves, la institución da cuenta de investigaciones, proyectos, asesorías, intervenciones e iniciativas que le son significativas.

Conserva está indizada desde 1999 en el Abstracts of International Conservation Literature (AATA Online) y en Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN). Y desde 2017 en el Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex). Cuenta con un Comité Editorial y con un corpus de consultores externos, que se conforma por destacados especialistas nacionales y extranjeros, según la temática de las contribuciones recibidas.

Selección y evaluación de artículos

Los artículos enviados para publicación deben ser originales y no publicados o propuestos para tal fin en otro medio de difusión. Aquellos que cumplan con los requisitos temáticos y formales indicados en estas normas editoriales serán declarados como recibidos y puestos en consideración del Comité Editorial para su evaluación, quien determinará si el manuscrito es admisible o no para ingresar al proceso de gestión editorial. Dependiendo del resultado de esta evaluación, será enviado a dos consultores externos vinculados a la temática del

artículo, quienes dictaminarán si es **publicable** (se acepta con cambios menores, puntaje evaluación 5,0-4,0); **publicable con modificaciones** (se acepta con cambios mayores, puntaje evaluación 3,9-3,5); **o no publicable** (se rechaza en su versión actual, puntaje evaluación igual o menor a 3,4), según variables e indicadores que se señalan en la pauta de evaluación. Cuando el dictamen de los consultores externos derive en una evaluación discordante, se enviará a arbitraje a un tercer consultor.

Todo el proceso de revisión se llevará a cabo en forma anónima tanto para el autor como para los revisores, y se guardará la confidencialidad que el mismo requiere.

Para garantizar la transparencia, independencia, objetividad, credibilidad y rigor científico de los trabajos publicados, es necesario comunicar por escrito la existencia de cualquier relación entre los autores del artículo, editores y revisores de la que pudiera derivarse algún posible conflicto de intereses. Para tales efectos, se deberá seguir el procedimiento que se indica en las normas editoriales.

La evaluación será enviada a los autores para la corrección del manuscrito, en función de las observaciones realizadas por el Comité Editorial y los consultores externos, el que deberá ser devuelto en un plazo máximo de 20 días. Los autores deberán señalar con claridad los cambios realizados y, a su vez, fundamentar aquellos aspectos que no fueron considerados. El Comité Editorial resolverá finalmente la pertinencia de tales modificaciones.

Los artículos que no se ajusten a estas normas editoriales no ingresarán al proceso de evaluación. *Conserve* se reserva el derecho de hacer los cambios de edición que estime convenientes, los que serán consultados a los autores con antelación a la impresión. El contenido del artículo es de responsabilidad exclusiva del autor.

Presentación y envío del manuscrito

Los autores deben enviar el original del manuscrito en formato digital Word. Las tablas, gráficos, diagramas, planos, mapas e imágenes deben ser entregados en forma independiente al texto e identificados de forma clara en el nombre del archivo, el que debe ser coincidente con el llamado que se hace en el texto. Se debe adjuntar además un listado con las leyendas respectivas, en español, inglés y portugués.

La extensión máxima es de 20 carillas tamaño carta, con doble espacio (aprox. 5.000 palabras), con márgenes de 2,5 cm y tipografía Arial cuerpo 12. Todas las páginas deben ser numeradas en forma consecutiva. Se aceptará un máximo de 10 figuras o tablas por artículo, según las indicaciones técnicas que se señalan en las normas editoriales.

El manuscrito en formato Word y todo el material gráfico, incluyendo el listado de leyendas y chequeo, debe ser guardado en un archivo comprimido .zip, el que se debe enviar por correo electrónico, mediante un *link* de descarga. Se sugiere utilizar Dropbox como servicio de almacenamiento de archivos *online* y creación del *link* de descarga, o bien otro proveedor de servicio de su preferencia, siempre y cuando el receptor no tenga que crear una cuenta para descargar el archivo. En el caso de Dropbox y Google Drive, no se aceptará compartir un archivo como colaborador (compartir carpeta o compartir archivo privado); restricción que se aplica a cualquier servicio de almacenamiento *online* que se emplee.

Las normas editoriales en extenso y el manual para el contenido gráfico del manuscrito se encuentran en www.cncr.gob.cl, sección Revista *Conserva* / Normas editoriales.

Consultas y contribuciones a:

Viviana Hervé J.

Asistente editorial revista *Conserva*

Recoleta 683, CP 8420260, Santiago, Chile.

Teléfono: (+56 2) 29978269

Correo electrónico: revista.conserva@patrimoniocultural.gob.cl

Permitida la reproducción de los artículos citando la fuente.

Versión electrónica disponible en www.cncr.gob.cl

POLÍTICA EDITORIAL

E PROCESSO DE CONVOCATÓRIA PARA PUBLICAR EM *CONSERVA*

Apresentação

A revista *Conserva* é publicada pelo Centro Nacional de Conservação e Restauração (CNCR) do Serviço Nacional do Património Cultural, Ministério das Culturas, das Artes e o Património do Chile desde 1997. É de circulação anual e a sua distribuição é de carácter nacional e internacional.

O seu objetivo é a difusão de estudos, trabalhos e reflexões **inéditas e originais**, acerca do património cultural e dos seus processos de investigação, conservação e restauração, que contribuam tanto para a sua valorização e gestão, como para o desenvolvimento do conhecimento em matérias patrimoniais.

É uma publicação interdisciplinar, arbitrada por pares, em língua espanhola e portuguesa, que está direcionada tanto para especialistas em património cultural como para o público geral interessado pelo tema. Constitui uma alternativa para expor os avanços disciplinares da conservação e restauração em matérias teóricas, metodológicas e técnicas, como também de outros âmbitos disciplinares que investigam e problematizam o campo patrimonial.

A *Conserva* está estruturada em quatro secções: 1. Editorial; 2. Artigos conformados por ensaios, resultados de investigações e projetos, ou também trabalhos de síntese que abordem problemáticas globais sobre o património; 3. Estudos de caso conformados por relatórios técnicos, análises e estudos que, apresentados em formato de artigo, desenvolvam temáticas específicas relacionadas com situações singulares; e 4. Seleção CNCR, onde através de notas breves, a instituição dá conta de investigações, projetos, assessorias, intervenções e iniciativas que são significativas para ela.

A *Conserva* está indexada desde 1999 no Abstracts of International Conservation Literature (AATA Online) e na Bibliographic Database of the Conservation Information Network (BCIN) e, desde 2017, no Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal (Latindex). Conta com um Conselho Editorial e um corpo de consultores externos conformado por destacados especialistas nacionais e internacionais, segundo a temática das contribuições recebidas.

Seleção e avaliação de artigos

Os artigos enviados para publicação devem ser originais e não terem sido publicados ou enviados para um outro meio de difusão. Aqueles que cumpram com os requisitos temáticos e formais indicados nestas normas editoriais serão declarados como recebidos e considerados para avaliação pelo Conselho Editorial, que determinará se o manuscrito pode ser admitido no processo de gestão editorial. Dependendo do resultado desta avaliação, o artigo será enviado a dois consultores

externos vinculados à sua temática. Eles irão decidir se é **publicável** (é aceite com reformulações menores, se obtiver pontuação de avaliação 5,0-4,0); **publicável com reformulações** (é aceite com reformulações maiores, se obtiver pontuação de avaliação 3,9-3,5); ou **não publicável** (a versão atual é rejeitada, se obtiver pontuação de avaliação igual ou menor a 3,4), segundo variáveis e indicadores que se assinalam na pauta de avaliação. Quando o parecer dos consultores externos derivar numa avaliação discordante, será enviado a um terceiro consultor.

Todo o processo de revisão será feito de forma anónima tanto para o autor como para os revisores e manter-se-á a confidencialidade que esta atividade requer.

Para garantir a transparência, independência, objetividade, credibilidade e rigor científico dos trabalhos publicados é necessário comunicar por escrito no caso de haver qualquer relação entre os autores do artigo, os editores e os revisores a partir da qual poderia derivar algum possível conflito de interesses. Se tal for o caso, deverá seguir o procedimento que aparece nas normas editoriais.

A avaliação será enviada aos autores para correção do manuscrito, em função das observações feitas pelo Conselho Editorial e pelos consultores externos. O manuscrito deverá ser devolvido num prazo máximo de 20 dias. Os autores deverão indicar claramente as mudanças feitas e, ao mesmo tempo, fundamentar aqueles aspetos que não tenham sido considerados. O Conselho Editorial finalmente resolverá a pertinência das modificações.

Os artigos que não sigam estas normas editoriais não ingressarão no processo de avaliação. A *Conserva* reserva-se o direito de fazer as mudanças de edição que julgue pertinentes e consultá-las-á com os autores antes da impressão. O conteúdo do artigo é da exclusiva responsabilidade do autor.

Apresentação e envio do manuscrito

Os autores devem enviar o manuscrito original em formato digital Word. As tabelas, gráficos, diagramas, planos, mapas e imagens devem ser entregues de forma independente ao texto e claramente identificados no nome do arquivo, que deve coincidir com a menção que aparece no texto. Além disso, deve ser anexada uma lista com as respetivas legendas em espanhol, inglês e português.

A extensão máxima é de 20 páginas tamanho carta, espaço duplo (aprox. 5.000 palavras), com margens de 2,5 cm e tipografia Arial corpo 12. Todas as páginas devem ter numeração consecutiva. Será aceite um máximo de 10 figuras ou tabelas por artigo, segundo as indicações técnicas que aparecem nas normas editoriais.

O manuscrito em formato Word, bem como todo o material gráfico, incluindo a lista de legendas e verificação deve ser guardado num arquivo comprimido .zip, que deve ser enviado por Correio eletrônico, através de um *link* de download. Sugerimos utilizar a Dropbox como serviço para armazenamento de arquivos *online* e para produzir o *link* de download ou outro fornecedor de serviço da vossa preferência, desde que o recetor não tenha que criar uma conta para fazer download do arquivo. No caso da Dropbox e do Google Drive, não será aceite partilhar um arquivo como colaborador (partilhar pasta ou partilhar arquivo privado); esta restrição aplica-se a qualquer serviço de armazenamento *online* utilizado.

As normas editoriais completas e o manual para conteúdo gráfico do manuscrito encontram-se em www.cncr.gob.cl secção Revista *Conserva* / Normas editoriales.

Questões e contribuições a:

Viviana Hervé J.
Assistente editorial revista *Conserva*
Recoleta 683, CP 8420260, Santiago, Chile.
Telefone: (+56 2) 24971262
E-mail: revista.conserva@patrimoniocultural.gob.cl

É permitida a reprodução dos artigos citando a fonte.
Versão eletrónica disponível em www.cncr.gob.cl

CONSULTORES EXTERNOS DE ESTE NÚMERO:

- Francisco Barata Fernandes**, Universidade do Porto, Portugal.
- Milagros Buendía Ortuño**, Museo Nacional de Arqueología Subacuática, España.
- Alejandro Bustillo Martín y Herrera**, restaurador independiente, Argentina.
- Ana Cabrera Lafuente**, Museo del Traje de Madrid, España.
- María Paz Casanova Carrasco**, Centro de Investigaciones del Hombre en el Desierto (CIHDE), Chile.
- Fanny Espinoza Moraga**, Museo Histórico Nacional, Chile.
- Xavier Ferragud Adam**, Arte y Restauración Sanchis Ferragud S.L., Valencia, España.
- Ignasi Gironés Sarrió**, Universidad Politécnica de Valencia, España.
- Karen Glavic Maurer**, Universidad de Chile.
- Luis Fernando Guerrero Baca**, Universidad Autónoma Metropolitana - Xochimilco, México.
- Natalia Jorquera Silva**, Universidad de Chile, Universidad de La Serena, Chile.
- Loreto López González**, Universidad de Chile.
- Carolina Maillard Mancilla**, Germina, Chile.
- Patricia Maita Agurto**, Universidad Científica del Sur, Perú.
- Fernando Marte Fernández**, Universidad Nacional de San Martín, Argentina.
- María Leticia Mazzucchi Ferreira**, Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Luis Montes Rojas**, Universidad de Chile.
- Simone Racz Orrego**, Universidad Alberto Hurtado, Chile.
- Olaya Sanfuentes Echeverría**, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Francisco Schwember Bustamante**, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Ana María Sosa González**, Universidade Federal de Pelotas, Brasil.
- Rocío Torres Moguel**, BIOIQ.MX Smart Business, México.
- Luis Zambrano Valdivia**, Museo de Cádiz, España.

PORTADA

Detalle. Azulejos de Talavera de los nichos del Vía Crucis, Templo de San Antonio, Centro Histórico de la ciudad de Puebla, México (Fotografía: Hernández, A. 2017).

Detail. Talavera tiles from the Via Crucis niches, Temple of San Antonio, Historic Center of the city of Puebla, Mexico (Photograph: Hernández, A. 2017).

Detalhe. Azulejos de Talavera dos nichos do Via Crucis, Templo de San Antonio, Centro Histórico da cidade de Puebla, México (Fotografia: Hernández, A. 2017).

conserva

Revista de Conservación, Restauración y Patrimonio

N° 24, 2019

ISSN 0717-3539 (versión impresa)

ISSN 0719-3858 (versión electrónica)

Versión electrónica disponible en www.cncr.gob.cl

3 Editorial

Artículos

- 11 DISCURSOS Y REPRESENTACIONES PATRIMONIALES TENSIONADOS POR EL ARTE CONTEMPORÁNEO: LAS OBRAS *FUNA*, *SOUVENIR* Y *EKEKO* DE BERNARDO OYARZÚN

Diego Andrade Benavente y Triana Sánchez Rubín

- 25 O PAC-CIDADES HISTÓRICAS: AVALIAÇÃO DE UMA POLÍTICA PÚBLICA FEDERAL DE PRESERVAÇÃO A PARTIR DA TRAJETÓRIA DAS POLÍTICAS PÚBLICAS BRASILEIRAS NESSE CAMPO

Sarah Floresta Lea y Fernanda Borges de Moraes (†)

Estudios de caso

- 37 PROCESO DE PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO INDUSTRIAL, DE MEMORIA Y DERECHOS HUMANOS EN LA LOCALIDAD DE Neltume, Chile

Pablo Seguel Gutiérrez y Claudia Jiménez Caballero

- 61 PROCESOS INCLUSIVOS PARA LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO. TALLER BARRIAL DE ARTES Y OFICIOS, CENTRO HISTÓRICO DE PUEBLA, MÉXICO

Christian Enrique De La Torre Sánchez y Adriana Hernández Sánchez

- 73 DIAGNÓSTICO Y CARACTERIZACIÓN DE UN TEJIDO COPTO DE LA COLECCIÓN DEL CENTRO DE DOCUMENTACIÓN Y MUSEO TEXTIL DE TERRASSA, ESPAÑA

César Rodríguez Salinas

- 95 UNA PERSPECTIVA MULTIANALÍTICA ACERCA DEL PROCESO PRODUCTIVO DE UNA SERIE DE MARCOS DORADOS: "LOS GOBERNADORES DEL REINO DE CHILE"

Sara Chiostergi Picchio, Fernanda Espinosa Ipinza y Tomás Aguayo Alvarado

Selección CNCR

- 113 CRUCIFIJOS, SANTOS Y VÍRGENES: ESTUDIO, DIAGNÓSTICO E INTERVENCIÓN PARA SU VISIBILIZACIÓN EN UN MUSEO DE HISTORIA NATURAL

Natalia Salazar Aguilera, Carmen Royo Fraguas, Melissa Morales Almonacid, Camila Muñoz Osses y Gigliola Miori Della Rosa

- 125 CARTOGRAFÍA HISTÓRICA AL SERVICIO DE LAS PERSONAS: EL PORTAL DE MAPAS PATRIMONIALES DE LA BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL, Chile. 2014-2017

Darío Toro Balbontín, Gerardo Riquelme Gazzano, Bernardita Ladrón de Guevara González y Ana María Quiroz Castillo