



Universidad de Chile
Facultad de Artes
Departamento de Teoría de las Artes

PATRIMONIO TEXTIL: PROPUESTA DE CONSERVACIÓN Y EXHIBICIÓN PARA EL VESTUARIO DE SASTRERÍA DEL TEATRO NACIONAL CHILENO

Memoria para optar al grado de Licenciada en Artes,
Mención en Teoría e Historia del Arte

Alumna: Constanza Francisca Cáceres Ayala

Profesor guía: Johanna Theile Burns

Santiago, Octubre 2012

ÍNDICE

Introducción	4
Capítulo 1	
Historia Teatro Nacional Chileno	9
Capítulo 2	
Reseña Histórica de tres trajes de Sastrería Teatro Nacional Chileno	23
Capítulo 3	
Diagnóstico del estado de conservación de tres trajes de Sastrería del Teatro Nacional Chileno	34
Capítulo 4	
Balance general de daños e identificación de los factores que causan el Deterioro Textil	
4.1 Balance general de daños	44
4.2 Textiles	45
Factores que causan el Deterioro Textil	
4.3 Luz	47
4.4 Humedad Relativa y Temperatura	49
4.5 Polvo y Contaminación	50
4.6 Documentación, Manipulación y Almacenaje	51
Capítulo 5	
Propuesta de Conservación	
5.1 Prevención del deterioro de la Luz	54
5.2 Prevención de la Humedad y la Temperatura	55
5.3 Documentación y Registro de un Textil	56

5.4 Depósito, Manipulación y Almacenaje de Textiles	58
5.4.1 Almacenamiento de textiles extendidos	59
5.4.2 Almacenamiento de textiles enrollados	60
5.4.3 Almacenamiento de textiles colgados	62
5.4.4 Almacenamiento de accesorios de vestuario	65
5.5 Limpieza Textil: Prevención de los daños del polvo y la contaminación	68
Capítulo 6	
Propuesta para una exposición: un trabajo museográfico y de conservación	
6.1 Museología y Museografía	70
6.2 Instalación y Montaje: Conservación Preventiva de una exposición	77
6.3 Planificación de una exposición: el Patrimonio Textil del TNCH exhibido	87
Conclusiones	110
Bibliografía	112

INTRODUCCIÓN

La cercanía e interés con el patrimonio durante nuestra formación ha estado siempre presente.

Algunos se inclinan por la investigación de objetos artísticos, en pensamientos y filosofías, en edificios o monumentos, en personas, personajes o acontecimientos, en ritos, cantos, bailes, etc., y transportan al presente alguna historia perdida u olvidada. Otros, por medio de la conservación y restauración de obras culturales buscan mantener esa historia y la memoria de comunidades o pueblos.

Patrimonio es una palabra amplia, que tiene diversas clasificaciones, sin embargo en términos generales es la siguiente:

Patrimonio cultural es el “conjunto de objetos que dan cuenta de nuestra memoria y definen nuestra identidad, tales como museos y sus colecciones, archivos, obras de arte, elementos o estructuras de carácter arqueológico, parques, edificios, materiales iconográficos, literarios, teatrales, cinematográficos y musicales, que tengan un valor excepcional desde el punto de vista histórico, estético, antropológico, etnológico, artístico y científico para Chile.”¹

A esta condición de patrimonio (tangible) se acerca el presente estudio y propuesta de conservación y exhibición. La certeza que siento al respecto de que se deben salvaguardar los bienes culturales para contribuir a la cultura y educación en la sociedad me lleva al Teatro Nacional Chileno, institución perteneciente a la Universidad de Chile.

El Teatro Nacional Chileno es parte de la historia del teatro nacional y almacena en sus dependencias un gran patrimonio textil. Específicamente, el patrimonio textil mencionado corresponde al vestuario que almacena Sastrería del Teatro Nacional. Este patrimonio pertenece a la historia e identidad del Teatro Nacional y debe ser conservado, estudiado y expuesto para la difusión de la misma.

¹ Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Memoria Gestión 2003. Ediciones Trineo S.A. Pág.6

Al respecto de la condición de patrimonio asignada al vestuario, es una condición que el director del Teatro Nacional, Raúl Osorio, avala y reafirma: *“Son un patrimonio artístico, que se conservan en la medida de lo posible, y que constituyen una parte del patrimonio nuestro y de la historia del teatro. Se convierten en piezas de valor por su diseño, por la actriz que lo usó, por la obra.”*²

Por tanto, nuestro estudio y propuesta, como ya hemos dicho, radica en una propuesta de conservación y exhibición de los trajes de Sastrería del Teatro Nacional Chileno. Ambas, iniciativas que el teatro ha pensado pero que a falta de fondos no ha realizado. Sin embargo como ya se ha señalado, ‘en la medida de lo posible’ se aplica una conservación preventiva al vestuario y se exhiben de manera periódica al menos dos trajes en las dependencias del teatro.

La conservación no es otra cosa que el resguardo de bienes patrimoniales, para nuestro caso, el resguardo del patrimonio textil del Teatro Nacional conformado por los innumerables trajes de Sastrería que permanecen almacenados. Y ciertamente porque son patrimonio es que merecen ser conservados en mejores condiciones para detener los daños degenerativos del tiempo, de los efectos medioambientales, de elementos y organismos varios que dañan la integridad física y también histórica del textil.

Cada traje es dueño de un relato propio y ese es su valor, que no quiere y no debe ser deteriorado, por eso la conservación y por eso el plan o bien, manual de conservación. De esta manera, podemos decir que hablamos de una conservación doble del textil, la conservación física cuyo fin es resguardar al textil en las mejores condiciones posibles y aislado de los riesgos del clima y del mismo ser humano que sin un conocimiento adecuado puede hacer una errónea manipulación de la pieza; y la conservación histórica que gracias a la primera permite rescatar de la pérdida y el olvido al traje que puede ser uso de investigaciones y exposiciones.

² Palabras de Raúl Osorio, Director del TNCH. Entrevista realizada el 1 de Octubre de 2012 por la autora de esta memoria.

Hemos descubierto en el Teatro Nacional Chileno una necesidad de resguardar sus trajes, que conforman su mismísimo patrimonio y la construcción de su propia historia. A esta necesidad sirve el presente trabajo que es tan solo mi primer gran acercamiento a la conservación específicamente textil, un trabajo por cierto que se mantendrá a la espera de ser sometido a las intervenciones correspondientes, a las restauraciones precisas. Una espera, valga la redundancia que espero finalizar en algún tiempo y hacer como se dice ‘el trabajo completo’.

Ahora bien, el presente trabajo tiene dos ejes centrales: la propuesta de conservación textil y la propuesta de exhibición. El primero, corresponde al plan de conservación que se inicia con el estudio y diagnóstico de tres trajes correspondientes a tres obras del Teatro Nacional, éstas son: El perro del Hortelano (1962), Las Alegres Comadres de Windsor (1975) y Mama Rosa (1982), ésta última quizás una de las obras más emblemáticas y exitosas del Teatro Nacional Chileno. Será este diagnóstico que nos permitirá dar una evaluación general del estado de conservación de las distintas piezas de Sastrería para, recién ahí, elegir y proponer las medidas adecuadas de conservación, pensadas para que puedan ser ejecutadas a corto o largo plazo, pero principalmente que sean medidas de carácter viable.

Sin embargo, previo a todo diagnóstico no podemos dejar de referirnos a la historia del Teatro Nacional Chileno para contextualizar la investigación, y situarnos y acercarnos a lo que será nuestro objeto de estudio.

Por tanto, inicialmente conoceremos la historia del Teatro Nacional Chileno cuyos inicios se remontan al CADIP (Conjunto de Arte Dramático del Instituto Pedagógico), dirigido por Pedro de la Barra, un aficionado al teatro y de gran talento. Es Pedro de la Barra el hombre que lleva el teatro universitario y porque no decir también, al teatro chileno a la consolidación cuando más tarde funda el Teatro Experimental, que luego pasa a llamarse ITUCH (Instituto de Teatro de la Universidad de Chile), DETUCH (Departamento de teatro de la Universidad de Chile), CNTUCH (Compañía Nacional de

Teatro de la Universidad de Chile), entidad que existe hasta hoy conocida finalmente como TNCH (Teatro Nacional Chileno).

Además, es junto a la historia del Teatro Nacional Chileno que inscribimos también la propia historia de la Sastrería cuya época de esplendor y gran producción trabajó con diseñadores destacados tales como: Guillermo Núñez, Tomás Rössner y María Kluckzynska a quienes conoceremos en la debida investigación de cada uno de los trajes.

Asimismo, previo al plan de conservación como tal, entregamos la referencia histórica y el diagnóstico de conservación correspondiente a cada uno de los trajes. En primera instancia, entregamos datos que vienen a contextualizar los trajes y que son, finalmente, el valor que cada uno de ellos posee. Luego, presentaremos el diagnóstico de los tres trajes, es decir, una ficha más bien técnica con el registro escrito y fotográfico de los daños que posee cada uno. Todo esto, para realizar un balance general de cómo se encuentran los trajes en las dependencias de Sastrería, conclusiones que son fundamentales para generar la propuesta de conservación.

A continuación, la propuesta de conservación como tal creada a partir de un planteamiento general de los factores que causan el deterioro textil (luz, humedad, temperatura, polvo y contaminación atmosférica, manipulación y almacenaje) y de las conclusiones del diagnóstico de conservación de los trajes.

Por último, nos introducimos brevemente en la historia del museo para definir y distinguir los conceptos de museología y museografía, este último fundamental para planificar una exposición, nuestro propósito final.

OBJETIVO GENERAL

Proponer un plan de conservación y exhibición para las piezas de la Sastrería del Teatro Nacional Chileno.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Dar a conocer los antecedentes históricos del Teatro Nacional Chileno y rescatar el trabajo de Sastrería construyendo su propio relato.
- Realizar un diagnóstico de tres trajes del Teatro Nacional Chileno para hacer una evaluación general del estado de conservación de las piezas que almacena Sastrería.
- Distinguir los factores que causan el deterioro textil
- Generar un plan de conservación textil de carácter viable para quienes trabajan en el Teatro Nacional Chileno, en especial, en Sastrería.
- Generar una propuesta de exposición para rescatar y difundir el patrimonio textil del Teatro Nacional Chileno.

CAPITULO 1

HISTORIA TEATRO NACIONAL CHILENO

LA ORQUESTA AFONICA Y EL CADIP

Los antecedentes del Teatro Nacional Chileno se remontan a la Orquesta Afónica y al CADIP. Ambos fueron grupos estudiantiles cuyos comienzos rodean la década del 30' en lo que era el Instituto Pedagógico.

Pedro de la Barra, un estudiante de pedagogía en castellano era un gran aficionado al teatro que comenzó a reunir a estudiantes con intereses similares, estudiantes que provenían de diversas áreas del pedagógico y de otras facultades como derecho o ingeniería.

Es así, que este grupo de jóvenes dirigidos por Pedro de la Barra conforman lo que sería el CADIP (Conjunto de Arte Dramático del Instituto Pedagógico) estrenando oficialmente "Estudiantina" de Edmundo de la Parra exactamente el 1 de Agosto de 1934 en el Instituto.

En "Estudiantina" Pedro de la Barra debía personificar a un millonario y ante el problema de vestuario recordó al actor Lucho Córdova que en ese entonces trabajaba en la compañía Frontaura-Leguía-Valenti en la obra "Napoleoncito" donde usaba un ostentoso abrigo de pelo. Pedro de la Barra solo necesitó de su pasión por el teatro y de



Fig. 1 Orquesta Afónica (1935).

su decidido temple para que el propio Lucho Córdova le facilitara su abrigo. Este sería el primero de varios favores que le concedería el actor, todos ellos decisivos para el desarrollo del CADIP y posteriormente del Teatro Experimental.

Luego de “Estudiantina” realizaron varias presentaciones, en su mayoría sketches que a pedido de Pedro de la Barra eran escritos por Pepe Rojas. Los sketches mas destacados son “Doblemos la hoja” y “La cena de los cardenales”.

Paralelamente, al nuevo aire artístico que se gestaba en el instituto pedagógico se suma la creación de, el mismo año del estreno del CADIP, la Orquesta Afónica, un conjunto coral que se destacaba por representar melodías sólo con sonidos vocales, por lo cómico de su maquillaje y lo innovador de su vestuario.

Aunque el creador de la orquesta fue Moisés Miranda quién se desempeñaba como compilador, arreglador y maestro de coros, la labor de director la cumplía Pedro de la Barra, cuya atracción por las artes escénicas quedaba en fuerte evidencia.

Por su parte, el CADIP atendía presentaciones ya no tanto esporádicas, si mas consecutivas y estables. Las presentaciones en las fiestas primaverales universitarias, en festivales, pequeños teatros y en colegios hacían pensar en el CADIP como un verdadero grupo de teatro, surgía así la necesidad y las ganas de llevar al CADIP a la profesionalización.

Además, se inauguró en aquellos años una Feria del Libro en la Alameda frente a la Universidad de Chile, la que fue de gran valor para Pedro de la Barra y el resto de las promesas actorales que se instruían de los escritores, de novelas, y de las teorías de Stanislavsky y Piscator.

De tal manera, el CADIP llevaba un trabajo serio, reuniéndose constantemente para dar un orden concreto a lo que había comenzado como un grupo universitario de teatro y que ahora bautizaban y fundaban como Teatro Experimental.

Algunos de los nombres que integraron el CADIP y que siguieron con el Teatro Experimental son: Pedro de la Barra a la cabecera, Moisés Miranda, Hilda Larrondo, los hermanos Santiago y Héctor del Campo, Edmundo de la Parra, Aminta Torres, Raúl Acevedo, entre otros.

TEATRO EXPERIMENTAL

El teatro Experimental nace oficialmente en 22 de Junio de 1941 con doble estreno en el teatro Imperio y concluye en 1958, al menos de nombre, bajo la dirección de Domingo Piga.

A continuación la lista de sus integrantes fundadores:

FUNDADORES DEL TEATRO EXPERIMENTAL	
Pedro de la Barra	Director y actor
José Ricardo Morales	Director
Oreste Plath	Relacionador Público
Eloísa Alarcón	Relacionadora Pública
Héctor del Campo	Escenógrafo
Inés Navarrete	Escenógrafa ayudante
Santiago del Campo	Maestro de Ceremonia
Moisés Miranda	Maestro del Coro
Abelardo Clariana	Asesor literario
Chela Álvarez	Actriz
Bélgica Castro	Actriz
Hilda Larrondo	Actriz
María Maluenda	Actriz
Flora Núñez	Actriz
Pedro Orthus	Actor
Oscar Oyarzo	Actor
Roberto Parada	Actor
Domingo Piga	Actor
Rubén Sotoconil	Actor
Edmundo de la Parra	Actor y Autor
Gustavo Erazo	Iluminador
Aminta Torres	Vestuarista
José Angulo	Apuntador
Luis H. Leiva	Administrador y Recaudador
Raúl Acevedo	Corista-Actor
Héctor González	Corista-Actor
Alfonso Miro	Electricista

Teatro experimental responde a un nombre que “*tiene malicia. Nos pone a cubierto de los pedantes—decía Gustavo Erazo—. Todo lo que hagamos, bueno o malo, será experimentación...*”.³

De esta manera, por palabras de Gustavo Erazo, surge el nombre de Teatro Experimental para este grupo de jóvenes que muy pronto dejarían de ser solo aficionados al teatro.

El Teatro Experimental venía a rearticular la escena del teatro chileno que con la llegada del cine sonoro había sufrido una crisis. El teatro experimental venía con una propuesta clara e innovadora; buscaba crear un público teatral, organizar una escuela de teatro, difundir, representándolos, a autores clásicos y modernos, y presentar nuevos valores (actores y autores nacionales).

El estreno del Teatro Experimental fue un Domingo a las 10:30 de la mañana por partida doble, en el escenario del Teatro Imperio (Estado entre Agustinas y Huérfanos) otorgado por Lucho Córdova. Las entradas estaban a un precio totalmente accesible (Platea baja: \$200, Platea alta: \$200, Paraíso: \$100 y los socios del Teatro Experimental entrada libre) para un público principalmente universitario, intelectual y obrero con los que se esperaba llenar las butacas del Teatro Imperio.

Es así que el 22 de Junio de 1941 presentan *Ligazón*, de Ramón del Valle Inclán y *La Guarda Cuidadosa*, de Miguel de Cervantes.

La primera dirigida por José Ricardo Morales y la segunda por Pedro de la Barra.

Las obras quedaban de la siguiente manera:

1) El esperpento en un acto “*Ligazón*”, de Don Ramón del Valle Inclán. Reparto (por orden de aparición en escena):

Mazuela María Maluenda

Raposa (Celestina) Hilda Larrondo

Ventera (Madre de Mazuela) Flora Núñez

Afilador Pedro de la Barra

Embozado Pedro Orthus

Coros Alumnos del Liceo Amunátegui

Dirección Artística José Ricardo Morales

Decorados Héctor del Campo

Sastrería y Vestuario Teatro Municipal

³ SOTOCONIL, Rubén. *A 50 años de la fundación del Teatro Experimental de la Universidad de Chile*. En: Revista Apuntes N°102. Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1991. Pág. 72

2) El entremés en un acto “La guarda cuidadosa”, de Miguel de Cervantes y Saavedra. Reparto por Orden de aparición en escena:



Fig.2 *La Guarda Cuidadosa* de Cervantes. De Izquierda a derecha: Pedro Orthus, Edmundo de la Parra, Domingo Piga, Chela Álvarez, Pedro de la Barra, Bélgica Castro, Oscar Oyarzo y Roberto Parada. Foto: René Combeau.

Soldado Roberto Parada
Sacristán (Lorenzo Pasillas) Pedro Orthus
Limosnero (Andrés) Jorge Oyarzo
Vendedor (Manuel) Edmundo de la Parra
Amo (de Cristina) Pedro de la Barra
Cristina Chela Álvarez
Zapatero (Juan Juncos) Rubén Sotoconil
Matón (Grajales) Domingo Piga
Ama (de Cristina) Ana María Castro

Dirección Artística Pedro de la Barra

Decorados H.E. Rogers R.

El éxito que obtuvo el debut del Teatro experimental hizo que las obras estuvieran nueve Domingos en escena, contando al igual que en el día de estreno con el vestuario del Teatro Municipal, facilitado también por Lucho Córdova.

1941 fue un año de logros, de consolidación. El Teatro Experimental alcanzó los escenarios del Teatro Municipal donde comprometieron presentaciones hasta por diez años, “Otra vez el Diablo” de Alejandro Casona fue una de ellas. Además, se presentaron en los escenarios del Teatro Santa Lucía donde estrenaron “La farsa del licenciado Pathelin” anónimo francés del siglo XV, en versión de Rafael Alberti. La mayoría de las obras eran dirigidas por Pedro de la Barra con escenografía de Héctor del

Campo, quien contaba con estudios de escenografía en España. Y algunas, las menos, fueron dirigidas por Oscar Navarro.

Además, en 1942 el Teatro Experimental se adjudica, por petición del rector de la Universidad de Chile, Juan Gómez Millas, una presentación en la velada solemne de la celebración del centenario de la Universidad. Para la ocasión, el Teatro Experimental preparó un clásico de Lope de Vega: “El caballero de Olmedo”.

En 1945, siguiendo su carácter moderno e innovador, el Teatro Experimental crea un concurso anual de Obras de Teatro que premiaba a autores de la institución o a autores universitarios. El primer galardonado fue Enrique Bunster por “La isla de los bucaneros”. En los años siguientes se destaca a Fernando Debesa por “Mama Rosa” en 1955, a Luis Alberto Heiremans por “El abanderado” en 1961 y a Alejandro Sieveking en 1967 por “Todo se fue, se irá, se va al diablo”.

Años más tarde, el Teatro Experimental tendría al fin un espacio propio, la Sala Antonio Varas ubicada en Morandé N°25 arrendada al Banco del Estado. La inauguración fue el 11 de Noviembre de 1954 realizada en una gran velada que contó con las presentaciones de la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile, el Ballet Nacional y por supuesto la presentación del Teatro con una obra muy significativa: “La Guarda cuidadosa” de Cervantes.

Por último, es importante destacar que el alero de la Universidad de Chile, asumida en la rectoría de Juvenal Hernández, permitió a las actrices y actores profesionalizarse mediante becas en el extranjero, en países como Inglaterra, España, Francia y Estados Unidos. Así, una vez de regreso, titulados ingresaban como profesores y formaban a las nuevas generaciones.

LISTA DE OBRAS ESTRENADAS POR EL TEATRO EXPERIMENTAL⁴

1941 *La Guarda Cuidadosa*, Miguel de Cervantes; *Ligazón*, Ramón del Valle Inclán; *El deseo de casarse*, Lope de Rueda; *Égloga Séptima*, Juan de la Encina; *El mancebo que casó con mujer brava*, Alejandro Casona.

1942 *El Licenciado Pathelin*, Anónimo francés del siglo XV; *El Caballero de Olmedo*, Lope de Vega.

1943 *Elsa Margarita*, Zlatko Brncic; *Un velero sale del puerto*, Enrique Bunster; *Como le mintió al marido de ella*, George B. Shaw.

⁴ CÁNEPA GUZMÁN, Mario. Historia de los Teatros Universitarios. Ediciones Mauro. Santiago.1995. Pág. 39-43.

1944 *Otra vez el Diablo*, Alejandro Casona; *Propuesta Matrimonial*, Antón Chejov; *Sueño de una noche de verano*, W. Shakespeare.

1945 *Nuestro Pueblo*, Thornton Wilder; *El Oso*, Antón Chejov.

1946 *Tartufo*, Molière; *Así es si os parece*, Luigi Pirandello; *Los Habladores*, Miguel de Cervantes.

1947 *Llegaron a una ciudad*, John B. Priestley; *Como en Santiago*, Daniel Barros Grez; *Judith*, Federico Hebbel.

1948 *Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello; *Morir por Catalina*, Santiago del Campo; *Vive como quieras*, George Kaufman y Moss Hart; *Antígona*, Jean Anouilh; *Don Gil de las calzas verdes*, Tirso de Molina.

1949 *La visita del inspector*; John B. Priestley; *La vida del hombre*, Leonidas Andreiev; *Ifigenia de Taurida*, Goethe; *La Celestina*, Fernando de Rojas; *Nuestro Pueblo*, Thornton Wilder.

1950 *Montserrat*, Emmanuel Robles; *La muerte de un vendedor*, Arthur Miller; *Volpone*, Ben Johnson; *La isla de los bucaneros*, Enrique Bunster.

1951 *Corrupción en el Palacio de Justicia*, Ugo Beti; *El bosque petrificado*, Robert E. Sherwood; *Viento de proa*, Pedro de la Barra.

1952 *La profesión de la Señora Warren*, George B. Shaw; *Fuenteovejuna*, Lope de Vega; *Casi Casamiento*, Daniel Barros Grez; *Las murallas de Jericó*, Fernando Cuadra.

1953 *Chañarcillo*, Antonio Acevedo Hernández; *La zapatera prodigiosa*, Federico García Lorca; *El viejo celoso*, Miguel de Cervantes; *El Tío Vania*, Antón Chejov; *La larga cena de Navidad*, Thornton Wilder; *La madre coraje*, Bertold Brecht; *Las reinas de Francia*, Thornton Wilder.

1954 *El Matrimonio*, Nicolás Gogol; *El retablo de las maravillas*, Miguel de Cervantes; *Sancho Panza en la Ínsula*, Alejandro Casona; *Cada oveja con su pareja*, Daniel Barros Grez; *Noche de Reyes*, Shakespeare-León Felipe; *Doña Rosita la soltera*, Federico García Lorca.

1955 *El living room*, Graham Greene; *La carta perdida*, Ion Luca Caragiale; *Todos son mis hijos*, Arthur Miller; *Las de Caín*, Hermanos Álvarez Quinteros; *Fuerte Bulnes*, María Asunción Requena; *La farsa del pastel y la tarta*, Anónimo francés; *La farsa de la tinaja*, Anónimo francés; *La violación de Lucrecia*, André Obey; *Carolina*, Isidora Aguirre; *Jinetes hacia el mar*, J.M. Synge; *La carroza del Santo Sacramento*, Próspero Merimée.

1956 *Martes, Jueves y Sábado*, Aurelio Díaz Meza; *El médico fingido*, Molière; *Un caso interesante*, Dino Buzatti; *Las preciosas ridículas*, Molière; *El médico a palos*, Molière; *La viuda de Apablaza*, Germán Luco Cruchaga; *Los geniales Sonderling*, Robert Merle; *El alcalde de Zalamea*, Pedro Calderón de la Barca; *Hedda Gabler*, Enrique Ibsen; *El sombrero de paja de Italia*, Eugenio Labiche.

1957 *Las brujas de Salem*, Arthur Miller; *Mama Rosa*, Fernando Debesa; *El gesticulador*, Rodolfo Usigli; *Baile de ladrones*, Jean Anouilh; *Ya nadie se llama Deidamia*, Lautaro García; *Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello; *Las tres Pascualas*, Isidora Aguirre; *La verdad sospechosa*, Juan Ruiz de Alarcón.

1958 *Largo viaje hacia la noche*, Eugenio O'Neill; *Discípulos del miedo*, Egon Wolff; *El sí de las niñas*, Leandro Fernández de Moratín; *Como en Santiago*, Daniel Barros Grez; *El Diario de Ana Frank*, Goodrich y Hackett; *La fierecilla domada*, William Shakespeare.

INSTITUTO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

EL 10 de Enero de 1935, por ley N° 5563, se creó la Dirección Superior del Teatro Nacional, dirigida sus primeros años por Luis Valenzuela Arís. El propósito de la Dirección Superior del Teatro Nacional era dar validez jurídica al derecho de autor, además de fomentar la enseñanza del arte escénico, la realización de certámenes teatrales con premios en efectivo y las giras a provincias a través de la subvención a diversas compañías.

También, dicha ley establecía que las compañías de teatro quedaban libres de impuesto si: su elenco era 75% nacional u ofrecían un repertorio no menos al 50 % de obras nacionales.

En 1942 se creó la Dirección de Informaciones y Cultura (DIC) de la que pasó a formar parte la Dirección Superior del Teatro Nacional. En 1948 la DIC se disolvió y la Dirección Superior del Teatro Nacional, entonces dirigida por Gustavo Campaña pasa a depender de la Universidad de Chile.

Asimismo, el Teatro Experimental entonces dirigido por Agustín Siré, el 1° de Enero de 1959 se fusiona con la Dirección Superior del Teatro Nacional conformando El Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH), todo ello bajo la rectoría de Juan Gómez Millas.

El ITUCH siguió la línea artística de difusión del Teatro Experimental, es decir, continuó presentando nuevos actores y autores nacionales, además de distribuir una revista sobre el teatro chileno y lanzar un programa de radio presente en varias emisoras de Santiago y provincias.

Algunas obras estrenadas por el ITUCH contaron con la destacada dirección de personalidades extranjeras como William Olivier para *Marat-Sade* y Atahualpa del Cioppo para *El círculo de Tiza Caucásico*.

El ITUCH como tal alcanzó a funcionar diez años antes de derivar en lo que sería el DETUCH.

LISTA DE OBRAS ESTRENADAS POR EL INSTITUTO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE⁵

1959 *Los intereses creados*, Jacinto Benavente; *El camino más largo*, María Asunción Requena; *Macbeth*, W. Shakespeare; *La ópera de tres centavos*, Brecht-Well.

1960 *Parejas de trapo*, Egon Wolff; *Mi hermano Cristián*, Alejandro Sieveking; *La casa de Bernarda Alba*, Federico García Lorca; *El caracol*, Juan Guzmán Améstica; *La viuda de Apablaza*, Germán Luco Cruchaga (reposición); *Noche de reyes*, Shakespeare-León Felipe (reposición).

1961 *La madre de los conejos*, Alejandro Sieveking; *Bernardo O'Higgins*, Fernando Debesa; *El rinoceronte*, Eugenio Ionesco; *Bertoldo en la corte*, Máximo Dursi.

1962 *El abanderado*, L. A. Heiremas; *Animas de día claro*, A. Sieveking; *Un Enemigo del pueblo*, Ibsen; *El perro del hortelano*, Lope de Vega.

1963 *Los físicos*, F. Durrenmatt; *El círculo de tiza caucasiense*, Bertolt Brecht; *Los invasores*, Egon Wolff; *La estación de la viuda*, Eugenio Labiche; *Saludos a Berta*, *Una carta de amor de Lord Byron* Y *Propiedad clausurada* de Tennessee Williams.

1964 *¿Quién le tiene miedo al lobo?*, Edward Albee; *Romeo y Julieta*, W. Shakespeare.

1965 *Santa Juana*, George Bernard Shaw; *La remolienda*, A. Sieveking.

1966 *La casa vieja*, Abelardo Estorino; *Esperando a Godot*, Samuel Beckett; *Coronación*, José Pineda de la novela de José Donoso; *Marat Sade*, Peter Weiss; *El gran teatro del mundo*, Calderón de la Barca.

1967 *El rehén*, Brendan Behan; *Entre lobos anda el juego*, Francisco de Rojas; *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*, Pablo Neruda.

1968 *Tango*, Slawomir Mrozek; *Comedia de equivocaciones*, W. Shakespeare; *Todo se irá, se fue, se va al Diablo*, A. Sieveking.

DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE (DETUCH)

En 1968 se creó el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH), departamento que reunía a la escuela y el teatro en una sola unidad bajo la dirección de Sergio Aguirre y la rectoría de Edgardo Boeninger. Los cinco años del funcionamiento del DETUCH se vieron afectados por la época socio-política que vivía el país, un hecho que culminó con su disolución como organismo en el año 1973 cuando la dictadura militar arribó al país.

⁵ CÁNEPA GUZMÁN, Mario. Historia de los Teatros Universitarios. Ediciones Mauro. Santiago. 1995. Pág. 42-43

Pese a todo, el DETUCH continuó con la labor que había emprendido el Teatro Experimental y siguió promoviendo el teatro chileno. En sus cinco años de funcionamiento estrenó catorce obras, de las cuales seis correspondían a autores nacionales.

Al igual que el ITUCH, el DETUCH contó con la participación de directores extranjeros como: Hannes Fisher para *EL Señor Puntilla y su criado Matti* y Antonio Larreta para *El Jardín de los Cerezos*.

La primera obra estrenada por el DETUCH corresponde a Viet-Rock de Megan Terry dirigida por Víctor Jara, cuyas palabras citadas a continuación reflejan la actividad que marcó al DETUCH:

“Nuestro teatro está viviendo hoy uno de los momentos más importantes de nuestra historia, tal vez el más notable desde 1941 en que fundamos el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Ahora lo refundamos, con casi 30 años de experiencia de vida de teatro y de luchas.(...)”

En la planificación de nuestro Departamento estudiada para 1969, hay un doble aspecto: uno, el de las obras mismas, y el otro, a quien van dirigidas. El público se ha mantenido muchos años sin crecer. Por eso es de extraordinaria importancia crear nuevos públicos. Estas masas que irrumpen en el proceso de cambios sociales en este mundo de violentas transformaciones científicas, tecnológicas y sociales, necesitan un teatro nuevo que exprese, en forma y contenido, este mundo de crisis y de cambios en que viven.

La acción de nuestro teatro será llevada a todo el país, a los barrios, a los colegios, escuelas, sindicatos, con dos o más equipos simultáneos. (...)”⁶.

En 1973 al DETUCH se lo declara en restructuración y pierde casi el 90% de sus integrantes. La mayoría de sus artistas comienzan a ser perseguidos y deben autoexiliarse. Domingo Piga es destituido de su cargo de director y se exilia al Perú, Sergio Aguirre es sometido a proceso y prontamente destituido del cargo de director que Piga había dejado y que él había asumido. Otros, alumnos, profesores, funcionarios son despedidos, perseguidos y exonerados. El DETUCH fue saqueado y muchos de sus archivos y documentos fueron destruidos en un incendio que no se justifica.

No obstante, un año más tarde se retoma la docencia en la escuela, nuevamente como una entidad aparte denominada Departamento de Artes de la Representación (DAR) bajo la dirección de Fernando Debasa. A su vez, el teatro resurge como Compañía Nacional

⁶ AGUIRRE G., Sergio. *El Teatro Experimental de la Universidad de Chile después de 1958*. En: Revista Apuntes N°102. Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1991 .pág. 83

de Teatro de la Universidad de Chile (CNTUCH). El año que alcanzó a funcionar la compañía estrenó *Bodas de Sangre* de García Lorca, *Buenaventura* de L.A. Heiremans y el cuento *La primera Navidad* de E. Noisvander. En 1975 se celebraron 34 años desde la fundación del Teatro Experimental y estrenan para la ocasión *Las Alegres Comadres de Windsor* de William Shakespeare en versión libre de Fernando Cuadra. Ese mismo año la Compañía toma el nombre de Teatro Nacional Chileno de la Universidad de Chile bajo la dirección de Domingo Tessier, nombre que mantiene hasta hoy.

LISTA DE OBRAS ESTRENADAS POR EL DEPARTAMENTO DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE⁷

1969 *VIET-ROCK*, Megan Terry; *LOS QUE VAN QUEDANDO EN EL CAMINO*, Isidora Aguirre; *EL EVANGELIO SEGÚN SAN JAIME*, Jaime Silva.

1970 Programa Brecht: *¿Cuánto cuesta el hierro?*, *El mendigo y el emperador*; *El Degenéresis*, Edmundo Villarroel y Jorge Rebel.

1971 *El jardín de los cerezos*, Antón Chejov; *La madre*, Brecht-Gorki.

1972 *La gran prescripción*, Gerardo Werner; *Chiloé cielos cubiertos*, María Asunción Requena.

1973 *Los desterrados*, Víctor Torres; *Jorge Dandín*, Molière; *Las troyanas*, Eurípides-Sastre.

TEATRO NACIONAL CHILENO

El Teatro Nacional Chileno se reforma bajo la dirección de Domingo Tessier, cargo que deja luego de un año a Hernán Letelier quien permanece nueve años al mando. Le sigue Patricio Campos y nuevamente Domingo Tessier hasta 1986, año en que se suceden Remberto Latorre y Juan Pablo Donoso.

Desde entonces el Teatro Nacional Chileno ha retomado las actividades y con esfuerzo ha logrado recobrar el éxito del primigenio Teatro Experimental que se vio al borde de su desaparición con la llegada de la dictadura militar.

“(...) lograr públicos con buenas y atractivas obras—decía Fernando González—en creativos montajes es el objeto de toda compañía seria. Nuestra novedad fue hacerlo exclusivamente con textos chilenos. Desde 1990, en que retoma la conducción del teatro

⁷ CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *Historia de los Teatros Universitarios*. Ediciones Mauro. Santiago.1995. Pág.43.

Nacional Chileno (interrumpida en 1973) el Director Sergio Aguirre, se planteó la necesidad de revitalizar la Compañía Teatral de la Universidad de Chile. Este impulso renovador fue madurando hasta concretarse en 1994, cuando se me encomienda la programación de una temporada que presente dramaturgos y directores, aparecidos en los últimos quince años, sin otro requisito que su talento y el que sus creaciones no hubiesen sido mostradas en el Teatro Antonio Varas".⁸

En 1997 muere Sergio Aguirre y asume la dirección Fernando González, quien se desempeñaba como subdirector.

En el 2001 asume como director Raúl Osorio, quien permanece en el cargo hasta hoy.

"La propuesta—señala Raúl Osorio—tiene que ver con apoyar a la dramaturgia nacional, rescatar los clásicos y que la programación no sólo se base en las obras, sino en muchas otras actividades, como el programa de teatro para jóvenes y los encuentros con zonas periféricas de Santiago. Si pudiera, haría más. Hay principios y fundamentos de la actividad teatral que se pensaron no hace 70, sino cientos de años atrás".⁹

Como vemos, los propósitos de lo que fue el Teatro Experimental se mantienen hasta el día de hoy y son los valores que sus directores han ido delegando con el tiempo.

El año 2011 el Teatro Nacional Chileno celebró sus setenta años de vida. Alrededor de 300 obras han sido estrenadas desde la fundación en 1941 del Teatro Experimental. De las primeras obras se destaca: *Seis personajes en busca de autor (1948)* de Pirandello con las actuaciones de Roberto Parada, María Maluenda y Rubén Sotoconil, y entre las obras estrenadas en lo que va del siglo XXI se destaca a: *Flores de papel* en el 2000 de Egon Wolff, *Hijo de Ladrón* en el 2004 de Manuel Rojas y *Alsino: revelación de un destino alado* del 2008, inspirada en la novela *Alsino* del escritor chileno Pedro Prado.

SASTRERÍA DEL TEATRO NACIONAL CHILENO

La primera encargada de Sastrería del Teatro, primeramente Teatro Experimental fue Aminta Torres, integrante fundadora, que trabajaba en una casona que pertenecía a Julia Valenzuela, hija del pintor Alberto Valenzuela Llanos. La casa se ubicaba en Santa Rosa, muy cerca de la Alameda.

⁸ GONZÁLEZ, Fernando. *Repertorio Nacional 1995 del Teatro Nacional de la Universidad de Chile*. En: Revista Apuntes de Teatro N° 110, 1995-1996, Universidad Católica de Chile, Santiago. Pág. 15.

⁹ LA TERCERA, Domingo 19 de Junio del 2011. Pág. 34

Más tarde, se hace cargo Delfina Chaparro en un pequeño espacio en el primer piso al lado de camarines en el Teatro Antonio Varas, arrendado al Banco Estado desde 1954.

Delfina Chaparro era sastra, camarinera y a veces diseñaba el vestuario cuando no eran mandados a confeccionar donde la modista Chela Nieto; otros, como el vestuario de época eran realizados por Aurora Neff, el vestuario masculino a Scapini & Scapini y los sombreros a Loreto Henríquez.

En 1961 asume Libertad Castro tras fallecer Delfina Chaparro. Un año después llega Lidia Villablanca y trabaja conjuntamente con Libertad Castro.

En 1969 bajo la dirección de Agustín Siré, el Teatro compra una casa de tres pisos ubicada en Fanor Velasco N°22, casa que pertenecía a la familia de Paz Irrarrázabal. La Sastrería desde entonces soluciona sus problemas de espacio, trabajando en un lugar propio.

En 1993 llega a hacerse cargo de Sastrería Margarita Pino, tras el fallecimiento de Libertad Castro y la jubilación de Lidia Villablanca. Margarita Pino había llegado al teatro a trabajar como peluquera, sin embargo, Sergio Aguirre le pide que se haga cargo de Sastrería.

Margarita Pino en todos los años que trabajó para el Teatro Nacional, se desempeñaba en muchas labores como ella misma cuenta:

“Yo limpio esta casa, la encero, me preocupo del vestuario, si hay que coser algo a mano para arreglarlo yo lo hago, yo no confecciono vestuario,... estoy moviendo el vestuario, abro todos los días las puertas y limpio.

Yo no tengo auxiliares, yo hago todo, y si tengo función a las cinco de la tarde y si tengo que peinar pelucas o a alguien, tengo que partir para allá no más...”¹⁰

Margarita Pino jubiló el año 2010, y en Junio de ese año asume Katherine Ramos, diseñadora y licenciada en arte, quien permanece en el cargo hasta hoy.

La Sastrería del Teatro Nacional almacena innumerables piezas que ahora son históricas y de gran valor para el diseño teatral y el patrimonio del mismo teatro.

La cantidad de piezas la conforman trajes que pertenecen al Ballet Nacional, que quedaron en las dependencias de Sastrería desde 1975 cuando el taller de vestuario del Ballet Nacional por falta de presupuesto se trasladó a la casa en Fanor Velasco.

¹⁰ SAPIAÍN, Carolina. *Maestros Del Vestuario Teatral*. Imprenta Salesianos. Santiago, 2005. Pág. 38

También están los trajes para Ópera y los propios del Teatro Nacional, verdaderas piezas de arte realizadas por diseñadores de renombre en los que se cuenta a María Kluckzynska, Guillermo Núñez, Sergio Zapata Brunet, Pablo Núñez, Jorge “Chino” González, entre otros.

Antiguamente Sastrería funcionaba en grandeza, el trabajo de la sastra en conjunto con el del diseñador, costureras y maquinaria. Hoy eso ha cambiado, y solo hay una persona a cargo.

Katherine Ramos al respecto de su trabajo señala:

“Como encargada de la sastrería del teatro me he preocupado personalmente de reestructurar el orden y limpieza del lugar. Mucha basura se fue acumulando durante años desde el tiempo en que se producían los trajes, incluso los del Ballet Nacional. Había un equipo de trabajo, una verdadera fábrica de arte. En esta primera etapa de limpieza me he encontrado con elementos muy deteriorados que hoy para mí tienen otro valor, como por ejemplo maniqués rotos elaborados en cartón moldeado, propio de los años 50. Hoy se fabrican en fibra de vidrio. Me he preocupado de su restauración en la medida que se puede porque no hay recursos para esto. Por otra parte ya comencé la segunda etapa, la clasificación de los vestuarios.”¹¹

Katherine Ramos desde que asumió como encargada de Sastrería se preocupó en una primera etapa de la limpieza y orden. Actualmente, se está dedicando a la clasificación del vestuario y prontamente a su catalogación.

Sabemos que Sastrería tiene mucho más que un centenar de trajes guardados, sin embargo, se desconoce la cantidad exacta. En este sentido, la labor de Katherine Ramos es fundamental para llevar a cabo un inventario y el orden y cuidado que merece cada pieza de vestuario.

¹¹ Entrevista a Katherine Ramos. En: <http://www.escenaytecnica.cl/disenadores/katherine-ramos>.
Revisado: 25/06/2011

CAPITULO 2

RESEÑA HISTÓRICA DE TRES TRAJES DE SASTRERÍA DEL TEATRO NACIONAL CHILENO

A continuación, identificaremos tres trajes pertenecientes a Sastrería del Teatro Nacional Chileno, previamente escogidos para la propuesta de conservación. En esta segunda parte, indagaremos los antecedentes históricos de cada uno de los trajes. Por ello, he decidido realizar para cada uno, una ficha histórica simple, es decir, una ficha que contenga los datos fundamentales que contextualizan al traje (obra, autor, director, año y diseñador) junto con su debido registro fotográfico actual. Además, sigue la reseña histórica como tal que ahondará otra información respecto al traje como personaje a que corresponde y/o actriz que interpretó. Los trajes serán presentados en forma cronológica, comenzando por el traje de *El Perro del Hortelano* de 1962, luego *Las Alegres Comadres de Windsor* de 1975 y por último, *Mama Rosa* de 1982.

FICHA TRAJE N°1

REGISTRO FOTOGRÁFICO	OBRA: El Perro del Hortelano
 <p data-bbox="342 1801 760 1835">Fotografía autor Constanza Cáceres A.</p>	AUTOR: Lope de Vega
	DIRECTOR: Domingo Tessier
	AÑO: 1962
	DISEÑADOR: Guillermo Núñez

RESEÑA HISTÓRICA

El Perro del Hortelano es una comedia en tres actos del español Lope de Vega, obra presentada por el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile en homenaje al cuarto centenario del nacimiento del autor en 1962. *El Perro del Hortelano* fue dirigida por Domingo Tessier y realizada por un elenco que se detalla (por orden de aparición) a continuación:

Tristán.....Marcelo Gaete
Teodoro.....Héctor Maglio
Diana.....Marés González
Fabio.....Sergio Aguirre
Octavio.....Rubén Sotoconil
Dorotea.....Raquel Neves
Anarda.....Claudia Paz
Marcela.....Fanny Fischer
Ricardo.....Mario Lorca
Celio.....Alfredo Mariño
Federico.....Ramón Sabat
Leonido.....Flovio Candia
Antonelo.....Jorge Boudon
Furio.....Franklin Caicedo
Ludovico.....Agustín Siré
Camilo.....Andrés Rojas M.

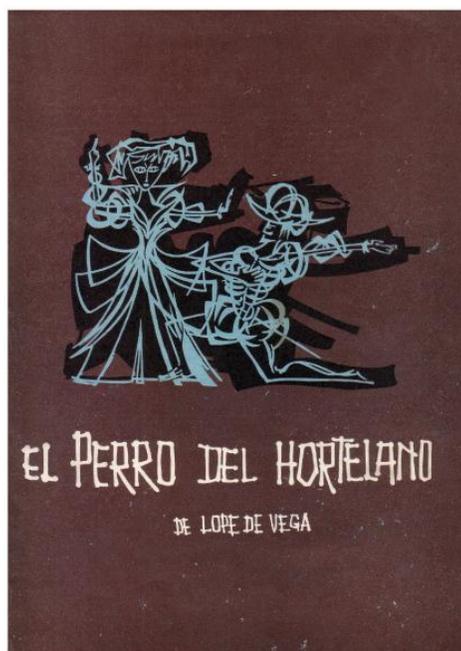


Fig.3 Afiche y Portada Programa de *El Perro del Hortelano* (1962).Diseño de José Messina.

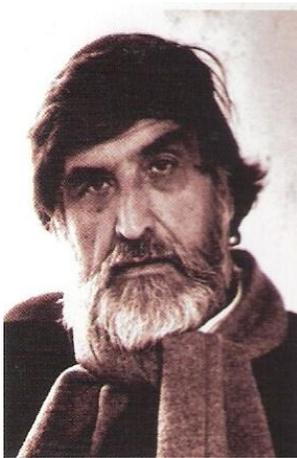
El traje corresponde al personaje protagónico de Diana encarnado por la actriz Marés González, quien estudió para actriz en la escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1953 siendo una de las primeras generaciones que formó la escuela. Marés González actuó además en *Noche de Reyes* de William Shakespeare, *El Alcalde de Zalamea*, *Hedda Gabler*, *La violación de Lucrecia*, *Mama Rosa*, *El camino más largo*, *La ópera de tres centavos*, entre otras.

La escenografía y vestuario estuvo a cargo de Guillermo Núñez, quien además de ser un gran diseñador teatral también fue escritor, poeta y pintor.

Colaboraban con los decorados de la escenografía los talleres del ITUCH, bajo la dirección del jefe de maquinaria Osvaldo Moncada.

El vestuario diseñado por Guillermo Núñez también fue realizado en los talleres del ITUCH bajo la dirección de Libertad Castro, quien dirigía Sastrería en esa época, y el trabajo de Virginia Herman, ayudante de vestuario.

Los sombreros fueron realizados por el diseñador Sergio Zapata Brunet, ya que y así lo afirma él, «*el diseño de los sombreros era complicado y con bastante detalle para mandar hacerlos a una sombrería*».



Guillermo Núñez nace en Santiago en 1930. En 1949 ingresó a la Universidad de Chile a la carrera de Diseño teatral. Paralelamente, cursa estudios de arte en la Escuela de Bellas Artes en la misma casa de estudios.

Más tarde viajó a Francia donde estudió en la Academia de la Grande Chaumière de París y a Praga donde realizó estudios en la Escuela de Artes Aplicadas. Sin embargo, no viajó solo para instruirse sobre arte sino también para instruirse sobre el diseño teatral, cuyo conocimiento más que entregado por las clases lo obtuvo paseándose por los teatros y conociendo gente del ámbito.

Fig.4 Fotografía de Guillermo Núñez

Guillermo Núñez solo creaba los bocetos del vestuario, eran ideas y dibujos que otra persona los interpretaba y llevaba a ejecución, pues el diseñador no se especializó nunca en corte y confección.

Desde 1952 a 1970 se desempeña como profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile.

Guillermo Núñez trabajó para el hoy Teatro Nacional Chileno en contadas ocasiones, la primera fue en 1952 para la obra *La profesión de la señorita Warren*, en 1955 para *Una carta perdida*, *Todos son mis hijos* y *Fuerte Bulnes*, en 1956 para *Las preciosas ridículas*, *El médico a palos*, *El alcalde de Zalamea* y *Las Brujas de Salem*, en 1958 para *El sí de las niñas*, en 1962 para la ya mencionada obra *El perro del Hortelano* y la última obra para la que trabajó fue *El Evangelio según San Jaime* en 1969.

El vestuario de *El Perro del Hortelano* ha sido uno de los más emblemáticos de Guillermo Núñez en su trabajo como diseñador. Es valiosa su osadía y su magnificencia en la creación, tanto así que uno de los trajes se conserva en el Museo Metropolitano de

Nueva York. El traje que conserva el Museo, lo adquirió mientras la obra andaba de gira en Estados Unidos, tal corresponde a uno de los trajes utilizados por Marés González¹².

“En El Perro del Hortelano, obra de carácter impúdico, hace un juego de tal manera, que la gente joven llevaba unos cachos parados y los viejos unos para abajo; los trajes y el diseño sobrepasan a la dirección, que es incapaz de llevar esa locura adelante”¹³.

Guillermo Núñez además de ser un osado diseñador, fue también un destacado pintor, profesión a la que se ha dedicado profundamente luego de sus trabajos para el Teatro Nacional Chileno. Es esta, entre sus múltiples facetas artísticas que lo lleva a exponer innumerables veces en galerías, museos y bienales en Chile y en el extranjero, individual y colectivamente.



Fig. 5
El Perro del Hortelano
(1962).
Marés González
interpretando a Diana.
(Archivo Fotográfico del
Teatro Nacional Chileno).

¹² Sergio Zapata Brunet ex académico del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile, y destacado diseñador teatral que hasta la actualidad sigue trabajando en ocasiones para el TNCH, relata el hecho y señala que como mínimo cada actor tenía dos trajes.

¹³ SAPIAÏN, Carolina. *Maestros del Vestuario Teatral*. Imprenta Salesianos. Santiago, 2005. Pág. 62

FICHA TRAJE N°2

REGISTRO FOTOGRÁFICO	OBRA: Las Alegres Comadres de Windsor
	AUTOR: William Shakespeare
	DIRECTOR: Eugenio Guzmán
	AÑO: 1975
	DISEÑADOR: Thomas Rössner

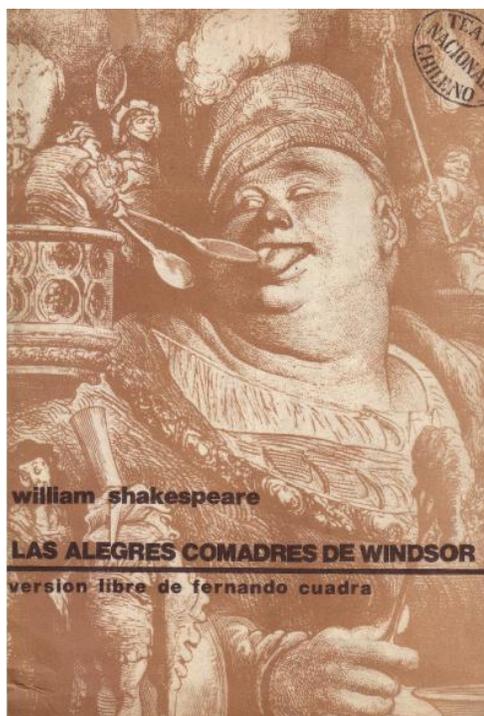
Fotografía autor Constanza Cáceres A.

RESEÑA HISTÓRICA

Las Alegres Comadres de Windsor es una comedia escrita por William Shakespeare alrededor del 1600. Esta obra fue presentada en 1975 por el Teatro Nacional Chileno para los 34 años del Teatro que se inició como Teatro Experimental. *Las alegres Comadres de Windsor* fue dirigida por Eugenio Guzmán, director teatral que había dirigido el mayor número de obras chilenas para esa fecha. Eugenio Guzmán también se destacó como director para otra obra de Shakespeare: *Romeo y Julieta*, además de *El Abanderado* de Heiremans, *Las tres hermanas* de Chejov y *La pérgola de las flores* de I. Aguirre y F. Flores.

Las Alegres Comadres de Windsor fue presentada en una versión libre del dramaturgo Fernando Cuadra, quien escribió para el Teatro Nacional, entre otras obras, *Las Murallas de Jericó* en 1952.

El diseño del vestuario de *Las Alegres Comadres de Windsor* estuvo a cargo del diseñador Thomas Rössner.



Los trajes responden al ambiente de la obra, que en palabras de Fernando Cuadra apunta al mundo isabelino:

“(...) *el mundo isabelino de Las Alegres Comadres de Windsor—mundo a horcajadas entre un Medioevo agonizante y un renacimiento agresivo—surgía con su vitalidad desbordante.*”¹⁴

Thomas Rössner fue “*un genio y sabio del renacimiento*”, también era “*medio loco*”, así describe Sergio Zapata Brunet a quien fuera su profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en la cátedra de historia del traje y diseño de vestuario.

Fig. 6 Portada Programa de *Las Alegres Comadres de Windsor* (1975)

Thomas Rössner nace en Berlín en 1917. Después de sus estudios humanísticos entra a la Escuela de Artes Aplicadas en la misma ciudad. Estudia las artes gráficas, dibujo, anatomía, perspectiva, pintura y su técnica, historia del traje, historia del arte, escenografía y restauración donde tiene la ocasión de trabajar en la restauración de altares barrocos y góticos de la comarca de Brandenburgo.

En 1937 arriba a Chile acompañando a su padre, quien había sido contratado para enseñar pintura: el arte del retrato en Bellas Artes durante dos años.

¹⁴ CUADRA, Fernando. *Mi versión de “Las Alegres Comadres de Windsor”*. En: Programa de *Las Alegres Comadres de Windsor* (1975). Archivo Teatro Nacional Chileno.

En 1940 inicia su carrera en Chile presentándose en los salones de Santiago y obteniendo varios premios.

Si bien trabajó para el Teatro Nacional Chileno, sus mayores y más destacados trabajos los realizó para el Ballet Nacional comenzando en 1949 con cinco telones para el “Don Juan” de Gluck.

Más tarde realiza la escenografía y vestuario de la famosa obra “Carmina Burana”, obra que recibe en Montevideo, en 1956, el premio de Crítica de la prensa uruguaya, como mejor escenografía del año.

Además, su trabajo para el Ballet Nacional es reconocido en las siguientes obras: “Hijo pródigo” de Prokofiev, “Saltimbanqui” de Orrego Salas, también “Milagro en la Alameda” y en 1978 “La vida es Rosa” de Rob Stuyf con música de Eric Satil.

Su primer trabajo para el Teatro Nacional fue en 1948 con la obra “Don Gil de las calzas verdes” de Tirso de Molina.

El diseño de vestuario y utilería de “Las alegres comadres de Windsor” fue el segundo y último trabajo de Thomas Rössner para el Teatro Nacional.

El traje corresponde al personaje de *Isabel Ford* encarnado por Virginia Fischer, quien compartió en esa ocasión roles protagónicos con María Canepa interpretando a *Margarita Page* y con Roberto Navarrete en el papel de *Falstaff*.

Virginia Fischer fue actriz de renombre en la historia del Teatro Nacional Chileno, que en innumerables ocasiones alcanzó protagónicos como: Judith en *Judith*, Antígona en *Antígona* de Anouilh, Rosa Pemberton en *Living Room*, Catalina en *La Fierecilla Domada*, Cristina en *Parejas de Trapo*, Adriana en *Comedia de Equivocaciones*, y La Madre en *Bodas de Sangre*.

FICHA TRAJE N°3

REGISTRO FOTOGRÁFICO	OBRA: <i>Mama Rosa</i>
	AUTOR: Fernando Debesa
	DIRECTOR: Pedro Mortheiru
	AÑO: 1982
	DISEÑADOR: María Kluckzyska
Fotografía autor Constanza Cáceres A.	

RESEÑA HISTÓRICA

Mama Rosa es un drama en tres actos de Fernando Debesa. Esta obra ha sido presentada en dos ocasiones por el Teatro Nacional Chileno, la primera en 1957 y la segunda en 1982. Ambas versiones con exitosos resultados.

Fernando Debesa y su obra fueron ganadores del Premio Único Teatro Experimental en el año 1957 y en 1958 del Premio Municipal de Teatro.

Mama Rosa fue presentada en 1957 con el seudónimo de José Rafael y dirigida por Agustín Siré. Contó con la participación de varios actores, entre los que destacan:

Bélgica Castro, Marés González, Maruja Cifuentes, María Canepa, Delfina Guzmán y Mario Lorca.

En 1981 Fernando Debesa obtuvo el premio Nacional de Arte y Pedro Morthéiru propuso al decano de la facultad de Artes la idea de reestrenar *Mama Rosa*.

En 1982 la idea se llevó a cabo y *Mama Rosa* fue estrenada por segunda vez, ahora bajo la dirección de Pedro Morthéiru. *Mama Rosa* fue realizada por un elenco casi totalmente renovado. De todos, Maruja Cifuentes es la única del antiguo equipo.

El elenco de la segunda versión de *Mama Rosa* se detalla (por orden de aparición) a continuación:

Manuela Echeverría viuda del Solar.....	Malú Gatica
La Enriqueta.....	Matilde Broders
Mateo.....	Enrique Heine
Pancho Solar Echeverría, niño.....	Fernando Torti
Javier Solar Echeverría, niño.....	Rodrigo León
Margarita Solar Echeverría, niña.....	Valeria Schneider
Leonor Solar Echeverría, niña.....	Paola Lértora
La Mama Chana.....	Maruja Cifuentes
La Liduvina.....	Violeta Vidaurre
La Mama Rosa.....	Nelly Meruane
La Carlota.....	Oriana Aguilar
Leonor Solar Echeverría.....	Ana Reeves
Margarita Solar Echeverría.....	Silvia Santelices
Arturo Valdés.....	David Guzmán
Cristina Echeverría.....	Gloria Ramírez
Alfonso Echeverría.....	Francisco González
Samuel Hurtado.....	Mario Montilles
Pancho Solar Echeverría.....	Jaime Valdebenito
Javier Solar Echeverría.....	Enrique del Valle
Macario.....	Pedro Villagra
Pancho Solar Larraín, niño.....	Fernando Torti
Mónica Solar Larraín, niña.....	Paola Lértora
Teresa Larraín del Solar.....	Mabel Farías
Pancho Solar Larraín.....	José Miguel Soza
Mónica Solar Larraín.....	Margarita Barón
Felisa.....	Cecilia Hidalgo

Teresita Guzmán Solar, niña.....Valeria Schneider
Pablito Guzmán Solar, niño.....Rodrigo León
Mudancero Viejo.....Alfredo Mendoza
Mudancero Joven.....David Guzmán

El diseño de vestuario estuvo a cargo de María Kluckzyska y su realización a cargo de María Rojas, Rosa Espinoza y Nora Montecinos.

María Kluckzyska se formó en la Escuela Técnica N°1 en la especialidad de modas. Cursó estudios en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Católica, cursos de fotografía en el instituto fílmico en la misma universidad.

También es egresada de la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile.

Tempranamente demostró ser una artista completa con conocimientos tan variados como el modelado, cerámica, desvaste en piedras y esmalte sobre metales.



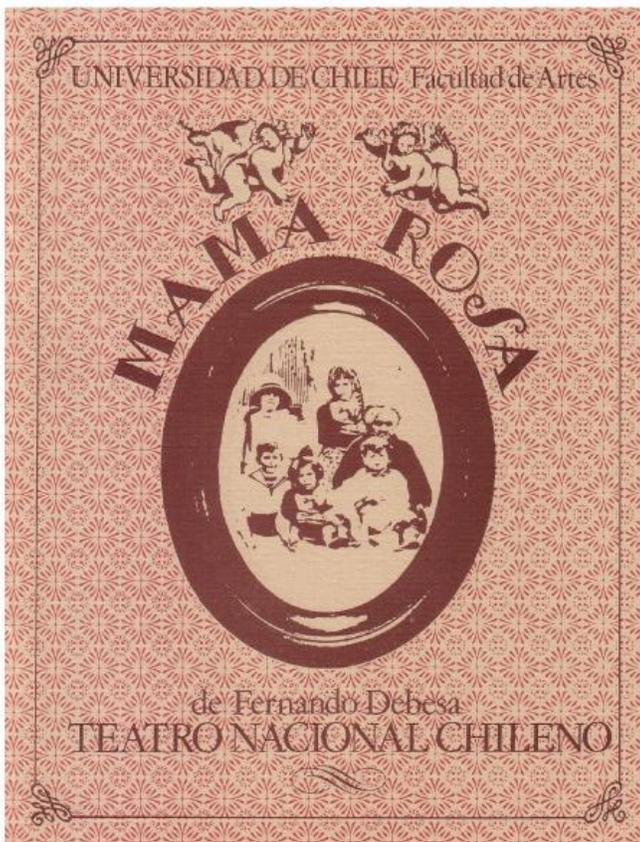
Fig. 7 Fotografía de María Kluckzyska

María Kluckzyska fue profesora de diseño de vestuario teatral, utilería y artesanía teatral entre otras asignaturas en, ese entonces, el Departamento de Artes Representativas (DAR) de la Universidad de Chile y coordinadora del Departamento de Diseño.

María Kluckzyska entró a trabajar al Teatro Nacional Chileno en 1974 y desde entonces se hizo cargo del taller de vestuario hasta su última obra en 1983. Además de sus diseños para el Teatro Nacional, también realizó diseños para el antiguo Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, compañías independientes, coproducciones de cine,

Opera y el Ballet Nacional Chileno, en este último destaca su vestuario para la obra “Cascanueces” de 1981.

Sus diseños de vestuario para el Teatro Nacional Chileno son los siguientes: *Buenaventura* de 1974, *Don Juan Tenorio* y *La Gaviota* de 1976, *Las mocedades del Cid* de 1977 uno de sus trabajos más alabados por el colorido de las telas, los detalles y el decorado, aclarando que fue un trabajo muy personal de la diseñadora, *El Mercader de Venecia* de 1978, *Lysistrata* y *Otelo el Moro de Venecia* de 1981, la ya mencionada obra *Mama Rosa* de 1982 y su último trabajo: *Contigo en la Soledad* de 1983.



En cuanto al traje, no se tiene antecedentes de quien usó el traje ni tampoco a que personaje corresponde. Al respecto, solo podemos hacer conjeturas y señalar que pertenece a algún personaje de la servidumbre. Lo absolutamente claro, es que pertenece al vestuario de la segunda versión de *Mama Rosa* realizada en 1982.

Fig. 8 Portada Programa *Mama Rosa* (1982). La fotografía corresponde a una fotografía familiar de su autor Fernando Debesa.

CAPITULO 3

DIAGNÓSTICO DEL ESTADO DE CONSERVACIÓN DE TRES TRAJES DE SASTRERIA TEATRO NACIONAL CHILENO

La tercera parte de la investigación corresponde al diagnóstico del estado de conservación de tres trajes de Sastrería del Teatro Nacional Chileno, trajes cuyo valor e historia hemos conocido en el capítulo anterior.

En esta tercera parte ahondaremos en el área de conservación, uno de los ejes principales de la presente tesis.

El diagnóstico consta de una ficha que identifica y describe los daños que presenta cada una de las piezas.

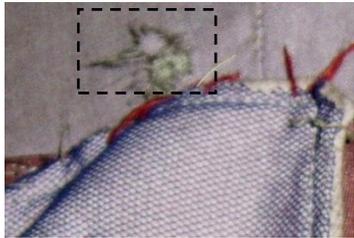
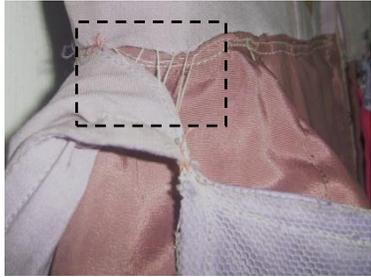
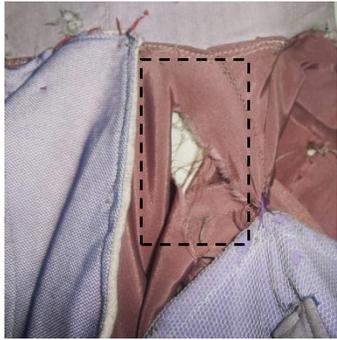
El propósito de las fichas es constatar los daños para, a partir de su análisis, generar una propuesta de conservación que permita frenar el deterioro al que están expuestos los trajes, y obviamente mantenerlos en las mejores condiciones posibles hasta contar con el equipo humano especializado, las herramientas y materiales necesarios para su restauración.

FICHA TRAJE N° 1

Obra: El perro del Hortelano (1962)
Materiales y técnicas de factura y/o decorativas: Los materiales utilizados son viscosa, tul, raso y lino. En su interior, crea de forro y tocuyo. También esponja y aplicaciones metálicas en mangas, talle delantero y espalda. Las costuras están realizadas a máquina en puntada recta y las terminaciones de las orillas en zigzag.
Breve descripción general En mangas, talle delantero y parte del faldón, el traje presenta grandes decoraciones en forma de puntas o conos, rellenos con esponja y forrados con raso y tul. El faldón presenta grandes flecos de viscosa. Las aplicaciones metálicas en mangas, talle delantero y espalda están adheridas con pegamento.

ESTADO DE CONSERVACIÓN		
Bueno <input type="checkbox"/>	Regular <input checked="" type="checkbox"/>	Malo <input type="checkbox"/>
Completo <input checked="" type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input type="checkbox"/>
Deshilachado <input checked="" type="checkbox"/>	Parcial Completamente <input checked="" type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Recortado <input type="checkbox"/>	Parcial Completamente <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
Ataque biológico <input type="checkbox"/>	Presencia de Microorganismos <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
	Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>	<input type="checkbox"/>
<p>Observaciones: El estado de conservación del traje es regular. No cuenta con la acción de los agentes más dañinos como lo es el ataque biológico ya sea por algún tipo de microorganismo o insecto. No presenta grandes y/o numerosos deshilachados.</p> <p>Los mayores daños presentes en el traje, son detallados a continuación. Sin embargo, es importante señalar que los más significativos son los que se relacionan, como veremos, a la decoración del traje y a su elaborado diseño reflejado en las numerosas puntas o conos que van desde los brazos al faldón, los cuales en su mayoría se encuentran parcialmente descosidos.</p>		
DAÑOS	OBSERVACIONES	REGISTRO FOTOGRAFICO
Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>		
Pres. de Microorganismos <input type="checkbox"/>		
Manchas Orgánicas <input type="checkbox"/>		
Decoloración <input checked="" type="checkbox"/>	Decoloración de la tela en algunos sectores. Colores levemente desteñidos y un amarilleamiento notorio en el forro del traje.	

Desintegración de Fibras <input type="checkbox"/>		
Oxidación de Fibras <input checked="" type="checkbox"/>	<p>Existe una leve oxidación en el cierre del traje, sin embargo, conserva su funcionalidad.</p>	
Presencia de Sales <input type="checkbox"/>		
Presencia de Adhesivo <input checked="" type="checkbox"/>	<p>Presencia de restos de adhesivo que con el tiempo se transforman en manchas color café que se impregnan en la fibra textil. Las manchas se encuentran casi en la totalidad del traje, exceptuando al faldón. El adhesivo fue utilizado para pegar aplicaciones metálicas.</p>	
Suciedad <input checked="" type="checkbox"/>	<p>El nivel de suciedad debido al polvo es mayor en puños, borde del faldón y sector del escote.</p> <p>En el forro del traje, escrito con plumón o lápiz de tinta similar, va el número y letra asignada al registro del traje, además del número de ubicación correspondiente a la pieza o bodega en donde se almacena. La inscripción va de la siguiente manera: 56-p; P.4.</p>	

<p>Por objetos <input checked="" type="checkbox"/> corto-punzantes</p>	<p>Se observan pequeños hoyos en sector del talle, que se deben a las aplicaciones metálicas cuyo roce pudo haber sido como el de un objeto corto-punzante, o bien se deben al desgaste mecánico propio al uso.</p>	
<p>Otros <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Descosido: Presente en la mayoría del traje con sectores que fueron reforzados manualmente. Es probable que tal labor haya sido realizada por el equipo de Sastrería del Teatro Nacional Chileno, dirigido en esa época por Libertad Castro.</p>	
	<p>Deshilachado: Presente sólo en pocos sectores y de una magnitud menor. Es común que estos deshilachados se inicien a partir de una rasgadura provocada por algún elemento corto punzante o el peso ejercido por algún elemento decorativo, punta o cono en este caso, cuya costura no fue lo suficientemente resistente al uso ni al paso del tiempo.</p>	

FICHA TRAJE N° 2

Obra: Las alegres comadres de Windsor (1975)

Materiales y técnicas de factura y/o decorativas:

Los materiales utilizados son tul, felpa roja, lanilla azul piedra, terciopelo negro, falla blanca, crea blanca para las mangas, forro de tocuyo crudo, forro de sarga y forro de tocuyo azul. Este último, posiblemente teñido ya que en la época el forro de tocuyo solo se fabricaba en la gama

de blancos y crudos.

También, un cierre metálico, cintas azules y pasamanería dorada que decora el terciopelo.

Las costuras están realizadas a máquina en puntada recta y las terminaciones de las orillas en zigzag.

Breve descripción general:

El traje lleva una cartera de felpa roja hecha a mano. Es importante señalar que la cartera va cosida al traje y no es un accesorio aparte.

El abullonado de las mangas, propio a la época medieval del traje, está relleno con retazos de tul.

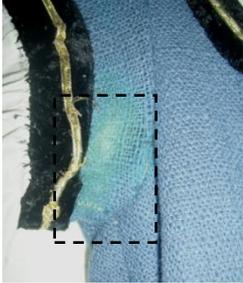
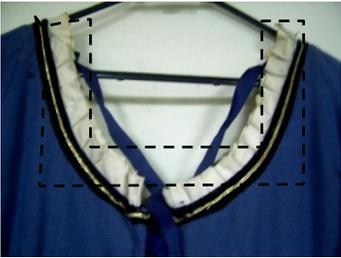
ESTADO DE CONSERVACIÓN

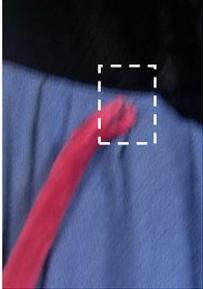
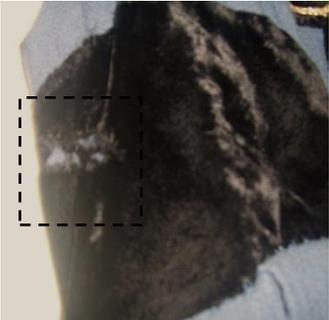
Bueno <input type="checkbox"/>	Regular <input checked="" type="checkbox"/>	Malo <input type="checkbox"/>
Completo <input checked="" type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input type="checkbox"/>
Deshilachado <input checked="" type="checkbox"/>	Parcial <input checked="" type="checkbox"/>	Completamente <input type="checkbox"/>
Recortado <input type="checkbox"/>	Parcial <input type="checkbox"/>	Completamente <input type="checkbox"/>
Ataque biológico <input type="checkbox"/>	Presencia de Microorganismos <input type="checkbox"/>	Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>

Observaciones: El estado de conservación del traje es regular. No presenta ataque biológico de ningún tipo. El deshilachado es solo parcial y se encuentra en las cintas azules y pasamanerías doradas.

El resto de los daños se traducen en la suciedad que presenta, el desgaste del terciopelo y descosido en algunos sectores, como la cartera que va unida al traje.

DAÑOS	OBSERVACIONES	REGISTRO FOTOGRAFICO
--------------	----------------------	-----------------------------

Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>		
Pres. de Microorganismos <input type="checkbox"/>		
Manchas Orgánicas <input type="checkbox"/>		
Decoloración <input checked="" type="checkbox"/>	Decoloración presente en el sector axilar, una reacción posiblemente producto del sudor y algún elemento químico como perfume o desodorante corporal.	
Desintegración de Fibras <input type="checkbox"/>		
Oxidación de Fibras <input type="checkbox"/>		
Presencia de Sales <input type="checkbox"/>		
Presencia de Adhesivo <input type="checkbox"/>		
Suciedad <input checked="" type="checkbox"/>	<p>El nivel de suciedad a causa del polvo es mayor en puños, mangas, faldón y en el sector del escote.</p> <p>En el forro del traje escrito con plumón o lápiz de tinta similar va el número y letra asignada al registro del traje, además del número de ubicación correspondiente a la pieza o bodega en donde se almacena. Por último, lleva escrito limitadamente el nombre de la obra a la que corresponde. La inscripción queda de la siguiente</p>	

	manera: 21-E ; pieza-5 ; Alegres Comadres.	
Por objetos <input type="checkbox"/> corto-punzantes		
Otros <input checked="" type="checkbox"/>	Descosido: Presente en partes sectorizadas, como la zona del cierre y unión de la bolsa al traje que se encuentra extremadamente débil.	
	Deshilachado: Presente solo en las cintas azules que decoran el traje y en la pasamanería dorada cosida al terciopelo en mangas, escote y faldón.	
	Desgaste: Hay un desgaste evidente del terciopelo en partes sectorizadas. En algunos casos alcanza la rotura del textil, lo que se traduce en orificios o pequeños hoyos.	

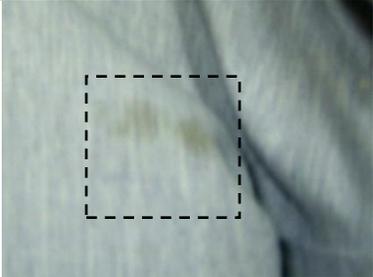
FICHA TRAJE N° 3

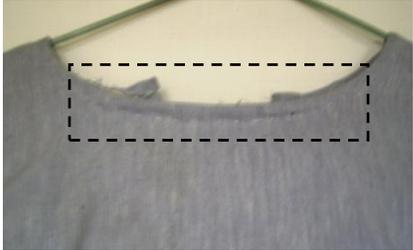
Obra: Mama Rosa (1982)		
Materiales y técnicas de factura y/o decorativas:		
Los materiales utilizados son lino, forro de sarga y esponja.		
Las costuras están realizadas a máquina con puntada recta. Sin embargo, las terminaciones están hechas a mano, lo mismo para el recogido del faldón y la costura del cierre.		
Breve descripción general:		
En mangas y largo de talle delantero y espalda, entre el lino y el forro hay una pieza de esponja para dar volumen al traje.		
ESTADO DE CONSERVACIÓN		
Bueno <input checked="" type="checkbox"/>	Regular <input type="checkbox"/>	Malo <input type="checkbox"/>
Completo <input checked="" type="checkbox"/>	Incompleto <input type="checkbox"/>	Fragmentado <input type="checkbox"/>
Deshilachado <input checked="" type="checkbox"/>	Parcial <input checked="" type="checkbox"/> Completamente <input type="checkbox"/>	
Recortado <input type="checkbox"/>	Parcial <input type="checkbox"/> Completamente <input type="checkbox"/>	
Ataque biológico <input type="checkbox"/>	Presencia de Microorganismos <input type="checkbox"/> Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>	
Observaciones: El estado de conservación del traje es bueno. No presenta ataque biológico de		

ningún tipo.

El deshilachado es parcial y se halla principalmente en el forro del traje.

El principal daño se traduce en la suciedad que presenta, en primer lugar debido al polvo y en segundo lugar a un reducido número de manchas.

DAÑOS	OBSERVACIONES	REGISTRO FOTOGRAFICO
Presencia de Insectos <input type="checkbox"/>		
Pres. de Microorganismos <input type="checkbox"/>		
Manchas Orgánicas <input type="checkbox"/>		
Decoloración <input type="checkbox"/>		
Desintegración de Fibras <input type="checkbox"/>		
Oxidación de Fibras <input checked="" type="checkbox"/>	Existe una leve oxidación en el cierre del traje, sin embargo, conserva su funcionalidad.	
Presencia de Sales <input type="checkbox"/>		
Presencia de Adhesivo <input type="checkbox"/>		
Suciedad <input checked="" type="checkbox"/>	El nivel de suciedad producto del polvo es mayor en puños, mangas y faldón. También presenta algunas manchas color café. En el forro del traje escrito con plumón o lápiz de tinta similar va el número y letra asignada al	

	<p>registro del traje, además del número de ubicación correspondiente a la pieza o bodega en donde se almacena. Por último, lleva escrito el nombre de la obra a la que corresponde. La inscripción queda de la siguiente manera: 97 A; pieza 1, Mama Rosa.</p>	
<p>Por objetos <input type="checkbox"/> corto-punzantes</p>		
<p>Otros <input checked="" type="checkbox"/></p>	<p>Deshilachado: Presente en el forro del traje. Además, el doblés en el escote fue realizado a mano, no tiene ningún tipo de terminación por ende con el uso y el tiempo se ha deshilachado.</p>	

CAPITULO 4

BALANCE GENERAL DE DAÑOS E IDENTIFICACIÓN DE LOS FACTORES QUE CAUSAN EL DETERIORO TEXTIL

4.1 BALANCE GENERAL DE DAÑOS

Lo primero que debemos decir en relación al estado de conservación de los trajes de sastrería del Teatro Nacional Chileno es que es regular. Pese a que los trajes no cuentan con presencia de ataque biológico, ni de insectos ni de microorganismos hay daños importantes que tienen que ver con el almacenaje y la manipulación.

Uno de los daños más frecuente es la suciedad. Esto nos indica que la limpieza de los trajes y el cuidado del lugar no son lo suficiente o no son las formas necesarias para su correcta conservación.

Existen daños muy sectorizados que tienen que ver con la materialidad y confección de cada traje. Este es el caso del de *El Perro del Hortelano* cuyas aplicaciones metálicas pegadas con adhesivo dejaron manchas casi en la totalidad de la pieza. También, hay daños que son producto de uso del traje (en su tiempo) como: descosido, deshilachado, decoloración, desgaste, etc.

Por otro lado, el control del medio ambiente que rodea los textiles es lo más importante para asegurar su preservación, ya que finalmente es la acción de la temperatura y humedad a niveles extremos la que desencadena los principales daños a mediano y largo plazo. Al respecto, podemos señalar que las dependencias de Sastrería naturalmente mantienen una temperatura y humedad cercanas al grado y porcentajes admitidos universalmente para la conservación de textiles, ya que de hecho contrario los daños serían más graves como la formación de mohos, deformación de los trajes por hinchazón o encogimiento de la fibra, resecamiento de las fibras, etc.

Los trajes que almacena Sastrería tienen alrededor de setenta, sesenta, cincuenta, cuarenta, treinta años de antigüedad. La edad de los trajes nos indica que las fibras son relativamente nuevas, por lo que sus reacciones a las variables climáticas no son inmediatas, pero si

acumulables en el tiempo. Y justamente, por estos daños futuros es que se deben tomar medidas de conservación.

A continuación, definiremos lo que conocemos como textil y distinguiremos los factores que causan el deterioro textil, para luego generar la propuesta de conservación para los trajes de Sastrería del Teatro Nacional Chileno. Esta propuesta de conservación enfatizará sobre un correcto almacenaje, limpieza y una adecuada manipulación, teniendo en cuenta que el gran número de daños deriva de estos factores.

4.2 TEXTILES

Las fibras son las unidades fundamentales que se utilizan en la elaboración de hilos y telas. Son polímeros orgánicos, constituidos por cadenas moleculares que incluyen elementos en su composición química que determinan algunas de sus propiedades tales como: tensión, flexibilidad y absorción de agua.

Las fibras se clasifican en naturales y hechas por el hombre. Las fibras naturales son aquellas cuyo origen es animal, vegetal o mineral. Entre las fibras de origen animal o proteicas encontramos la lana y la seda. Las de origen vegetal o celulósicas corresponden al lino y el algodón. Y entre las de origen mineral encontramos el asbesto.

En cuanto a las fibras hechas por el hombre encontramos dos tipos, las regeneradas o artificiales y las sintéticas.

Las regeneradas o artificiales corresponden a fibras elaboradas a base de fibra natural regenerada, generalmente celulosa modificada, en ellas encontramos: rayón viscosa, acetato o triacetato, entre otras. Las fibras sintéticas corresponden a compuestos orgánicos creados en laboratorio. La poliamida (nylon), poliéster y acrílico son algunos ejemplos.

Longitud, tamaño o diámetro, absorción de humedad, resistencia a la tensión, reactividad química, elasticidad y brillo son las propiedades más importantes de las fibras. Éstas contribuyen a las características que tendrá la tela una vez terminado su proceso de tejido y

elaboración, características que determinan su comportamiento frente a diferentes situaciones.

Todas las fibras, sea de origen natural o sintético son orgánicas. Por tanto, todas las fibras presentan ciertas resistencias y debilidades frente a los distintos factores que causan el deterioro.

Cuando hablamos de deterioro nos referimos al cambio que afecta una o más características de un material.

En el deterioro textil distinguimos tres tipos. El *físico o mecánico* que modifica el comportamiento del textil sin alterar su composición química. El deterioro *químico* producido por reacciones químicas que provocan la transformación química del textil, por ejemplo: la oxidación. Y el deterioro *biológico* que corresponde al ataque de microorganismos que pueden afectar químicamente al textil (hongos) o dañarlo solamente en términos físicos (insectos).

A continuación daremos a conocer los distintos factores que aceleran los distintos tipos de deterioro textil ya mencionados. Estos factores corresponden a la luz, temperatura y humedad, polvo y contaminación atmosférica.

Además, debemos tener presente que una manipulación inadecuada, el material del que están hechos, la manufactura, teñido, uso y limpieza son factores que también dañan la integridad física del textil.

Es importante saber que el procedimiento de deterioro no es algo que se pueda detener, porque corresponde a un proceso natural de vida de la fibra textil, pero sí es un deterioro que se puede minimizar con las condiciones y conocimientos necesarios.

4.3 FACTORES QUE CAUSAN EL DETERIORO TEXTIL

LUZ

La luz es una forma de energía que se propaga en un amplio espectro de ondas visibles e invisibles. El daño causado de la luz a los textiles es acumulativo e irreversible y se acelera frente a una alta temperatura, una alta humedad, y frente a la polución atmosférica.

La unidad de medición de la intensidad de la luz se denomina lux. Para los textiles el mínimo de lux recomendado es de 50 lux y un máximo de 350 lux si se trata de textiles sanos.

La luz natural corresponde a la luz que proviene del sol, la mayor fuente de luz visible. La luz natural contiene una gran cantidad de radiaciones ultravioleta (UV) e infrarrojas (IR).

Por otro lado, la luz artificial es la que reemplaza a la natural y según su origen puede ser fluorescente o incandescente. La luz de tipo fluorescente posee niveles inaceptables de radiación ultravioleta y la incandescente emite niveles imperceptibles de radiación ultravioleta pero genera calor por la alta emisión de radiación infrarroja.

Como vemos, ambos tipos de luz dañan al textil ya sea por la intensidad (lux), el tipo de radiación (siendo la radiación ultravioleta la más peligrosa) y la duración de exposición del textil a la luz (permanente, temporal).

Resistencia a la Luz Solar	
Vidrio	<p>Excelente</p> <p>↑</p> <p>a</p> <p>↓</p> <p>Mala</p>
Acrílico	
Modacrílica	
Poliéster	
Lino	
Algodón	
Rayón	
Triacetato	
Acetato	
Olefina	
Nylon	
Lana	
Seda	

Fig. 9 Tabla de Resistencia a la luz solar de fibras. En: Hollen. *Introducción a los textiles*. Noriega Editores. 2001.

En la tabla anterior vemos como las fibras de origen animal como la lana y la seda tienen una menor resistencia a la luz natural del sol que fibras hechas por el hombre como el poliéster y el acrílico.

El deterioro causado por la luz es diverso, pero principalmente acumulativo en el tiempo por lo que hay que tener el conocimiento para detener y prevenir este tipo de daños que no se presentan de manera inmediata sino que futuramente.

Los daños por radiaciones ultravioletas e infrarrojas se traducen en un daño fotoquímico. Estos daños se traducen en decoloración, desvanecimiento, resecamiento, quiebre interno de las fibras, y finalmente la desintegración.

Las radiaciones ultravioleta e infrarrojas aceleran el natural e irreversible proceso de envejecimiento de las fibras naturales (lana, seda, algodón y lino).

La radiación ultravioleta de la luz natural constituye uno de los principales causantes de que los textiles se decoloren o se vuelvan quebradizos. Por esta razón, el contenido de luz ultravioleta no debe sobrepasar los 75 $\mu\text{W}/\text{lumen}$.

Los efectos visibles y tangibles de la exposición a la luz son la progresiva pérdida del color y el cambio en la resistencia del textil. Las fibras pierden su firmeza y flexibilidad.

Los factores de deterioro actúan en equipo, por lo que estos procesos (pérdida de firmeza, flexibilidad, etc.) se aceleran en ambientes húmedos y con temperaturas elevadas.

4.4 HUMEDAD RELATIVA Y TEMPERATURA

La humedad es el factor ambiental que tiene mayor incidencia en el daño producido en textiles, pues desencadena los procesos de deterioro físico, químico y biológico.

La humedad relativa (HR) es la medida de la humedad del aire y se mide en porcentajes.

El nivel de HR recomendado para las colecciones de textiles en general es de aproximadamente 50%. Aunque una cierta variación resulta aceptable, se deben evitar las grandes fluctuaciones en periodos cortos.

La humedad relativa alta (superior al 60 %) acelera el deterioro químico y biológico de los textiles. Los textiles conservados en un ambiente de humedad relativa alta (superior al 60%) pueden desarrollar microorganismos, especialmente si se suma a ello una alta temperatura, oscuridad y la no renovación de aire. Otro de los daños causados por una humedad relativa alta es la producción de moho (manchas de color blanquecino, verdoso o negro) y la corrosión de componentes metálicos si fuera el caso, que derivan en el debilitamiento de la fibra, decoloramiento de tinturas, migración del color o manchas sobre el textil.

Al contrario, una humedad relativa baja (inferior al 20%) los reseca y torna quebradizos.

Las fibras naturales (algodón, lino, seda y lana) se expanden cuando la humedad es alta y se contraen cuando la humedad es baja, lo que influye en sus características físicas de

resistencia, elasticidad, contracción y expansión. En casos más graves, la expansión o contracción de la fibra textil puede derivar en rasgaduras y/o roturas.

La seda es la fibra natural más resistente frente a una humedad relativa baja (20%) y la más rápida en deteriorarse frente una humedad relativa alta.

La temperatura está estrechamente ligada a la humedad relativa del aire. Con bajas temperatura sube la humedad relativa y viceversa.

La fluctuación óptima de la temperatura debe ser de 18° a 21°C. Sin embargo, al igual que la humedad lo importante, más que el número de grados Celsius o el porcentaje, es que temperatura y humedad se mantengan constantes y se eviten las grandes fluctuaciones en periodos breves.

Una temperatura alta condiciona el desarrollo de larvas de insectos y favorece la germinación y proliferación de microorganismos. Produce la alteración de colores y desintegración gradual de materiales orgánicos.

4.5 POLVO Y CONTAMINACION

En la conservación preventiva de textiles la limpieza es de vital importancia y corresponde a una de las primeras tareas a la hora de enfrentarse al cuidado de un textil (que puede ser de tipo arqueológico, etnográfico, vestuario, accesorios, etc.).

Una limpieza adecuada y constante evita la posibilidad de que existan microorganismos, insectos, daños químicos y abrasión.

Por otro lado, la contaminación atmosférica corresponde principalmente a los gases contenidos en el smog que afectan enormemente la resistencia mecánica de la fibra.

Los contaminantes pueden producir desintegración, alteración de colores o corrosión.

La polución urbana a través de la combustión del petróleo genera residuos contaminantes que manchan al textil. Los oscurece y destruye la estructura de las fibras por abrasión.

La acumulación del polvo en el textil es abrasiva, penetra en las fibras y las corroe. Además, favorece el crecimiento de insectos y atrae la humedad.

Cuando las condiciones de temperatura y humedad no son controladas, el ambiente está propenso a que el dióxido de azufre (SO₂), presente en la atmósfera contaminada, se combine con el vapor de agua (H₂O) para producir Acido sulfúrico (H₂SO₄). Este es altamente dañino siendo capaz de desintegrar las fibras textiles, ya sean de origen vegetal o animal.

4.6 DOCUMENTACIÓN, MANIPULACIÓN Y ALMACENAJE

La documentación es el proceso mediante el cual se registra la máxima cantidad de información respecto de los objetos con valor patrimonial. Este proceso tiene que ver con el orden y el almacenaje de cada pieza textil.

Cada ficha de registro incluye un número único asignado para cada textil y un número que señala su ubicación. La forma más aceptada es marcar el número de registro en una cinta de algodón y luego coserla al textil.

Hay varios casos de registros inadecuados, como por ejemplo: escribir los números asignados con plumón o lápices de tipo similar. El contacto de estas tintas con el textil puede dañar la fibra, por esta razón es importante conocer las formas correctas de registro que, además de conservar el textil ayudan a mantener en orden el lugar de depósito y un catastro de la colección.

La documentación, por ende el resguardo de cada textil es esencial para desarrollar otras actividades, como: investigación y difusión.

En cuanto a los daños causados por manipulación se puede prever acatando las formas correctas de manejo. En textil, los textiles históricos son los que corren mayor riesgo por las formas de manipulación y son más vulnerables que los textiles modernos a la degradación causada por el medioambiente.

Una excesiva y poco cuidadosa manipulación o un soporte inadecuado pueden causar rasgaduras, deformaciones, perforaciones y abrasiones en los textiles.

También tocar y manipular un textil sin los elementos correspondientes puede provocar manchas en los textiles debido a la suciedad o grasa natural de las manos.

Los requerimientos esenciales para el almacenaje de textiles en depósito son: espacio suficiente para la colección, limpieza, sin luz natural, control de temperatura y humedad, buena ventilación, protección de la contaminación ambiental y ausencia de pestes. Al contrario, de no contar con las medidas de conservación adecuadas, los textiles están expuestos principalmente a casos de oxidación y presencia de microorganismos.

Los textiles se pueden almacenar de tres formas: almacenaje plano, almacenaje enrollado y almacenaje vertical. Este último es el más usado para guardar vestuario.

Aunque está en constante discusión sobre cuál es la mejor forma de almacenar los trajes, si en plano o en vertical, ningún método resulta totalmente ideal. Por esta razón se deben evaluar las tensiones y zonas débiles de cada traje para escoger el sistema de almacenaje que menos le cause daño, tensión o stress.

Al guardar un textil doblado o con pliegues se corre el riesgo de que los pliegues deriven en quebraduras, rotura de la fibra y rasgadura de la tela.

Por otro lado, hay que tener muy presente la materialidad de los elementos que tienen contacto con los textiles en depósito. Plástico como el PVC (polivinilclorado), cintas adhesivas como scotch y doble contacto; madera, papel de diario, tarjetas de cartón o cartulina ácida, papel de seda o volantín, traspasan a los textiles la acidez contenida en ellos.

CAPITULO 5

PROPUESTA DE CONSERVACIÓN

El propósito de este capítulo es dar pautas generales para la conservación de textiles, en especial de vestuario ya que va dirigido a los trajes que almacena Sastrería del Teatro Nacional Chileno.

Como señalé en la introducción de esta investigación, en el Teatro nacional existe una necesidad de resguardar sus trajes por que conforman su patrimonio y su propia historia. Los trajes se han transformado en verdaderas piezas de arte, su valor artístico e histórico lo llevan algunos, los antiguos, por más de setenta años.

Algunos trajes necesitan ser restaurados, pero el proceso de restauración requiere tiempo, materiales, un lugar y un equipo especializado. Por tanto, lo primero que podemos hacer es conservarlos y almacenarlos en las mejores condiciones posibles.

En conservación controlar algunos factores requiere de instrumentos especiales, tiempo e inversión económica. Pese a ello, hay formas de prevenir ciertos deterioros con formas de documentación, manipulación y almacenaje adecuados. Prácticas que no requieren de una gran inversión, y que son viables a corto plazo.

Cómo resguardar a un textil de los efectos de la luz, de la humedad y temperatura. La limpieza como prevención de los daños del polvo y la contaminación. Sobre la documentación y registro de un textil, el cuidado en depósito, la manipulación y sobre las adecuadas condiciones de almacenaje serán los temas a tratar en este capítulo.

Son estos procedimientos los que destacaremos y que serán de ayuda para el personal de Sastrería del Teatro Nacional.

5.1 PREVENCIÓN DEL DETERIORO DE LA LUZ

Para proteger a los textiles de los daños de la luz es necesario evitar que la iluminación sea muy intensa, que produzca excesivo calor y que tenga un alto nivel de radiación ultravioleta.

Se deben considerar dos factores: la intensidad y el tiempo de exposición del textil. Estos factores se miden por lux/hora, y el ideal para textiles es 50 lux/hora si hablamos de piezas dañadas y de un máximo de 350 lux para piezas sanas.

Un textil en exposición debe estar lo más distante posible de las focos de luz. Es recomendable que la iluminación se encuentre fuera de la vitrina. Asimismo la iluminación sobre el textil debe ser pareja, por ende se debe evitar la iluminación unilateral fuerte.

Los textiles deben ser almacenados en total oscuridad, de preferencia en armarios cerrados. El espacio se debe iluminar solo cuando personal de la institución entre al depósito.

Las radiaciones ultravioleta e infrarroja se deben filtrar por ser uno de los agentes más dañinos.

El procedimiento para filtrar las radiaciones infrarrojas y luz visible se recomienda colocar una lámina absorbente de acrílico, policarbonato o vidrio entre la fuente de luz y los objetos, en especial en ventanas y tragaluces si los hay.

En el caso de la radiación ultravioleta, las medidas a considerar son similares. Cubrir las fuentes de luz con vidrio absorbente de UV es recomendable, pero es esencial mantenerlas con postigos, persianas o cortinas.



Fig. 10 Vestimenta de San José desteñida por efectos de una elevada intensidad de luz. Museo Histórico Nacional.

5.2 PREVENCIÓN DE LA HUMEDAD Y LA TEMPERATURA

Para una buena conservación de textiles lo ideal es mantener los niveles de temperatura y humedad constantes tanto en depósito como en exhibición.

En conservación, para humedad, el porcentaje estándar es del 50%; y la variante para temperatura es de 18° a 21°C.

Regular la humedad y la temperatura requiere de aparatos especiales. Ventiladores portátiles, estufas no contaminantes, humidificadores ultrasónicos, deshumidificadores y equipos de aire acondicionado ayudan a estabilizar los niveles de humedad relativa y temperatura.

Junto con instalar los aparatos que estabilizan estos factores, también es esencial medirlos porque como hemos señalado en el capítulo anterior, con una temperatura alta baja la humedad relativa y viceversa.

Los aparatos de medición más comunes son el termómetro que mide la temperatura y el higrómetro que mide la humedad relativa. Algunos aparatos más sofisticados son el termohigrómetro para medir humedad relativa y temperatura juntas y el termohigrógrafo

que mide la temperatura y humedad relativa de manera continuas proporcionando lecturas en periodos de 1, 7 o 30 días.

Además, es necesario una buena circulación de aire para evitar la aparición de microclimas y el crecimiento de microorganismos y/u hongos. Para ello vitrinas no selladas (con circulación de aire) y muebles y cajones no herméticos son apropiados.

Por otro lado, una inspección frecuente de la colección es fundamental para prever posibles deterioros en los textiles.

5.3 DOCUMENTACIÓN Y REGISTRO DE UN TEXTIL

La documentación de un textil como de cualquier objeto cultural es de suma importancia para las diversas actividades que puedan surgir de él, tales como: investigación y exhibición.

Es fundamental tener la información sobre el objeto que se tiene porque es parte del patrimonio del lugar. En este caso nos referimos a los trajes de sastrería como patrimonio histórico del Teatro Nacional.

Este proceso de identificación y registro (documentación) es permanente y sistemático, con el fin de preservar la identidad del objeto, su interpretación y estudio, y favorecer su exhibición y facilitar además, la labor administrativa de la institución.

Por otro lado, registrar cada objeto, cada textil, cada traje tiene que ver con mantener el orden del depósito y la contabilidad del número de trajes que se almacenan en las dependencias de sastrería.

En cuanto a la aplicación de números de registro a los textiles, hay varias formas, pero la más usada es el método de algodón y Krylon. Este método consiste en rociar una etiqueta de algodón con Krylon N°41303 Crystal Clear (resina acrílica), escribir a máquina el número de registro, volver a rociar la etiqueta y coserla al textil.

El método de algodón y Krylon es fácil de producir, la rotulación en cintas de algodón resulta clara y durable, es una aplicación efectiva y cuya probabilidad de dañar al textil es muy mínima.

Procedimiento:

- Para realizar una etiqueta de este tipo se recomienda usar una tela de algodón blanca. A continuación, se corta la tela del tamaño de una hoja de carta (de modo que pueda ser introducida en la máquina de escribir) y se plancha.
- Luego, la tela se rocía con Krylon de forma pareja y se deja secar durante 15 minutos aproximadamente.
- Cuando la tela esté seca, se procede a escribir a máquina el número de registro. Se recorta la sección escrita y se vuelve a rociar con Krylon. Se deja secar.
- Con una aguja fina e hilo de algodón se cose a mano la etiqueta al textil. Una vez terminada la costura no se realizan nudos, solo puntadas de refuerzo.

Una técnica muy similar es la que realizan los conservadores del Museo Histórico Nacional con sus colecciones de textil y vestuario:

“La rotulación de la colección textil y vestuario se sigue haciendo como de costumbre, con una etiqueta de cinta de algodón en que se escribe el número con tinta indeleble y luego se cose al objeto en un lugar determinado, por ejemplo, en las prendas con mangas, en el puño de la manga izquierda; en faldas, en ruedo en el costado izquierdo, etc.”¹⁵

La diferencia es que en el Museo Histórico Nacional prefieren rotular con tinta indeleble a utilizar una máquina de escribir, cuyo procedimiento puede resultar más complicado.

Por otro lado, se recomienda siempre que las etiquetas vayan cosidas en el sector izquierdo del traje, de manera que sean visibles a la hora de ser colgados. Todo ello pensando que el gancho del colgador va de cara al muro.

¹⁵ *Manejo integral de Colecciones en el Museo Histórico Nacional*. Gobierno de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos. Pág. 82



Fig. 11 Número de inventario en cinta de algodón, cosida al textil.

5.4 DEPÓSITO, MANIPULACIÓN Y ALMACENAJE DE TEXTILES

El lugar destinado al depósito de los textiles debe ser lo suficientemente amplio para albergar en óptimas condiciones el total de la colección.

Lo ideal es que la zona de depósito esté alejada de cañerías para evitar filtraciones o concentración de humedad. Tampoco se deben destinar a depósito espacios subterráneos o áticos porque alcanzan una variación constante de humedad y temperatura.

Por otro lado, la intensidad de luz en los espacios de exhibición como en las zonas de depósito debe ser controlada y atender a las necesidades de los textiles almacenados o expuestos. Un número promedio para ambos espacios es 250 lux. El ingreso de luz natural al depósito a través de ventanas debe ser regulado por cortinas, persianas o bien cubriendo con madera las ventanas.

Además, mantener la zona de depósito lo más limpia y libre de polvo posible es fundamental para el cuidado de los objetos. Es importante realizar inspecciones, al menos cada tres meses, de infestación de insectos y de los estados de conservación de la colección.

Un punto importante y que no debemos dejar pasar es la manipulación de los textiles. Inspecciones, limpieza, catalogación, exhibiciones, etc., son instancias que pueden perjudicar al textil si hay una manipulación inadecuada.

Debemos saber que tocar y manipular los textiles provoca manchas debido a la suciedad o grasa natural de las manos. Por esta razón la manipulación debe ser con las manos absolutamente limpias sin ningún tipo de químico (cremas) o bien, con guantes de algodón.

Para mover o trasladar un textil, se debe sostener horizontalmente, siempre sobre algún tipo de soporte plano y más grande que el textil. Generalmente se utiliza cartón libre de ácido o forrado con tyvek (material realizado a partir de fibras de polietileno de carácter aislante).

En depósito todos los objetos deben estar cubiertos y almacenados en paneles, cajas, rejillas, repisas y armarios de metal y madera, muebles planeros, plataforma y soportes para los textiles más grandes. El tipo de almacenamiento a usar dependerá del tipo de textil (vestuario, accesorios, etc.). De acuerdo a ello, en conservación textil distinguimos tres tipos de almacenamiento:

5. 4.1 ALMACENAMIENTO DE TEXTILES EXTENDIDOS

El almacenamiento de textiles extendidos resulta ideal para textiles muy frágiles, textiles decorados, prendas con costuras muy débiles, vestidos con abalorios, entre otros.

Una de las ventajas que tiene este método es que resulta ideal para la mayoría de los textiles porque quedan totalmente apoyados y sus fibras se liberan de la tensión de su propio peso. Además de evitar roturas y quiebres por dobles y pliegue.

Sin embargo, este método requiere una cantidad de espacio mayor, espacio que en algunas instituciones no existe dificultando una correcta conservación.

En los muebles destinados al almacenamiento de textiles extendidos se pueden utilizar cajones, bandejas, repisas o cajas. Cualquiera sea el sistema escogido debe permitir remover el textil con facilidad y seguridad, sin que haya una manipulación directa.

Cualquiera de los envases a utilizar debe ser forrado con tela de algodón prelavada, láminas de espuma de polipropileno o polietileno (microfoam o ethafoam) o papel libre de ácido o papel tissue (ph neutro).

No se debe colocar un textil encima de otro. En caso de que sea necesario por falta de espacio se colocan los textiles más pesados abajo y se separan mediante un forro hecho por uno de los materiales ya mencionados.

5. 4.2 ALMACENAMIENTO DE TEXTILES ENROLLADOS

Este tipo de almacenamiento permite almacenar desde textiles de menor tamaño y livianos como el encaje hasta textiles más pesados como las alfombras.

Para almacenar textiles enrollados se requiere tubos Sono (material de construcción) de un diámetro y tamaño mayor, de tubos de cartón, como los tubos de papel higiénico o de toallas para la cocina que serían ideales para almacenar textiles más pequeños sino registraran materiales ácidos en su composición. Pese a ello y que a largo plazo existe la posibilidad de que estos tubos dañen el textil, se toman las medidas necesarias para evitar cualquier contacto.

Por esta razón es mejor adquirir tubos de cartón sin ácido en tiendas de material de archivo o tubos ABS en tiendas de materiales para la construcción. Claro que esta opción implica un mayor costo.

El tamaño del tubo a escoger es correspondiente al tamaño de textil a almacenar. Entendiéndose que no debe quedar justo, sino que el tubo debe ser un poco más largo que el ancho del textil. Una vez realizada esta elección, se procede a cubrir el tubo con una lámina poliéster (mylar) o polietileno. Luego se envuelve completamente con papel tissue sin ácido (ph neutro) ni contenido alcalino o bien con tela de algodón prelavada. El textil se va enrollando intercaladamente entre el papel tissue o la tela de algodón.

Generalmente los textiles se enrollan con el lado derecho hacia adentro, a excepción de textiles con relieves (alfombras de pelo alto, terciopelos bordados) que se enrollan con el lado derecho hacia afuera.

Para proteger los rollos del polvo se cubren con tela de algodón pre lavada y para evitar que se desenrollen se atan cintas de algodón en algunos sectores a lo largo del tubo.

Ahora, para almacenar los rollos existen diversos sistemas de soporte. Es posible insertar un pasador de madera o un tubo de plomería a través del tubo de cartón, un rollo puede sostenerse a través de los aparadores o cajones, o bien suspenderse con cadenas ancladas al suelo y al techo.

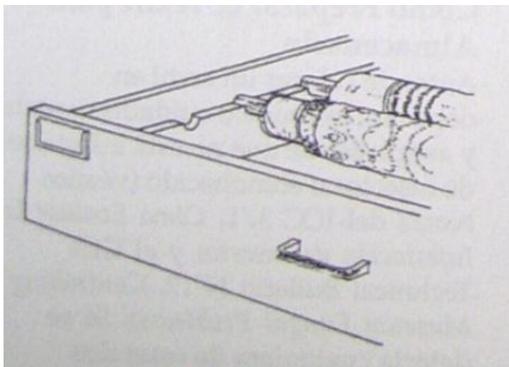


Fig.12 Sistema de almacenamiento con listones en un cajón.

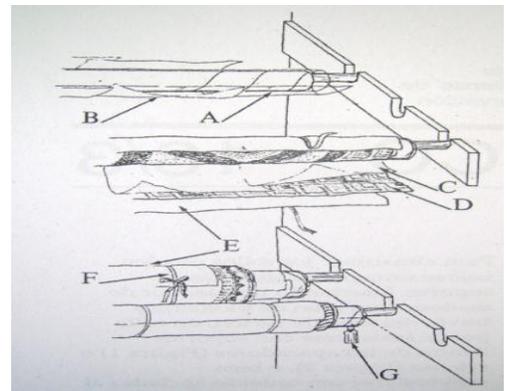


Fig.13 Sistema de Almacenamiento con soportes en un aparador.

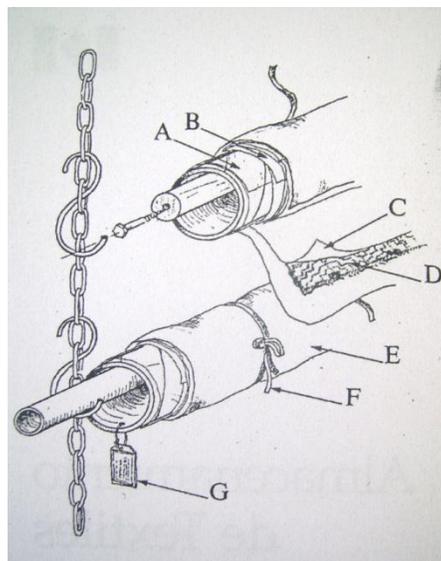


Fig. 14 Sistema de almacenamiento en suspensión con cadenas.

5. 4.3 ALMACENAMIENTO DE TEXTILES COLGADOS

Este tipo de almacenamiento va dirigido exclusivamente a los trajes. El estado de los trajes debe ser relativamente bueno, al contrario, si los trajes se encuentran frágiles, si tienen las costuras de los hombros debilitadas, si portan grandes decorados deben ser almacenados extendidos.

Siempre que sea necesario y posible se debe introducir algún soporte adicional (papel tissue libre de ácido, con ph neutro y sin reserva alcalina) en los trajes, por ejemplo: en los arrugados de las mangas.

En caso de que el traje presente algún tipo de oxidación en broches o cierres, estos se aíslan cubriéndolos con papel tissue o algodón blanco limpio.

Para colgar un traje es necesario realizar una percha o gancho especial a partir de un colgador común y corriente (madera, plástico) de manera que la tensión producida por el peso del traje sea mínima.

No se aconseja utilizar una percha de alambre porque se puede corroer.

Para realizar esta percha especial se debe forrar con capas de acolchado de poliéster o algodón, dejándola redondeada sin bordes aguzados. Luego se cose un forro de algodón prelavado sobre el mismo. Este tipo de soporte permite que el peso del traje se distribuya parejamente sobre los hombros.

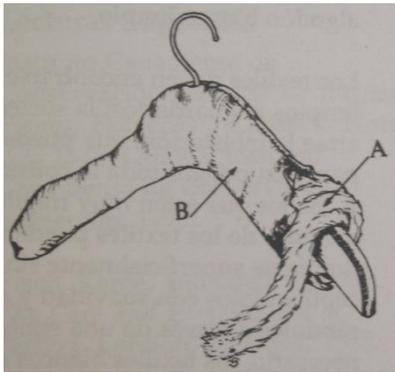


Fig. 15

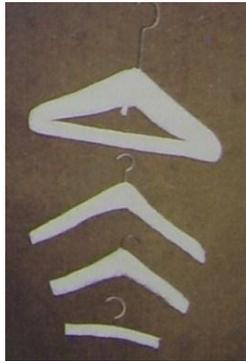


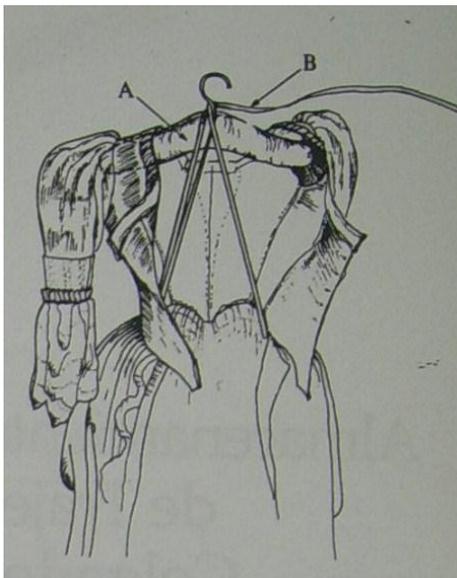
Fig.16



Fig.17

A la izquierda, dibujo de una percha para conservación. En “A” el acolchado de algodón y en “B” el forro de algodón prelavado. A la derecha, fotografía de una percha para conservación. En centro, diferentes tamaños de perchas, los más pequeños utilizados para prendas de vestir menores como vestuario infantil.

En caso de que los trajes sean muy pesados, voluminosos como los trajes de época, se recomienda darles un apoyo suplementario desde la cintura. Para ello, se requiere dos cintas de algodón blanco equivalentes al doble del largo desde el gancho hasta la pretina del traje.



El procedimiento consiste en coser una de las cintas a un lado de la pretina (siempre por el interior del traje) para luego pasarla por el gancho de la percha de forma cruzada y coserla nuevamente a la pretina, pero en el lado opuesto. El mismo procedimiento se realiza con la segunda cinta.

Fig. 18 Empleo de cintas para generar apoyo suplementario. En “A” la percha utilizada en conservación y en “B” la cinta de algodón cruzando el gancho de la percha.

Es necesario proteger a todos los trajes del polvo y la luz, para ello cada traje debe ser cubierto por una funda especial. Hay dos tipos de funda las cerradas y las abiertas que se pueden fabricar con tela de algodón prelavado.

Las fundas de algodón son fáciles de confeccionar y permiten circular el aire, a diferencia de las fundas plásticas que retienen la humedad. Las fundas son fáciles de colocar y retirar en el caso de que se necesiten lavar.

Asimismo los trajes deben ser almacenados en armarios con puertas, si no las poseen se deben resguardar con cortinas de algodón prelavado.

Por último, es necesario mencionar que en cada tipo de almacenamiento debe ir inscrito el número de registro del traje o su respectiva foto. La documentación es una tarea imprescindible y debe ir en las fundas de los trajes o en los tubos para almacenamiento enrollado.



Fig. 19 Textiles protegidos por fundas de tela de algodón con su respectiva identificación al costado.

5. 4.4 ALMACENAMIENTO DE ACCESORIOS DE VESTUARIO

Los distintos tipos de accesorios de vestuario como: sombreros, zapatos, carteras, collares, deben ser almacenados planos en cajones, cajas o estanterías cerradas.

Los materiales recomendados para la conservación de accesorios son: papel tisú libre de ácido (ph neutro) sin reserva alcalina, almohadilla de espuma de polipropileno (microfoam), almohadilla de espuma de polietileno (ethafoam o polyfoam) o algodón lavado y no blanqueado.

Los **zapatos** se deben guardar en armarios cerrados o repisas abiertas protegidas por cortinas. Se disponen uno al lado del otro, con su respectivo registro, sin que se toquen entre ellos.

Para evitar que se deformen y con el fin de conservar la forma original se rellena el interior con papel tissue libre de ácido.

En el caso de los **gorros y sombreros**, al ser guardados éstos deben apoyarse completamente, incluyendo la copa, el ala y las protecciones para el cuello. Un buen método es utilizar cabezas de espuma sólida de poliestireno porque proporcionan un excelente soporte para las copas.

En remplazo de las cabezas de espuma sólida, se puede utilizar tubos de cartón a manera de pedestal. Los gorros y sombreros se pueden cubrir y rellenar con papel tissue antes de ser colocados en el pedestal.

Para sombreros sin ala se rellenan con suficiente papel tisú libre de ácido con el objetivo de conservar la forma, eliminar los pliegues y dejar los bordes separados de la repisa.

Algunos accesorios como abanicos, sombrillas, carteras se deben evitar abrir o cerrar innecesariamente. Para conservar **carteras** se deben rellenar con papel tissue libre de ácido arrugado, de modo que adopte la forma correcta.

Las sombrillas se almacenan de forma vertical. Las sombrillas se suspenden por el mango en varillas. Se cubren con papel tissue libre de ácido y se inserta un trozo de espuma de polietileno bajo la sombrilla con una pequeña cavidad central.

Para los **abanicos** (plegables o rígidos) es recomendable tenderlos sobre espuma de polietileno, espuma de polipropileno u hojas de papel tissue libre de ácido. Si es necesario mover el objeto se levanta por el soporte.

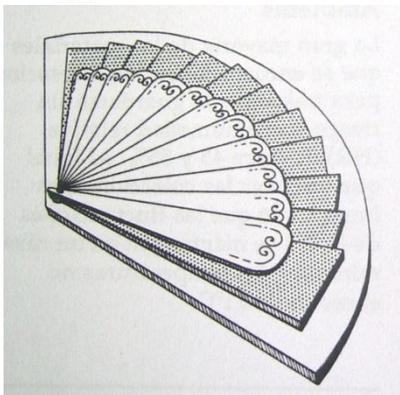


Fig. 20 Soporte para abanico.

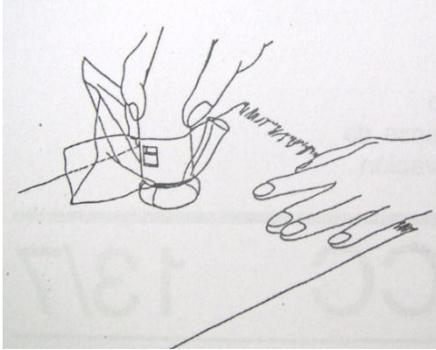
De la misma manera, se almacena los **guantes**, es decir sobre espuma de polipropileno u hojas de papel tissue libre de ácido. Si hay evidencia de grietas o debilidad de las fibras es recomendable colocar un soporte de papel tissue en forma de tubos delgados al interior del guante. La idea es asimilar la forma de los dedos y del resto del guante.

5.5 LIMPIEZA TEXTIL: PREVENCIÓN DE LOS DAÑOS DEL POLVO Y LA CONTAMINACIÓN

Para evitar los daños producidos por el polvo en los textiles es esencial una limpieza periódica del lugar y de los objetos.

Una primera etapa corresponde a la limpieza mecánica que consiste en la limpieza superficial del textil. Para este procedimiento se necesitan herramientas que no requieren de un gran costo y dificultad en adquirirlas: una aspiradora portátil de succión suave, una malla de nylon (tul) y pinceles de cerdas suaves.

Si se usa una aspiradora normal (doméstica), se debe colocar la malla sobre la boquilla de ésta. Se aspira por ambos lados del textil y se debe tener cuidado con los elementos decorativos que posea, en especial en los elementos decorativos de vestuario donde el caso es muy recurrente.



Las zonas menos accesibles, como por ejemplo bolsillos y costuras, se pueden limpiar utilizando una escobilla o un accesorio de la aspiradora cuya boquilla debe cubrirse con malla.

Fig. 21 Boquilla de aspiradora cubierta con malla.

El uso de fundas de algodón, de armarios cerrados, y mantener puertas y ventanas tanto como sea posible son medidas que ayudan a resguardar a los textiles del polvo.

Por otro lado, para prevenir el daño causado por la polución se deben sellar las ventanas y disponer de filtro en las entradas de aire. Una buena circulación de aire es importante.

CAPITULO 6

PROPUESTA PARA UNA EXPOSICIÓN: UN TRABAJO MUSEOGRÁFICO Y DE CONSERVACIÓN

El siguiente capítulo tiene como objetivo generar una propuesta para una exposición sobre los trajes que almacena Sastrería del Teatro Nacional Chileno. La propuesta se traduce en una planificación ficticia sobre la exposición abordando temas como el diseño, montaje y conservación preventiva.

En primer lugar, definiremos los conceptos de museología y museografía, conceptos que resultan fundamentales conocer y distinguir en la elaboración de un proyecto de exposición.

Continuamos con un apartado sobre instalación, montaje y conservación, donde es importante dar a conocer las consideraciones preventivas que hay que tener a la hora de exhibir y montar textiles, ya que someterlos a este tipo de situaciones implica un riesgo físico.

La acción de la luz, los cambios de temperatura y humedad, y en especial el estrés que conlleva el montaje pueden afectar considerablemente al textil. Por esta razón es fundamental trabajar para que el daño sea mínimo.

Además, para textiles no se recomiendan las exposiciones permanentes (que duran años) sino más bien las exposiciones temporales (por un periodo determinado de tiempo) que implican una rotación de los objetos y una exposición de los mismos que va desde la semana a 3 o 6 meses como máximo.

Anteriormente, hemos mencionado la necesidad que existe en el Teatro Nacional de conservar su patrimonio textil, y junto con ello, también un deseo de exhibirlos. Sabemos que el Teatro ha exhibido periódicamente algunos de sus trajes al interior de sus dependencias, pero sin normas de conservación preventiva ni con un guión museográfico claro, ya sea por falta de asesoramiento profesional o falta de financiamiento. En este sentido, la planificación ficticia que entregaremos es una ayuda y ejemplo de cómo abordar una muestra de objetos; en este caso, una exhibición de vestuario en concordancia a las dependencias y espacios del Teatro Nacional como también al número de trajes a exponer.

Generar una exposición es un proyecto que transita por muchas etapas, la primera de ellas es desarrollar la *idea inicial*, es decir, el contenido y/o mensaje preliminar (debe pasar por una etapa de aceptación) de la exposición.

La elección de los trajes y el número de ellos a exponer depende de factores como el estado de conservación de cada uno y el espacio destinado a la exposición, pero principalmente al enfoque o modo de abordar los trajes. En otras palabras, corresponde decidir si los trajes se muestran por obra teatral, por diseñador, por la época a la que representan, por actriz o actor, de forma temática (color, técnicas de factura o decorativas, etc.) y finalmente si los insertamos en su contexto social, histórico o estético.

Por otra parte, la idea de una exposición con el vestuario de Sastrería tiene que ver con rescatar el patrimonio del Teatro Nacional Chileno con el único fin de que sea conocido y apreciado por todos. Enseñar y lograr un patrimonio presente inserto en una plataforma pública y accesible es uno de los mayores objetivos.

Por último, el desarrollo del capítulo se divide en tres partes, la primera orientada a definir conceptos fundamentales como lo son *museología* y *museografía* en cuya ciencia y estudio están las pautas para generar una exposición.

Segundo, las medidas, técnicas, elementos y soportes que le competen a la instalación y montaje de los objetos en una exposición, dedicado principalmente a explicar la conservación preventiva aplicada a la construcción de la exposición.

Tercero, la planificación de la exposición definiendo etapas, actividades y conceptos pertinentes, a modo general y aplicado a la exposición misma de los trajes del Sastrería del Teatro Nacional Chileno. La pauta de planificación está basada en “génesis y desarrollo de la exposición: de la idea inicial a la evaluación final”, esquema presente en “Museología y Museografía” de Luis Alonso Fernández.

El desarrollo del capítulo toma el siguiente orden:

6.1 MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

6.2 INSTALACIÓN Y MONTAJE: CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE UNA EXPOSICIÓN

6.3 PLANIFICACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN: EL PATRIMONIO TEXTIL DEL TNCH EXHIBIDO

6.1 MUSEOLOGÍA Y MUSEOGRAFÍA

Generar una exposición, como ya hemos mencionado, es un proyecto que transita por muchas etapas. Sin embargo, previo a toda acción es necesario conocer los conceptos de museología y museografía, la ciencia y la técnica en torno a las actividades y función de un museo.

Esta última palabra, *museo*, resulta clave al ser el origen de las dos que definiremos en este apartado. La etimología e historia de la palabra *museo* es fundamental para desentramar las confusiones que se han producido en torno a los significados de museología y museografía.

A lo largo de la historia del hombre, ha existido siempre un afán de coleccionar los más diversos objetos, un afán permanente que finalmente dio origen a lo que conocemos hoy en día como Museo.

Uno de los antecedentes más antiguos lo encontramos en la ciudad de Ur, Babilonia, donde se sabe que el rey Nabucodonosor expuso en su palacio una gran colección de piezas de guerra, un espacio al que se llamó «*Bît Tavrât Nixim- Gabinete de maravillas de la humanidad*».



Fig. 22 Propileos de la Acrópolis de Atenas donde se hallaba la Pinakothéke del siglo de Pericles.

Más tarde, un antecedente muy claro fue el acto de reunir y conservar variados objetos por parte de los griegos, especialmente artísticos, en templos y otros palacios durante la Grecia helénica. En el siglo V a. C, los Propileos de la Acrópolis de Atenas mantenían una *pinakothéke* en una de sus aulas, donde guardaban obras de Polignoto y otros artistas.

Por otro lado, Tolomeo Filadelfo utilizaba el concepto de *mouseion* para designar su Centro Cultural en Alejandría. El *mouseion* griego, entonces, se presentaba como un recinto donde convergían artistas, poetas y sabios que transitaban por el observatorio, los jardines zoológicos y botánicos, laboratorios, bibliotecas. El *mouseion* recogía el conocimiento y el desarrollo de la humanidad, pareciéndose más a un recinto universitario que a un museo como tal. En cambio, la palabra *pinakothéke* se acercaba mucho más al museo como lo concebimos hoy. La *pinakothéke* se dedicaba al resguardo de pinturas, obras de arte antiguo, estandartes, trofeos y tesoros que identificaran patrimonial y culturalmente a la polis.

Los romanos heredaron la afición por coleccionar de los griegos, no obstante llevaron su coleccionismo a un ámbito casi totalmente privado. Los más famosos emperadores de Roma como Pompeyo y Julio César fueron también grandes coleccionistas, resaltando el poder y riqueza de sus objetos. Las colecciones finalmente dejaron el ámbito privado con la llegada del emperador Marco Agripa quien abrió su colección al público y creía firmemente que el arte debía ser patrimonio de la comunidad.

El *museum* latino se presentaba como un santuario consagrado a las musas, como un lugar dedicado la enseñanza, a la educación, a las escuelas filosóficas. El *museum* latino era aún el *mouseion* griego definido por Tolomeo.

Las civilizaciones antiguas, primero Grecia y Roma más tarde, poco a poco iban cimentando el camino para la formación física del Museo. La palabra y el concepto ya estaban insertos y eso se lo debemos principalmente a los griegos.



Fig.23 Gabinete de curiosidades de Cornelis van der Geest. Willem van Haecht, 1628.

Durante la Edad Media, fueron los señores feudales, aristócratas y eclesiásticos quienes guardaron en sus castillos y monasterios grandes colecciones de arte. Algunas colecciones destacadas fueron las del rey Carlos V el Sabio y la de su hermano Felipe el Atrevido, Duque de Borgoña. En cuanto a las colecciones de arte y riquezas de la Iglesia, fue significativo el patrimonio del Monasterio de Saint-Denis de París.

Prontamente, el desarrollo del humanismo y la investigación, pero sobre todo el retorno a lo antiguo con los descubrimientos de los monumentos de Grecia y Roma potenciaron el coleccionismo en las cortes renacentistas, quienes llenaron sus palacios con esculturas y objetos de la antigua época. Así, surgieron las llamadas cámaras de las maravillas, los gabinetes de curiosidades y galerías, muy comunes en la burguesía pudiente.

En la segunda mitad del siglo XV comenzó a utilizarse el término museo cercano a como lo conocemos hoy. Cósimo de Médicis (1389—1464) lo usó por primera vez para designar su colección de códices y curiosidades. La colección fue desarrollada por sus descendientes hasta su donación al estado en el año 1743 para ser accesible al «público de la Toscana y de todo el mundo». De esta manera, los Médicis de Florencia admitían visitantes en sus palacios para que contemplaran sus colecciones. Lorenzo el Magnífico, nieto de Cósimo, contrató al primer conservador de nombre conocido, Bertoldo, para que cuidase las obras de su gabinete. Allí almacenaba medallas, bajorrelieves, piedras grabadas, bustos, esculturas de Donatello y Verrochio y pinturas de artistas de su época como Paolo Ucello, Fra Angélico, Fra Filippo Lippi, Boticelli, los hermanos Van Eyck, entre otros.

Durante los siglos XVI Y XVII las colecciones reales crecieron no solo en Italia, sino también en Francia por parte del rey Francisco I quien mantenía en su *chateau* de Fontainebleau un gran patrimonio conocido como «*les merveilles de Fontainebleau*». Más tarde, el reinado de Luis XIV trasladaría la colección de Francisco I al Palacio del Louvre adjudicándose además, otras colecciones como la del rey Carlos I a su muerte, la de un banquero francés llamado Jaback, del Cardenal Mazarino y del Abad Marolles. Por otra parte, los reyes de España iniciaron la colección de pintura más importante de Europa, enriquecida por los últimos Austrias. Esta colección fue la base del actual Museo del Prado (edificio construido en 1785).

La llegada del siglo XVIII trajo consigo innumerables cambios, principalmente políticos, sociales y culturales. Las colecciones de la realeza europea dejan de ser un elemento de ostentación, de lujo y poder y se consideran como elementos de estudio que deben ser valorados por su riqueza estética e histórica. Asimismo, la emergencia y pronta consolidación de disciplinas como la historia del arte, la crítica del arte, la estética y la investigación y enseñanza que surgían de ellas potenciaron la formación del Museo.

Cada vez más, los palacios abrían las puertas de sus estancias para dar a conocer públicamente sus colecciones. Algunos con previa solicitud y otros mantenían de dos a tres días de la semana destinados a la visita.

Además, algunos intelectuales de la época se dedicaron a definir y conceptualizar teóricamente sobre esta nueva actividad e institución cultural que tomaba más fuerte el nombre Museo. Uno de ellos fue Diderot que diseñó en 1765 un programa museológico para el Louvre, fundamentos inspirados en el Mouseion de Alejandría.

La Revolución Francesa de 1789 y la algarabía social potenciaron aún más la idea del museo como institución pública.

Finalmente, el siglo XVIII se considera como el siglo creador del concepto moderno de museo, es decir, museo como una institución pública dedicada a la cultura y las artes. Uno de los acontecimientos importantes que lo avalan son la apertura del Museo del Louvre por decreto público el 10 de Agosto 1783 y la inauguración del Museo Nacional del Prado en 1820, pasando el poder de su colección al estado en 1868.

El modelo europeo fue prontamente imitado por el resto de los continentes y desde finales del siglo XIX la mayoría de las principales ciudades de Sudamérica, Sudáfrica, India, China, Canadá, Estados Unidos, entre otros, habían organizado Museos destinados a la Historia, a las Ciencias Naturales y a las Artes de su propia cultura.

El museo como una institución pública se consolidó universalmente en el siglo XX. El museo como un centro cultural vivo donde convergen distintas disciplinas y actividades tales como: la documentación e investigación de las colecciones, la conservación de las mismas, y la producción de programas educativos que acerquen el patrimonio de una manera lúdica y didáctica al público.

El escenario del siglo XX marca la necesidad de definir conceptos que ya se venían aplicando como lo son *museología* y *museografía*. La idea de definir y escribir sobre el nuevo suceso que significaba el Museo se hacía urgente y necesaria para ordenar las disciplinas y nuevas actividades que surgían con la institución.

Mucho antes de la creación de organismos internacionales dedicados a la labor y gestión de los Museos, se hacía visible el trabajo de profesionales y estudiosos por desarrollar y explicar esta nueva disciplina como una ciencia, además de rescatar y constituir su propia historia. En este sentido, Alemania fue uno de los países precursores en generar un marco teórico en torno a los museos.

En 1821 Wolfgang von Goethe publicó su teoría sobre una doble articulación del museo en el artículo “Arte y antigüedad”. Goethe pensaba que las colecciones debían ser divididas en dos zonas, una organizada para público general y la otra para un público más experto.

Gustav Waagen (1794- 1868), director de la Pinacoteca de Berlín, y Wilhelm von Bode, director de los Museos Reales en Berlín desde 1897 hasta 1920, fueron unas de las personalidades que establecieron métodos y principios museológicos.

Antes de 1914 la museología era solamente práctica. La creación de la sociedad de las Naciones y la Oficina Internacional de los Museos dependiente de ésta, hicieron un trabajo más teórico al publicar la revista *Mouseion* desde 1926 a 1946 y dos volúmenes con el nombre de *Muséographie*. Aunque la Sociedad de las Naciones y su oficina no perduraron tras la segunda guerra mundial, el avance logrado en materias museísticas es retomado por nuevos organismos.

El director del Museo de Ciencias de Buffalo, en Estados Unidos, Mr. J. Chaucey Hamlim creó en 1946 el International Council of Museums (ICOM) Consejo Internacional de los Museos, sociedad de profesionales de los museos patrocinada por la Organización de la Naciones Unidas para la Educación, las Ciencias y la Cultura (UNESCO).

Otros profesionales que estudiaron la organización de los museos y su influencia en la sociedad fueron los franceses Germain Bazin y Georges Henri Rivière. Bazin autor del libro *El tiempo de los museos* y conservador jefe del Museo del Louvre y Rivière profesor entre 1930 y 1950 de los cursos de museología que impartía la Escuela del Louvre y también director del ICOM desde 1948 hasta 1966.

Si bien la palabra museo proviene del *museum* latino y el *mouseion* griego que referían a centros de conocimiento y discusión filosófica y de otras ciencias y disciplinas, su significado es diferente aunque no distante.

El ICOM hacia el año 1966 definía museo como “*todo establecimiento permanente, administrado en beneficio del interés general para conservar, estudiar, hacer valer por medios diversos y, sobre todo, exponer por deleite y educación del público un conjunto de elementos de valor cultural: colecciones de objetos artísticos, históricos, científicos y técnicos, jardines botánicos y zoológicos, y acuarios. Las bibliotecas públicas y los centros de archivos que mantienen salas de exposición de manera permanente serán asimilados a los museos*”¹⁶

¹⁶ FERNANDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2001. p. 28

En el año 1975 en la Asamblea dictada en Copenhague, el ICOM rectifica la definición anterior:

*“El museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierto al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y de deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno.”*¹⁷

En general, diferentes asociaciones y organismos internacionales de museos han elaborado definiciones y descripciones sobre museo, museología y museografía. El ICOM, principalmente, a través de sus asambleas, congresos y seminarios, han definido mediante estatuto los conceptos mencionados y han sido los más aceptados universalmente.

La museología, la ciencia de los museos, como se ha definido, es un concepto en constante desarrollo. Sin embargo, las asociaciones internacionales de museos buscaban establecer una definición en vista de la consolidación definitiva de los museos alrededor del mundo y de las confusiones que surgían con el término de museografía.

El ICOM define hacia 1970 museología como: *“La ciencia del museo: estudia la historia y razón de ser de los museos, su función en la sociedad, sus peculiares sistemas de investigación, educación y organización, relación que guarda con el medio ambiente físico y clasificación de los diferentes tipos de museos”*¹⁸

En cambio, el término museografía definido también en 1970 por el ICOM es el siguiente: *“Es la técnica que expresa los conocimientos museológicos en el museo. Trata especialmente sobre la arquitectura y ordenamiento de las instalaciones científicas de los museos.”*¹⁹

Por tanto, la museología es una ciencia de enseñanza académica cuyo objeto de estudio es el museo, donde existe o se debe construir un sistema específico de conocimientos y principios que conformen la realidad museística. Para la museología el museo es su objeto formal y para la museografía es su objeto físico. La museografía aplica allí, en el museo, sus diversas técnicas interviniendo en las distintas áreas que transita la

¹⁷FERNANDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2001. p. 31

¹⁸ *Ibidem*. p. 32

¹⁹ *Ibidem*. p. 35

museología. Por ejemplo, las áreas de trabajo ligadas al diseño, producción y montaje de exposiciones son procedimientos técnicos que le competen a la museografía.

Ahora bien, nuestra tarea es generar una propuesta de exposición y entregar una planificación—ficticia—de la misma realizando croquis, planos y esquemas en cuanto a la organización de los objetos, sus soportes y el espacio y lugar destinado para ello. Al respecto, es importante mencionar que los objetos a exhibir (trajes de obras teatrales almacenados en Sastrería) pertenecen al Teatro Nacional Chileno, entidad que hace y difunde el arte teatral y no tiene relación con la exhibición de objetos y colecciones. Pese a ello, se nos hace fundamental distinguir y conocer los conceptos de museología y museografía, aunque no trabajemos físicamente en un museo, por que realizar una exposición y planificarla es un trabajo completamente museográfico.

6.2 INSTALACIÓN Y MONTAJE: CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE UNA EXPOSICIÓN

La organización de una exposición debe tomar en cuenta desde el principio la conservación. El montaje, es decir, la manipulación y disposición de cada objeto (textil) debe ser realizado bajo las formas admitidas por conservación. Asimismo, es fundamental conocer dónde y cómo se disponen los objetos y los tipos de soportes existentes para montar exposiciones y cuáles son los correspondientes para cada tipo de objeto.

Por otra parte, como mencionamos anteriormente, para textiles no se recomiendan las exposiciones permanentes debido a su larga duración, que va de 8 a 10 años mínimo. Este hecho implica una vocación estática de los objetos y la probabilidad y riesgo de deterioro. Por ello y para evitar los posibles daños es necesario un programa de rotación de los objetos.

La mejor opción para exhibir textiles es mediante las exposiciones temporales ya que implican un menor tiempo de exhibición, duración que va de 2 semanas como mínimo a 3 y 6 meses, decisiones y medidas que pertenecen a la Institución que la realiza.

La planificación de una exposición, como veremos en el próximo apartado, debe idealmente guiarse por la conservación preventiva de objetos culturales. Sabemos que no cualquier objeto puede destinarse a exhibición ya que debe encontrarse en buen estado de conservación para así evitar su deterioro. Además, el espacio, el tipo de soportes y su materialidad, la iluminación, así también el montaje de los objetos tienen condiciones y normas que se deben considerar para un buen cuidado y una buena presentación.

Es importante señalar que hablamos de *instalación* solo cuando los espacios de exposición se modifican profunda y estructuralmente. Por otro lado, el *montaje* corresponde a la colocación de los objetos en sus respectivos soportes. Sin embargo, el proceso no corresponde solo al acto de colocar sino que implica y aplica la teoría de la imagen y la percepción, y la proxémica. Esta última entendida como la disciplina que estudia la percepción y el espacio humano como elaboración especializada de la cultura.

Según la teoría de la percepción, hay ciertos aspectos o normas que se deben tener en cuenta durante el montaje:

- El ángulo visual normal humano es de 54° .
- La altura media o centro de interés de la visión humana se encuentra en lo que se denomina como línea del horizonte.

- Las condiciones ideales de visión son 27° por encima de la línea del horizonte más 27° debajo de ella.
- La apertura del cono de visión humano se relaciona directamente con la distancia de la obra y espectador. A mayor distancia mayor amplitud del campo de visión.

Por tanto, la colocación de los objetos está condicionada por la altura de la obra y la distancia existente entre el objeto y el espectador.

Al respecto, se han podido establecer escalas de distancias mínimas para la adecuada percepción de obras instaladas en un muro o en posición vertical. A continuación, tabla de escala de distancias:

<i>Altura de la obra</i>	<i>Por encima de la visual</i>	<i>Distancia aproximada</i>
0,50 m	0,25 m	0,50 m
1,00 m	0,50 m	1,00 m
1,50 m	0,80 m	1,50 m
2,00 m	1,30 m	2,50 m
2,50 m	1,80 m	3,50 m
3,00 m	2,30 m	4,50 m
3,50 m	2,80 m	5,50 m

En cuanto a los objetos tridimensionales, éstos requieren de un espacio autónomo, de soportes especiales y técnicas de iluminación más complejas por su corporeidad.

Soportes de Objetos y Textos

La instalación de paneles, vitrinas, bases, etc. es un trabajo en conjunto o paralelo al montaje de objetos y textos, iluminación o climatización. Por un lado, el orden o secuencia de los objetos y textos se disponen para una mejor contemplación y lectura. Por otro, la iluminación y la seguridad de los objetos buscan generar un ambiente propicio para el público visitante.

Bases

Las bases se emplean para exponer objetos tridimensionales tales como esculturas, objetos históricos, piezas de artes decorativas, muebles, etc. Otros más delicados como los textiles, las porcelanas o la cerámica, deben exhibirse en vitrina por razones de seguridad y conservación. Cuando se utilizan bases se deben considerar dos aspectos importantes: que el frente del objeto coincida con el sentido de la circulación y, que los objetos puedan ser vistos por todos sus lados si es necesario.

Entre los tipos de bases distinguimos las *tarimas*, plataformas que miden entre 10 y 30 cm. de altura y se ubican generalmente en el centro del espacio. Son utilizadas para montaje de obras muy grandes, muebles o esculturas. Si se requiere que el público no toque las piezas, se añaden 60 cm. a la tarima en forma perimetral para evitar así el contacto con las manos.

Los *pedestales* son bases que se diseñan para objetos de menor tamaño, cerámicas, metales, etc. La altura de la base depende de la escala del objeto y se utilizan para dar cierto orden estético.

Paneles

Los paneles son divisiones o estructuras rectangulares verticales que pueden trasladarse fácilmente y que por sus características ayudan a crear nuevos espacios; responden a necesidades de circulación, demarcación de recorridos y ampliación de superficies de exhibición. Se utilizan cuando se hace necesario extender las paredes y ampliar el espacio disponible, subdividir la sala o bien generar recorridos específicos de acuerdo con el planteamiento del guion de la exposición.

Además, los paneles también atienden a una necesidad estética de la exposición y funcional como soporte de los textos.

Vitrinas

Las vitrinas son cajas con puertas y/o tapas de cristal para exhibir en forma segura objetos artísticos y de valor cultural. Son el soporte físico de los objetos y tienen por finalidad facilitar su observación a la vez que procuran protección y ambientes aptos para la conservación de los mismos. Además, permiten que sean expuestos a una altura razonable y responden fundamentalmente a necesidades de seguridad, sin que por ello obstaculicen la adecuada observación de los objetos; al contrario, deben contribuir a destacarlos. También se utilizan como elementos que ayudan a establecer un recorrido dentro del museo.

Una correcta vitrina protege el objeto, permite su visibilidad y garantiza la conservación del mismo. Las vitrinas son recomendadas para la exhibición de documentos, libros, fotografías, textiles o cualquier material delicado.

Las vitrinas se clasifican en *vitrinas horizontales* y *vitrinas verticales*, éstas a su vez se dividen en *centrales* y *de plataforma* y de *pared* o *empotradas*.

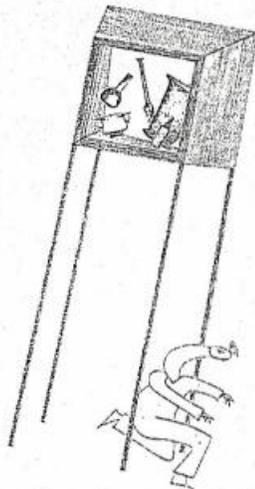
Las vitrinas horizontales son usadas para exponer objetos que por su configuración y conservación deben ser expuestos de manera horizontal (papel, textil, libros) y por lo tanto deben ser vistos desde arriba. Su altura debe estar entre 80 y 90 cm. para facilitar la

observación por parte de todo tipo de público (niños, adultos, personas discapacitadas, etc.). Pueden estar ubicadas contra la pared o aisladas de ésta.

Las vitrinas verticales son usadas para exhibir piezas de mayor tamaño o agrupaciones de varias piezas menores. Se clasifican de acuerdo con su ubicación en el espacio en *De pared y empotradas* las que permiten máximo tres planos visuales de la pieza, una excelente visibilidad y protección, y son muy útiles para dirigir el recorrido de acuerdo con el guion; y en *Centrales y de plataforma* las que permiten acomodar varios tipos de piezas en una misma vitrina y garantizan una excelente visibilidad de las mismas. Adicionalmente, facilitan la apreciación de las obras por los cuatro planos visuales. Las de plataforma se utilizan para exhibir piezas de gran formato, como estatuas, armaduras, escultura, muebles o prendas.

Cómo obtener una vitrina desastrosa

Gaëlle Guichen y Cengiz Kabaoglu



Asegúrese bien de que la vitrina se bambolea. De esa manera, en cuanto se acerque un visitante empezarán a vibrar todos los objetos. Éste es un medio eficaz para dar vida a un museo sin recurrir a un servicio de animación.



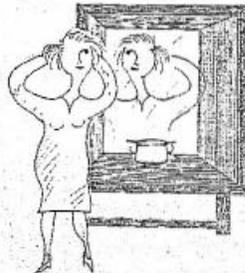
Haga todo lo posible para que la cerradura sea alevosamente visible.



Sea generoso: deje bastante espacio entre las puertas corredizas para que el visitante pueda agregar (o sustraer) un objeto, según su gusto. Otra solución podría ser suprimir simplemente la parte superior, haciendo una vitrina tipo acuario.



Evite cerrar herméticamente la vitrina, pues los objetos lucen mucho más si están cubiertos de una capa uniforme de polvo.



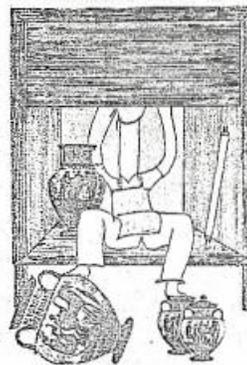
Haga de su vitrina un espejo.



Haga todo lo posible para iluminar al máximo el área que rodea la vitrina.



Instale reflectores dentro de la vitrina y siéntese cómodamente a observar los daños causados.



Organice una imaginativa carrera de obstáculos –o, si prefiere, una pista de *slalom*– para regocijo de los empleados encargados de cambiar las lámparas fundidas. Recompense al ganador con una prima anual.



Y, sobre todo, dé absoluta prioridad a la estética.

Fig. 24 Cómo obtener una vitrina desastrosa, por Gaël de Guichen y dibujos de Cengiz Kabaoglu (10 viñetas), en *Museum*, monográfico dedicado a «vitrinas», núm. 146, 2, 1985.

Las ilustraciones explican, en definitiva, de una forma cómica o irónica si se quiere, cómo debe ser el diseño de una vitrina. Vale decir, el diseño adecuado corresponde a una vitrina nivelada y que sea estable, que esté fabricada con materiales inertes que no deterioren el objeto en su interior (por ej. Madera seca, sellada e inmunizada, metales, resina sintética o vidrio), que garanticen seguridad y que sean de fácil acceso para su mantenimiento, que consideren la naturaleza del objeto para una mejor exhibición y que tengan mayor luminosidad que la sala para evitar reflexión del espectador sobre la vitrina.

Por otra parte, uno de los soportes más importantes y fundamentales si de exhibición de vestuario se trata, es el maniquí.

Idealmente los maniqués se fabrican a medida para garantizar la conservación de los trajes y así evitar las tensiones que pudieran derivar de su exhibición en un maniquí convencional. Por otro lado, el maniquí a medida es el soporte que mejor permite apreciar las cualidades volumétricas, técnicas y materiales de las piezas, eliminando todo tipo de elemento de distracción en la contemplación.

Una de las técnicas o procesos utilizados para fabricar maniqués a medida es la siguiente:

- Se escoge la matriz (maniquí de madera) que más se ajuste a las medidas del traje.
- Se envuelve la matriz escogida con plástico para su protección y reutilización.
- Se forra con tiras de papel secante adherido con cola de almidón cuantas veces sea necesario para lograr el volumen del traje.
- Las capas de papel se colocan en forma horizontal y vertical
- Una vez alcanzada la forma y volumen deseado se lleva a un horno para que se seque y endurezca.
- Una vez seco, se desmolda el maniquí con un corte lateral.
- El nuevo maniquí se forra con material de acolchado (guata) y se enfunda en una malla que evite enganches.
- El maniquí se adapta al traje mediante rellenos y cortes generalmente en el escote.
- Todos los bordes son lijados y protegidos con una cinta.

Iluminación

La iluminación es uno de los factores más relevantes a la hora de planificar una exposición. Esta debe considerar que iluminar el ambiente y los objetos expuestos requiere de técnicas y materiales que garanticen la conservación de los objetos y una buena contemplación de los mismos.

El textil y los trajes en especial, como hemos mencionado en el capítulo sobre conservación preventiva, junto con los tapices, objetos de piel, cueros con pigmentos, dibujos, acuarelas, guaches, miniaturas, fotografías, manuscritos, impresos, etc., son objetos sensibles a la luz cuya máxima iluminancia o intensidad recomendada es 50 lux.

Ahora bien, para tomar la decisión adecuada sobre la luz empleada en la exposición es fundamental distinguir los tipos de luz que existen. Anteriormente, en el capítulo 4 habíamos mencionado los tipos de luz y caracterizado de manera muy general. Las definiciones enunciadas a continuación exponen las características que se consideran en el desarrollo de una exposición.

Luz Natural

La luz natural corresponde a la luz solar y otorga un 100% de rendimiento de color. Sin embargo, es altamente peligrosa si incide directamente sobre los objetos. Las radiaciones que emite pueden llegar a quemar y dañar el pigmento original del objeto

Para evitar el posible deterioro, es necesario colocar en las ventanas de la sala de exposición, una cortina o una superficie que permita filtrar los rayos solares directos (vidrio esmerilado, liencillo, lona o tela tupida, acrílico blanco u opal, película de filtro UV).

Luz Artificial

La luz artificial se clasifica en Incandescente y Fluorescente. Para una adecuada decisión respecto al tipo de iluminación de la exposición se debe considerar el brillo, el rendimiento del color y el control de rayos ultravioleta e infrarrojo que ofrece para cumplir en materia de conservación y estética.

Se recomienda trabajar con sistemas de rieles y proyectores que permitan usar distintos tipos de bombillería para adaptarse así a las necesidades lumínicas de cada pieza y espacio.

Luz Incandescente

La luz incandescente o de tungsteno generalmente es la luz que encontramos en las bombillas corrientes. Las hay en diversas tonalidades de amarillo muy cercanas a la luz natural.

Las bombillas de este tipo de luz irradian un mínimo de rayos ultravioleta, aunque si se escoge luz halógena (un tipo de luz incandescente) es importante verificar que las bombillas estén provistas de filtros ultravioleta.

Es importante mantener una distancia al menos de 3 metros entre el objeto y el foco de luz.

En el caso de los objetos sensibles a la luz, se recomienda orientar el foco de luz hacia el techo (blanco de preferencia) para un buen reflejo.

O también, utilizar reflectores sobre rieles en el techo de la sala de exposición tomando las medidas necesarias. Vale decir, los reflectores no se pueden ubicar muy cerca de los objetos porque pueden producir sombras verticales, ni muy lejos porque se dificulta el cruce óptico y disminuye la potencia lumínica. Para techos muy altos esta distancia aumenta y a la inversa para techos muy bajos disminuye.

Luz fluorescente

La luz fluorescente se dispersa por toda la sala; es fría y no emite tanto calor hacia el objeto. Aunque no proporciona una buena reproducción del color y la radiación ultravioleta que produce es muy alta.

Este tipo de luz se puede emplear para bañar los muros de la sala e iluminar los objetos en bases o en vitrinas (por ser fría puede ubicarse mas cerca de los objetos). La luz fluorescente resulta económica, pero si se usa como único tipo de luz en toda la sala, a veces produce la sensación de cansancio por lo que en lo posible, se recomienda mezclarla con luz incandescente. Al usarse en vitrinas, debe tenerse cuidado que no incida directamente en los ojos del visitante mientras observa el objeto

A continuación remitimos normas preventivas en torno a una exposición, un trabajo realizado por el Comité Nacional de Conservación Textil y publicada en el “Manual de Conservación Preventiva textil”:

ANTES Y DURANTE LA EXHIBICIÓN

- *Diseñar vitrinas fáciles de limpiar*
- *Evitar materiales y terminaciones en la vitrinas que sean fuentes de contaminación*
- *Evitar el uso de materiales infestados en las vitrinas de exhibición*
- *Cerrar las vitrinas con llave*
- *Evitar vitrinas y pedestales inestables*
- *Evitar la colocación de lámparas en el interior de las vitrinas*
- *Evitar toda iluminación innecesaria sobre los objetos*
- *Si se usan lámparas dicróicas, siempre con filtro anti-calórico (fuera de las vitrinas)*
- *Evitar la colocación de objetos textiles cerca de fuentes de calor y humedad (ej. Lámparas, estufas, suelos húmedos, paredes exteriores).*
- *Utilizar soportes para los objetos fabricados con materiales inertes*
- *Evitar exhibir objetos a menos de 10 cm del suelo*
- *Hacer uso de cortinas y persianas en las ventanas de la sala*
- *Separar los objetos entre sí, protegerlos del público, utilizar barreras psicológicas (cordones y marcas en el suelo, etc.)*
- *Nunca colgar con ganchos y/o ganchos los textiles en una pared*
- *Cuando se cuelga un tapiz de pared debe ser colocado ligeramente alejado del muro.*
- *Usar solo cartón sin ácido para enmarcar textiles*
- *Advertir a los visitantes que no toquen los textiles en exhibición*
- *Nunca exhibir textiles entre dos planchas de vidrio, sellándoles por los bordes para hacerlas herméticas*
- *Nunca colocar plantas o un jarrón de flores sobre textiles*
- *Nunca clavar y/o pegar los textiles en sus soportes o marcos.*

EXHIBICIÓN DE VESTUARIO

- *Usar maniqués a la medida*
- *Asegurarse de que los maniqués den suficiente soporte al atuendo en exhibición*
- *Cubrir los maniqués con un material inerte como algodón lavado y sin blanquear.*

- *Al vestir los maniqués, añadir soporte adicional cuando sea necesario, con la ayuda de papel tissue sin ácido o napa de poliéster para rellenar.*
- *Manipular el vestuario con mucha cautela y cuidado al vestir los maniqués*
- *No usar alfileres en el montaje*
- *Asegurarse de que la joyería de acero y los objetos que se corroen fácilmente no entren en contacto directo con los textiles*
- *Asegurarse de que los accesorios no dañen los textiles*
- *Si es posible, de vez en cuando cambiar los pliegues de los vestidos en exhibición*
- *Nunca usar maniqués de alambre o de otro material que se oxide fácilmente.*²⁰

²⁰ *Manual de Conservación preventiva de textiles.* Comité Nacional de Conservación Textil. DIBAM y Fundación Andes. 2002. p.56-57

6.3 PLANIFICACIÓN DE UNA EXPOSICIÓN: EL PATRIMONIO TEXTIL DEL TNCH EXHIBIDO

Una vez que el museo se consolidó universalmente como una institución, una de sus mayores funciones y preocupaciones fue la exposición de objetos. Desde entonces, lo que definimos como museografía ha ido desarrollando y aplicando sus técnicas en relación a la escenificación, diseño e instalación, y de acuerdo a los avances en materia de iluminación y conservación preventiva.

Por tanto, planificar una exposición es un trabajo en el que convergen varias disciplinas, se lleva a cabo en equipo y requiere de un tiempo de preparación que depende del tipo de exposición. Generalmente, distinguimos cuatro tipos de exposiciones según criterio espacio-temporal: permanente, exposición propia del museo y de expresa continuidad; temporal, exposición de duración limitada; itinerante, exposición temporal que recorre durante un tiempo determinado distintos espacios; móvil, exposiciones construidas independientes del espacio en el que se exhiben.

En ocasiones anteriores, el Teatro ha exhibido parte de su vestuario en la Biblioteca Nacional, La Universidad de Chile y en sus propios espacios pero *“no ha habido intentos mayores por realizar una exposición que realmente sea un aporte cultural para*



dramaturgos, actores, diseñadores y la sociedad en general”²¹. Actualmente, el Teatro Nacional Chileno exhibe en el vestíbulo de sus dependencias una exposición fotográfica llamada *“70 AÑOS viviendo el teatro. 1941-2011”* en el marco de la celebración de sus setenta años. La exposición presenta fotografías de las obras más representativas de la historia del teatro incluyendo además un traje usado por la actriz Cecilia Cucurella en la obra *La señorita de Tacna* (1984). Esta exposición es una muestra de lo que se puede generar, producir y enseñar con el patrimonio que almacena el teatro.

Fig. 25 Vestuario usado por Cecilia Cucurella en la obra *La señorita de Tacna* (1984) del escritor Mario Vargas Llosa. Diseño de Pablo Núñez. En: *“70 años viviendo el teatro. 1941-2011”*, exposición del Teatro Nacional Chileno.

²¹ Palabras de Raúl Osorio, Director del TNCH. Entrevista realizada el 1 de Octubre del 2012 por la autora de esta memoria.

Al respecto, nuestra propuesta es una alternativa para exhibir y rescatar el patrimonio textil, con un enfoque distinto, diferentes formas de diseño y montaje, interviniendo el propio Teatro Nacional pero a la vez, cuidando sus espacios y los objetos que conforman su patrimonio.

Por otra parte, la planificación de una exposición consiste en la realización de un guión museológico, es decir el desarrollo del tema y contenido de la exposición. Asimismo, para la realización del guión museológico es fundamental trabajar con esquemas, textos, fichas, documentos y fuentes bibliográficas.

El guión museológico consiste en la primera parte de la planificación o proyecto expositivo y es la base para la segunda etapa: el guión museográfico. Este guión se encarga del diseño y montaje de la exposición, es decir, responde al cómo o de qué forma exhibimos el tema, el contenido y los objetos.

Los conceptos de museografía y conservación preventiva enunciados en apartados anteriores, son fundamentales al momento de realizar los respectivos guiones para la exposición. Además, es importante que la exposición logre una correspondencia entre la conservación preventiva, el diseño (estética) y el enfoque (mensaje-contenido) para una adecuada construcción de la misma.

La exposición es un proceso, como ya hemos dicho, multidisciplinario al que varios estudiosos del tema le han asignado diversas clasificaciones, órdenes y/o características. Algunas de ellas son:

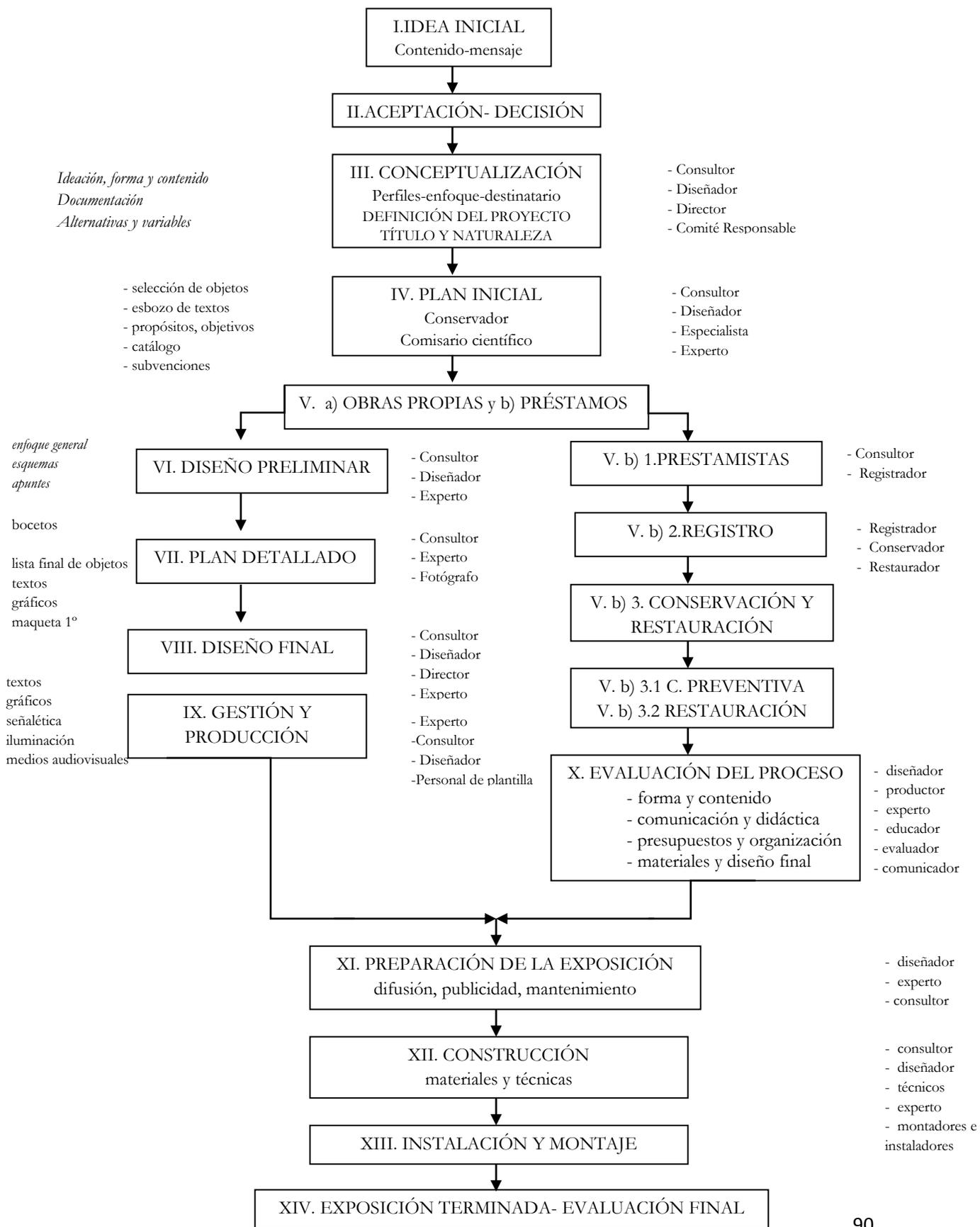
- 1. Conceptualización y objetivos, 2. Planificación o programa, 3. Producción y gestión del proyecto, 4. Diseño, instalación y montaje, 5. Análisis y evaluación.
- 1. Objetivo, 2. Selección, 3. Colocación, 4. Iluminación, 5. Orden (secuencia), 6. Circulación, 7. Otros entretenimientos (público, señalización...), 8. Preservación.
- 1. Buenos rótulos, incluyendo un fácilmente visible y legible pequeño título, un más detallado subtítulo, una o más cartelas adicionales facilitando la necesaria información, y rótulos sobre los objetos donde se necesiten; 2. Armonía entre los objetos y los rótulos – deben aparecer perteneciendo al conjunto, ambos contribuyendo al mismo fin; 3. Buen diseño, incluyendo la colocación o disposición, buena utilización del color, tipografía, iluminación, etc.
- 1. Estar protegida y segura, 2. Ser segura, 3. Atraer la mirada, 4. Mostrar buena apariencia, 5. Captar la atención, 6. Ser útil y provechosa, 7. Resultar muy agradable.

A continuación, presentamos por escrito el guión museológico y museográfico desglosado en 14 etapas. Para ello nos basamos en el esquema “génesis y desarrollo de la exposición: de la idea inicial a la evaluación final” presente en “*Museología y Museografía*” de Luis Alonso Fernández.

El esquema tiene trece etapas de preparación de la exposición y una decimo cuarta correspondiente a la evaluación final que se realiza una vez finalizada la exposición.

En caso de que las condiciones o características de la exposición lo requieran algunas etapas del esquema se pueden omitir o modificar. Por ejemplo si la exposición es temporal y de menor envergadura no requiere de plan y diseños detallados. O, también, existe el caso en que las exposiciones se conformen solo con piezas de la colección de la institución y no realizan préstamos a particulares u otras instituciones.

Ilustramos el esquema en la siguiente página:



La primera etapa del guión museológico, según el esquema mencionado, es la **IDEA INICIAL** que corresponde al contenido – mensaje que se quiere mostrar. Es el primer bosquejo de la exposición a realizar.

Al respecto, nuestra idea inicial es realizar una exposición con el vestuario que almacena Sastrería del Teatro Nacional Chileno con el objetivo de rescatar el trabajo que han realizado los distintos diseñadores que han pasado por el Teatro. La exposición sería de carácter temporal y se piensa en los propios espacios del Teatro para su instalación.

Una idea más ambiciosa, contempla un proyecto de gran envergadura que consista en una serie de exposiciones temporales que destaquen a los distintos diseñadores que han trabajado en el Teatro Nacional Chileno.

ACEPTACIÓN-DECISIÓN es la segunda etapa y consiste, como el nombre lo dice, en la aceptación de la IDEA INICIAL por parte del equipo humano encargado de planificar y ejecutar la exposición. Esta etapa, también refiere a la aprobación del proyecto por parte del museo, centro cultural, galería, etc.; es decir, de la institución que avala la exposición.

En nuestro caso, el proyecto debe ser aprobado por el director del Teatro Nacional Chileno para la intervención y uso de sus espacios y la orden correspondiente para exhibir el vestuario escogido.

CONCEPTUALIZACIÓN, corresponde al proceso en donde se organizan y concretan las ideas. El tema de la exposición, el enfoque y el título quedan definidos así como el carácter del destinatario o el tipo de público al que se quiere llegar. Documentar, investigar y recopilar información acerca del tema de la exposición es uno de los fines principales de esta etapa, y deben quedar concluidos.

Tema y Enfoque de Exposición

La idea inicial, es decir, realizar una exposición con el vestuario que almacena Sastrería del TNCH, es un tema que debemos acotar para dar un enfoque a la exposición.

A lo largo de la historia del Teatro Nacional Chileno, varios diseñadores han trabajado en el diseño de vestuario de las obras, logrando trajes magníficos, creativos e innovadores, verdaderas piezas de arte como son considerados hoy en día. Por ello, exhibir los trajes es una forma de rescatar la propia historia del teatro.

Para iniciar el proyecto se propone una primera exposición destacando al diseñador Guillermo Núñez y su trabajo para la obra “El perro del hortelano” estrenada por el teatro en 1962. Una de las razones que motivan su exhibición es que el vestuario de “El perro del Hortelano” fue muy reconocido y destacado en cuanto a diseño, incluso

internacionalmente por el Museo Metropolitano de Nueva York, Estados Unidos, el cual conserva uno de los trajes realizado por Guillermo Núñez.

La propuesta es exhibir al menos 6 trajes de la obra, considerando el espacio destinado para ello (vestíbulo y sala estar del segundo piso del TNCH) y el número de personajes (16) que tiene la obra.

Título Exposición

Título estimado para la exposición: “Originalidad y fantasía: diseño de vestuario”

Subtítulo: De Guillermo Núñez para El perro del hortelano

Tipografía título: Lucida Sans Unicode

Tipografía subtítulo: Brush Scrip MT

“Originalidad y fantasía: diseño de vestuario”

De Guillermo Núñez para El perro del hortelano

El título es el primer acercamiento que tiene el espectador- receptor con la exposición. En este caso, los conceptos ‘originalidad’ y ‘fantasía’ separados por dos puntos de la frase ‘diseño de vestuario’. Los primeros caracterizan los objetos que se exhiben y la frase que sigue luego de los dos puntos indica que lo que se exhibe es vestuario.

Por otra parte, el subtítulo agrega información, señalando que el vestuario fue diseñado por Guillermo Núñez para la obra *El perro del hortelano*. La frase es clara y explícita.

Destinatario de la Exposición

El público se considera el elemento justificador de la labor y la existencia del museo, en especial, de las funciones y actividades que realiza. Un claro ejemplo son las exposiciones.

*“Como medio de comunicación y diálogo que es, la exposición de los objetos crea una interacción entre ella misma y el visitante, que se manifiesta en la repercusión o impacto de aquella y en el comportamiento de éste”.*²²

Si bien, el espacio destinado a la exposición no es un museo, sino, los espacios de un teatro, la función de la exposición es la misma.

La exhibición de objetos es un medio que busca comunicar, enseñar y generar diversas experiencias en el público visitante.

Al respecto, nuestra propuesta busca llegar a todo público, escolares, universitarios, jóvenes, adultos, mayores, hombres y mujeres, etc. Sin embargo, si nos dirigimos a un

²² FERNANDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Ediciones del SERBAL. Barcelona, 2001. P.229

público en específico, sería el relacionado con el ámbito del diseño, teatro y arte. Público escolar perteneciente a Liceos Industriales que cuenten con el técnico de Diseño de vestuario, público universitario de las carreras de Diseño Teatral y Teatro y estudiantes de Diseño de vestuario de los distintos Institutos profesionales de Santiago.

Bibliografía Documentada para la Producción de Textos

CÁNEPA GUZMÁN, M. *Historia de los Teatros Universitarios*. Ediciones Mauro. Santiago. 1995

CÁNEPA GUZMÁN, M. *Historia del Teatro Chileno*. Editorial Universidad Técnica del Estado. Santiago. 1974

PIGA, D. *Teatro Chileno del siglo XX*. Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile. Santiago. 1964.

SAPIAÍN, C. *Maestros del Vestuario Teatral*. Imprenta Salesianos. Santiago. 2005.

Programa de la Obra El Perro del Hortelano. Archivo Teatro Nacional Chileno. Santiago. 1962

PLAN INICIAL, en esta cuarta etapa las ideas se concretan aún más. Se lleva a cabo la selección de los objetos a exhibir, proceso supervisado por el conservador de la institución. Es fundamental que este proceso considere el estado de conservación de los objetos además de su concordancia con el perfil y enfoque de la exposición.

El esbozo de los textos queda hecho. Se establecen los objetivos y propósitos de la exposición.

La quinta etapa, **OBRAS PROPIAS Y PRESTÁMOS**, corresponde al proceso administrativo y legal en el caso de que la exposición requiera para su realización objetos pertenecientes a colecciones privadas, particulares o de otras instituciones. En este proceso se lleva a cabo un registro de los objetos que informe su estado de conservación de entrada, su restauración en el caso requerido, y su estado de conservación de salida (devolución).

Para nuestro caso, la exposición exhibe principalmente vestuario pero se considera una vitrina de presentación que exhiba el programa de la obra (Archivo del Teatro Nacional Chileno) y uno o dos bocetos como mínimo de los diseños o figurines del vestuario realizados por Guillermo Núñez y/o Sergio Zapata Brunet, quien trabajó para la obra.

Todo ello, únicamente si conservan los dibujos y el préstamo (particular-Institución) se efectúa.

La sexta etapa, **DISEÑO PREELIMINAR**, consiste en realizar un primer esquema de la disposición de los objetos en el espacio destinado a la exposición. Bocetos de las opciones de soporte para los objetos.

En la séptima etapa, **PLAN DETALLADO**, el contenido de la exposición queda definido. Se realizan los textos finales.

En la octava etapa, **DISEÑO FINAL**, se realiza una maqueta de la exposición que indique las decisiones adoptadas respecto a la señalética, iluminación, circulación y medios audiovisuales en el caso requerido.

- Debido a que la exposición no es de gran envergadura sino temporal, algunas etapas se pueden omitir o bien, reducir. Para nuestro caso es más apropiado y eficiente fusionar algunas etapas en una sola.

La cuarta etapa, **Plan Inicial**, con la séptima, **Plan detallado**. Así también, la sexta y la octava, **Diseño preliminar** con **Diseño final** respectivamente.

Plan de Exposición

Objetivos y Propósitos

El principal objetivo de la exposición, como hemos mencionado anteriormente, es rescatar el trabajo que han realizado los distintos diseñadores que han pasado por el Teatro, es decir, rescatar y dar a conocer el patrimonio textil del Teatro Nacional Chileno.

Por otro lado, los objetivos específicos se traducen en:

- Exhibir vestuario diseñado por Guillermo Núñez para la obra “El perro del hortelano” del año 1962.
- Destacar el trabajo de confección que se realizaba en Sastrería del TNCH en la época.
- Dar cuenta del valor del diseño de vestuario nacional a través del reconocimiento internacional alcanzado.

En cuanto a los propósitos de la exposición, ésta busca una repercusión positiva en la sociedad, es decir, que el patrimonio del Teatro Nacional y el mismo Teatro sean reconocidos. Sin embargo, no es solo el reconocimiento lo que busca, sino también, ser una fuente de enseñanza, de entrega de conocimiento y acceso a la cultura.

Producción de Textos

La producción de textos corresponde al resultado final de la búsqueda bibliográfica, documentación e investigación de los objetos a exhibir. La función de los textos es informar y guiar al visitante en la exposición.

“La producción de paneles informativos, así como los niveles informativos, deben atender a la buena clasificación de los textos según su contenido y soportes, y poseer las debidas condiciones de legibilidad, motivación y comprensión, tanto de los textos y de las ilustraciones como respecto de su ubicación y colocación de los paneles.”²³

Los textos pueden ser orientativos, introductorios o identificativos.

Los textos orientativos corresponden a los títulos de la exposición y es la primera información que recibe el público.

Los textos introductorios o de apoyo corresponden a los textos de contenido o de los temas que abarca la exposición. Cumplen la función de explicar, describir e ilustrar las ideas propuestas en el guión. Se utilizan al principio de una exposición para presentarla, e igualmente al comienzo de los temas que la componen para introducirlos y explicar algunas cosas en relación con los objetos que se exhiben.

Sus contenidos deben ser claros y concisos para permitir la comprensión por parte de los diferentes públicos: niños, estudiantes, adultos y especialistas.

Los textos identificativos corresponden a las cartelas de cada uno de los objetos en exhibición. En otras palabras es la ficha técnica del objeto y posee datos específicos como: autor, fecha de elaboración, técnica, título, etc., datos que varían según el tipo de objeto en exhibición.

De preferencia los textos deben colocarse a la derecha de las obras a una altura no inferior a los 120 cm para facilitar su lectura.

Textos Finales

Textos Orientativos

Título de la exposición: “Originalidad y fantasía: diseño de vestuario”

Subtítulo: De Guillermo Núñez para El perro del hortelano

Tipografía título: Lucida Sans Unicode

Tipografía subtítulo: Brush Scrip MT

²³ FERNANDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Ediciones del SERBAL. Barcelona, 2001. p. 230

“Originalidad y fantasía: diseño de vestuario”

De Guillermo Núñez para El perro del hortelano

Textos introductorios

- I. *«Originalidad y fantasía: Diseño de Vestuario. De Guillermo Núñez para el Perro del Hortelano»* es la primera de una serie de exposiciones temporales que rescatan el patrimonio de nuestro teatro y que buscan otorgar el debido reconocimiento a los diferentes diseñadores que a lo largo de la historia han trabajado diseñando y creando para montar cada una de las obras. Por primera vez el Teatro abre y dispone sus espacios para una exposición. Rescatar nuestro patrimonio, valorarlo y darlo a conocer son una de las principales razones que nos mueven para dar inicio a este proyecto. En esta primera ocasión la muestra reúne, principalmente, seis trajes pertenecientes a la obra “El perro del hortelano” estrenada en 1962. Complementa la exposición, el programa de la obra cuya portada fue el mismo utilizado para el afiche, un diseño elaborado por José Messina y bocetos o figurines del diseñador y académico Sergio Zapata Brunet, quien trabajó conjuntamente con Guillermo Núñez.

II. “Originalidad y fantasía: diseño de vestuario”

De Guillermo Núñez para El perro del hortelano

«Originalidad» y «fantasía» palabras con las que iniciamos esta exposición, definen y caracterizan los seis trajes aquí expuestos.

El vestuario fue realizado para la Obra “El perro del hortelano” del escritor español Lope de Vega, indumentaria que escapa al contexto propio del siglo XVII español, época en la que fue escrita esta comedia.

El diseño representa una fantasía, trajes de presencia extraña pero elegante. Los cachos o puntas que recorren los trajes femeninos y masculinos de los personajes marcan la originalidad de Guillermo Núñez, quien logra crear un mundo paralelo representado y llevado a escena.

El jubón masculino y femenino, las calzas, las faldillas que ampliaban las caderas de las mujeres en la España del siglo XVII son reinterpretados por el diseñador. Se conservan los vestidos de amplios faldones para las mujeres y las

calzas y trajes ajustados para los hombres, sin embargo, son creaciones nuevas, con decoraciones distintas, aplicaciones metálicas y puntas o cachos rellenos con esponja. Guillermo Núñez traslada la elegancia, el lujo y delicadeza de la moda española del XVII, propia de condesas, condes, marqueses—personajes de la obra—a sus propias creaciones.

Además, los trajes tanto masculinos como femeninos se complementaban perfectamente con sombreros de la misma naturaleza, es decir, con cachos o puntas que rodeaban su cabeza. La confección de estos accesorios fue realizada por Sergio Zapata Brunet, quien colaboró con el diseño de vestuario.

Los trajes se presentan como verdaderas obras de arte, dando a conocer el trabajo de diseño y confección que se llevaba en Sastrería del Teatro Nacional Chileno, en ese tiempo, Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). La escenografía y el diseño de vestuario fue realizado por el escritor, poeta, pintor y ya mencionado diseñador Guillermo Núñez. Los talleres del ITUCH se encargaron de llevar a cabo los diseños y confeccionar el vestuario bajo la dirección de Libertad Castro, encargada de Sastrería en ese tiempo, y el apoyo de Virginia Herman, ayudante de vestuario.

Guillermo Núñez solo creaba los bocetos del vestuario, eran ideas y dibujos que otra persona los interpretaba y llevaba a ejecución, pues el diseñador no se especializó nunca en corte y confección.

Guillermo Núñez también se desempeñó desde 1952 a 1970 como profesor en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile y trabajó para el Teatro Nacional Chileno en contadas ocasiones, la primera fue en 1952 para la obra *La profesión de la señorita Warren*, en 1955 para *Una carta perdida*, *Todos son mis hijos* y *Fuerte Bulnes*, en 1956 para *Las preciosas ridículas*, *El médico a palos*, *El alcalde de Zalamea* y *Las Brujas de Salem*, en 1958 para *El sí de las niñas*, en 1962 para *El perro del Hortelano* y la última fue *El Evangelio según San Jaime* en 1969.

- III. El vestuario de *El Perro del Hortelano* ha sido uno de los más emblemáticos de Guillermo Núñez en su trabajo como diseñador. Es valiosa su osadía y su magnificencia en la creación, tanto así que uno de los trajes se conserva en el Museo Metropolitano de Nueva York. El traje que conserva el Museo, lo adquirió mientras la obra andaba de gira en Estados Unidos, tal corresponde a

uno de los trajes utilizados por Marés González. Aquí exhibimos uno de ellos.

Es importante, señalar que la confección de trajes contemplaba dos piezas como mínimo para cada actor, en ocasiones el mismo diseño o una variante.

Textos identificativos

1. Programa de “El Perro del Hortelano”
 Archivo Teatro Nacional Chileno
 1962
2. Bocetos para vestuario de “El perro del Hortelano”
 Por Sergio Zapata Brunet
 1962
3. Conde Ludovico
 Traje usado por Agustín Siré
4. Dorotea, Dama de compañía.
 Traje usado por Raquel Neves
5. Diana, Condesa de Belfor
 Traje usado por Marés González
6. Marcela
 Traje usado por Fanny Fisher
7. Teodoro
 Traje usado por Héctor Maglio
8. Anarda, Dama de compañía.
 Claudia Paz

Diseño de Exposición

Soportes de Objetos y Textos

El espacio y lugar para la exposición, como ya hemos mencionado, es el vestíbulo en el primer piso y la sala de estar del segundo piso del teatro Nacional Chileno.

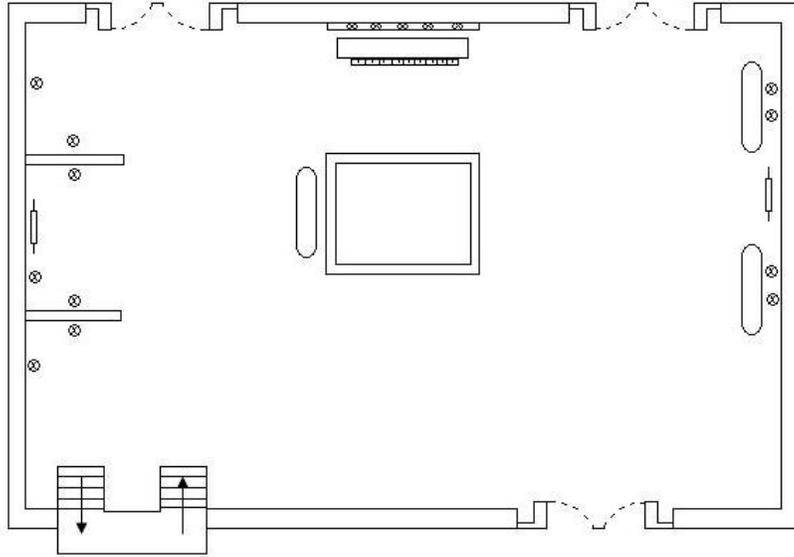


Fig. 26 Plano vestíbulo, primer piso Teatro Nacional Chileno



Fig.27 Vista de la entrada al TNCH, desde el interior del vestíbulo.



Fig.28 Vestíbulo Teatro Nacional Chileno. A la derecha de la imagen, el acceso a las butacas para el público asistente al Teatro.



Fig. 29 Exposición fotográfica “70 años viviendo el teatro”. Vestíbulo Teatro Nacional Chileno

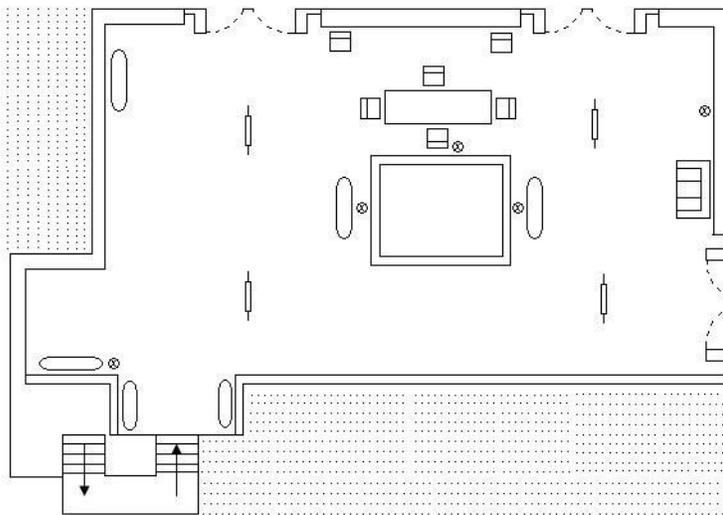


Fig. 30 Plano Sala de Estar Segundo piso TNCH

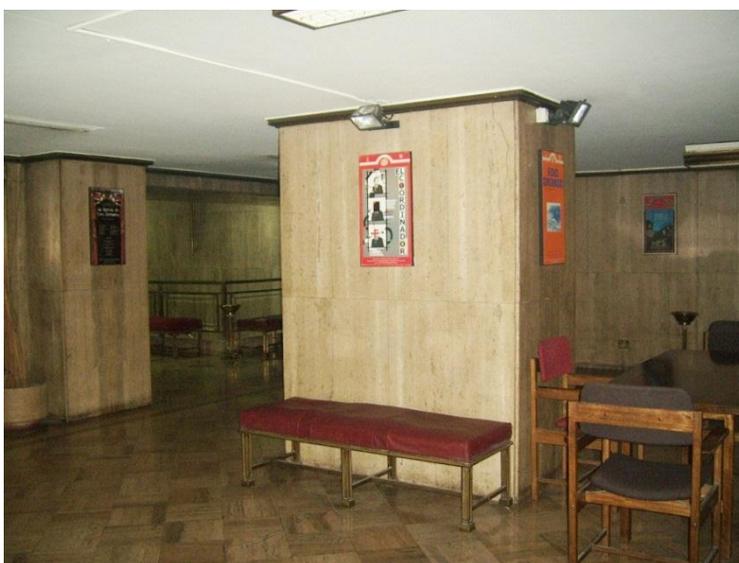


Fig. 31 Sala de estar segundo piso TNCH



Fig. 32 Sala de Estar segundo piso TNCH. A la izquierda de la imagen el acceso a las butacas para el público asistente al Teatro



Fig. 33 Trajes almacenados en Sastrería. Al centro vestuario perteneciente a la obra “El perro del hortelano”

Para el diseño de exposición se tomó como referencia la instalación y montaje de la exposición “De la mini a la maxi. Moda de 1960” realizada por el Museo de Artes Decorativas y Diseño de Letonia. El montaje de los trajes y el soporte escogidos permite una mejor observancia de los objetos de una manera limpia y delicada como es el objeto textil.



Fig. 34 Ejemplo de exhibición y montaje de vestuario.

“De la mini a la maxi. Moda de 1960”. De la colección de Alexandre Vassiliev. Museo de Artes Decorativas y Diseño. 8 de Julio- 2 de Octubre 2011. Riga, Letonia.

En general, la exposición contempla 4 paneles (A, B, C y D), una vitrina y tres plataformas (a, b y c) distribuidas en el segundo piso.

En primer lugar, en el vestíbulo se dispondrá un panel y una vitrina horizontal que exhiba el programa de la obra “El perro del hortelano” y los bocetos del vestuario realizado por Guillermo Núñez o Sergio Zapata Brunet.

En el panel A se dispone el texto introductorio I, y en la vitrina los textos identificativos números 1 y 2.

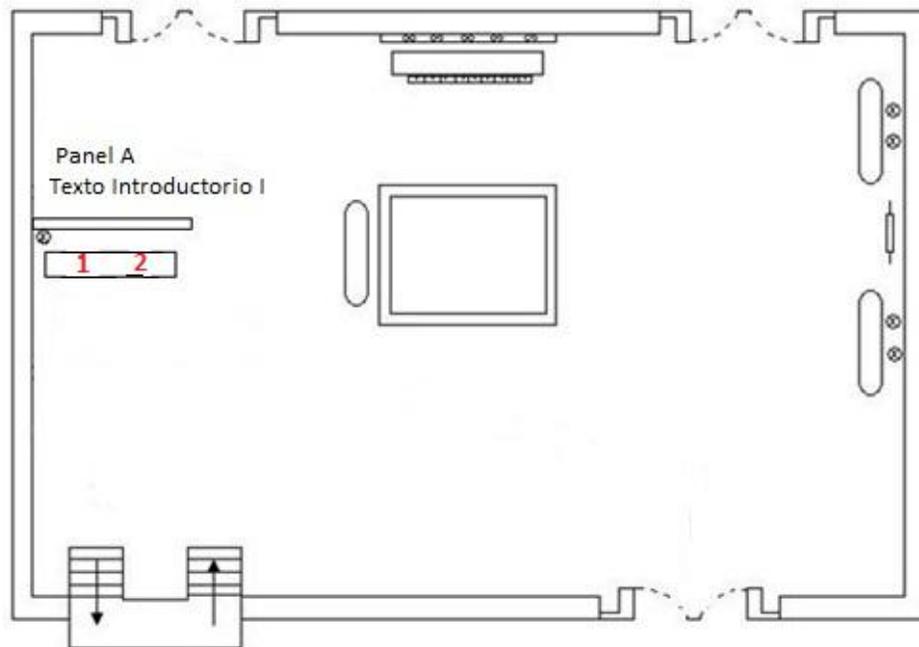


Fig. 35 Plano disposición de Soportes y Textos. Vestíbulo primer piso TNCH.

En el segundo piso se dispondrán los tres paneles restantes (B, C y D) y bajo ellos tres plataformas o tarimas (a, b y c) en las que se dispondrán de dos en dos los seis trajes a exhibir en sus correspondientes maniqués realizados a medida para asegurar su conservación y contemplación.

Los paneles B y C son soporte para los textos introductorios II y III respectivamente.

La plataforma **a** exhibe los trajes correspondientes a los textos identificativos 3 y 4. La plataforma **b** los trajes correspondientes a los textos identificativos 5 y 6. Por último, la plataforma **c** a los textos números 7 y 8.

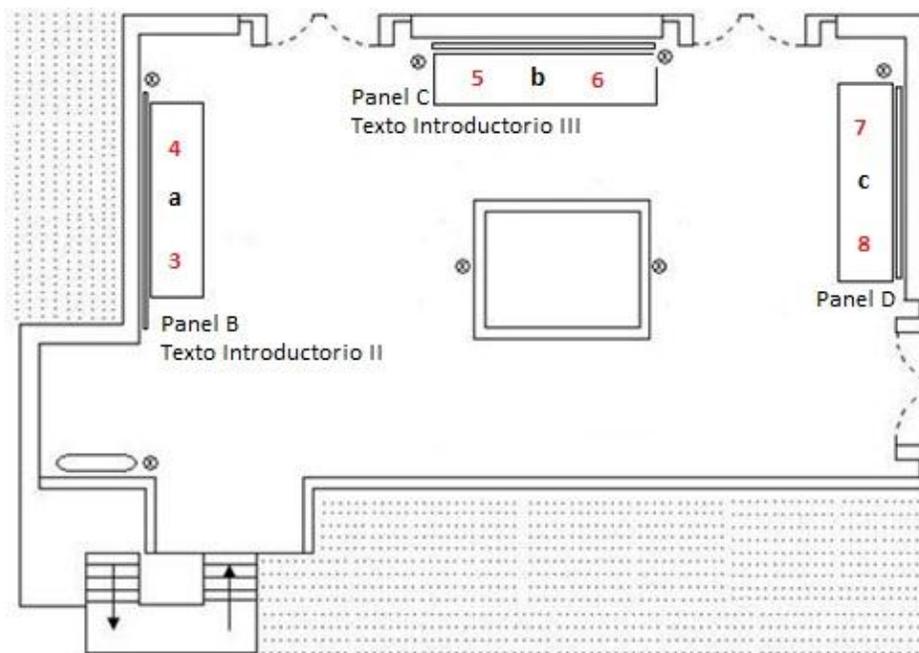


Fig. 36 Plano disposición de Soportes y Textos. Sala de Estar segundo piso TNCH.

Iluminación y Control de Humedad

Definir el tipo de iluminación de la exposición es un trabajo que debe considerar tanto la intensidad de la luz (lux) para el resguardo de los objetos como la temperatura del color de la luz (kelvinaje) para una buena contemplación.

El registro de la temperatura del color de la luz va de 2500 a 7000. El kelvinaje de 2500 a 3000 corresponde a la luz rojiza, amarillenta; de 3000 a 4500 a la luz blanca y de 4500 a 7000 a la luz azul. Se recomienda el menor kelvinaje ya que ese nivel de temperatura produce una sensación de agrado en el espectador. En cambio, un kelvinaje mayor genera sensación de frío.

Por tanto, iluminación de tipo incandescente es apropiada primero, porque la radiación ultravioleta es mínima, segundo, porque emite luz similar a la natural, por ende, su kelvinaje es menor. Sin embargo, igual es preferible contar con filtros para rayos ultravioleta e infrarrojos.

La intensidad de la luz debe ser de un máximo de 250 lux.

La luz tipo incandescente es instalada en rieles.

Como sabemos, la temperatura y la humedad relativa son factores que se relacionan directamente y se deben controlar para evitar cualquier deterioro de los objetos al interior de la sala de exposición.

La humedad relativa debe ser de 55% y se controla con el deshumificador ubicado en la sala o también un termohidrógrafo que controla la humedad y la temperatura de la luz.

Circulación del Público

Existen distintos tipos de recorridos de acuerdo con los tipos de visitantes al museo y las exposiciones; éstos se pueden determinar mediante la utilización de paneles, el manejo del color, la ubicación de los textos y el montaje de las obras. Para exposiciones con orden secuencial el recorrido debe comenzar por la izquierda.

Distinguimos tres tipos de recorrido. El **Recorrido sugerido** es el más utilizado. Si bien presenta un orden secuencial para la mayor comprensión del guion, permite que la visita se realice de manera diferente si se quiere.

El **Recorrido libre** Se utiliza para guiones no secuenciales. Permite realizar la visita de acuerdo con el gusto o inquietudes del visitante. No es adecuado para museos de carácter histórico pues una visita discontinua rompe con la narrativa del guion.

Por último, el **Recorrido obligatorio** Se utiliza para guiones secuenciales en donde el visitante debe realizar la visita siguiendo el orden planteado

a través del montaje. Permite la narración completa del guion mediante un recorrido secuencial de los temas tratados.

En nuestro caso, el recorrido es sugerido. La exposición se inicia en el primer piso (Vestíbulo Teatro Nacional Chileno) con una vitrina que exhibe el programa de la obra y bocetos del vestuario de “El perro del Hortelano”. El Recorrido se inicia en la entrada al teatro, luego directamente a la vitrina y texto de presentación. La exposición continúa en el segundo piso. Allí, se exhiben los seis trajes dispuestos en maniqués sobre plataformas. Seis trajes distribuidos en tres plataformas, dos en cada una. El recorrido es circular.

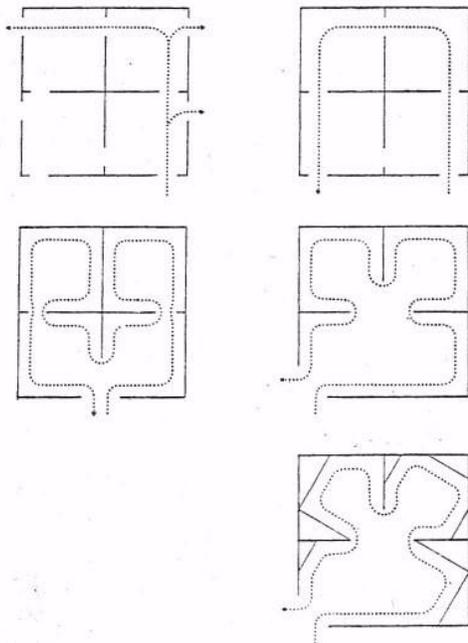


Fig. 37 Diversos Planteamientos de circulación del público visitante en las salas de Exposiciones (Coleman)

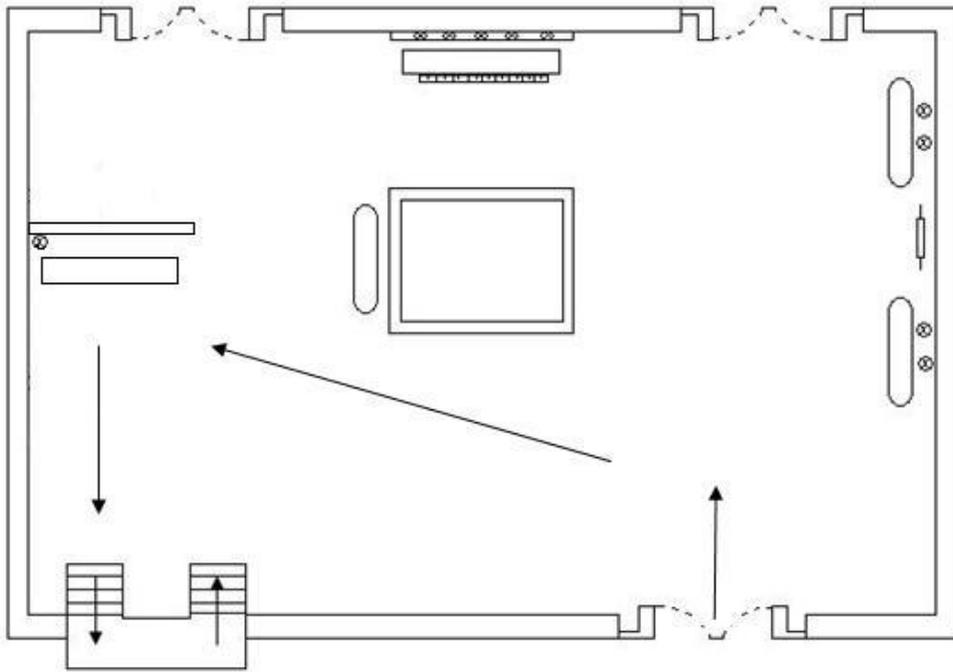


Fig. 38 Plano Recorrido Sugerido Vestíbulo Primer Piso Teatro Nacional Chileno

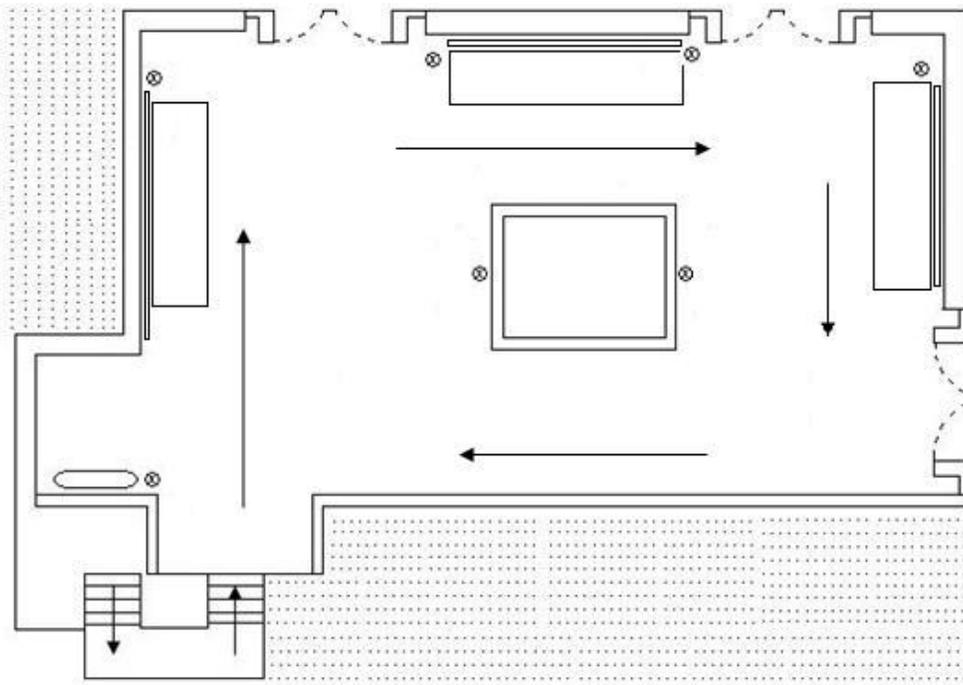


Fig. 39 Plano Recorrido Sugerido Exposición Segundo Piso Teatro Nacional Chileno

La novena etapa, **Gestión y Producción**, consiste en la ejecución de algunos procesos del diseño de exposición como la iluminación, la señalética y medios audiovisuales si son requeridos.

La décima etapa, **Evaluación del Proceso**, corresponde a la revisión de las etapas realizadas hasta esa instancia. Además se lleva a cabo, una de las tareas esenciales, se organiza el presupuesto requerido para la exposición.

Los requerimientos técnicos y presupuestales varían de acuerdo con el tipo de exposición (permanente o temporal), la duración, la cantidad y tipo de obras (escultura, pintura sobre caballete, artes decorativas, etc.) y el tipo de montaje.

Las exposiciones permanentes son más exigentes por la necesidad de trabajar con materiales de especificaciones más altas que garanticen su durabilidad. Las exposiciones temporales, por el contrario permiten manejar otros materiales; además su costo se puede reducir si se organiza una buena dotación de mobiliario museográfico.

La décimo primera etapa, **Preparación de la Exposición**, corresponde al proceso previo a la inauguración de la exposición. La difusión y publicidad son las tareas fundamentales.

La realización de afiches para la difusión de la exposición y de trípticos informativos disponibles en la sala de exposición para el público asistente son una de las opciones. También se puede contar con otros medios de comunicación como la prensa, programas de televisión, periódicos y revistas culturales.

A continuación, propuesta para el afiche de la exposición con fecha de duración tentativa y auspicio y patrocinio ficticio.



Fig. 40 Afiche de exposición en el Teatro Nacional Chileno

La décimo segunda etapa, **Construcción**, consiste, valga la redundancia en la construcción de los soportes físicos para la exposición. Paneles, vitrinas adecuadas, plataformas, etc. solo en el caso que no se cuente con el debido material museográfico.

La décimo tercera etapa, **Instalación y montaje**, corresponde al proceso de ejecución de la exposición. Se disponen los objetos en el orden y soportes previamente escogidos. Además, se colocan los textos ya impresos en los soportes, también, previamente escogidos.

La décimo cuarta y última etapa, **Exposición terminada- Evaluación Final**, corresponde efectivamente al momento en que finaliza la exposición y se somete a evaluación por parte del equipo y la institución que la organizó.

La evaluación se considera como un proceso imprescindible tanto para conocer como para perfeccionar una actividad sociocultural tan importante para el museo u otras instituciones afines como es la exposición.

Los instrumentos de los que hace uso este proceso son la observación, los cuestionarios y la encuesta.

Se evalúan las críticas y comentarios del público como el número de personas que la visitó.

CONCLUSIONES

La conservación del patrimonio y la difusión de éste mediante investigaciones y exposiciones es una tarea que realizan principalmente los museos. Sin embargo, como hemos señalado en este trabajo, los museos no son los únicos poseedores de obras culturales, existen también particulares, galerías, anticuarios, centros educacionales, o como el caso expuesto, el Teatro Nacional Chileno, dependiente de la Universidad de Chile. Este teatro es dueño de una valiosa colección de vestuario que almacena en las dependencias de su Sastrería. La colección cuenta con más de un centenar de trajes que años atrás brillaron en escena y dieron a conocer el trabajo de diseñadores de vestuario, diseñadores teatrales y artistas.

Hoy historiadores, historiadores del arte, investigadores y profesionales ligados al arte y la cultura se mueven motivados por la construcción de una historia, por valorar “lo que es nuestro” y difundirlo. El rescate y la conservación de un patrimonio (tangibile o no) se ha transformado en una misión. A este motivo, principalmente, responde la propuesta de conservación y exposición para la colección de trajes almacenados en las bodegas de Sastrería del TNCH. Sin embargo, no es el único motivo porque también me movió el enorme interés que siento por el vestuario y la estrecha relación que mantengo con la confección de prendas. El corte y el armado de las prendas funciona y es un trabajo hecho a mano, creativo, exactamente congruente al trabajo del artista.

El arte tiene muchas formas de expresión, no solo radica en la pintura o escultura como hemos visto casi únicamente a lo largo de los cuatro años de Licenciatura sino también se dirige a otros ámbitos, uno de ellos: el diseño de vestuario. Es en este punto que nuestra profesión, la de historiadores del arte se vuelve relevante, se expande y se torna necesaria para nuevos estudios e investigaciones. En este sentido, el presente estudio y el acercamiento a la formulación de un proyecto abre un nuevo campo y es uno de los resultados más favorables a nivel personal.

Siguiendo con las conclusiones sobre el vestuario en Sastrería, queremos que el vestuario se conserve en las mejores condiciones posibles, que el espacio sea el necesario, que cuente con un registro adecuado y una limpieza constante.

Asimismo, la propuesta de exhibición en las dependencias del TNCH es el medio para enseñar el valor artístico e histórico de los trajes y otorgar a sus diseñadores un reconocimiento.

Las herramientas y las pautas de conservación preventiva y exposición, al menos intelectuales están, solo faltan los recursos, los fondos necesarios para ejecutar. A la espera de ser develada permanece una parte de la historia del Teatro Nacional Chileno, una memoria visual que se patenta en estos trajes.

BIBLIOGRAFÍA

CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *Historia del Teatro Chileno*. Editorial Universidad Técnica del Estado. Santiago. 1974

CÁNEPA GUZMÁN, Mario. *Historia de los Teatros Universitarios*. Ediciones Mauro. Santiago. 1995.

CARRIZOZA, Amparo; DEVER R, Paula. *Manual básico de Montaje Museográfico*. Museo Nacional de Colombia.

Corporación Patrimonio Cultural de Chile, Memoria Gestión 2003. Ediciones Trineo S.A. 2003.

DEBESA, Fernando. *Mama Rosa*. Editorial Universitaria, Santiago. 1988.

FERNANDEZ, Luis Alonso. *Museología y Museografía*. Ediciones del Serbal. Barcelona, 2001.

Manejo integral de Colecciones en el Museo Histórico Nacional. Gobierno de Chile. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos.

Manual de Conservación preventiva de textiles. Comité Nacional de Conservación Textil. DIBAM y Fundación Andes. 2002

LA TERCERA, Edición del Domingo 19 de Junio del 2011.

PIGA, Domingo. *Teatro Chileno del siglo XX*. Publicaciones Escuela de Teatro Universidad de Chile. Santiago, 1964.

Programa de las Obra El Perro del Hortelano. Archivo del Teatro Nacional Chileno. 1962.

Programa de la obra Las alegres Comadres de Windsor. Archivo del Teatro Nacional Chileno. 1975.

Programa de la obra Mama Rosa. Archivo del Teatro Nacional Chileno. 1982

Programa Ballet Oratorio "Carmina Burana". Ballet Nacional Chileno. Agosto-Septiembre 1993.

RAU R., Mónica. *60 años, Memoria Gráfica del Teatro Nacional Chileno*. Universidad de Chile. 2006.

Revista Apuntes N°102. Publicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, 1991.

SAPIAÍN, Carolina. *Maestros del vestuario teatral*. Imprenta Salesianos. Santiago, 2005.

TOBAR, Julio. *Museología General*. Departamento de Artes Plásticas, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 1997