

Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile

“Memorias Pluri-étnicas en las colecciones textiles
de la región de Los Ríos”

Créditos

“Memorias pluri-étnicas en las colecciones textiles de la región de Los Ríos”

Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile

Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, región de Los Ríos, a través del FONDART regional, convocatoria 2017

Agradecimientos

A Angela Herrera en la documentación litúrgica, a Juan Huichicoy Chicuy y Germán Huichaqueo, en la documentación etnográfica, a Carlos Fischer en el registro fotográfico y a todos los profesionales de la Dirección Museológica, por su apoyo y colaboración en este proyecto

Compilación, redacción y edición

Claudia Ordóñez, Constanza Chamorro, Simón Urbina y Mariana Vidangossy

Fotografía

Carlos Fischer

Laboratorio de conservación, Dirección Museológica Universidad Austral de Chile

Fotografía de portada

Detalle de humeral, colección textil

Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile

Diseño / Héctor Calvo y Andrea Gaete - contacto@titecalvo.cl

Imprenta América / Edición de 500 ejemplares, Valdivia, 2017

ISBN 978-956-390-049-1



Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región de Los Ríos a través del Fondart Regional, convocatoria 2017.



Universidad Austral de Chile
Dirección Museológica

Dirección Museológica, Universidad Austral de Chile

“Memorias Pluri-étnicas en las colecciones textiles
de la región de Los Ríos”



Índice

7 / Presentación

9 / Introducción

11 / Memorias pluri-étnicas en las colecciones textiles de la región de Los Ríos.

15 / Textil etnográfico

25 / Textil litúrgico

35 / Textil histórico

45 / Accesorios y complementos del vestir

55 / Palabras finales

57 / Bibliografía

59 / Índice de imágenes



Presentación

Karin Weil González

Directora

Dirección Museológica UACH

La Universidad Austral de Chile desde su fundación ha procurado conservar el patrimonio cultural, tangible e intangible, característico de la región y sus habitantes. A partir de los procesos de registro y documentación del conjunto de colecciones patrimoniales e institucionales que alberga, es posible reconstruir la historia pluricultural prehispánica, colonial y contemporánea del territorio sur austral de Chile, incluyendo el de la propia universidad. De este modo la institución puede cumplir con su rol público generando sentido de pertenencia e identidad desde el trabajo universitario hacia la comunidad, aportando a la formación de una ciudadanía educada patrimonialmente.

Ante la perspectiva de un mundo que busca mejores y adecuadas formas de gestión del patrimonio, la Dirección Museológica de la Universidad Austral de Chile ha asumido el desafío de conciliar un nuevo paradigma en la generación de conocimiento: gestionando dinámicas interdisciplinarias que democratizan los roles en la documentación de colecciones; creando redes de interacción que permiten la construcción de nuevos relatos sobre nuestra historia e identidad, basados en sentidos y significados comunes; y, promoviendo el acceso público a sus colecciones y al conocimiento asociado a ellas.

El catálogo *Memorias pluri-étnicas en las colecciones textiles de la región de Los Ríos* de cuenta del trabajo asociativo multidisciplinario en el que participan las y los profesionales de la Dirección Museológica, sorprendiéndonos con nuevas formas y estrategias de difusión inclusiva, métodos no tradicionales de exhibición, acceso patrimonial, interpretación y circulación. Con ello invitamos a toda la comunidad regional a contribuir y valorar los conocimientos tradicionales y territoriales que emanan de las colecciones museológicas de nuestra región y especialmente a disfrutar y participar de sus resultados.

Introducción

El proyecto *Memorias pluri-étnicas en las colecciones textiles de la región de Los Ríos*, asociado a la colección textil del Laboratorio de conservación y documentación de colecciones de la Universidad Austral de Chile, comprende 500 piezas de diversas técnicas y contexto histórico. El proyecto consideró un trabajo asociativo multidisciplinario de profesionales de la región de Los Ríos y nacionales, con el propósito de construir y difundir conocimientos tradicionales y territoriales en torno a la colección.

Uno de los objetivos del proyecto es seleccionar distintas piezas textiles patrimoniales de importante representatividad identitaria y territorial que permita una comprensión integral de la historia local y regional desde el textil. En la búsqueda de visibilizar esta narrativa histórica de tramas y colores diversos, se genera la puesta en valor de una colección textil que cuenta con aproximadamente 500 piezas de variado arraigo y origen: 193 piezas históricas, 169 piezas litúrgicas, 72 piezas etnográficas y 61 piezas de accesorios.

El interés no es sólo conservar, sino documentar la colección textil para difundir a la comunidad los atributos identitarios que los textiles portan y el sentido de pertenencia que generan estas piezas relatoras de nuestra historia. De acuerdo con lo

planteado por el Comité Nacional de Conservación Textil (2002: 7): *“ciertos objetos son considerados representativos de una identidad cultural por ser portadores de un valor significativo que trasciende al de sus materiales y al trabajo de manufactura. Es por esto que la asignación de valor cultural a un objeto material es la base de la conservación, disciplina que implica una constante prevención de todas las formas de deterioro”*.

El vínculo fundamental entre las colecciones, la sociedad y las poblaciones locales ocurre puesto que las piezas proceden de donaciones efectuadas por familias mapuche, de origen alemán o de antiguas instalaciones misionales (Trumao, Panguipulli, Quinchilca y Purulón). Por eso los resultados del proyecto resaltan los precedentes históricos que dieron origen a las piezas, las técnicas de manufactura y los códigos simbólicos fuertemente enraizados en Valdivia y las zonas rurales adyacentes.

El sincero deseo del equipo ejecutor del proyecto es que la comunidad regional conozca algunas claves para valorar y conservar su patrimonio textil, para de esta forma promover su protección y difusión como elemento fundante de nuestra identidad y sentido de pertenencia cultural.

“Memorias Pluri-étnicas en las colecciones textiles de la región de Los Ríos”



La expresión textil ha estado presente a lo largo de la historia de la humanidad. Se ha transformado en un lienzo íntimo que expresa y reproduce los valores culturales para distintos pueblos y sociedades. Los colores, símbolos, las diversas materialidades y las técnicas de elaboración, son elementos estéticos que permiten la lectura cronológica de nuestra historia regional, dando sentido y caracterizando comunidades, permitiendo la distinción de las diferencias territoriales. Como indica Margarita Alvarado en su trabajo (1998: 3): *“La prenda textil se establece así en un medio artístico válido e imprescindible para representar un espacio e identidad cultural, pasando a formar parte de una poderosa red de relaciones sociales y simbólicas que hacen posible la vigencia de una cultura determinada”*.

Cuando hablamos de la historia regional, debemos comenzar con los primeros habitantes y las expresiones culturales propias de los bosques templados lluviosos del sur austral de Chile, su tránsito y economía dentro del territorio y regiones fronterizas. Estos espacios dinámicos de encuentro permitieron la entrada e influencia de complejas técnicas de manufactura y colores llamativos desde otros continentes, estableciendo diferencias a partir de la gama cromática y la estética del textil etnográfico local.

La materialidad, sin embargo, ha quedado subordinada a la existencia de esos otros relatos escondidos en los textiles, donde la lectura y significado van más allá del gesto de distinción del patrimonio u origen familiar, la posición social o las creencias religiosas. El textil es también expresión viva de un recuerdo de los antepasados y de la valoración estética del paisaje, un gesto dispuesto sobre el cuerpo que evidencia la pertenencia a un determinado territorio o tradición. De acuerdo con el manuscrito Lemuantü (1946: 16): *“Dos inmensos laureles seculares hacen cabecera a una explanada limpia, en cuya vera un rehue indica el lugar de las rogativas. Allí se pase lentamente un nguénpin con su tradicional poncho negro con artísticas franjas de cuadritos blanco y rojo sobre los hombros y su chiripa por entre las piernas suspendida a la cintura. En la cabeza un pañuelo rojo con un cintillo cubre su cabeza”*.

Desde el período Colonial (siglo XVI-XIX) el trabajo evangelizador consistió en la articulación de progresivas incursiones y el establecimiento de diversas instituciones que permitieron la conformación de espacios de intercambio, educación, así como protección y mediación en este proceso de contacto cultural. Junto con el establecimiento de haciendas y estancias en el valle central, el sistema de misiones ambulantes practicado por los Jesuitas a mediados del siglo XVIII consistió en la visita de los misioneros a las poblaciones indígenas para su evangelización por cortos períodos de tiempo, mayormente en verano por 8 a 15 días. Con posterioridad a 1770, de acuerdo al historiador de la orden franciscana Roberto Lagos (1908: 279-282), los misioneros del Colegio de Chillán, fundan una serie de nuevas misiones distantes de Valdivia, donde el trabajo evangelizador se convirtió en permanente.

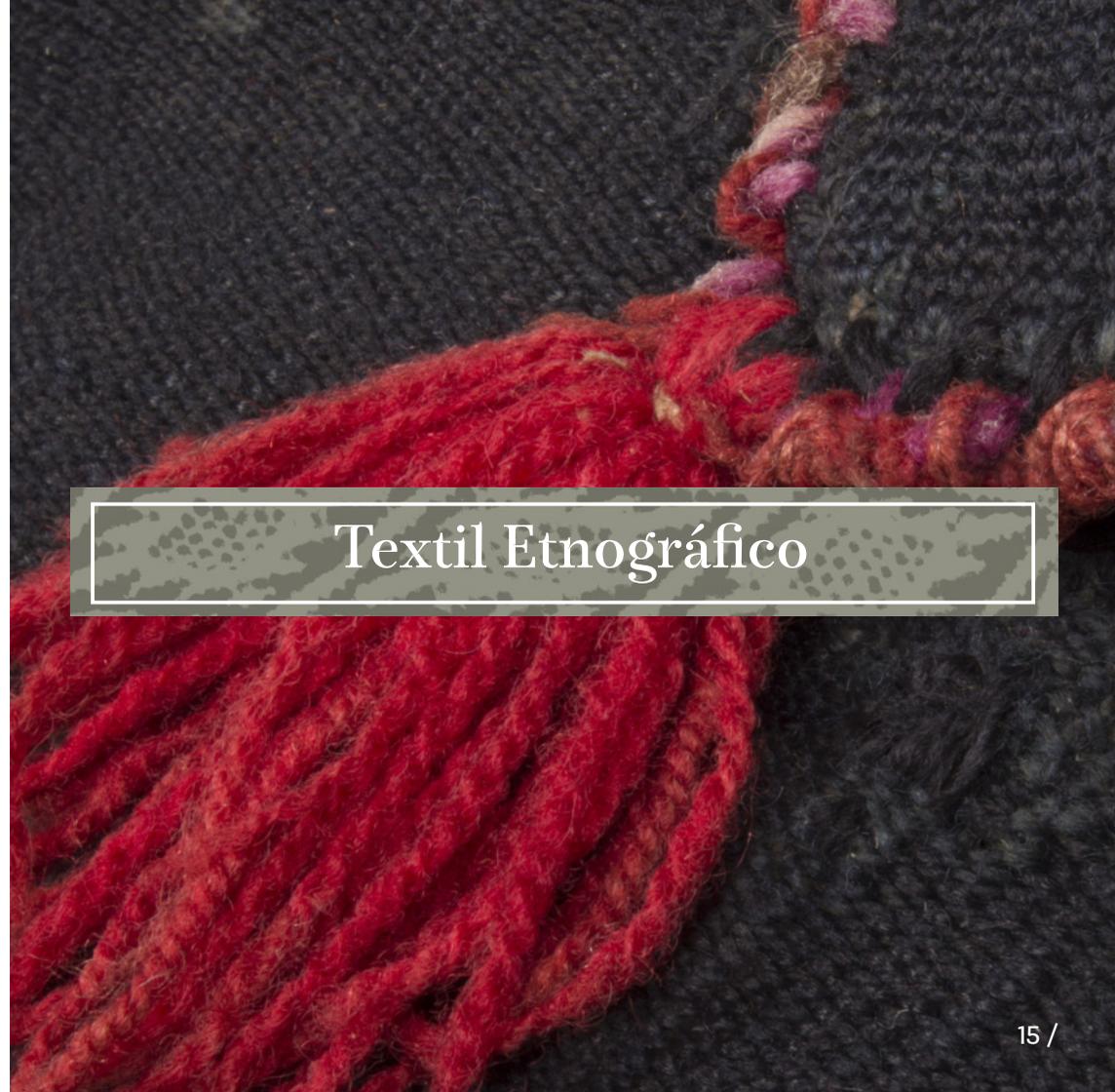
La conformación de estos enclaves misionales estaba asociada al núcleo urbano de Valdivia y la extensa población mapuche que vivía en ella y en su entorno. Las misiones se convirtieron en puertos obligatorios en el comercio y establecimientos educacionales en toda la región. De esta manera, las misiones han sido un eje relevante en el desarrollo de la producción textil tradicional en estos territorios. Aún hoy representan, como indica Fabián Almonacid (1998: 21-56), no sólo lugares significativos para los residentes de las distintas localidades donde han subsistido, sino nodos para la congregación y celebración religiosa de los feligreses del sur del país y polos de turismo histórico-cultural.



Hacia mediados del siglo XIX, la diversidad cultural de la región se vería enriquecida por el inicio de la colonización alemana. El desarrollo industrial y arquitectónico que esta migración produjo, también transformó las formas o modos de vida en las zonas rurales, las instituciones de primera necesidad (compañía de bomberos, botica, etc.), la forma cómo se reconfiguraron las identidades locales y extranjeras. Es allí donde las características estéticas de gran parte del vestuario histórico y la mayoría de los accesorios contenidos en la colección textil evidencian una importancia más allá del valor utilitario relativo a su constitución en símbolos de jerarquía y distinción de origen y clase social.

En las zonas rurales del río Calle Calle y el lago Ranco sabemos que durante el siglo XIX los misioneros capuchinos habían retomado el trabajo misional iniciado por jesuitas y franciscanos en el período Colonial, integrando en su labor estrategias de movilidad y comunicación propias de dichas órdenes y de las comunidades mapuche: *“El humo que se levanta en Futrono ha sido encendido a la vera del bosque por el Padre Fortunato de Drena, Misionero de Quinchilca, para hacer señales a los mapuches de todos los contornos y reunirlos durante los días de la Misión anual, según la costumbre. El capuchino ha atravesado dilatados campos montañosos cubiertos de selva, desde su Misión con su equipaje apostólico, entre los cuales la carpa de campaña que le sirve de dormitorio, oficina y capilla durante sus semanas de misiones ambulantes* (Anónimo, 1946: 62-63).

La historia del textil, independiente de su tipología, siempre hace referencia a aspectos de las formas del habitar y movilidad de los grupos humanos. Ya sea por encargo o como un artículo de intercambio, los textiles han logrado convivir como una amplia gama de estilos que se han influenciado mutuamente, donde lo etnográfico, litúrgico y moderno, juntos constituyen un patrimonio material que nos recuerda y actualiza la condición pluri-étnica de nuestro territorio e identidad cultural.



Textil Etnográfico

Makuñ



Los primeros antecedentes sobre terremotos y maremotos en la cultura mapuche, tienen relación con la leyenda de las serpientes *Treng-treng*, quien vive sobre los montes, y la serpiente *Kay-kay*, quien vive en lugares bajos y valles. Un día ambas se enfrentaron, la primera haciendo crecer los montes y la segunda elevando las aguas. Preocupada por las personas, *Treng-treng* las insta a subir al monte más alto, para escapar de las inundaciones, pero están tan cerca del sol que debieron poner platos *rali* sobre sus cabezas para protegerse: las mujeres pusieron los platos hacia arriba y los hombres hacia abajo. Es a partir de esta leyenda que la franja decorativa en la manta cobra sentido. En ella se conjugan ambos platos: mujer y hombre, dialogando juntos, uno al lado del otro y unidos por la base (Lenz, 1912: 16-17).

La riqueza de los detalles en su construcción denota una prenda destinada para una persona importante, ya sea por el fino hilado y el apretado tejido, el uso de flecos, las características del diseño y la amplia gama de colores. Comparativamente más pequeña que otras mantas y utilizada especialmente en celebraciones, el portador de esta prenda la utiliza sobre una manta de uso cotidiano.

En la imagen vemos una manta masculina de color negro elaborada con la técnica de doble cara. Presenta tres franjas paralelas ubicadas una al centro y otra a cada costado de la pieza. Este elemento decorativo representa el diseño de lo femenino y lo masculino en colores rojo, amarillo, mostaza, morado y rosado. De acuerdo a las significaciones incorporadas en esta pieza su utilización refiere a la celebración de la unión conyugal.



Trarilonko



El *trarilonko* es un artefacto de creación reciente. Originalmente los hombres locales, llevaban una trenza a la cual llamaban *chañetu*, confeccionada de seis tiras que podían ser hechas con lana de oveja o fibra de ñocha.

Por las características estructurales de esta pieza, se presume que sea una faja destinada a un niño. Del mismo modo, su construcción de tejido más suelto, sus colores llamativos, así como sus diseños irregulares que no son propios de la región, hacen creer que esta pieza es un ejercicio de tejido o fue elaborado por un aprendiz. Para las comunidades agricultoras, el diseño que emplea líneas horizontales en relación a la faja, como las blancas que se observan en la presente pieza, tendría su significación con las melgas del cultivo.

Los tintes empleados antes de la aparición de la anilina (pigmento artificial) consideraban elementos vegetales, animales y minerales. En este caso, el morado es obtenido de la flor de la ñocha (*Phormium tenax*), el rojo de la cochinilla (hemíptera del género *Dactylopius*, parásita de las tunas) y el verde del óxido de cobre. Por la intensidad del naranja en la lana de éste *trarilonko*, es probable que la pigmentación sea artificial.

En la imagen vemos una faja para ceñir la cabeza (*Trari*: atar, *lonko*: cabeza), confeccionada en lana de oveja teñida y según la técnica *Kilantraro* (con formas de líneas). En la zona interior de la faja presenta diversos dibujos en color blanco, verde y morado, luego cuatro franjas a modo borde cuyas tonalidades de interior a exterior son el verde, blanco, naranja y rojo.



Kutama



De acuerdo a la cosmovisión mapuche, luego de la muerte, el alma del difunto se resiste a dejar el cuerpo manteniéndose en un espacio incierto y peligroso donde podría ser esclavizado por el *wekufe*. Para evitarlo, el camino natural que debe transitar el alma es avanzar por el río siendo conducida por la mujer-ballena, hasta alcanzar el lugar donde el azul del agua se reúne con el azul del cielo y el alma asciende como “estrella”.

En la imagen vemos un bolso de uso cotidiano confeccionado con la técnica *gnimakan* (con apariencia de lluvia) y doble cara, con figuras y colores contrarios según anverso o reverso. La ornamentación del cuerpo repite el símbolo de *wangülen* o estrella en su versión más compleja, donde cada punta representa a los fallecidos dentro de la familia. Este elemento iconográfico está relacionado con la defunción y el tránsito del alma. Por otro lado, el diseño en zigzag empleado en el asa puede contener múltiples significaciones, pudiendo estar relacionado a esteros y fuentes agua, mientras que para la tradición del valle, puede hacer referencia a los cerros.

Por su tamaño pequeño, da a entender que su portador sería alguien joven. El uso de los colores blanco y negro corresponderían a los tonos tradicionales de la región. Si bien esta pieza, presenta decoraciones que podrían inferir una distinción para su propietaria/o, no tendría una función ritual o de celebración.



Küpam

Prenda usada envuelta alrededor del cuerpo, deslizando las puntas superiores desde atrás y sobre el o los hombros para sujetarla con un *tupu* o alfiler de metal en la zona frontal del pecho. El modo de llevar el *küpam* dependía de la situación marital de la portadora: una mujer casada llevaría los dos hombros cubiertos, mientras que una mujer soltera tendría el hombro izquierdo al descubierto y una viuda, llevaría el hombro izquierdo cubierto por el *küpam* y el derecho libre. Cada elemento en la estética textil mapuche, los tipos de colores, la iconografía o características de uso, comprenden una significación particular y la expresión de contenidos socioculturales que varían de región en región.

Por otro lado, si bien tradicionalmente esta prenda es concebida de color negro de manera generalizada para toda la cultura mapuche, se sabe que en comunidades *lafqueneche* de la región de Los Ríos era utilizado un *küpam* teñido con hollín para lograr un tono azul o el color café de la lana natural, en ambos casos sin *wirin* o bordado de color, que adorna todo el contorno. Por eso, probablemente esta pieza provenga del límite norte de la región.

En la imagen vemos un textil de forma rectangular, elaborado con lana de oveja color negro y *wirin* o contorno bordado de color burdeos. Utilizado por la mujer mapuche a modo de traje principal, cubriéndola desde los hombros a los tobillos y utilizando un *trariwe* atado a la cintura. Una de las particularidades de esta pieza, es que su construcción no corresponde al rectángulo horizontal propio de un *küpam* común, sino a un rectángulo vertical, lo cual cuestiona su real utilización. A pesar de las perforaciones características del *tupu*, no conserva las deformaciones y los desgastes propios de un uso cotidiano.



Trariwe

En la imagen vemos una faja utilizada por la mujer mapuche para ceñir el *kūpam* a la cintura. Está confeccionada con lana color rojo y blanco según la técnica *kilantraro* o peinecillo de doble cara (pudiendo distinguir un anverso y reverso) y presentando diseños del *lukutuwe* a lo largo de toda la zona central. Por la complejidad del diseño en el tejido y la calidad de su confección, este *trariwe* presumiblemente corresponde a una pieza del norte de la región de Los Ríos o de la Araucanía.

Se puede determinar el inicio de la faja a través de la firma de su tejedor, el cual presenta elementos que lo identifican. En este caso, las formas parecen representar una raíz, un árbol y una araña, este último como símbolo del trabajo de tejer.



Textil Litúrgico

Casulla



Las primeras referencias históricas sobre las casullas, la señalan como una evolución medieval de la *paenula* romana (capa con capucha). La transformación en su estructura fue paulatina a lo largo de los años. Mientras que en el siglo XIII adquiere una forma acampanada y el mismo largo, tanto en su parte delantera como posterior. No es hasta el siglo XV que se reduce el largo de las mangas para facilitar su uso por parte del clero. Del mismo modo, la decoración ha variado desde la tradicional cenefa bordada alrededor del cuello, que baja verticalmente por el centro de la parte delantera en forma de “Y” (Pazos-López, 2015: 12).

Vestimenta litúrgica de exterior, conformada por dos piezas de forma acampanada idealmente de igual largo tanto adelante como atrás y unidas por los hombros. Al estar abierta por los costados, se coloca por la cabeza. La casulla está destinada únicamente para el sacramento de la eucaristía y es portada por quien oficia el ritual. Estos elementos característicos permiten distinguir los diferentes momentos dentro de la misa y al sacerdote u obispo que preside la ceremonia.

En la imagen vemos una casulla de raso blanco, con decoraciones bordadas en relieve con hilos metálicos dorados sobre alma de cartón, presenta hilados entorchados y de cordones, así como abalorios en color rojo, morado y verde, lentejuelas metálicas y forro color violeta. Tanto la decoración frontal como posterior presentan diseños de volutas y representaciones vegetales como piñas y hojas de acanto, mientras que en el centro de la espalda se muestra la imagen de la Virgen María y el Niño Jesús, ambos sosteniendo un escapulario. Tanto sus rostros, manos y pies, se caracterizan por ser láminas completas, repujadas y de gran detalle. Su rango de datación involucra fechas entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Dentro de la colección textil esta pieza es una de las más valiosas, por sus características materiales y de confección.

Dalmática



Siendo una de las prendas litúrgicas más antiguas, tanto su nombre como las primeras referencias históricas relacionan esta túnica con una vestidura imperial de la región de Dalmacia, del siglo II d.C.

Originalmente las dalmáticas eran de color blanco, representando la inocencia y pureza de quien las portaba, del mismo modo que las prendas litúrgicas interiores. Con la intención de mantener presente la modestia episcopal es utilizada por los obispos bajo la casulla durante los ritos litúrgicos pontificiales. La incorporación de los colores según el calendario eclesiástico, del mismo modo como las demás vestiduras, tiene sus inicios a partir del siglo IX. Debido a su forma de "T", que relaciona la dalmática con la cruz en la Pasión de Cristo y su tradicional color albo, esta vestidura simboliza íntimamente la moderación y el recato del prelado (Pazos-López, 2015: 11).

Vestimenta litúrgica de exterior, la dalmática corresponde a una prenda usada exclusivamente por los diáconos. Corresponde a una túnica larga amplia de manga corta y abierta por los costados, colocándose por la cabeza. A pesar de que el negro es un color en desuso, todavía se lo relaciona al dolor y la tristeza del duelo y la penitencia. Es por ello que fue empleado para la misa de difuntos y en tiempos de espera, como en el caso del Adviento a la Pascua, incluyendo la Cuaresma.

En la imagen vemos una dalmática con forma chinesca, confeccionada en damasco color negro y decorada con cenefas en el extremo de las mangas y como franjas paralelas que bajan desde los hombros hasta las rodillas, a izquierda y derecha del cuerpo, unidas a nivel del pecho con la palabra "María". Este decorado se repite en la espalda, con la palabra "Jesús". Las cenefas están decoradas con motivos florales, bordadas en hilos de diferentes tonos de crema, violeta y amarillo. Además, presenta botón en el costado y broches en las mangas, para cerrar la prenda.



Capa pluvial

Los primeros registros históricos la relacionan con la *lacerna* romana, la cual fue variando su estructura hasta resultar en una prenda simétrica, de ruedo amplio, abierta en la zona frontal y sujeta por un broche metálico usualmente ornamentado. Del mismo modo, para el siglo XII la capucha va perdiendo su forma y utilidad, derivando en una pieza pendular adherida a la espalda, llamada “capillo”, la cual fue adquiriendo características decorativas muy similares a un escudo con bordados y flecos (Pazos-López, 2015: 14).



Concebida como una prenda para procesiones en exteriores y para sacramentos que involucren un desplazamiento dentro del templo, tal vez por ello su nombre “capa pluvial” refiera a su propósito de proteger contra la lluvia. Asimismo, es una vestimenta ampliamente utilizada dentro del clero y, sobre todo, al oficio del coro.

Esta vestimenta litúrgica de exterior, en comparación a otras prendas no es especialmente rica simbólicamente, pero la cenefa ancha que bordea la capa normalmente contiene representaciones pictóricas relacionadas con la celebración eclesiástica o la iglesia a la cual pertenece. Tanto el rojo, como el bermellón y el púrpura, son colores relacionados con la sangre de Jesús, los mártires que dieron la vida por la fe y el espíritu Santo, por ello son utilizados para celebraciones como Pentecostés, Domingo de Ramos y Viernes Santo.

En la imagen vemos una capa de brocado color rojo con motivos florales, galones y flecos. De forma amplia y semicircular, se utiliza sobre los hombros cubriendo ambos brazos y sujeta con cuatro pequeños broches metálicos.

Humeral



Según las referencias históricas el humeral es posterior al siglo XVI y tradicionalmente su color era el blanco, evidenciando el carácter puro y modesto de quien lo portaba. Actualmente se puede ver en diversos colores a juego con la casulla y según el calendario litúrgico (Del Valle, 2012: 6).

Esta insignia litúrgica de exterior es utilizada ampliamente por el clero, simboliza la reverencia por las cosas sagradas. Sujeto al pecho por un broche metálico decorado, la función del humeral es ir sobre los hombros, permitiendo que la extensión de tela cubra completamente los brazos. De tal modo, las manos quedan ocultas y separadas al momento de sostener y trasladar alguna de las reliquias insignes, manifestando respeto y veneración por ellas durante las procesiones o movimientos dentro del templo. En el caso de los obispos, el humeral es utilizado para el traslado de la custodia. En el caso de los acólitos, para llevar la mitra y el báculo del obispo.

En la imagen vemos un humeral de tela tipo damasco, de raso blanco y decoraciones doradas. Al centro presenta un monograma con la inscripción IHS (Jesús Salvador de los hombres) rodeado de ornamentos florales y en los extremos presenta diseños similares, además de flecos de color dorado. Su elaboración se remonta a las primeras décadas del siglo XX.





Estola

Sus primeros referentes históricos la relacionan con el *orarium* romano, como pañuelo que era llevado al cuello por personas distinguidas. Bajo el mismo carácter que otras insignias litúrgicas como el manípulo, la estola estaba prescrita para los diáconos, pero actualmente se ha generalizado su uso a la mayoría del clero. Por ello, podemos verlo en la celebración de la eucaristía, bendiciones y demás sacramentos, utilizado por ministros ordenados como obispos, presbíteros y diáconos. La distinción entre unos y otros, radica en la forma de vestir la estola según el rango eclesiástico, los obispos la utilizan colgada al cuello y cayendo sobre el pecho, los diáconos la utilizan colgada del hombro izquierdo y cruzada diagonal hacia la cintura derecha. Por su parte, el episcopado lleva la estola colgada al cuello, cruzada sobre el pecho y sujeta a la cintura por el cingulo.



Textil Histórico

Vestido



Hacia fines del siglo XIX el diseño del vestuario femenino deja de ser victoriano y las prendas permiten que las mujeres puedan moverse y respirar con mayor libertad, pero manteniendo la figura femenina de “reloj de arena”. A medida que vamos transitando desde finales del siglo XIX a inicios del XX, la silueta de la mujer y la forma del corsé se va modificando desde una cintura pequeña con caderas acentuadas, a una figura recta y esbelta, propia de los años 20’.

Una de las características más evidentes en el diseño de los vestidos de mujer de uso cotidiano es la forma de las mangas, las cuales presentaron variaciones en el ancho del diámetro, la posición y la forma de la costura en los hombros, así como en el diseño de los puños. Como se menciona en *Victorian Fashion*, hacia finales del siglo XIX, la parte superior de las mangas comienza a adquirir una silueta cada vez más abultada que se enangosta hacia el antebrazo. Su versión más exagerada en el vestuario victoriano, sería llamada “pierna de cordero” (*leg-of-mutton*).

En la imagen vemos la parte superior de un vestido con corsé de varillas metálicas en su interior. Presenta abertura frontal con capas de tela plisada y cubierta por una pieza de tul decorado con pedrería y lentejuelas, que cruza todo el frente y se sujeta por pequeños ganchillos en el costado, por debajo del brazo izquierdo. De cuello redondo, tiene capas plisadas sobre los hombros para dar la sensación de amplitud. Este tipo de prenda va acompañado por una falda acampanada y de cintura entallada, del mismo color y material.



Capa de terciopelo

La función de una capa, al igual que otras piezas de vestuario como abrigos y mantas, era proteger del frío y de la lluvia a quien la portaba. En tal caso, las dimensiones y la materialidad estaban acorde a su uso práctico, abrigos largos hasta las rodillas y capas de lana con cuello de piel. Por eso y dadas las características estéticas de esta pieza, se puede considerar que su destino era mayoritariamente decorativo, pudiendo ser utilizado para actividades sociales o eventos culturales, que apelaran a la elegancia del terciopelo o a la riqueza de su ornamentación.

Este conjunto de noche utilizado para asistir a la ópera, perteneció a Orfelina Castelblanco Rodríguez (28 de junio de 1852 – 27 de febrero de 1887), casada con Rafael García Agüero y madre de 12 hijos, entre los cuales se encuentra el contraalmirante Alejandro García Castelblanco, quien fuera una de las más preciadas figuras de la Armada de Chile durante la primera treintena del siglo XX, por sus estudios hidrográficos en las aguas de Chiloé.

En la imagen vemos una capa corta de cuello alto, parte de un conjunto compuesto por tres piezas: una chaqueta de forma acampanada y cuello redondo, un pequeño bolso con forma cilíndrica y la capa. Las tres eran confeccionadas en terciopelo negro y decoraciones en mostacilla del mismo color.



Toga universitaria



El desfile de los togados se celebra dos veces cada año: como símbolo de inicio del año académico y para la ceremonia central de conmemoración del aniversario de la institución. Si bien, actualmente se realiza dentro de los espacios de la universidad, el primer desfile se realizó en 1955 por las calles de Valdivia. En esa oportunidad, la comitiva de académicos togados fue encabezada por el rector fundador, acompañado por S.E. el presidente de la República Carlos Ibáñez del Campo.

Esta pieza perteneciente a Eduardo Morales Miranda, Rector fundador de la Universidad Austral de Chile (1954), Doctor Honoris Causa en 1972 e Hijo ilustre de la ciudad de Valdivia en 1982. Junto con el birrete, la toga está relacionada a los emblemas de las y los académicos, quienes la utilizan durante las más importantes celebraciones y ceremonias.

En la imagen vemos una prenda confeccionada en paño de color negro, con abertura frontal sin broches. Presenta cuello camisero, mangas anchas y cinta de tafetán color dorado sobre el contorno de las pinzas, que adornan alrededor del pecho y la espalda. Corresponde al primer diseño destinado a los profesores titulares togados de la Universidad Austral de Chile, donde el color de la cinta representa la facultad y/o cargo de quien la porta. En este caso, el dorado está reservado para los rectores de la universidad.

Uniforme de bombero



Según lo referido en *Germania zu Valdivia*, la primera compañía de bomberos de Valdivia, se funda aproximadamente en 1852, a partir del interés de Carlos Anwandter y de los otros colonos alemanes asentados en la ciudad, quienes conformaron los primeros voluntarios de la compañía "Germania" emplazada en la isla Valenzuela, actual isla Teja. Desde entonces, con el natural aumento de la población y una abundante historia de desastres, entre los que se cuentan múltiples incendios, huracanes e inundaciones, en Valdivia se hace necesaria la fundación de nuevas compañías. Es por eso y de acuerdo al sitio web de la Segunda compañía de bomberos "Agustín Edwards Ross", el 1º de febrero de 1876 se reúnen en la Escuela Chile los vecinos voluntarios para conformar esta compañía, bautizada en honor a quien donara el carro bomba traído desde Valparaíso.

Esta pieza de vestuario y dos cascos de cuero corresponden a un conjunto de elementos pertenecientes a un uniforme de bombero, pero sin la identificación de divisas o la compañía a la cual pertenecieron.

En la imagen vemos una chaqueta elaborada con paño de lana color azul y cuello tipo mao, con dos ganchillos para cerrar. Dispone de seis botones dorados lisos, en la zona frontal y cuatro botones como decoración en la abertura de la parte posterior. Como parte de los ornamentos del uniforme presenta bandas de divisas con paño de lana roja en el frente del cuello, sobre los hombros y como un pequeño detalle en el borde de las mangas, pero ninguna de ellas tiene las distinciones metálicas de grado o jerarquía. Asimismo, tiene un pequeño reborde con el mismo paño de lana en el contorno de la abertura frontal, en el cuello y en la definición de las mangas.







Sombrero

Siendo una época con accesorios tan llenos de adornos, este sombrero se caracterizó por resaltar el borde, llegando a ser llamado la “apología del borde”. Esta pequeña pieza que inicialmente llegó a medir cinco centímetros y que con el paso de los años fue desapareciendo, podía prolongarse como una pequeña visera, encontrarse doblada hacia arriba o apuntando hacia abajo. Hacia finales de los años 20’, el sombrero tipo campana se había transformado en un verdadero casco.



Entre los elementos decorativos, se encontraban los lazos, rosas, cintas y pequeños abanicos de tela, bordados delicados, plumas y broches con joyas. El mundo de lo femenino parecía lleno de lenguajes y significaciones ocultas, códigos que engalanaban la vida social. Por ello y como ocurre con las formas de uso del abanico, la decoración del sombrero tenía su propósito: una cinta con forma de flecha señalaba a una mujer enamorada, mientras que un nudo firme indicaba a una mujer casada y un abanico de tela, era gesto de una señorita disponible. De esta forma se demuestra, que el sombrero era un accesorio que fácilmente podía ser modificado por su dueña, cambiando los adornos dependiendo de la temporada, el color o la ocasión.

En la imagen vemos un accesorio de mujer tipo campana o *cloche hat*, de terciopelo color burdeos y decoraciones en pedrería de color plateado. Este estilo de sombrero era común en los años 20’ y se acompañaba por un peinado corto y recogido a la altura de las orejas. Por las características de su forma y dimensiones, cubría la nuca y la frente hasta las cejas, obligando a quien lo portaba a levantar la barbilla para poder mirar. Este gesto, le daba a las mujeres un cierto aire de seguridad, que era muy deseado.

Sombrero



En la historia del sombrero confluyen varios motivos socio-culturales relativos a uso, como protección contra el clima, una señal de etiqueta, como un accesorio de moda o como artefacto ceremonial: la mitra para los ritos litúrgicos, el birrete para los graduados universitarios y como signo de rango militar.

En este caso, el sombrero de copa alcanza su popularidad en 1800. Además de ofrecer protección, para el hombre de la época era cómodo de usar mientras paseaban a caballo o cazaban. En comparación a otros modelos de sombrero masculino que parecen evocar un aspecto relajado en quien los porta, como sucede con el estilo “Panamá”, el sombrero “Plano” (*flat cap hat*) o de “Paja” (*skimmer Straw hat*), el sombrero de copa posee características estéticas que lo relacionan con un sentido de formalidad y elegancia que pronto se masificó en la clase media masculina. Por ello y con la intención de lucir como caballeros, tanto aristócratas, políticos y profesionales, muchos hombres cayeron bajo su encanto y la influencia de la moda (McDowell, 1992: 30-31).

En la imagen vemos un sombrero de copa forrado con piel con pelaje e interior de cuerina y tela, color café. Presenta el sello de autoría impreso en el interior, indicando su origen británico. Según el monograma “*Superior Quality by Special Appointment. Lincoln Bennett & Co. Sackville Street, Piccadilly, London. Specially manufactured for Luis Klapp, Valdivia. P.E.*”. Esta reconocida industria en la manufactura de sombreros funciona en Londres entre 1863 y 1966, cuando es comprada por John Christy Miller, hasta el día de hoy.



Guantes

Una de las características expresiones de la belleza física de una mujer de “buena crianza”, eran sus manos. Las cuales debían ser pequeñas, con dedos delgados, uñas rosadas y venas azuladas en la pálida piel. Tales cualidades evidenciaron aún más las diferencias sociales, donde los guantes, decoraban u ocultaban la clase manifiesta en las manos de la mujer trabajadora. Esta es una premisa no sólo establecida y promulgada por las clases altas del periodo victoriano, sino una concepción europea generalizada sobre la belleza femenina y las aspiraciones de las mujeres de la clase-media.



Por otro lado, además de enaltecer las características de lo femenino, los guantes contenían otro propósito igualmente importante: fueron una protección contra las enfermedades. Conscientes de que el contagio ocurría en los espacios públicos, tanto hombres como mujeres utilizaban guantes al salir de casa, incluso en verano, siendo removidos sólo para comer e ir al baño.

Los guantes no sólo albergan una historia llena de significaciones socio-culturales con respecto a los motivos de su utilización. Los materiales con los cuales eran elaborados, también constituyeron una pauta sobre moda y la conducta apropiada a lo largo de los años. Para el siglo XIX, la etiqueta indicaba que los guantes de cabritilla eran el ícono de la elegancia, mientras que la seda y el algodón eran comunes, y los guantes tejidos no debían ser usados en público. Contrariamente, fue la moda quien estableció los patrones de uso para el siglo XX, donde el empleo de guantes elaborados en diversos materiales dependían de la ocasión (Beaujot, 2008: 42-80).

En la imagen a la izquierda vemos un guante corto, elaborado en tela delgada color negro y encaje de flores en el borde de la muñeca. En la fotografía de arriba, guante de cabritilla blanca, hasta el codo y con botones en el interior de la muñeca.



Abanico

Nombre derivado del latín *vannus*. Su origen se remonta a la época romana, donde era utilizado en la agricultura para cernir o aventar el trigo. Desde su creación fue considerado como un objeto de uso doméstico, siendo un instrumento para agitar el aire, mover el grano, avivar el fuego, proteger del sol y espantar insectos. Con el tiempo, se transformó en un símbolo de poder religioso y ornamento en la vestimenta de moda para las mujeres.

Si bien se pueden ver registros de abanicos de pluma en retratos de la corte europea del siglo XVII, su popularidad y masificación ocurre hacia el siglo XIX, donde era considerado un objeto de lujo y símbolo de estatus. De acuerdo al estudio *Abanicos, despliegue del arte* publicado por Museo Histórico Nacional (2009: 13) *“En la década de 1920, surgen abanicos de plumas de avestruz muy grandes, teñidos de todos los colores imaginables. Fueron diseñados para complementar los trajes más ligeros de la época...”*. Ahora bien, su llegada a la vida social de Valdivia ocurriría a mediados del siglo XX como parte de la vestimenta femenina usada en los bailes de salón, fiestas de disfraces o diversas actividades de distensión propias de la burguesía local.

En la imagen a la izquierda vemos un abanico compuesto por varillas y guardas de polímero semitransparente imitación de carey, guías con plumas de avestruz blanca, clavillo y asa de metal.



Más allá de su significado como un artefacto de uso práctico o como un simple accesorio a la vestimenta de la época, para las jóvenes de fines de 1800 significó una importante arma en la conquista, la búsqueda de marido, y así escapar del estigma de la soltería. Tanto fue su alcance que se desarrolló todo un “lenguaje del abanico” del cual, presumiblemente, hicieron gala las jóvenes de la época en las diversas fiestas de sociedad (Beaujot, 2008).

El valor y la importancia de los abanicos se mantuvo a lo largo del tiempo, hasta que la situación económica de los países productores/distribuidores decae hacia finales de los 80' e inicio de los 90'. Es así como el alto costo de los materiales obliga a reemplazar el nácar, el carey y el hueso, por celuloide y otros materiales artificiales. A partir del siglo XX se hacen populares los diseños flores y animales, lejos de las iconografías románticas y la ostentación de los siglos anteriores.



Palabras finales

La realidad pluricultural de nuestra región es resultado de un largo y complejo proceso histórico que tiene unos diez mil años de antigüedad. Las diversas poblaciones que habitaron el sur austral de Chile debieron lidiar con las condiciones ambientales propias de territorios andinos boscosos y con un régimen de lluvias notablemente mayor que el de otras latitudes. Una entera cosmovisión del mundo ha surgido en estos paisajes y con ello formas de habitar, de apreciar la naturaleza y de distinguir la belleza, que le son propias.

Junto con las distintas influencias culturales y migratorias, estos aspectos han incidido sobre la arquitectura de las viviendas, las formas de vestir, como en las prácticas cotidianas y las de nuestros antepasados, las que hoy podemos reconocer al recorrer nuestras ciudades y, también, al observar las colecciones de museos que conservan esta parte del pasado junto a sus historias.

Las piezas textiles son, en esta medida, un documento abierto sobre nuestro pasado y un referente valioso de nuestra memoria e identidad en estos territorios. Las más antiguas evidencias de tejidos elaborados con lana de camélido (llama) se hallan en los contextos funerarios del sitio Alboyanco en la región del Bío Bío, vinculadas a la cultura el Vergel (siglo III-XIII) y cuyas técnicas remiten a influencias andinas prehispánicas que constituyen el sustrato de las tradiciones textiles etnográficas del sur de Chile.

De acuerdo al testimonio del cronista Gerónimo de Bibar en el año 1558, las poblaciones que habitaban esta provincia y especialmente los llanos de Valdivia y la zona precordillerana del lago Ranco poseían extensas siembras de maíz y papas, utilizaban adornos de oro como aros y anillos y sus ropas estaban elaboradas con lana de camélido, muy común en estas regiones.

Bibliografía

Dos siglos más tarde, un experimentado militar de las fortificaciones de Valdivia, Pedro de Usauro Martínez de Bernabé, describe en 1782 la forma de vestir de las mujeres Mapuche-Huilliche de Valdivia y territorios circundantes: *se cubren con una manta negra o morada, del mismo burdel de sus tejidos, la que cruzan por debajo del brazo izquierdo y las amortaja hasta las pantorrillas, prendiéndola con una aguja de palo, que llaman ritin, sobre el hombro derecho, y se ciñen por la cintura con una faja de lana que da tres o cuatro vueltas. Deja este cubierto manifiesto el sexo, aunque igualmente otra manta o cobija de bayeta echan sobre los hombros y prenden en el pecho: esto es cuando salen fuera de sus casas* (1782: 130).

Martínez de Bernabé también describe los tejidos utilizados y producidos en el reino de Chile a fines del período Colonial: *Las tienen estas mujeres con las lanas del país en varios tejidos vistosos y con buenos coloridos que forman de algunas yerbas, y aunque carecen del arte para estas fábricas, se acomodan a lo que da el terreno y han acostumbrado hasta aquí, con duplicado trabajo y discurso, para sacar dibujos en ponchos o mantas, alfombras y otras telas; debiéndose conceptualizar que, habiendo artistas que las instruyesen, así las lanas como el lino les podrían producir con más habilidad y menos fatiga, más utilidad* (1782: 92-93).

Los testimonios arqueológicos e históricos nos muestran algunos antecedentes de nuestras actuales formas de vestir y como nuestros antepasados hace mil años o hace trescientos años usaban o valoraban las piezas textiles. Conocer esa antigüedad, su diversidad y sus cambios son el desafío fascinante que tenemos hacia el futuro.

Almonacid, Fabián. 1998. *Valdivia, 1870 – 1935. Imágenes e historia*. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Austral de Chile, Valdivia.

Alvarado, Margarita. 1998. Recursos y procedimientos expresivos en el universo textil mapuche: una estética del adorno. *Boletín del Comité Nacional de Conservación Textil* 3: 42-55.

Anónimo. 1946. *Lemunantü (luz del bosque). Araucanía misional, una historia novelada*. Imprenta San Francisco, Padre Las Casas.

Beaujot, Ariel. 2008. *The material culture of women's accessories: middle-class performance, race formation and feminine display, 1830-1920*. Tesis de Doctorado en Historia, Departamento de Historia, Universidad de Toronto, Toronto.

Bibar, Gerónimo. 1979 [1558]. *Crónica y relación copiosa y verdadera de los Reinos de Chile*. Biblioteca Iberoamericana, Colloquium Verlag, Santiago, Chile.

Brugnoli, Paulina y Soledad Hoces. 1995. Estudio de fragmentos del sitio Alboyanco. *En Hombre y Desierto, una perspectiva cultural* 9: 375-381. Antofagasta.

Del Valle, Francisca. 2012. *Protocolo de descripción de ornamentación litúrgica* Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Santiago.

Germania zu Valdivia. Historia. Link: http://www.primervaldivia.cl/about_us. Consultado el 29 de diciembre del 2017.

Historic UK: the history and heritage accommodation guide. Victorian Fashion. Link: <http://www.historic-uk.com/CultureUK/Victorian-Fashion/>. Consultado el 10 de diciembre 2017.

Lagos, Roberto. 1908. *Historia de las Misiones del Colegio de Chillán. Propagación del S. Evangelio entre los araucanos*. Volumen I. Herederos de Juan Gili Editores, Barcelona.

Lenz, Rodolfo. 1912. *Tradiciones e ideas de los Araucanos acerca de los terremotos*. Imprenta Cervantes, Santiago.

McDowell, Colin. 1992. *Hats: status, style and glamour*. Thames & Hudson, Londres.

Museo Histórico Nacional. 2009. *Abanicos, despliegue del arte*. Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos (DIBAM), Santiago.

Pazos-López, Ángel. 2015. *Culto y vestimenta en la baja edad media: ornamentos clericales del rito romano*. Revista Digital de Iconografía Medieval VII(14): 1-26.

Segunda compañía de Valdivia, bomba Agustín Edwards Ross. Nuestra historia. Link: <http://www.segundavaldivia.cl/nuestra-historia/>. Consultado el 28 de diciembre del 2017.

Usauro Martínez, Pedro. 2008 [1782]. *La verdad en la campaña. Relación Histórica de la Plaza, Puerto y Presidio de Valdivia*. Revisión de texto, notas preliminares y al margen de Ricardo Mendoza. Ediciones Kultrún, Valdivia.

Vintage Dancer, Connecting you to vintage style clothing. Link: <http://vintagedancer.com>. Consultado el 20 de noviembre del 2017.

Índice de imágenes

Portada: Detalle de humeral. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 4: Retrato grupal en Las Mulatas. 1911. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 6: Trarichiripa. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág.11: Baile araucano. Adolf Meyer. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 13: Detalle Mapa de una parte de Chile que comprende el terreno donde pasaron los famosos hechos entre españoles y araucanos. Tomás López, 1777. Sala Medina, Biblioteca Nacional de Chile. / Pág. 15: Detalle de kúpam. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 16: Makuñ. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 17: Detalle de makuñ. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 18: Trarilonko. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 20: Kutama. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 21: Indias araucanas. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 22: Kúpam. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 24: Detalle de trariwe. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 25: Detalle de casulla. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 26: Casulla. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 28: Dalmática. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 30: Capa pluvial. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 31: Iglesia Panguipulli. Adolf Meyer. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 32: Humeral. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 33: Humeral vista lateral. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 34: Arriba: Estola. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. - Pág. 34: Abajo: Iglesia. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 35: Detalle de velo. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 36: Parte superior vestido de dos piezas. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 38: Capa de terciopelo. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 39: Detalle de capa de terciopelo. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 40: Toga universitaria. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 41: Desfile de togados UACH. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 42: Uniforme de bombero. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 43: Detalle de uniforme de bombero. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 44: 1ª Compañía de bomberos de Valdivia. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 45: Detalle de abanico bordado. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 46: Sombrero de mujer. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 47: Retrato grupal. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 48: Sombrero de copa de hombre. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 49 izquierda: Vista interior de sombrero de copa de hombre. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 49 derecha: Sombrerera de viaje. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 50: Guante de mujer con encaje. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 51: Guante de cabritilla. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 52: Abanico de plumas. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 53: Detalle de abanico bordado. Colección textil, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile. / Pág. 54: Retrato de mujer con abanico. Archivo fotográfico, Dirección Museológica. Universidad Austral de Chile.



Proyecto financiado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes Región de Los Ríos a través del Fondart Regional, convocatoria 2017.



Universidad Austral de Chile
Dirección Museológica

