

Una visión global sobre aspectos de conservación, restauración y montaje

Carmen Pérez de Andrés

Aunque el título es largo y algo descriptivo, la pretensión de las líneas que siguen no es otra que exponer una serie de actividades básicas dentro del trabajo de un museo y que, en este caso, debieron realizarse y organizarse en un tiempo record, sino articuladas entre un trabajo teórico previo al proyecto museológico junto con la selección y el estudio de las piezas destinadas a la Exposición Permanente¹; un trabajo simultáneo: la definición espacial, diseño y resolución del proyecto museográfico; y un trabajo práctico posterior: el montaje de la exposición propiamente dicho.

La mayor parte de los esfuerzos de la actividad que conocemos como Museografía, y que persigue la plasmación material de determinados planteamientos teóricos –museológicos–, se orienta, o debería hacerlo, hacia la forma de resolver problemas prácticos que, dejando aparte la estética, lo único que persiguen es la correcta instalación y lectura de las colecciones; es decir, transmitir y difundir la información que los objetos contienen y cumplir los mínimos requisitos exigidos para su conservación.

La conservación es un término muy amplio que engloba acciones y conocimientos muy diversos orientados a la preservación de los objetos. No soy la primera en decir que la conservación es una actitud y, por tanto, debe guiar toda la actividad del Museo, al mismo tiempo que facilita los demás fines: investigación, difusión, exposición... Es, además de una actitud, un método de trabajo y se orienta no sólo a paliar problemas ya existentes sino también a evitar posibles causas de deterioro para prevenir así futuras alteraciones.

Este artículo expondrá la difícil, pero posible, alianza entre museografía y conservación a través del trabajo realizado en el Museo del Traje. CIPE.

La selección inicial de piezas que cubrirían el discurso museológico y explicarían la historia del traje en España de forma cronológica suponía trabajar sobre más de 1.000 objetos, en su mayoría asociados en conjuntos y que, dejando aparte complementos (zapatos, guantes, sombreros, joyas...) y objetos etnográficos o muebles, darían lugar a 300 atuendos completos, cada uno con unas particulares necesidades de restauración y montaje.

Características de los trajes

Los problemas que plantean los tejidos, en general, y los trajes, en particular, son aquellos que se derivan de sus características materiales y estructurales.

Su gran fragilidad se debe a que están compuestos por materiales orgánicos. Se trata de fibras que pueden ser vegetales como el lino o el algodón, animales como la lana y la seda o artificiales como muchas en la actualidad. Quitando algunos tejidos tecnológicos de última generación, todos están formados por hilos, que a su vez están compuestos por las fibras textiles de origen. Estas fibras, constituidas por polímeros, son muy sensibles a la temperatura y a los cambios de humedad, y además tienen propiedades físicas diferentes según el eje longitudinal o la sección, lo que hace que se deformen y sufran tensiones que otros materiales, no orgánicos, no padecen. Microorganismos

¹ Siempre que pueda considerarse permanente una exposición que, por razones de conservación de las piezas, trajes y piezas textiles en su gran mayoría, debe ser renovada en un plazo no superior al año con el fin de no provocar alteraciones físicas y químicas a los materiales.

mos, insectos y polillas se alimentan de estos materiales. Absorben el polvo y se ensucian con facilidad. Otro factor de alteración es la luz, que por intensidad y por acumulación produce decoloraciones de los tintes y procesos fotoquímicos.

El hecho de que, además, la confección de los trajes suponga el corte de las telas según unos patrones y su unión mediante costuras hace que estructuralmente sufran también importantes deformaciones y tensiones. Su misma función los condena a pasar mucho tiempo en íntimo contacto con el cuerpo humano, lo que no deja de ser otro elemento de alteración importante. Por otra parte, los trajes se someten al dictado de las modas o al gusto de sus dueños, por lo que suelen ser transformados con infinitos arreglos.

Todo lo anterior ha hecho que sólo piezas excepcionales hayan llegado hasta nosotros en buen estado. Sin embargo, a lo largo del siglo pasado la indumentaria fue adquiriendo el carácter de bien cultural con valores documentales, científicos y artísticos que actualmente la igualan con otras manifestaciones culturales. Esta consideración, unida a su estudio, conservación y exposición en el Museo es lo que permitirá su preservación para el futuro.

Necesidades de conservación y restauración

Las características de los tejidos y trajes, expuestas más arriba, hacen necesario un estricto control ambiental en salas y zonas de reserva (una temperatura en torno a 18-20° C., y una humedad relativa de, aproximadamente, el 60%, siempre procurando la mayor estabilidad; es decir, la menor oscilación posible de estos valores), bajos niveles de iluminación (50 lux de intensidad como máximo y ausencia total de ultravioletas), soportes adecuados que no provoquen deformaciones, cortos períodos de exposición con tiempos mucho más largos de almacenamiento y, a menudo, complicadas restauraciones.

Todo esto implica un proceso de trabajo complejo y dilatado que incluye: observación y estudio de las prendas con el fin de establecer su estado de conservación y la posibilidad de restaurarlas para ser expuestas o sustituirlas por otras similares pero en mejor estado; desinfección de las piezas de nuevo ingreso mediante tratamientos específicos; cuidadosos tratamientos de

limpieza por diversos procedimientos, como micro-aspiración o, si es posible, limpieza húmeda; alineado; consolidación y reintegración de zonas perdidas, tarea que se realiza mediante costura con puntos específicos de restauración y tejidos e hilos compatibles con los originales y teñidos del color necesario en cada caso.

Desde el punto de vista de la conservación, la exposición de trajes exige además la elaboración de soportes específicos que permitan una correcta lectura de la prenda, al mismo tiempo que la soportan evitando tensiones o roturas, creando un molde interior a su medida y protegiéndola estructuralmente. Por ello se realizan maniqués que se adapten a la silueta de la época y a la medida de cada traje, con materiales neutros y con forros y faldones que recreen las formas originales, al tiempo que mantienen la tela y reparten su peso.

Los equipos

Una de las primeras tareas que debían acometerse era la de contratar el personal necesario para la realización de estos trabajos, personal del que el Museo disponía de forma mínima pero claramente insuficiente².

Para los trabajos de restauración se contrató a cinco restauradoras especialistas en tejidos e indumentaria que contaron con el apoyo de una experta en tintes que facilitaba la idónea coloración de hilos y soportes. Durante los meses de agosto a diciembre de 2003, y coincidiendo con el refuerzo que suponían las contrataciones temporales a través del convenio del INEM con el Ministerio de Cultura, el equipo de restauración llegó a estar integrado por 10 profesionales y en fechas próximas a la inauguración se contó también con restauradores de otras especialidades para los demás tipos de objetos.

Para la elaboración de soportes museográficos se contrató a una profesional experta en su fabricación, así como en conservación y museografía, que facilitó la obtención de la base o archivo de bustos históricos, imprescindibles como luego se verá, sentó las bases prácticas de elaboración de los soportes adaptados (maniqués) y propuso elección de los materiales idóneos.

El equipo de volumen estuvo integrado por ocho personas y reforzado por ocho costureras que, en algunos momentos (INEM), llegaron a ser doce. Al final del

² El personal de plantilla existente en el Museo en ese momento inicial eran: Gerardo González, restaurador de materiales arqueológicos, una especialidad no estrictamente adecuada para las tareas que había que desarrollar y Práxedes García, única en todo el museo experta en elaboración de soportes para indumentaria.

artículo se relacionan todos los profesionales que integraron estos equipos.

La relación e intercambio permanente de información con los expertos en historia del traje facilitó la resolución de dudas o atribuciones de siluetas y fue un trabajo en equipo que también se imbricaba con las tareas de los auxiliares de almacén y el fotografiado final de las piezas, paso último después de su restauración y montaje en el soporte a medida.

El problema de los soportes (maniqués)

Las necesidades surgidas a raíz de la nueva orientación del Museo Nacional de Antropología como Museo del Traje fueron muy diversas y afectaban a muy distintos campos del conocimiento y de la técnica. Una de las primeras detectadas, dejando aparte la evidente tarea de restaurar los trajes, derivado del hecho de que éstos deben ser expuestos en un soporte especial y adaptado, es decir, un maniquí a medida. Esta necesidad obedece a dos razones: la conservación de la prenda, de forma que el tejido no tenga tensiones y se asiente cómodamente sobre un soporte, y la correcta lectura del traje, supeditada a la idónea silueta y postura.

El proceso de creación de un maniquí a medida es el inverso al trabajo de una modista: hay que conseguir el volumen interno de la prenda (lo que sería “la persona”) a partir del traje. Existen maniqués en el mercado que proceden de modelos de la época o están sacados de ellos y que dan las siluetas y posturas corporales necesarias, aunque no siempre la talla. Estos maniqués aceleran el proceso de elaboración mencionado más arriba, puesto que se puede partir de una silueta base que, corregida de forma idónea, da el soporte necesario en un tiempo más breve. Después seguirá el proceso de forrado, acolchado y remate del maniquí, que servirá para la perfecta adaptación de la prenda y como acabado final.

Se trataba de conseguir, en primer lugar, un archivo de siluetas que abarcasen desde comienzos del siglo XVIII hasta los años setenta del XX, incluidas siluetas femeninas, masculinas e infantiles. Sólo a partir de los años 1960 o 1970 del pasado siglo, cuando comienzan las tallas unificadas, es posible utilizar maniqués comerciales y, aún así, suelen necesitar alguna adaptación. Por ello en el Museo del Traje

no aparecen maniqués que no hayan sido construidos en nuestros propios talleres hasta las vitrinas dedicadas a la moda y el diseño a partir de los años 80.

Para la realización de maniqués, el primer paso es la correcta atribución de la silueta histórica que les pueda corresponder. Para ello es necesario fabricarlas a partir de un traje de la época u obtenerlas mediante intercambio, o compra, con aquellas instituciones o empresas que puedan tenerlas. En el caso del Museo del Traje se contó con la inestimable colaboración del *UCAD - Musée des Arts Decoratifs* de París que cedió generosamente algunos de sus bustos, únicos, correspondientes a siluetas históricas masculinas, para que pudiésemos reproducirlos y utilizarlos para el Museo, y con la *Société Stockman*, también de Francia, que ha fabricado maniqués durante más de 150 años y conserva moldes de escayola originales que utilizaban para obtener posteriormente en cartón los maniqués de sastre y modista que vendían. La *Société Stockman* vendió algunos bustos únicos y en algún caso nos permitió agilizar el trabajo al poderles encargar algunos lotes en serie (el total no superó los 55 bustos). En otros casos el Museo tuvo que crear *ex novo* las siluetas necesarias: partiendo de la *toile* o patrón de la prenda en retor, se realizaba en barro el molde interior de la misma (fig. 1) y posteriormente, recubriendo el volumen con el material elegido para la realización de los maniqués, se obtenía un molde hueco. Así se consiguió el fondo de siluetas históricas del que dispone el Museo en la actualidad y que permitió fabricar los, aproximadamente, 300 maniqués que eran necesarios para la exposición.

El proceso de trabajo

Con el comienzo del año 2003 se inicia el grueso de los trabajos específicamente relacionados con los talleres de restauración y elaboración de soportes.

La organización de los equipos, la recopilación de materiales necesarios y la obtención de las primeras listas definitivas de piezas seleccionadas por los expertos fue el primer paso.

Se intentó trabajar en todo momento teniendo presente el proyecto museológico que ordenaba y situaba cronológicamente los trajes y complementos seleccionados, lo que era un primer indicador de silueta y elementos de volumen.



Figura 1. *Toile* o patrón de una prenda en retor, y realización en barro del molde interior de la misma.



Figura 2. Trabajo del cartón y la cola para la obtención del soporte base.



Figura 3. Algunas siluetas ya terminadas antes del proceso de forrado.



Figura 4. Forrado con guata y ventulón del soporte de cartón, ya recortado según el escote de la pieza.

Las piezas iban siendo sacadas del almacén y se iban agrupando en percheros, si su estado de conservación lo permitía, según su futura instalación en el Museo; es decir, por vitrinas. En ese momento ya se les acompañaba de una ficha de montaje, modelo que se adjunta, donde se irían reflejando sucesivamente todos los datos necesarios.

Los materiales empleados para la realización de los soportes han sido: cartón fallero, un cartón bastante neutro que ayuda a la conservación de los tejidos y además permite ser trabajado de forma mecánica simple para su adaptación final, con cola vinílica, como elementos que conforman el busto³.

Por supuesto, y como en el proceso de confección de ropa a medida, hay que probar los maniqués a los trajes, este trabajo siempre se realiza junto con la restauradora responsable del traje en cuestión, que es quien conoce su estado de conservación y zonas más frágiles.

El remate de los maniqués, que carecen de elementos visibles con el fin de que los trajes sean apreciados en sí mismos sin la distracción que pueden suponer pies, manos, cabezas, caras, pelucas, etc., se consigue cortando el cartón al borde de la prenda, para que en ningún momento el soporte pueda ser apreciado, forrando con guata sintética y ventulón el cartón para aislar el traje del soporte y proporcionarle una base neutra, suave y mullida al tejido, pintando el hueco interior en un color entonado al general de la prenda, y

poniendo vivos en seda teñida del color adecuado (figura 5) a los bordes que pueden ser visibles, ligeramente o desde determinados ángulos (borde del cuello, remates de los brazos, etc.).

Los maniqués, tanto para trajes masculinos como femeninos, necesitan completarse mediante la colocación de brazos y otros elementos de soporte que sostengan y den forma a mangas, faldas, faldones de casacas u otras piezas que puedan precisar un volumen adicional (fig. 06). Para la confección de enaguas, miriñaques, polisones, tontillos y otros volúmenes se ha utilizado retor y ballenas de plástico, así como el complemento de film de tereftalato de polietileno transparente. La guata y los tejidos como la seda o el algodón descruado también están presentes en estos elementos.

El resultado final es un maniqué individualizado que responde a la silueta de la época y a la talla y forma exacta del traje (fig. 07).

Paralelamente a la elaboración de los maniqués el equipo de restauración iba desarrollando su trabajo. El primer paso consistió en recopilar y trasladar desde el almacén al taller de restauración todas las piezas de indumentaria que se habían seleccionado para ser expuestas. Como se expuso anteriormente se intentó mantener en todo momento un orden que respondiese a la futura disposición de la exposición, lo que facilitaba enormemente la tarea de ubicar y localizar las piezas y mantener una imagen de lo que sería la vitrina, aspecto este de gran interés pues así era posible valorar aspectos estéticos

³ Posteriormente se ha implantado la utilización de un papel constituido al 100% por fibras de algodón y un adhesivo de almidón de maíz, ambos de calidad contrastada y empleados en restauración de libros y documentos.

como la relación de colores de las distintas prendas, su mejor visión según sus alteraciones (frontal, perfil izquierdo o derecho...) y, por tanto, su colocación posterior en la vitrina.

El siguiente objetivo era el establecimiento de un plan temporal que permitiera una mínima programación de los trabajos y un reparto de los mismos entre las distintas restauradoras, combinando piezas en mejor estado de conservación con otras que requerían un trabajo de restauración más lento o minucioso. De hecho hubo algunas piezas como una bata del siglo XVIII (MT015368 A y B) o la casaca rococó de la década de 1740 (MT014796) que estuvieron en restauración casi un año, alternándose con otras, debido a su largo tratamiento de restauración.

Aunque siempre se intentó mantener un orden cronológico, es decir, comenzar por las piezas más antiguas de la colección que correspondían al siglo XVIII, piezas que por su antigüedad estaban más frágiles y por sus características estructurales suponen una mayor dificultad en la adecuación del soporte, las demoras en la restauración de algunas de ellas acabó obligando a su combinación con otras piezas más modernas.

Hay que destacar también que, además de las piezas ya existentes en la colección, se producían constantemente nuevos ingresos y algunos de estos trajes de nuevo ingreso eran inmediatamente seleccionados para ser expuestos, lo que introducía una nueva tarea.

Todos los trajes que ingresaban se confiaban en tres salas o cuarentenas, de las que sólo salían una vez que habían sido siglados, es decir, identificados con su número de inventario (este trabajo se realiza cosiendo en dos o tres lugares previamente determinados una cinta de algodón con el número correspondiente), y para someterse a un tratamiento de anoxia⁴. Fue necesario implantar este sistema que, hasta ese momento, no había sido utilizado en el Museo. Este tratamiento era realizado también por el departamento de restauración.

En cuanto a la restauración en sentido estricto, y teniendo en cuenta el ingente número de piezas tratadas, todos los tratamientos y niveles de intervención posibles han sido realizados con un fin práctico y de organización se establecieron cuatro niveles en relación con el estado de conservación y las necesidades de intervención.

Se han realizado intervenciones ligeras con microaspiración y sujeción de elemen-

tos sueltos en trajes bien conservados o más resistentes, como muchos de los correspondientes a la colección de *Traje Regional*.

Ha habido largos procesos de consolidación, como el efectuado en una casaca de brocado de plata (MT014796). Esta pieza presentaba tres grandes problemas. Uno de ellos era el forro, una sarga batavia, que estaba en muy mal estado de conservación, con numerosos desgarros y pérdidas de tejido sobre todo en la zona de las axilas y borde inferior. Otro problema lo planteaban las caras internas de las vueltas de las mangas, muy erosionadas y con pérdidas tanto de trama como de urdimbre. Y el tercero era el brocado de plata, que, aunque estaba excepcionalmente bien conservado, sin oxidación de la lámina de entorchado y con mucho brillo, estructuralmente sin embargo estaba totalmente deteriorado en ambas axilas, deterioro que se prolongaba en dos desgarros desde la sisa hasta el pecho. El tratamiento consis-



Figura 5. Teñido de muestras de seda para restauración y remates de maniqués.



Figura 6. Taller de costura. Al fondo algunos de los maniqués con el faldonaje ya incorporado.

tió en una limpieza mediante aspiración y cepillado suave en primer lugar, los hilos metálicos del bordado que decora el brocado en algunas zonas se limpiaron con etanol mediante pequeñas torundas de algodón y, finalmente, se realizó una completa consolidación tanto del forro como del brocado en la zona de las axilas. El forro se consolidó mediante la aplicación de dobles parches textiles de seda con ligamento de sarga, similar al original; en el brocado se utilizó un tejido de seda con ligamento de tafetán.

⁴ El tratamiento consiste en introducir las piezas en una bolsa hermética en la que, mediante la aportación de un gas inerte (argón), se disminuye de tal forma la proporción de oxígeno presente (0.1 ppm) que se consigue que cualquier tipo de contaminación biológica desaparezca. Se controla midiendo con un oxímetro. El tratamiento se mantiene durante 15 días.



Figura 7. Maniqués terminados en espera del montaje en las vitrinas del Museo del Traje.

En el caso de la bata o vestido “a la francesa” (MT015368 A y B), el proceso fue igualmente largo, pero presentaba distinta complejidad. El estado de las dos piezas de la bata era similar y bastante malo: el tejido estaba muy deshidratado, con numerosas fracturas de trama y urdimbre; grandes manchas oscuras en la espalda; las aplicaciones metálicas y de papel que la decoran estaban oxidadas y rotas, así como los pequeños cestillos que también forman parte de la decoración; tenía arrugas y pliegues muy marcados; deformaciones y antiguas intervenciones que fijaban mediante hilván los pliegues de la espalda y los motivos decorativos, aplastándolos; los encajes estaban también muy alterados. Además de eliminar todas las antiguas sujeciones y efectuar una primera limpieza por microaspiración, el tratamiento contempló los siguientes procesos: las manchas de la espalda se limpia-

decorativos, colocando soportes de polietileno adecuados y sujetándolos mediante alfileres.

Se han lavado algunas piezas que lo permitían, como el *jubón* de 1790 (MT000633) confeccionado en nansú blanco con bordados en plata sobredorada y lentejuelas. El tejido, aunque intacto, estaba muy arrugado y con grandes manchas, debido probablemente a alguna alteración relacionada con el agua: manchas rosadas, posiblemente por contacto con otra prenda mojada que destiñó; manchas negras y grises, por desarrollo de colonias de hongos; y otras producidas por causas diversas. El estado del jubón, y sus características materiales, hacía posible y aconsejable su lavado. Este se efectuó por inmersión en una solución de agua desmineralizada y teepol (0.1 gr/l.). Con este procedimiento se eliminaron o aclararon muchas de las manchas y permitió la humectación de las fibras. El alineado se realizó sobre el propio maniquí de la prenda. También se consolidó el tejido y la decoración bordada.

Se lavaron muchas de las prendas de ropa interior que actualmente se exhiben en la vitrina *Interiores*. Siempre un lavado suave y controlado, sin producir roces, torsiones o tensiones a los tejidos.

En el caso del *chupetín de majo* (MT000997), igual al que luce el majo de *La Vendimia* de Goya, conviene destacar el tratamiento de desinfección que se le aplicó, debido a las abundantes huellas de un intenso ataque de hongos que había sufrido en el pasado, sobre todo en el forro. La desinfección, en el forro, se realizó pulverizando una mezcla de etanol y agua (70:30) y después aplicando esa misma mezcla con una torunda de algodón a cada mancha.

Un caso también interesante lo constituye el conjunto de *cuerpo y peto femenino rococó* de 1760 (MT009246 A y B). Tenía multitud de problemas: suciedad general, fuerte alteración en la zona de las axilas, manchas de humedad, gran decoloración del tejido de seda coincidiendo con zonas protegidas de la luz que conservan el color original intacto, el tejido frágil y deshidratado, muchas roturas, alguna laguna y, en ciertas zonas, pérdidas de urdimbre; también había perdido parte de la decoración aplicada. El proceso consistió en microaspiración, humectación con vapor frío y alineación, consolidación con soportes parciales de tafetán de seda, sujeción de la cinta decorativa desprendida siguiendo para ello la huella sin decolorar que apare-



Figura 8. Chupetín de majo (MT000997) después del tratamiento de desinfección y restauración.

ron químicamente con teepol en agua (0.1 gr./l.) y en mesa de succión; se consolidaron encapsulándolos en crepelina los encajes; se consolidó el tejido en zonas de especial tensión o fragilidad y en las zonas de laguna mediante soportes de seda; se reforzaron también las zonas y elementos de cierre y la cinturilla de la falda. Quizá el proceso más largo y minucioso fue la hidratación y el alineado de las dos piezas del vestido, mediante vapor frío y pesos, y de todos los elementos

cía en el tejido, y consolidación de los adornos de encaje de bolillos de las mangas.

Montaje en sala

Se establecieron nuevos equipos para el montaje en sala. También con nuevos horarios, puesto que el trabajo se desarrollaba de nueve de la mañana a siete de la tarde.

Estos equipos contaban con un coordinador y una restauradora compartida, y estaban integrados cada uno de ellos por dos costureras y otra persona más versada en la elaboración de soportes. En un primer momento (tres semanas) fueron dos equipos, mientras el resto de especialistas seguían con las tareas básicas de restauración y elaboración de soportes en los talleres. En las últimas tres semanas de montaje ya fue posible contar con más personal para trabajar en sala, en las últimas revisiones y remates.

En algunos casos era posible trasladar los maniqués vestidos desde los talleres hasta las vitrinas, organizados por grupos y siguiendo la secuencia establecida desde el principio: el orden de áreas y vitrinas. Esto fue posible gracias a la existencia de medios mecánicos de traslado, como carritos y transpaletas, así como dos enormes montacargas que permiten el acceso directo a la sala desde el sótano donde están los talleres.

En otros casos era necesario colocar el traje en el maniquí o soporte; es decir, vestir en la propia vitrina debido a la fragilidad o complejidad de los trajes. Se siguió, en la medida de lo posible y como siempre, un orden cronológico.

La misión de los equipos era controlar el traslado de los maniqués y trajes, según la vitrina o vitrinas que se establecían para cada jornada, y posteriormente ubicarlos en las vitrinas, según las directrices de los expertos y las necesidades establecidas previamente en cuanto a visión más favorable o espacio necesario. Era en este momento cuando resultaba posible detectar pequeños fallos o remates necesarios, así como fijar determinadas piezas o elementos del traje al maniquí para una mejor sujeción.

El cambio de visión que supone la vista como espectador a través de una vitrina permitió apreciar, por ejemplo, siglas visibles, remates necesarios que en taller no tenían entidad, necesidades de soporte o modificaciones y mejoras en algún volumen..., y ejecutar algunos detalles de restauración sólo posibles con la pieza ya en

su ubicación definitiva. No fue en ningún caso una labor menor pues ocupó unas seis semanas de trabajo y permitió corregir errores y perfeccionar el resultado final.

Así mismo, se colaboró con la empresa que montaba la infraestructura y la museografía de la sala y las piezas, no trajes, de la exposición, con el fin de mejorar algunos soportes destinados a complementos, como guantes, joyas, abanicos, sombreros, etc.

El equipo de restauración también se ocupó de supervisar la correcta instalación de todas las piezas así como los niveles de iluminación que incidían en cada una de ellas según sus necesidades.

La conservación de los trajes hace imposible su exposición permanente; las normas internacionales aconsejan sustituirlos en el plazo máximo de ocho meses o un año. Por tanto, la tarea recomenzó al día siguiente de la inauguración, con una nueva selección de piezas para cubrir el discurso cronológico, su restauración, la elaboración de los maniqués...

Bibliografía

Brady, G. S., *Materials Handbook*, McGraw Hill, Inc., 1991.

Ceballos Enriquez, L., "Diseño de maniqués seguros para la exhibición de indumentaria: la experiencia de *Moda en Sombras*", *Anales del Museo del Pueblo Español*. Tomo VI, 1993, Madrid, pp. 173-185.

Finch, K.; Putnam, G., *The care & preservation of textiles*, Londres, 1991.

Gordon Cook, J., *Handbook of textile fibres: man-made fibres. Handbook of textile fibres: natural fibres*, Merrow Publishing CO. Ltd., 1993.

Green, L. R.; Thickett, D., Testing materials for use in the storage and display of antiquities: a revised methodology, *Studies in Conservation*, Vol. 40, 1995, pp. 145-152.

Hollen, N.; Saddler, J.; Langford, A. L., *Introducción a los Textiles*, México, 1994.

Horie, C.V., *Materials for Conservation*, Londres, 1992.

Horie, C.V.; Allen, N. S.; Edge, M., *Polymers in Conservation*, Manchester, Londres, 1992.

Landi, S., *The Textile Conservator's Manual*, London, 1992.

Tímar-Balázs, A.; Eastop, D., *Chemical Principles of Textile Conservation*, Londres, 1998.

VV. AA., *Moda en Sombras. Museo Nacional del Pueblo Español*, Madrid, 1991.

VV. AA., *Metraje Escénico*, Madrid, 1999.



Figura 9. Jubón de 1790 (MT000633) después del proceso de lavado y restauración.



Figura 10. Jubón de 1790 (MT000633) después del proceso de lavado y restauración.

FICHA PARA MONTAJE Y DESMONTAJE DE MANIQUÍES

OBJETO	Nº INVENT.	ÉPOCA	MÓDULO	UBICACIÓN
PRINCIPAL:				
				PRINCIPAL:
PIEZAS RELACIONADAS				

MANIQUÍ TIPO	PIEZAS MANIQUÍ	PIEZAS FALDONAJE

<p>MEDIDAS: CROQUIS</p> <p>Ancho espalda Largo espalda Contorno pecho Contorno cintura Contorno cadera Largo falda: delante Detrás Contorno muñeca/ brazo</p> <p>Otros: Altura desde el suelo: Desplazamiento suelo (espacio): Punto de vista:</p>	
---	--

OBSERVACIONES DE MONTAJE Y DESMONTAJE:

OBSERVACIONES DE CONSERVACIÓN:

RESPONSABLES/S

EQUIPO DE RESTAURACIÓN Y ELABORACIÓN DE SOPORTES
COORDINACIÓN DE TODOS LOS TRABAJOS:

Carmen Pérez de Andrés
y Gerardo González

FOTOGRAFÍA

José L. García Romero
Enrique de Murga Redondo
Miguel A. Otero Ibáñez
Lucía Ybarra Azaola

RESTAURACIÓN

Margarita Acuña García
Ana I. García Martín
M^a Dolores González Somoza
Elena Hernández de la Obra
Nataly Herrera Herrera
Yolanda Luque Tinoco
Sonia Martín Pérez
Silvia Montero Redondo
M^a Cruz Santamera Cerceda
Beatriz Seco González
Estrella Sanz Domínguez

TINTES

Mercedes García Gómez

VOLUMEN Y FALDONAJE

Coordinadora: Carmen Lucini Serra

M^a José Andérica Cubillo
Práxedes García Sánchez
Pablo Gómez Cardenal
Ana Llena Sánchez
M^a Luisa Pérez Parra
Mónica Ramos Redondo
Berenguela Ruffin
Rocío Zubiaga Azaola
Clementina Arévalo Pastor
Liliana Cabrel Ore
Yolanda Cardenal Parejo
Francisca Cerviño Pérez
Rosario Cristóbal Tristao
M^a Agustina Díaz Molina
Romina V. Gabrielli
Ricarda Lozano Jiménez
M^a Soledad Ojeda Fenández
Isabel Picazo Pérez
Yolanda Sánchez Fuentes
Rosa M^a Tamarit Almagro