

# CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE COLECCIONES TEXTILES: EL PRIMER PASO

Paloma Muñoz-Campos García  
Museo Nacional de Artes Decorativas

## Introducción

Quiero agradecer en primer lugar al grupo español del IIC y a la Universidad Complutense por haber contado conmigo para este encuentro. Voy a referirme a la conservación preventiva de tejidos, es decir, a la prevención del deterioro en colecciones textiles. Puede que, al leer estas líneas, algunas personas piensen que su ámbito de trabajo o investigación poco tiene que ver con este asunto. Pero nada más lejos de la realidad: todo aquello que se relaciona de una u otra manera con los bienes culturales **debe** saber qué es la conservación preventiva y cuál puede ser, o está siendo, su aportación a favor o en contra de la prevención del deterioro. Mi entusiasmo por la prevención no es casual. Surgió de la experiencia a la que abocó mi trayectoria profesional y que me ha hecho ser testigo de numerosos deterioros que podemos calificar claramente como *evitables*. De ahí que considere que la prevención es el **primer paso** a la hora de abordar la conservación de una colección.

Voy a hablar desde un punto de vista museológico, pues este es el terreno que conozco. Las características del Museo Nacional de Artes Decorativas (MNAD), en términos de colecciones y edificio, hacen de él un ejemplo paradigmático de problemas y me ha ofrecido la oportunidad de hacer realidad la premisa de que, en prevención, *siempre hay algo que se puede hacer para mejorar*. Aterricé en el MNAD para restaurar y a eso me dediqué en los primeros meses. Pero a medida que iba conociendo el estado de las colecciones en los almacenes, la velocidad a la que el deterioro avanzaba y cómo en muchos objetos los procesos de degradación comenzaban de nuevo al poco tiempo de haber sido tratados, fui comprendiendo que de poco serviría seguir concentrándonos en el tratamiento individual si no se abordaba la conservación de las colecciones de una manera integral. Eran los primeros noventa y mucha gente se sorprendía al escuchar que dedicaba casi toda mi jornada de trabajo en el museo a la conservación preventiva. Hemos de felicitarnos porque eso, ya casi no sucede.

## Conservación preventiva: evolución y perspectivas

Conservación preventiva no equivale a control de humedad relativa, temperatura y luz. Es mucho más que eso. De las diversas definiciones que se han ido elaborando a lo largo de los años, una de las más completas la acuñó Marie Beducou, Directora del IFROA, al afirmar que la conservación preventiva promueve una estrategia predictiva para organizar y asegurar la accesibilidad de las colecciones en las diferentes funciones del museo, con el fin de preservar el mayor tiempo posible su integridad física. A ella

añadiríamos las últimas palabras de la definición aportada por Baba Keitia, Director de la Escuela de Patrimonio Africano: "...al menor coste posible, pero con la máxima eficacia" (1). Es este un aspecto fundamental, como veremos, ya que la captación de recursos económicos dentro del presupuesto global del museo, nos permitirá determinar el alcance de nuestros objetivos, que se desarrollan impregnando muchos campos de trabajo en el museo.

Aunque las acciones para conservar obras de arte están documentadas ya en la antigüedad clásica, la primera vez que el término conservación preventiva aparece en la bibliografía será en 1975. Podemos situar aquí su nacimiento, pero esta reciente disciplina todavía estaba lejos de ser lo que hoy entendemos por ella. Benoit de Tapol ha estructurado en cuatro las etapas de evolución de la conservación preventiva (2). De 1975 a 1985, años que él denomina de certidumbres y balbuceos en la formación, asistimos a la publicación de normativas dispersas en diferentes campos, pero todavía conservación preventiva es sinónimo de control ambiental, de la luz y seguridad frente a robo y vandalismo. El aire acondicionado se convirtió en protagonista y Garry Thompson fue el primero que advirtió de sus riesgos. Johnson, Verner y Horgan publicaron su guía sobre almacenes (3). En los primeros ochenta, Gaël de Guichen comenzó su longevo (hoy extinto) curso en el ICCROM. Juan Antonio Herráez y Rodríguez Lorite publican en España el primer manual para uso de aparatos de medición (4). Durante los años de las dudas y las relecturas (1985 a 1992), los sistemas electrónicos evolucionaron con rapidez y se empezaron a cuestionar las tajantes normativas escritas anteriormente difundidas. En estos momentos, los soportes tanto en relación con el transporte como con el almacenamiento, entran definitivamente en la órbita de la conservación preventiva. Se desarrollan planes de emergencia en caso de siniestros y la prevención se introduce en ámbitos tales como los archivos o las bibliotecas.

El año 1992 marcó una nueva etapa al celebrarse por primera vez un encuentro internacional dedicado a la conservación preventiva, promovido por la ARAAFU en París (5). Dos años más tarde, el IIC organizó su primer congreso monográfico sobre el tema en Ottawa (Canadá) (6). Pero habrá que esperar a 1996 para que el Comité de Conservación del Consejo Internacional de Museos (ICOM-CC) constituya el grupo de trabajo de Conservación Preventiva con entidad propia, inaugurado en el Congreso de Edimburgo (7), ya que hasta entonces sus temas se habían tratado de manera dispersa incluidos en otros grupos de trabajo. También España toma entonces la iniciativa de organizar foros sobre el tema, como fue el Encuentro de ICOM España en Vigo o el Curso de Verano de la Universidad de Reinosa. El mundo anglosajón avanza con rapidez en la publicación de estándares, que abarcan más especialidades que las clásicas, incluyendo los objetos etnográficos, las colecciones de historia natural o las colecciones geológicas. Ya nos encontramos dentro de la etapa más reflexiva de las normativas, momento en que se comprende que el camino no está en aportar soluciones dogmáticas, porque la aplicación de recetas sin más no funciona en todos los lugares. Al tiempo, nuevos programas académicos de post-grado surgen en París o en Barcelona.

A partir de 1997 se produce un apreciable cambio de mentalidad y una auténtica explosión de publicaciones, que se completan con materiales audiovisuales (en el CCI –

Canadian Conservation Institute, editan vídeos junto a sus, ya clásicas, hojas técnicas) y en los foros en Internet, primero en inglés y pronto aparecerán también en español en la comunidad latinoamericana (la Universidad de Minas Gerais, en Brasil, fue pionera). El concepto de conservación preventiva evoluciona de manera paralela al concepto de patrimonio: la conservación como factor de desarrollo en el siglo XXI será el título de un encuentro internacional celebrado en Valladolid en el año 2001.

Al hilo de este desarrollo, se han ido polarizando esquemáticamente dos enfoques fundamentales, protagonizados por la actitud mediterránea, ejemplificada por la concienciación promovida a través del ICCROM, y la actitud norteamericana, cuya detallada especialización técnica protagonizan el CCI y el GCI (Getty Conservation Institute). Merece la pena destacar que el ICCROM, pionero en Europa en la organización de cursos periódicos sobre conservación preventiva, ha decidido abandonar ese formato a finales de los años noventa para sustituirlo por la organización de proyectos a largo plazo (habitualmente, cinco años), que persiguen implicar a toda la comunidad del museo. En España, al margen de la actitud preventiva de algunos profesionales que intentamos luchar cada día contra los problemas de nuestra institución, son loables los ejemplos de formación del IPHE, el Museo Nacional de Arte de Cataluña y el IAPH, desde el que se persigue la aplicación de un plan integral de conservación preventiva del patrimonio andaluz.

Gaël de Guichen, ex-asistente a la Dirección General del ICCROM y a quien sin duda podemos considerar el padre de la conservación preventiva, utilizaba la expresión “aumentar la esperanza de vida de los objetos”. Estas palabras nos permiten hacer una reflexión importante sobre la consabida comparación entre la conservación del patrimonio cultural y otros ámbitos de nuestra vida, como la medicina. Hace tiempo que utilizamos en nuestro lenguaje habitual la frase *más vale prevenir que curar*. Los principios de prevención y sostenibilidad se han desarrollado en el ámbito de la salud pública y de la ecología. En nuestro país, los impactantes anuncios de la DGT, la reciente Ley de Prevención de Riesgos Laborales o las campañas para dejar de fumar promovidas desde la Sanidad Pública, parecen ser ejemplos de que tanto la sociedad como la clase política se están aperciando de que las inversiones en prevención resultan a la larga más rentables que atender sólo a tratamientos curativos. ¿Se trata sólo de una moda? O ¿estamos realmente en el camino hacia la aplicación de conceptos evidentemente basados en argumentos racionales y coherentes?. En cualquier caso, la experiencia nos demuestra cada día que resulta todavía difícil transferir estos principios a la práctica museográfica. Y ello porque, a menudo, se piensa que la prevención entra en conflicto con los planes de otros profesionales del museo que trabajan en la interpretación y exposición de las colecciones. En pocas palabras, a los que nos ocupamos de esta tarea se nos considera con frecuencia *la china en el zapato*, la pesadilla de muchos diseñadores de exposiciones o de conservadores y directores. Para complicar al asunto, todavía hoy, pocos de los grandes patrocinadores de la cultura, se han atrevido a algo más que subvencionar brillantes exposiciones y restauraciones impactantes. Los proyectos de conservación preventiva en museos, que hace ya tiempo son objeto de apoyo por parte de inversores privados en el extranjero, brillan por su ausencia en nuestro país.

Pero en el caso del patrimonio cultural, la prevención es la única manera de enfrentarnos con eficacia al deterioro natural de nuestras colecciones. Creo firmemente que podemos avanzar si el trabajo multidisciplinar deja de ser una declaración de intenciones para convertirse en realidad cada día y desde los inicios de cada proyecto de remodelación o exposición. La conservación preventiva implica la búsqueda de unas condiciones óptimas para evitar o ralentizar los mecanismos de degradación que afectan a los bienes culturales, con el fin de conseguir un **compromiso** aceptable **entre accesibilidad y conservación**. La clave está, pues, en comprender que prevención es garantía de conservación y, por ende, se convierte en garantía de accesibilidad, para nosotros y para las generaciones futuras. Veamos cómo es posible pasar de la teoría a la práctica, centrándonos en el patrimonio histórico textil, tomando como ejemplo las colecciones del MNAD.

### **La desmitificación de ciertas normas**

Voy a referirme brevemente en este punto a algunos malentendidos, basados en desinformaciones o en repetición de conceptos hoy obsoletos que provocan no pocas confusiones en el campo de la humedad relativa y la iluminación. La constatación como inválidas en muchos lugares de las conocidas normas “ideales” (50% para la humedad relativa y de 18°C a 22°C para la temperatura) que se han repetido hasta la saciedad, ha conducido a investigaciones que ponen de manifiesto la imposibilidad de generalizar y la necesidad de estudiar con detenimiento las zonas climáticas diferenciadas de cada edificio (atendiendo primero al denominado control medioambiental pasivo) y las condiciones particulares de sus colecciones. De ello se colegirán las oscilaciones óptimas permitidas y las medidas correctoras que puedan ser aplicadas. Sigue considerándose fundamental la estabilidad de las condiciones, ya que los cambios bruscos suelen ser responsables de importantes deterioros, pero el rango de tal estabilidad habrá de ser deducido, como se ha mencionado, de acuerdo con cada caso en particular.

De un modo análogo, la corrección de los problemas causados por la luz ha sido simplificada y reducida a la aplicación de unas tablas que clasifican la foto-sensibilidad de los materiales en función de su naturaleza, utilizando el luxómetro en el último momento para ajustar el flujo luminoso (si el sistema elegido lo permite). La iluminación es uno de los puntos más conflictivos y paradigmáticos de la importancia de llegar a un compromiso entre accesibilidad (léase, exposición) y conservación, ya que el daño de la luz sobre los objetos es irreversible pero sin luz no pueden ser disfrutados. Evidentemente, sigue siendo incontestable que el efecto de la luz es acumulativo y, por lo tanto, la limitación de su incidencia es fundamental. Pero el modo en que se desencadenan los procesos de deterioro depende, no sólo de la cantidad de luxes y de la naturaleza del objeto, sino de la combinación de estos factores con otros tales como el tiempo de iluminación, la cantidad de energía por unidad de tiempo y superficie y las características de la fuente de luz (8). La rápida evolución de la industria en los últimos años y los avances en las investigaciones hacen imprescindible la consulta (inicial, desde comienzos del proyecto) con un técnico especialista en iluminación y conservación, que comprenda tanto la importancia de la iluminación en términos de percepción visual como su capacidad para provocar procesos de

fotodeterioro. De esta premisa depende, en buena medida, la rentabilidad de las inversiones, ya que elegir correctamente desde un principio las luminarias nos evitará gastos innecesarios.

### **Peculiaridades de las colecciones textiles**

Las amenazas a las que se enfrentan diariamente las colecciones textiles en el museo pueden agruparse en cinco tipos de riesgos: los derivados de los factores intrínsecos de deterioro, los causados por la manipulación imprudente, las condiciones medioambientales inadecuadas, los producidos por el contacto con materiales no compatibles y la desinformación por parte de los profesionales, factor éste último responsable de la magnificación de los efectos de los cuatro primeros. Estos grupos de factores siempre interactúan, a menudo potenciando sus efectos nocivos.

Las causas intrínsecas se derivan de la degradación natural de los materiales y/o de los procesos de fabricación. Los tejidos pertenecen mayoritariamente (ya que con frecuencia se encuentran asociados con otros elementos) al grupo de materiales que, por su origen, se denominan orgánicos. Proceden del mundo vegetal o animal, por lo que participan de una serie de características comunes (alta proporción de carbono en su composición, alta sensibilidad a la acción de la luz, higroscopicidad y susceptibilidad al ataque biológico) que los hacen particularmente inestables y en extremo sensibles a la acción deteriorante de los factores extrínsecos. Los dos componentes básicos de un tejido, las fibras y los tintes, influyen de manera decisiva en su comportamiento y procesos de degradación. No nos detendremos en detallar los factores intrínsecos, ya que el objeto de esta aportación se centra más bien en explicar cómo podemos ralentizar el proceso evolutivo natural de destrucción de la materia mejorando diversas prácticas en nuestro trato diario del patrimonio textil en el museo: además de las mejoras en los sistemas de recogida de datos medioambientales, nuestros esfuerzos han incidido sobre las prácticas de manipulación y la investigación sobre materiales que constituyen el entorno inmediato de los objetos.

### **Las colecciones textiles en el MNAD**

La exposición y almacenamiento de las colecciones textiles del MNAD se enfrenta a los siguientes problemas:

- Complejidad de las colecciones, debida a su heterogeneidad en términos de tipologías, tamaños, materiales constitutivos, técnicas, formato y procedencia histórica.
- Falta de personal, que a menudo tiene que asumir múltiples funciones y ausencia de personal de plantilla especializado en conservación de tejidos
- Características edilicias: el museo se encuentra ubicado en un edificio histórico, no concebido arquitectónicamente para museo, asociado a un edificio más moderno dedicado a servicios internos, ambos comunicados por pasos intrincados. Las sucesivas, pero siempre parciales, obras de las que ha sido

objeto, han conseguido la adaptación de algunos aspectos arquitectónicos, mientras persisten problemas de muy difícil solución:

- Los cerramientos no son estancos y carecemos de sistemas de filtrado, lo que supone la transmisión directa de las fluctuaciones exteriores y la libre entrada de contaminantes, con la consecuente dificultad para controlar ambos factores.
  - Los accesos son angostos y a diferentes niveles. No contamos con muelle de carga, por lo que la entrada de obras, mercancías y personas utiliza el mismo paso, obstaculizado con escaleras de acceso. La circulación vertical y horizontal es caótica (carencia de montacargas, vanos de paso estrechos, comunicaciones intrincadas entre salas de exposición, almacenes y servicios). Esto dificulta considerablemente los movimientos de obras, en especial de los grandes formatos.
  - Las áreas de almacenamiento presentan diversas limitaciones: son en exceso numerosas (16 en estos momentos) y se encuentran dispersas por todo el edificio, en lugares dictados por la propia estructura edilicia y no por criterios de idoneidad. Su orientación, dimensiones, acceso, condiciones ambientales son, en su mayoría, inadecuadas.
  - Falta generalizada de espacio, que ha conducido a la sobresaturación de las áreas de almacenamiento y a la imposibilidad de contar con un laboratorio de restauración textil.
- Huelga citar las limitaciones presupuestarias –mal de muchos- que, lamentablemente, tiende a afectar más a las áreas del museo “que no se ven” (almacenes, laboratorios, zonas de trabajo y servicios internos en general).

A pesar de todo ello, hemos ido avanzando en la mejora de las condiciones de almacenamiento de las colecciones textiles, para lo que nos hemos guiado por criterios dictados por las normas internacionales, pero adaptándonos a nuestras peculiaridades y limitaciones. Tras la evaluación de las condiciones ambientales de las diferentes salas de depósito, y la imposibilidad de aplicar medidas correctoras eficaces en muchos casos, decidimos distribuir, en lo posible, las colecciones en función de las características de los almacenes. En el caso de los tejidos, esto ha sido particularmente difícil y su ubicación dista mucho de ser la ideal dentro del edificio, debido a la variabilidad de formatos y a las dimensiones de los almacenes, que nos obliga a utilizar determinados contenedores en ciertos espacios y a ubicar ciertos contenedores en salas concretas. Actualmente, los tejidos han quedado distribuidos en ocho salas de depósito distintas. Esquemáticamente, los tejidos planos de gran formato (alfombras, tapices, paramentos murales, piezas de indumentaria) se encuentran ubicados en tres almacenes: dos en la primera planta del edificio museo y el tercero en la planta cuarta del edificio de oficinas. El primero de ellos ha sido recientemente dotado de un armario especial para soportes cilíndricos sobre guías extraíbles, fabricado a medida. El segundo cuenta con soportes metálicos fijos, anclados a la pared, sobre los que se apoyan los extremos de los cilindros. Finalmente, el tercero de ellos consta de varios cuerpos de armarios deslizantes de alta densidad (compactos); parte de ellos contienen barras para textiles enrollados y el resto cajones en los que hay objetos textiles y complementos diversos (bolsos, guantes, abanicos, paños de ofrenda, encajes, manípulos, etc.). Las colecciones de indumentaria se encuentran repartidas entre un pequeño almacén (planta primera, edificio museo) dotado de antiguos armarios de madera con algunas adaptaciones y otra

pequeña estancia (planta segunda, edificio museo), anteriormente dedicada a servicios de limpieza, con siete armarios metálicos con barra interior.

La creciente falta de espacio (las colecciones crecen y el edificio no), nos ha llevado a agudizar el ingenio para exprimir al máximo el espacio disponible, llevándonos a extremos insospechados en el aprovechamiento de espacios “muertos” (rellanos de ascensor, huecos de obra, zonas de paso, techos de los armarios, etc.). De nuevo en este punto, las ubicaciones no son óptimas, pero han ido desahogando la acumulación de tejidos que esperaban, en auténticos montones, un mejor alojamiento. Ejemplos de ello son las estanterías “caseras” que instalamos en el rellano de la planta cuarta del edificio de oficinas y en los huecos de obra que quedaban en el muro Este del almacén contiguo. Consisten en bastidores de madera en cuyo interior se suspenden barras de acero inoxidable. Las estructuras (cinco en total) se protegen con tapas de tela fijada con velcro y nos han permitido guardar en condiciones aceptables un importante número de tejidos planos sobre soporte cilíndrico. También nos hemos visto obligados a convertir en almacenes varias salas de exposiciones (seis en los últimos años), que actualmente ya se encuentran al borde de su capacidad. La sobresaturación de las salas de depósito es un problema acuciante que nos ha conducido, por un lado, a la investigación sobre sistemas flexibles para contenedores de almacenamiento y, por otro, a adquirir pautas tales como el siglado visible exterior de los objetos (práctica innecesaria en muchos centros). Hemos puesto especial cuidado en el estudio de los materiales que empleamos para la fabricación de soportes. Puesto que, debido a la localización –área con altos índices de polución urbana- del edificio y a la ausencia de sistemas de filtrado, el nivel de contaminación procedente del exterior es importante, intentamos al menos minimizar los efectos nocivos derivados de la contaminación interna. Nuestras pautas se han apoyado sobre la bibliografía más reciente, la experiencia de otros museos y los resultados –más intuitivos que científicos- de tests básicos que hemos llevado a cabo en el museo.

### **Tipos de soportes y sistemas de almacenamiento**

Todas las deficiencias mencionadas, en términos de ubicación, mobiliario, condiciones ambientales y características de la colección, nos han dictado el modo de proceder a la hora de planificar los tipos, técnicas y sistemas de almacenamiento. Los soportes necesariamente son más complejos y elaborados que si habitáramos un espacio sin contaminar y bien acondicionado. El objetivo de un buen soporte, tanto para almacén como para exposición, es proteger al objeto frente a los efectos nocivos de su entorno. En el caso de los tejidos, sus sistemas y materiales variarán si se trata de tejido plano o tridimensional (indumentaria y complementos, básicamente), pero los requisitos fundamentales son: la compatibilidad de los materiales empleados con los constitutivos del objeto, la capacidad para soportar homogéneamente su peso y permitir su traslado sin tocarlo, su rentabilidad en términos de fabricación (inversión económica y temporal) y su durabilidad (haciendo accesible el objeto sin que el soporte se deteriore al manipularlo). Clasificaremos los soportes desarrollados en el MNAD en función de cuatro grupos básicos de objetos textiles: tejidos (planos) de dos dimensiones de gran formato, tejidos planos de mediano y pequeño formato, indumentaria y complementos o accesorios.

#### Tejidos planos de gran formato:

El sistema óptimo para almacenar tejidos planos es en horizontal y completamente extendidos, algo que rara vez tenemos posibilidad de cumplir, especialmente en el caso de tapices y alfombras. Hemos utilizado esencialmente tres tipos de materiales como cilindro sobre el que enrollar el tejido: PVC, cartón y polipropileno. En los dos primeros casos es necesario aislar el material con una lámina que bloquee las emisiones perjudiciales, para lo que habitualmente empleamos plástico metalizado de barrera (Claryskin L). Este último es más seguro que la lámina de tereftalato de polietileno (Melinex o Mylar), ya que su capacidad de bloqueo es total y debido a su fabricación nacional, más barato. En cualquier caso, hemos eliminado el empleo de PVC (es muy contaminante) y hemos ido sustituyéndolo por tubos de polipropileno. A continuación se introduce el cilindro en una venda elástica de algodón, sobre la que enrollaremos el tejido. La protección final la realizamos, en función de las medidas, la disponibilidad de materiales y el lugar donde se va a almacenar, con espuma de polietileno en lámina o con tela de algodón descrudada. La sujeción se lleva a cabo mediante bandas de velcro equidistantes sobre las que se escribe el número de inventario. Finalmente los cilindros se suspenden de los extremos de la barra que se introduce en ellos.

#### Tejidos planos de pequeño y mediano formato:

Aquellos que, por sus dimensiones, no puedan descansar sobre soportes planos, siguen el mismo proceso que el indicado para los de gran formato, salvo que solemos utilizar tubos de cartón normal procedente de casas comerciales de tejidos (nos los regalan). Las primeras protecciones las realizamos con tisú neutro pero, debido a la imposibilidad de comprobar sistemáticamente su grado de acidez y a que tiende a deteriorarse mecánicamente, los estamos sustituyendo por tela de algodón descrudada o lámina de olefina (Tyvek), ésta última más cara pero estable y de alta durabilidad. Cintas de algodón sujetan la protección en varios puntos, sobre las que se escribe el número de inventario visible. Los soportes planos consisten en bandejas individuales, bien de cartón-pluma, cartón no ácido o bien de plástico corrugado (copolímero de polietileno y polipropileno, marca comercial Coroplast), protegidas con cuatro solapas de Tyvek o espuma de polietileno. Si caben en los cajones, confeccionamos “botellers” de polietileno en bloque, sobre los que apoyan los extremos de cartón del cilindro, quedando así el tejido sin recibir ninguna presión. Si exceden el tamaño de los cajones, se inserta en los tubos una barra metálica de la que se suspenden por sus extremos.

#### Complementos y accesorios:

La variabilidad de estos objetos ha exigido soluciones muy variadas. Esencialmente, se confeccionan cajas a medida, procurando agrupar la mayor parte de objetos y adecuar las medidas de la caja a los cajones o estantes donde vayan a ir destinadas. Los materiales más empleados han sido el cartón-pluma, el cartón corrugado no ácido y el Coroplast, utilizando para las uniones o bien cinta Tyvek adhesiva, hilos o cintas de algodón por costura. Accesorios complejos, como son las sombrillas, en función de su tamaño, sus características y la disponibilidad de contenedores, se han almacenado en horizontal o en soportes verticales individuales. Se cuida siempre que apoyen sobre sus elementos no textiles (mango y remate superior) y se evita el marcado de pliegues manteniendo a apertura en una posición intermedia, rellenando cada espacio entre varillas con un elemento amortiguador esculpido para adaptarlo a su forma.

### Indumentaria:

Si su estado de conservación lo permite, las piezas de indumentaria se cuelgan en perchas forradas (si son de madera, con lámina transparente de polietileno o lámina de aluminio), almohadilladas (con guata de poliéster adaptada a la forma del objeto) y protegidas con venda elástica de algodón. La funda protectora se confecciona con tela de algodón descrudada, cerrada con botones o cintas de algodón. Es importante no olvidar el siglado exterior de las fundas, para lo que se emplea cinta de algodón comercial (para el siglado sobre el tejido siempre utilizamos cinta descrudada, cosida con hilo de seda). Si no pueden colgarse, es necesario hacer soportes especiales. Debido a la efervescencia de las exposiciones temporales, estamos investigando en la línea de conseguir crear, para objetos muy solicitados, soportes de prevención que cumplan la triple función de almacenamiento, transporte y exposición. No resulta fácil debido a los dictados estéticos de las exposiciones, pero se consiguió con éxito para uno de los trajes pertenecientes a la colección de indumentaria china que viajó el año pasado al Museo de Bellas Artes de La Coruña.

### **Conclusiones**

La conservación preventiva comienza por la evaluación y diagnóstico de la situación de las colecciones en el ámbito de la institución. La conservación preventiva no siempre implica grandes inversiones, también y sobre todo, se nutre de silenciosos gestos, de pequeños hábitos de trabajo que conducen a frenar deterioros que, en la gran mayoría de los casos, son evitables o, cuando menos, minimizables.

El éxito de un programa de conservación preventiva pasa por una adecuada formación de todos los profesionales que trabajan en el museo: vigilantes, personal de mantenimiento, personal de limpieza, conservadores, restauradores, investigadores y, como no, la dirección del centro. Cuando el patrimonio que estamos obligados a custodiar y difundir es tan delicado como lo son los objetos textiles, el trabajo en equipo se convierte en nuestro mejor aliado. Luchemos juntos para ser capaces de anteponer nuestro compromiso como portadores de cultura a otros intereses que frecuentemente obstaculizan esta excelsa labor.

Se puede asegurar la accesibilidad de los objetos sin comprometer su conservación, si nos centramos, desde la planificación, en minimizar los riesgos que amenazan a nuestras colecciones. En esto radica la conservación sostenible y su conversión en pauta de trabajo sólo será posible si construimos desde los cimientos. Es imprescindible reforzar la formación educativa a todos los niveles, pasando por la formación y reciclaje de los profesionales del museo, la educación de niños y jóvenes y la concienciación de responsables políticos y medios de comunicación.

## **PIES DE FOTO**

### **FOTO 1**

Deterioros evitables: se aprecia la acumulación de polvo sobre el cartón que, evidentemente se ha depositado sobre los fragmentos textiles (MNAD).

### **FOTO 2**

Deterioros evitables: siglado con tinta ácida y grandes números aplicado directamente sobre el tejido (MNAD)

### **FOTO 3**

Estanterías “caseras”, para almacenamiento de tejidos enrollados de mediano formato. Se protegen con tapas de tela fijadas con velcro y están instaladas en el rellano del ascensor de la planta cuarta (MNAD).

### **FOTO 4**

La lámina de tereftalato de polietileno interpuesta entre el tejido y la superficie de la vitrina, evita el contacto directo con la pintura comercial (sin garantías de conservación) en una exposición temporal, que afortunadamente duró sólo ocho días.

### **FOTO 5**

Embalaje de una sombrilla de encaje en vertical para su traslado a exposición fuera del museo (MNAD).

## NOTAS

1. Citado por TAPOL, Benoit (2000) en *Curso de Conservación Preventiva de Tejidos e Indumentaria*, Museo Nacional de Antropología, Madrid.
2. Comunicación TAPOL, Benoit (2000) en *Curso de Conservación Preventiva de Tejidos e Indumentaria*, Museo Nacional de Antropología, Madrid.
3. JOHSON, VERNER y HORGAN (1979): *Museum Collection Storage: Protection of Cultural Heritage*. Technical Handbooks for Museums and Monuments.
4. HERRÁEZ y RODRÍGUEZ LORITE (1989): *Manual para el uso de aparatos y toma de datos de las condiciones ambientales en los museos*. Ministerio de Cultura. Madrid
5. Congreso de la ARAAFU (1992): *La conservation préventive*. Paris
6. Congreso *Preventive Conservation. Practice, Theory and Research* (1994). IIC. Ottawa
7. ICOM-CC Triennial Meeting (1996). Edimburgo
8. HERRÁEZ y RODRÍGUEZ LORITE (1999): *La Conservación preventiva de obras de arte*. Rev. *ARBOR*. CSIC. Madrid

