

Conservación preventiva de colecciones de vestuario escénico. Colección de vestuario compañía de danza española Ángel Pericet

Cecilia Gómez García *

Resumen: La investigación recopila las acciones de recuperación de la colección de vestuario de la compañía de danza española Ángel Pericet y las confronta con los métodos propuestos desde la conservación preventiva con criterio museológico.

Se describe la historia y composición de la colección y se analizan otras experiencias de conservación con colecciones similares. El objetivo principal es reflexionar sobre cuál es el mejor camino a seguir en relación al restante de la colección que aún no ha sido relevado.

Palabras clave: vestuario teatral - conservación preventiva - patrimonio - indumentaria teatral - textil.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 153-154]

(*) Licenciada en Diseño de Espectáculos, Universidad de Palermo. Profesora de la Universidad de Palermo, facultad de Diseño y Comunicación.

Introducción

Cuando se decide conservar un objeto es porque se considera que el mismo tiene un valor y una historia que además de mantenerse viva debe compartirse. La conservación preventiva tiene como objetivo principal retrasar al máximo posible el proceso natural de deterioro de los objetos a través de la disminución de los diversos factores que contribuyen a dicho proceso. Específicamente en el caso de los objetos textiles su manejo es complejo ya que están expuestos a todo tipo de daños. Sumado a esto, la indumentaria particularmente es muy difícil que sea considerada como un objeto de valor patrimonial debido a su cercanía, familiaridad y sentido de la cotidianeidad en relación al usuario.

La colección de vestuario de danza española de Ángel Pericet condensa a través de sus vestidos, chaquetas, mantones y enaguas entre otras tantas piezas de indumentaria y accesorios la historia de tres generaciones de bailarines. Dentro de las más de cuatrocientas piezas de vestuario teatral se incluyen trajes de distintas tradiciones dancísticas españolas con una enorme diversidad en cuanto a diseño y una gran calidad de confección.

Mecenazgo cultural de la Ciudad de Buenos Aires aprueba en el año 2015 un proyecto, impulsado por Concepción Cuervo Pericet, que tenía como objetivos la restauración, puesta en valor y catalogación de la colección de vestuarios. Dentro del proyecto se contemplaba el relevamiento de la colección, la exposición de los trajes más relevantes de la misma y la puesta en escena de un cuadro de escuela bolera con bailes del siglo XVIII. Finalmente se relevaron unas doscientas piezas y expusieron alrededor de cuarenta y cuatro piezas en el Centro Cultural Borges durante Febrero y Marzo de 2017.

A partir de Enero del año 2017 asisto en las tareas de relevamiento y recuperación de las prendas a la encargada del proyecto, Concepción Cuervo Pericet. Debido a los plazos de presentación exigidos por mecenazgo y las prioridades de trabajo dentro del proyecto, las tareas de investigación y bajada teórica del trabajo realizado con la colección han quedado relegadas. De esta forma es que surge el interés en dicha investigación.

La investigación propone realizar un análisis del trabajo de documentación y conservación preventiva realizado con las prendas, el cual fue de carácter intuitivo, para contraponerlo con lo que teóricamente se propone como procedimiento ideal de trabajo para con este tipo de colecciones. El objetivo principal de la investigación es, a través del análisis del trabajo realizado previamente, la constatación teórica y la comparación con otras experiencias similares, encontrar la manera más adecuada para continuar con las labores de conservación preventiva de la colección.

La investigación se centrará por un lado en la colección de vestuarios de ballet español de Ángel Pericet, en conservación preventiva textil y antecedente en conservación preventiva de vestuario escénico en Latinoamérica.

La Colección de Vestuario compañía “Ángel Pericet”

La colección

En el fondo de una casa familiar, dentro de más de 16 baúles de mimbre, se esconde toda la colección de vestuario de la compañía de danza española de Ángel Pericet. Los Pericet son una familia de artistas dedicada a lo largo de tres generaciones a la danza española. Son reconocidos mundialmente por el estudio, preservación y difusión de la Escuela Bolera del siglo XVIII y las demás disciplinas del baile español.

En la academia Pericet, desde la primera fundada por Ángel Pericet Carmona, han aprendido a bailar las más grandes figuras del baile español de todos los tiempos. Ya en “Tratado de Bailes, Sevilla, 1912, José Otero nombra a la academia Pericet como fundamental en la historia del baile español, por lo tanto, la historia de la familia Pericet es la historia del baile español.

Ángel Pericet Blanco más conocido a nivel artístico y popular como Ángel Pericet, junto con sus hermanos Luisa, Eloy, Carmen y Amparo han difundido por el mundo entero el arte de la danza de la Escuela Bolera, cosechando innumerables éxitos y reconocimientos.

La familia Pericet ha tenido un protagonismo relevante en la Ciudad de Buenos Aires y en todo el país, no solo por la presentación de innumerables espectáculos de Ángel Pericet, sino también por su academia de baile abierta en el año 1952 y aún en funcionamiento, formando a innumerables profesionales de la danza española, tanto en el ámbito de la enseñanza como en el del espectáculo.

Por expresa voluntad en vida de Ángel Pericet, se hace trasladar desde España hacia la Ciudad de Buenos Aires y a la casa familiar, todo el material de sus espectáculos. El mismo consiste en vestuario, fotografías, recortes de prensa, partituras, figurines, telones, piezas de escenografía y documentos del legado de la familia. Su deseo era que dicho material se utilizara para muestra y exhibición ante el público de la ciudad de que tantos éxitos le dio (Cuervo Pericet, 2014).

A raíz de dicha voluntad es que surge en el año 2014 la creación del proyecto “Familia Pericet: La escuela bolera”. El mismo fue presentado a mecenazgo de la Ciudad de Buenos Aires y aprobado. Dentro de los objetivos pretendidos con el proyecto se mencionan: el montaje de un taller coreográfico específicamente de la Escuela Bolera del siglo XVIII, documentando mediante foto y video tanto las clases impartidas por los hermanos Pericet como las coreografías. Por otro lado la puesta en escena del ballet de cámara de los bailes más representativos desarrollados en el taller coreográfico en el marco de una muestra multidisciplinaria.

La exhibición en forma de muestra multidisciplinaria del vestuario teatral y demás patrimonio artístico (figurines originales, partituras, escritos, correspondencia, colección de mantones, etc.) de tres generaciones de bailarines, que se extiende desde 1890 hasta la actualidad.

En paralelo a la concreción de estos objetivos los mismos perseguían en simultáneo: la preservación y difusión del arte de la danza española en general y en particular el de la Escuela Bolera Sevillana del siglo XVIII a través del taller coreográfico y posterior muestra a organizar.

A su vez, se propuso desde el proyecto la posibilidad de inventariar, clasificar, catalogar y documentar con criterio museológico el amplio patrimonio artístico (tangibles e intangibles) de la familia Pericet, dejando registro del taller coreográfico (etapa de producción), de la puesta en escena del ballet y de la muestra general, para conocimiento y libre consulta de generaciones actuales y futuras.

El último propósito del proyecto fue conservar en forma documentada y permanente en la Ciudad de Buenos Aires el patrimonio artístico de la familia Pericet, cuya historia es sinónimo de la historia del baile español en el mundo, para evitar su pérdida, dada la escasez de registros existentes.

Dicho esto, se considera que, la posibilidad de llevar a adelante esta investigación supone la concreción y finalización de uno de los objetivos que planteo primeramente este proyecto. Marina Müller profesora y vestuarista, ya se encontraba trabajando para la colección en la restauración de máscaras del Ballet Goyescas y diseño de maniqués para el montaje de la muestra programa en el Centro Cultural Borges. Müller se puso en contacto con Concepción Cuervo Pericet, sobrina de Ángel Pericet y encargada de llevar adelante el proyecto de mecenazgo.

Adentrarse en una colección de estas características para un profesional del vestuario es una tarea sumamente enriquecedora. Cada prenda encierra un saber profundo de confección, la riqueza de los materiales, la historia de quién la portó y el genio de quien la diseñó. El poder tomar contacto de cerca con cada una de ellas es una oportunidad de aprendizaje enorme que se complementa a su vez con los figurines de los diseños, los programas de mano y las fotos y videos de escena documentando el movimiento y la gracia de los trajes en el escenario.

La colección de vestuario reúne en su mayor porcentaje piezas de vestuario perteneciente a la tercera generación Pericet y en un menor número se compone de piezas de las primeras generaciones. Cincuenta años de actividad de la familia se reflejan en la colección. La colección es muy variada y no se sabe con certeza la cantidad de material existente. Hay trajes femeninos y masculinos, calzados, accesorios como sombreros, collares, de pelo etc. Se fueron adquiriendo y sumando a la compañía en diversos años por lo cual hay piezas desde 1890 hasta las más nuevas de la década del 80.

La colección se fue conformando por los trajes que utilizaba la compañía para sus diversos ballets. Los mismos se diseñaban y confeccionaban por figurinistas y sastres españoles y argentinos para cada espectáculo en particular. Si bien había figurinistas, o lo que actualmente se conocería como diseñadores de vestuario, encargados del diseño de los trajes, el propio Ángel Pericet tenía mucha injerencia en el diseño de los mismos.

Muchas de las piezas de la colección todavía conservan las etiquetas originales de los realizadores de vestuario que confeccionaron las prendas, entre ellos: María Elena de Ruiz, Sánchez Vargas, González, Concepción Frago, Tadia, Enrique de Alzaga, Maestra Naty. Algunos de ellos radicados en España y otros en Argentina eran sastres o modistas dedicados exclusivamente a la realización de trajes para la escena. Otros por ejemplo eran modistas especializados en únicamente en confección de indumentaria taurina. Los programas de mano que aún se conservan y también forman parte de la colección dan testimonio de los figurinistas que intervinieron en la creación de los diseños, entre ellos: Francisco Olías, Héctor Basaldua, Carlos Viudes.

En el caso de que la compañía tuviera que irse de gira en barco o posteriormente en avión, los vestuarios se transportaban en baúles de mimbre con protección interior de telas de algodón.

La base estilística de la colección se podría dividir en tres grandes grupos que tienen naturalmente relación con la tradición dancística que visten: trajes folclóricos regionales, flamencos y escuela bolera. Un último grupo que podría incluirse en el análisis es el de las prendas de la tradición taurina que constituyen una parte de la colección de prendas masculinas de la colección.

Trajes folclóricos regionales: Esta parte de la colección cuenta con piezas que reproducen y estilizan los trajes típicos de diversas regiones de España. En este punto es importante aclarar que tras la observación de los trajes y la constatación con la descripción de piezas que conforman un traje regional, los trajes de la colección tienen a realizar en los diseños procedimientos de síntesis y estilización. Visto esto sobre todo en la forma de confección de prendas superior e inferior donde se resuelve unir ambas prendas. Esto, se intuye, fue pensado para reducir los tiempos que requieren los cambios de vestuario en escena.

España es una de las naciones con más variedad en relación a la indumentaria popular. Solo es comparable su vasta variedad con algunos países centroeuropeos. Dentro de las posibles razones por las que sucede esto, se destaca la variedad geográfica y climática del territorio español que da lugar a la existencia de comunidades culturalmente muy diferenciadas. Por esta razón es que es imposible tener un único traje que sintetice las características de todos (Sousa Congosto, 2007).

La variedad geográfica determina la utilización de diferentes tipos y grosores de tejidos. Por un lado por la accesibilidad o no a los mismo, el clima, y las influencias culturales. A su vez también, en algunos casos, el paisaje se ve reflejado en los trajes a través de los colores del mismo.

En el caso del traje femenino, a pesar de las diferencias que puedan tener, casi todos comparten prendas en común como la falda, prendas de busto, pañuelo, mantón y sus variantes, la saya (tipo de falda) y camisa como prendas inferiores y en algunos casos el delantal. La colección cuenta con los siguientes trajes regionales: la valenciana, los tipos de Ávila, charra de Salamanca, la lagarterana, la mujer del Valle de Ansó, traje de Montehermoso, vestido Andaluza. Todos ellos lucidos en el Ballet España de Chabrier (1959) y diseñados por el figurinista Francisco Olías.

El grupo de trajes representativos de la escuela bolera tienen una clara influencia de la moda del siglo XIX y muchos de ellos surgen como reproducciones o interpretaciones de vestidos representados en los grabados y pinturas de Goya. Dentro de este grupo hay vestidos femeninos, la mayoría comparte la característica de tener un largo que no llega al piso (con excepciones), cintura ceñida y parte superior con estructura ballenada.

Dentro de la parte flamenca de la colección se pueden encontrar una amplia variedad de mantones de Manila, vestidos con volantes, batas de cola y algunos vestidos más estilizados. Dentro de la colección hay cuatro chaquetillas de la tradición taurina. La más antigua es una chaquetilla auténtica de “picador” del S XIX adquirida en una casa de antigüedades por Ángel Pericet para el estreno de “Capricho Español” en el año 1950 La misma se encuentra en un estado de conservación regular.

Se observan desgarros en la tela y en los bordados. Por otro lado cabe mencionar la gran cantidad de prendas inferiores como enaguas de diversos tipos y materiales que forman parte de la colección y otros elementos como zapatos, sombreros, accesorios.

Ahora bien es importante hacer un apartado mencionando la variedad de materiales que componen tanto trajes como accesorios dentro de la colección, esto hace que la tarea de conservación se vuelve aún más compleja.

En relación a lo específicamente textil hay textiles tanto naturales como sintéticos, tanto de plano como de punto: paños, gasas, sedas, brocados, tules, terciopelos, rasos, algodones, lienzo, satén, jersey de algodón, moaré, encajes, etc. Bordados tanto de hilos de seda como lana y metálicos, lentejuelas, mostacillas, canutillos, etc. Avíos de diferentes tipos de metal en cierres y corchetes. También elásticos, goma espuma, papel, alambre, fieltro, cueros, paja, etc.

Diagnóstico del estado de conservación y almacenamiento

La colección se encuentra enteramente en Buenos Aires y en su mayoría guardada, desde la década del noventa, en un galpón en el fondo de una casa perteneciente a la familia Pericet. El espacio es reducido, tiene manchas de humedad en la pared y deterioros varios. Tiene únicamente luz natural que ingresa a través de una ventana y la puerta vidriada. Allí de forma apilada se encuentran los baúles que almacenan la colección.

Los mismos tienen una dimensión de 1 metro por 70 cm son de material de mimbre, revestidos (no todos) con una capa de tejido de fibra de esparto. Dentro se encuentran los trajes doblados y apilados recubiertos por una lona o tela de algodón.

Por otro lado, los sombreros y gorros están almacenados en sombrereras que son cilindros de mimbre de aproximadamente 1 metro de altura. Los zapatos están guardados en valijas de cuero. Las máscaras en cajas con papel diario y los accesorios en caja de lata.

En el año 2005, año de la última presentación de la compañía, se sacaron parte de las prendas para llevarlas a escena y volvieron en algunos casos a depositarse en bolsos de material sintético. Si bien los trajes algunos superan los cien años de vida y hace aproximadamente veinte años que no se sacaban, se encontraron en un estado de conservación de regular a bueno. Al parecer el almacenamiento en mimbre con tela de algodón permite buena respiración de las prendas, a pesar de los aplastamientos y compresiones que sufren las prendas inferiores.

A pesar de no haber tomado registro de los niveles de humedad y temperatura del ambiente a simple vista luego de abrir los baúles se dedujo que los niveles de humedad eran extremos ya que parte de las prendas salieron prácticamente mojadas. En relación a los tipos de daños podemos hacer una distinción entre los derivados de las grandes exigencias de uso de las prendas y daños, biológicos, físicos, químicos y otros propios del paso del tiempo y las condiciones de conservación.

En el primer grupo tenemos desgarros físicos propios del uso de las prendas en la escena, en algunos casos se registran arreglos y remiendos sobre estos daños. No solo en la colección textil también en los elementos que componen los accesorios, por ejemplo sombreros y collares. Por otro lado suciedad, propia también del uso para la escena, sobre todo en el área de las axilas, los bordes de los vestidos en contacto con el escenario y cuellos o áreas en contacto con la cara con productos de maquillaje.

Por otro lado los daños de tipo químicos se ven en los avíos metálicos, cierres y corchetes sumamente deteriorados por la oxidación. Se observan coloraciones diferentes en la oxidación debido a la diferente composición metálica del elemento. No solo se oxidan los elementos metálicos sino que a su vez se alteran los textiles en contacto con los mismos. También se encuentran manchas propias del uso de almidón para almidonar las batas de cola. En algunos casos se han detectado la migración de tintes por contacto y decoloración de las prendas.

Con respecto a los daños de tipo biológicos se detectaron daños graves por plagas de polilla en una de las faldas regionales de pañolenci, curiosamente fue el único caso grave. El resto de la colección del mismo material no se vio alterado. Polvo y suciedad propia del almacenamiento también se ha detectado en sombreros. Antes de comenzar a hacer una descripción de las acciones que se realizaron con las prendas que se sacaron de los

baúles se hará un pequeña reseña a cuál era el espacio con el que se contaba para realizar el trabajo.

El espacio donde se trabajó con la colección fueron por un lado dos habitaciones de la misma casa donde estaba alojada la colección. Cuyas condiciones ambientales no estaban controladas: luz en su mayor parte natural, la colección se fue trabajando a lo largo de varios meses que comprenden desde Abril hasta Enero del año 2016 donde finalmente se movieron las prendas para la exposición, por lo que el rango climático fue muy amplio y variado.

Primeras acciones de frenado del deterioro

Las acciones descritas a continuación fueron llevadas a cabo con un criterio medio, conjunción por un lado de sentido común y de carácter profesional. El primer paso luego de abrir parte de los baúles, es importante remarcar en este punto que solo se relevó un 50% de la colección el resto sigue en los baúles sin haber sido abiertos, fue desplegar todas las prendas, armar un sistema de colgado para airearlas y tratar en principio de que se sequen. Por lo cual se expusieron una parte a la luz solar una única vez apenas salido de los baúles y otra parte en el interior de la casa con un ventilador o estufa a temperatura baja en penumbra. Este proceso tomó aproximadamente unos dos meses.

Otra consideración a tener en cuenta es que debido a la gran variedad de la colección no solo en términos de tipos de prendas, accesorios, máscaras etc. También hay prendas que difieren mucho en edad por lo cual los estados de conservación de una prenda a otra pueden variar enormemente. Por lo que el procedimiento no fue estrictamente igual para todas las prendas y elementos. Las prendas que no se encontraban húmedas tenían una capa de una material similar a un salitre el cual fue retirado con cepillo.

Algunas de las prendas y accesorios directamente se decidió descartar y no conservar. El criterio de selección de esas prendas se basó en el valor de las mismas y el estado de conservación. Camisas básicas y zapatos fueron los artículos que más se desecharon. En paralelo a esto se comenzó un proceso de documentación que constaba de llenar unas fichas (en este caso si con criterio de conservación y varios parámetros derivados de la práctica profesional) donde se consignaba el estado de conservación, la procedencia de la prenda, el año de adquisición, los tipos de daños, entre otros y un registro fotográfico.

Este trabajo se comenzó a hacer con la mayoría de las prendas que se recuperaron, luego debido al volumen de la colección, a la falta de recursos humanos, espacio y a los tiempos que exigía la concreción del proyecto se avanzó con otras tareas relegando las tareas de documentación. Parte de la colección, particularmente las máscaras de cartapesta, fueron cedidas a la artista plástica Marina Müller para que se encargue de la restauración y puesta en valor.

Siguiendo con la colección textil, una vez que se estabilizó la humedad de las prendas se procedió a cepillarlas, eliminar los agentes de degradación (avios oxidados), en este punto del proceso es donde surge mi incorporación al proyecto, acondicionamientos para la muestra los cuales constan de arreglos y pequeñas restauraciones, limpieza y planchado.

Conservación preventiva de vestuario

Características del vestuario escénico

El vestuario es el conjunto de elementos que componen la imagen visual del personaje. Dentro de este conjunto encontramos no solo indumentaria, también calzados, maquillaje, peluquería, máscaras, sombreros y otros accesorios. Por un lado el vestuario es una herramienta fundamental para el trabajo del actor en la composición de su personaje y a su vez permite establecer una socialización con el resto de los intérpretes en escena.

El vestuario es sobre todo información, que se vale de recursos como la forma, el color, la textura, y los ornamentos para establecer una comunicación con aquel que lo ve. Permitiendo al espectador descifrar características externas, época, rango social, ocupación, estado anímico, edad, entre otras tantas y facilitando de esta forma la comprensión de la trama del espectáculo. “El traje puede introducir los elementos simbólicos, abstractos o metafóricos o ser fríamente racional y naturalista –pero tiene que convertirse– en la segunda piel del actor” (Aleksander Tairov).

Ahora bien lo que plantea Herrera Fernández (2017) es hasta qué punto, siendo el vestuario un conjunto de signos puestos en escena que establecen diálogo y forman una totalidad y sentido en relación con otros como la escenografía, iluminación, etc., puede ser sacado del contexto que le dio origen para considerarlo materia de exposición. Pieza artística e individual capaz de ser observada y analizada en solitario.

He ahí la importancia del vestuario dentro de la escena, como componente que articula, hace parte de, pero además presume cierta autonomía sin negar la referencia, relación que mantiene con los otros lenguajes y textos en el espectáculo. La semiótica da una visión del vestuario considerable sobre sus propiedades generales, como sistema de símbolos, de significantes y de significados, ¿Hasta el momento puede un vestuario ser materia de exposición? (Herrera Fernández, 2017, p. 57).

El vestuario escénico como patrimonio

Siendo que la primera consigna dentro de la conservación preventiva es asignarle valor al objeto. ¿Por qué el vestuario escénico sería considerado un valor patrimonial? ¿Cómo puede considerarse como un objeto artístico autónomo siendo que nace con una función específica en un contexto en el que dialoga con otros signos?

Son un patrimonio artístico (los trajes), que se conservan en la medida de lo posible, y que constituyen una parte del patrimonio nuestro y de la historia del teatro. Se convierten en piezas de valor por su diseño, por la actriz que lo usó, por la obra (Osorio, R., Director del Teatro Nacional de España).

Esta afirmación extraída por Muñoz Campos García responde a estas preguntas al considerar que el vestuario no tiene únicamente un valor en relación a su función concreta dentro del conjunto que es el espectáculo. Sino que encuentra dentro de sí mismo otros valores intrínsecos que tienen que ver con el diseño, la calidad de la realización, la riqueza de materiales y técnicas artesanales, el valor transferido por el intérprete que lo usó. Sin negar su importancia también puesto en relación con todo el resto de los signos teatrales. Pero en definitiva todos ellos, valores culturales que de no ser mantenidos y difundidos pueden desaparecer. “Independientemente de la escala en que se ordenen esos distintos valores, se trata en definitiva de un legado cultural que debe ser socializado” (Coppetti, C. De los Santos, S. Mañosa, I. Zorrilla, M. n.d).

El vestuario ahora es objeto de valor, un objeto artístico que queda como testigo y rastro más allá de la representación. Ahora habiéndolo separado del hecho escénico para a ser un objeto descontextualizado, revalorizado y puesto en otro espacio de diálogo con un espectador que tiene una mirada nueva sobre el objeto.

El diseño y el traje en sí mismo sobreviven materialmente, pero tras haber sido separados del espectáculo e integrados en una realidad distinta (el museo), asumen las características de las artes plásticas (...) atribuimos al teatro y a las artes del espectáculo una nueva dimensión estética y una nueva relación de esta memoria (o memorias) con el público (Álvarez, 2001).

El vestuario como objeto museográfico debe proveerse de todos los códigos que le sean necesarios para extenderlo como discurso en un su nuevo entorno, el expositivo.

Por lo cual a través no solo de los trajes sino de los bocetos de vestuario, fotografías de escena se despierta el trabajo de aquellos artistas del diseño teatral que están detrás de esos diseños. La mirada sobre estos trajes ahora a una distancia mucho más corta, resignifica el objeto, lo aparta de la visión restringida de la disciplina y permite obtener información sobre técnicas del pasado, se transforma en objeto de estudio para profesionales y estudiantes.

Antecedentes en conservación y divulgación del patrimonio de vestuario escénico

En función de la realización de esta investigación se han recopilado una serie de experiencias de recuperación de colecciones de vestuario escénico. En términos generales todos coinciden en la importancia de asignar un valor patrimonial al vestuario escénico para consecuentemente darle importancia a su recuperación y a las labores de conservación y divulgación de dichas actividades.

- Uruguay: Teatro Solís. EMAD. Teatro el Galpón.
- Colombia: Teatro Cristóbal Colón. Kábala teatro.
- Brasil: Teatro Nacional de São Paulo.
- España: Museo nacional de Artes decorativas. Museo del teatro.
- Argentina: Complejo teatral de Buenos Aires. Centro de vestuario escénico UNA.
- Chile: Teatro Nacional de Chile.

En su mayoría aquellos que encaran un proyecto de recuperación de vestuario se enfrentan a colecciones de carácter muy heterogéneo de las cuales se tiene muy poca información. A su vez se encuentran con colecciones totalmente desvalorizadas, olvidadas en espacios no aptos, guardadas sin ningún recaudo o criterio de conservación. A los problemas espaciales y edilicios y la falta de información e interés en estos objetos se suma la falta de presupuesto y recursos humanos para llevar a cabo las tareas de conservación preventiva. A su vez, al ser una disciplina de interés emergente, los profesionales formados para esta tarea son pocos. Recopilando varios casos finalmente se concluye en que el camino a seguir comienza con un relevamiento general de la colección y la clasificación de las piezas que conforman la misma según diferentes criterios como obra a la que pertenece, fecha, valor, estado de conservación, etc.

Luego sigue un proceso de documentación donde se trata de recopilar la mayor cantidad de información posible sobre las prendas (bocetos, programas de mano, fotografías de escena, testimonios de diseñadores y realizadores de vestuario) realización de fichas de datos (materiales, técnicas de manufactura, estado de conservación, un registro fotográfico de frente y espalda (en algunos casos acompañado de una foto de caracterización, la creación de un glosario para definir un criterio unificado para todos los que trabajan con la colección, reflexión sobre el uso final del vestuario (museo, préstamo, donación), creación de un software de catalogación, acondicionamiento del espacio físico y control de condiciones ambientales, divulgación de las actividades y exhibiciones.

Al procedimiento detallado anteriormente, los encargados de la recuperación de la colección de vestuarios del teatro Solís sumaron la elaboración de un cronograma de trabajo propuesto inicialmente por Marisa Echarri y Eva San Miguel donde se planifiquen las tareas a realizar en cada etapa, con sus respectivos objetivos y metas.

Un diagnóstico donde se prevén las acciones a realizar con cada prenda: mantenimiento, clasificación, codificación y/o descarte de las prendas en función de su estado de conservación y de la evaluación que se hace en el momento de su manejo. Separación de las piezas en mal estado, las que necesitan un mantenimiento especial (lavado, tintorería, reparación) y las que pueden ser recuperadas con acciones mínimas (cepillado, aspirado). Se analiza el sistema de almacenaje de cada prenda (vertical, plano, otras situaciones específicas). Se acondiciona el vestuario a través de limpieza (cepillados, aspirados, lavados) y reparaciones, se almacenan de acuerdo con la clasificación anterior colocándoles etiquetas –pegadas o cosidas, según el tipo de tejido de las prendas.

A su vez proponen la conformación de un equipo que está capacitado para continuar con las tareas en el depósito. Y por último coinciden en la importancia de la divulgación y difusión del trabajo realizado (Coppetti, C. De los Santos, S. Mañosa, I. Zorrilla, M. n.d).

Consideraciones en el manejo de las colecciones en relación a su génesis y finalidad

A priori se considera que la forma de conservar preventivamente una colección de vestuario difiere en relación a una de indumentaria. Esto se debe por un lado a los materiales con los que están confeccionados, al uso de y exigencias de las prendas, a sus transformaciones y los acabados.

El vestuario escénico explota y exagera elementos del diseño, trabaja con el truco y la transformación de materiales, la poesía, el símbolo y recrea sentimientos, estados de ánimo, y refuerza y enaltece las características de un personaje. Lo que para muchos es simplemente una prenda sin importancia, para las personas que conocen su significado estos trajes son portadores de preciosa información. De esta manera, el vestuario escénico se mira y analiza desde otra perspectiva muy distinta a la de la moda y su valor e importancia reside en otras características (Díaz Muñoz, 2013, p. 78).

Por un lado, con respecto a los materiales con los que están confeccionados los vestuarios se aprovecha la distancia con el espectador para cambiar el aspecto de los mismos, muchas veces se pueden utilizar recursos, técnicas y materialidades para generar volúmenes, estructuras, efectos visuales que no se usan para ropa de la vida cotidiana. Estos materiales no necesariamente tienen que ser textiles, la variedad de materiales empleados es infinita ya que se relaciona directamente con la propuesta de diseño del vestuarista y con los requerimientos del espectáculo. En ese caso cada material no convencional requerirá un análisis particular de su composición al momento de decidir cómo conservarlo. Por ejemplo puede haber materiales como plásticos, látex, maderas, metales, papeles, espuma de poliuretano, pinturas, etc.

En relación al uso y exigencia de las prendas se pueden tener muchas variables también dependiendo las exigencias propias del espectáculo. En líneas generales la premisa es que sean prendas resistentes y duraderas ya que van a ser sometidas a un uso intenso que puede ser desde una vez por semana a varias veces por semana por períodos de dos a más meses. Por lo que las costuras suelen ser reforzadas sobre todo en disciplinas escénicas con mayores exigencias como circo o danza.

Hay que tener en cuenta también que debido a la exigencia de los actores en escena probablemente estén expuestas a sudoración, desgarramientos por movimiento, marcas de maquillaje y otros productos.

Con respecto a las transformaciones y acabados puede que los vestuarios sean a su vez prendas que ya tienen un uso y una antigüedad y se reutilicen y que se reconstruyan otras prendas a través del reciclaje de otras más viejas. A su vez puede haber intervenciones de los materiales con pinturas, teñidos, bordados, etc.

También puede que sean prendas con acabados de envejecimientos buscados adrede, por lo que se intervienen las prendas con manchas, polvo, roturas, desgarros y tinturas según las necesidades.

Otro aspecto que diferencia el tratamiento de estas prendas en relación a prendas de moda es el destino que se le puede dar a las mismas.

Existen varios destinos posibles para las piezas que conforman una colección de vestuarios. Dependiendo la conformación de la colección, analizando y definiendo las características de los trajes según diferentes criterios como por ejemplo: antigüedad, valor, estado general, se puede visualizar que debe conservarse, cómo y para qué.

Es preciso hacer una selección según estos criterios, separando las piezas más valiosas (ya sea por su manufactura, como por diseño, quién las usó, etc.) las más antiguas, las que es-

tén en mejor estado o completas, las menos valiosas en cuanto a manufactura o materiales y las que están en peor estado.

De esta forma es posible generar cuatro caminos diferentes para estas colecciones. Díaz Muñoz diferencia los tres primeros como: museo, préstamo y donación.

Por un lado naturalmente las más valiosas pueden quedar como objeto de museo. Para préstamo se pueden elegir las prendas que, con un valor no tan grande, puedan ser lo más adaptables a diferentes espectáculos y finalmente para donación aquellas piezas básicas con poco valor histórico, de manufactura o material y pocas posibilidades de recuperación. También es posible encontrar un cuarto destino que tenga relación con el aspecto pedagógico de las prendas, donde el acceso por parte de estudiantes a las mismas sea más cercano sobre todo de aquellas prendas que sean testimonio de técnicas de realización y manufactura en vías de desaparición.

Acciones de conservación preventiva aplicable a la colección

En relación a este punto es casi ingenuo pensar que bajo las condiciones del proyecto es posible aplicar todos los parámetros que indica la teoría.

El proyecto quedaría totalmente truncado si el procedimiento tendría que únicamente seguir los parámetros recomendados. A raíz de esto es que se propone una alternativa que se ajuste a la realidad del proyecto tratando de adaptar en mayor medida lo que propone la teoría.

Como se propone desde la experiencia montevideana lo primero es realizar un cronograma de trabajo, detallando cada paso y tarea a realizar.

Dentro de una de las principales acciones que se podrían y deberían implementarse es realizar un inventario completo, documentando absolutamente toda la colección. El primer paso sería seleccionar que conservar y qué desechar. En paralelo a esto, y siendo casi imposible hacer nada si no se resuelve este problema primero, es resolver la forma de colgado de la colección cuando salen de los baúles. Como no hay suficientes percheros para colgar y es necesario poder visualizar toda la colección y tenerla con fácil acceso y manejo, es imprescindible diseñar un sistema de colgado que pueda contener toda la colección a la vista. También es preciso diseñar un sistema de almacenaje definitivo, si no es el mismo que se usa actualmente, para tener la certeza de que el modo de guardado es el que conservará de mejor forma la colección y a su vez hacer fundas rotuladas en el exterior para poder visualizar el contenido.

Volviendo a la documentación se debería rastrear la mayor cantidad de información posible de las prendas: quién la usó, en que obra, en que año, cuándo se adquirió, quién lo realizó, quién lo diseñó, materiales de los que está compuesto, cuántas piezas hay de la misma, estado de conservación, que se le hizo a la prenda, exposiciones en las que estuvo, etc. Un dato imprescindible es la localización dentro de la colección para poder encontrar la prenda fácilmente y sin tener que manipular de más las prendas.

Con respecto a los controles de las condiciones ambientales si bien el control total de las diferentes variables sería imposible, si tratar de desarrollar la conciencia de un espacio limpio, amplio de fácil acceso y manipulación, donde esté correctamente identificado

donde se encuentra cada uno de los elementos y cuya temperatura y humedad se mantenga lo más estable posible.

Luego la definición del destino de las prendas: donación. Préstamo, material educativo o de muestra es fundamental para clasificar y crear los criterios con lo que se manejara cada una de las prendas.

Las prendas en condición de donación podrían ser aquellas de menor valor, que se encuentran en mayor cantidad o en no tan buen estado de conservación y que pueden representar una amenaza para el resto de la colección.

Las de préstamo podrían ser aquellas que se consideren son más versátiles para diversos tipos de producciones, no solo para danza, también teatro, cine, producciones fotográficas. Como material educativo se seleccionarían las prendas más representativas de una tipología, por ejemplo vestido de bolera, o cuya calidad artesanal, de manufactura o diseño se destaquen y la cual sea objeto de estudio y aprendizaje para estudiantes de carreras afines a la indumentaria. Aquellas reservadas a muestra serían por supuesto las más representativas y valiosas de la colección o así mismo las piezas que sean más desconocidas o menos documentadas.

Conclusiones

En retrospectiva, si se tuviera que evaluar la forma en la que se maneja la colección se podría concluir que: a juzgar por los tiempos, las condiciones de trabajo y la cantidad de personal los resultados fueron satisfactorios, ya que se alcanzaron la mayoría de los objetivos propuestos inicialmente. El montaje de una muestra multidisciplinaria de vestuario teatral y demás patrimonio artístico, preservando y difundiendo así el arte de la danza española en general y en particular el de la Escuela Bolera Sevillana del siglo XVIII. Y además se logró inventariar, clasificar, catalogar y documentar con un criterio intermedio parte de la colección de vestuario. Esto fue el resultado de la aplicación de ciertos aspectos de un criterio museístico y lo que permitía la realidad del proyecto.

Dado a que se pudo frenar el deterioro y trabajar sólo con casi un 50% de la colección los aspectos a mejorar en un futuro serían por un lado la organización, crear un cronograma de trabajo que permita saber los tiempos que va a llevar cada tarea, los objetivos de cada instancia, saber con certeza con que volumen de piezas se va a trabajar. Por otro lado otro aspecto a mejorar es el espacio de trabajo y almacenaje. Plantear alternativas de guardado y tratar de acondicionar al máximo el lugar.

A su vez seguir difundiendo la colección y sobre todo el acceso a la misma, proponiendo alternativas de muestras o actividades en torno a ella para poder seguir acercándola al público. Otro aspecto fundamental a seguir desarrollando en relación a la colección es la bajada teórica de las tareas realizadas. Plasmar de forma escrita, dejar asentado el trabajo y trasladar la experiencia a otros conservadores o coleccionistas amateur que estén en las mismas condiciones es sumamente enriquecedor.

Tener la capacidad de reflexionar sobre la situación en la que se encuentran este tipo de colecciones y seguir proponiendo alternativas que estén debatiendo continuamente entre

lo que se debe hacer y lo que está al alcance según la realidad de cada proyecto. Con el objetivo de acercarse cada vez más a un método de trabajo ideal.

Por otro lado, como se ha visto en otras experiencias en Latinoamérica, es importante entender al vestuario como una fuente inagotable de información que difiere del objeto de indumentaria y del objeto de museo. Esto es fundamental para poder comprender que su destino y tratamiento no es en todos los casos bajo los parámetros museísticos. Como se mencionó anteriormente dentro de una misma colección existen una gran variedad de prendas que pueden tener diversos destinos por lo que para algunas se puede usar parámetros con rigor museístico y para otras un criterio intermedio.

Por lo cual, si bien algunos vestuarios requieren el tratamiento de una pieza de museo, desde mi punto de vista y luego de varias reflexiones con la encargada de la colección, Concepción Cuervo Pericet se consideran estos trajes como piezas aún vivas capaces de ser re significadas y reutilizadas. De las que se cree no tiene sentido tener guardadas y escondidas en cuatro paredes en función de su conservación si esto es en detrimento de su socialización.

Lista de referencias bibliográficas

- Alvarado, I. (1993). *La conservación del vestuario: punto de encuentro de la ciencia y el arte*. Museum Internacional . No 179 (Vol XLV, nº 3, 1993) Museos de la moda y el vestido. UNESCO.
- Álvarez, J. C. (2001). *Ponencia como Director del Museu Nacional do Teatro de Lisboa en las mesas redondas de la exposición Objetos de Teatro, Objetos de Patrimonio*, EN: Folleto de exposición pp. 8-16.
- Barraca de Ramos, P. (1993). *Conferencia internacional de colecciones y museos de indumentaria*. Madrid: Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, Museo Nacional del Pueblo Español.
- Cáceres Ayala, P. (2012). *Patrimonio textil: propuesta de conservación y exhibición para el vestuario de sastrería del teatro nacional chileno*. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teoría de las Artes. Santiago de Chile.
- Carrasco Benitez, M. (2013). *Escuela Bolera Sevillana: Familia Pericet*. Editorial: Junta de Andalucía.
- Copetti, C. De los Santos, S. Mañosa, I. Zorrilla, M. (n.d) *Valor patrimonial del vestuario teatral: criterios de archivo y potencia didáctica en una experiencia montevideana*. Uruguay.
- Cuervo Pericet, C. (2014). Proyecto de mecenazgo. "Familia Pericet: Escuela Bolera".
- Díaz Muñoz, P. (2013). *Trajes para la escena*. Revista Colombiana de las artes escénicas Vol. 3. Enero - Diciembre 2013. Pp. 76-86. Bogotá.
- Echarri, M y San Miguel E. (2004). *Vestuario Teatral, Cuadernos de Técnicas Escénicas*. Madrid: Naque editora. Facultad de Ciencias y Educación. Bogotá.
- Espinoza M, F. (2002). *Manual de Conservación Preventiva de Textiles*. Santiago de Chile: Comité de Conservación Textil. Expediente de la escuela bolera para su declaración como bien de interés cultural. Recuperado en : <https://www.juntadeandalucia.es/cultura/>

- redportales/comunidadprofesional/sites/default/files/expediente_de_la_escuela_bolera_para_su_declaracion_como_bien_de_interes_cultural.pdf
- Herrera Fernández, J. (2017). *Monólogo para el vestuario teatral. El vestuario teatral como objeto museográfico en el caso Kabála teatro*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Miller, A. (2009). *El traje como patrimonio cultural y el museo de la moda*. Universidad de Chile. Facultad de Artes. Departamento de Teoría de las Artes. Santiago de Chile.
- Molina, M. (2011). *La moda flamenca viene de París. Rocío Plaza investiga la evolución del traje de baile desde mediados del XVII*. Sevilla. Recuperado de : https://elpais.com/diario/2011/08/10/andalucia/1312928535_850215.html
- Muñoz-Campos García, P. (2003). *Conservación preventiva de colecciones textiles: el primer paso*. Museo Nacional de Artes decorativas. España.
- Pacheco, C., Ramos, P., & Zingoni, P. (2016). *Colección Tesoro*. Buenos Aires: Fundación de Amigos del Teatro San Martín.
- López de Hierro, H., Delgado, L., & Fuente, R. (2018). *Iconos de estilo*. Madrid: Museo del Traje. Recuperado de: <https://www.accioncultural.es/es/iconos-de-estilo>
- Sousa Congosto, F. (2007). *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Editorial Istmo. Madrid. España.
- Valadés Sierra, J. (2015). *La indumentaria tradicional como símbolo regional. El traje regional extremeño*. Dentro de *La palabra vestida. Indumentaria histórica y popular*. Editorial: Exema. Diputación provincial de Soria. España.
- Vioque, C. (2014). *La caramba*. Recuperado de: <http://modadossiglosatras.blogspot.com/2014/05/la-caramba.html?m=1>

Abstract: The research collects the recovery actions of the costume collection of the Spanish dance company Ángel Pericet and confronts them with the proposed methods from preventive conservation with museological criteria.

The history and composition of the collection is described and other conservation experiences with similar collections are analyzed. The main objective is to reflect on the best way forward in relation to the rest of the collection that has not yet been released.

Keywords: theatrical costumes - preventive conservation - heritage - theatrical clothing - textile.

Resumo: A pesquisa coleta as ações de recuperação da coleção de roupas da companhia espanhola de dança Ángel Pericet e as confronta com os métodos propostos, desde a conservação preventiva com critérios museológicos.

A história e a composição da coleção são descritas e outras experiências de conservação com coleções semelhantes são analisadas. O objetivo principal é refletir sobre o melhor caminho a seguir em relação ao restante da coleção que ainda não foi lançada.

Palavras chave: fatos teatrais - conservação preventiva - património - vestuário teatral - têxtil.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

Copyright of Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación is the property of Cuadernos del Centro de Estudios de Diseno y Comunicacion and its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission. However, users may print, download, or email articles for individual use.