



UNIVERSIDAD DE DISEÑO,  
INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

UDIT: UNIVERSIDAD DE DISEÑO, INNOVACIÓN Y TECNOLOGÍA

ÁGORA CREATIVA

---

Artículos científicos

INVESTIGACIÓN

---

4-2024

## Abrigo (y toile), ca. 1964 Cristóbal Balenciaga

Victoria Vásquez Pecile

Follow this and additional works at: [https://sciencevalue.udit.es/articulos\\_cientificos](https://sciencevalue.udit.es/articulos_cientificos)

---

# ABRIL

## 2024 **MODELO DEL MES**

Los modelos destacados de la colección

Abrigo (y toile), ca. 1964  
Cristóbal Balenciaga

Por: Victoria Vásquez Pecile

Domingos: 12:30 h

Duración : 30 min

Asistencia libre  
hasta completar aforo



MUSEO DEL TRAJE

#### Texto

Victoria Vásquez Pecile es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Valladolid, técnico superior en patronaje, doctoranda por el CSDMM de la Universidad Politécnica de Madrid y profesora de confección y modelaje en UDIT, Universidad de Diseño, Innovación y Tecnología de Madrid. Actualmente está realizando su tesis doctoral sobre puesta en valor de los patrones y las glasillas y su conservación mediante la aplicación de nuevas tecnologías, así como su recreación en 3D.

#### Coordinación

Marta Sureda y M.<sup>ª</sup> José Pacheco

#### Maquetación

Daniel Martín Corona

#### Corrección de estilo

Ana Guerrero

En la colección del Museo del Traje podemos encontrar numerosos ejemplares de la obra del diseñador Cristóbal Balenciaga (Getaria, 1895- Xàbia, 1972), que vienen a ser fieles representantes de la ingente producción que el modista realizó durante toda su carrera en el mundo de la moda. Toda colección de indumentaria que se preste (tanto pública como privada) debe poseer ejemplares del modista para completar uno de los capítulos más importantes en la historia del diseño de moda, puesto que fue uno de los maestros más notables del siglo XX. Esto lo conocemos ya, por lo que no nos vamos a extender mucho sobre su legado. Además, no lo vamos a hacer porque en este caso la exposición del abrigo amarillo de paño (fig.1) y de la glasilla o *toile* en retor (fig.2) nos sirven como soporte para explicar y poner en valor la importancia de la conservación de la indumentaria y la aplicación de nuevas metodologías sobre ella.

La selección de ambas piezas responde a varios motivos. El primero y principal es el deseo de exponer de la mejor manera posible y entendible el proceso y la metodología de la digitalización de la indumentaria. Y el segundo, el hecho de haber encontrado dos piezas semejantes, que, aunque de diferentes momentos históricos y de distinta procedencia, ilustran el proceso de creación de una prenda.

Somos muchos los investigadores y estudiantes que volcamos nuestros esfuerzos en el estudio de la indumentaria para poder avanzar tanto en nuestra formación como en la ampliación de conocimiento para el resto de la comunidad educativa y de la sociedad a la que pertenecemos. Como tal, los procesos de estudio se inician mediante la revisión de



Figura 1: Abrigo, ca. 1964, Cristóbal Balenciaga. Museo del Traje, Madrid (MTCE106284).

las fuentes documentales para poder así contextualizar los objetos artísticos, sus técnicas y a sus creadores.

Todas estas fuentes documentales y colecciones son conservadas por instituciones como el Museo del Traje, en sus departamentos de conservación y documentación, así como su biblioteca. Por ello una de sus labores es la de controlar las condiciones físicas y evitar el deterioro de todo objeto que pertenezca a la institución.

En las colecciones de indumentaria, la conservación de los textiles es muy importante, ya que se trata de un material muy frágil sobre el que actúan muchos factores físicos que deterioran rápidamente sus propiedades, por lo que si no se presta atención a esta conservación preventiva perderíamos muchos objetos (Redondo, 2013).

La mayor parte de los tejidos de las prendas que forman la colección tienen una procedencia natural, animal o vegetal, por lo que su deterioro puede ser muy fuerte si no se mantienen unas condiciones óptimas de humedad, luz y temperatura o si no se controla que los insectos, ácaros y otros seres vivos actúen sobre ellos.

Así, la composición del tejido del abrigo amarillo de Balenciaga es 100% lana; el forro, 100% seda; el cuello, de visón; y la composición de la *toile*, 100% algodón. Todos estos materiales son susceptibles de perderse. Pero no solo es importante conservar las piezas acabadas y los objetos en sí. También se deben conservar sus procedimientos y técnicas; sobre todo, en un arte, el de la moda, en el que los avances tecnológicos han ayudado al virtuosismo de los diseñadores y las casas de costura, a crear una



Figura 2: *Toile*, autoría desconocida, realizada a partir de los patrones del abrigo de Cristóbal Balenciaga, ca. 1964. Museo del Traje, Madrid (MTCE103927-2).

indumentaria digna de romper con todos los límites físicos que la subyugan.

### **Abrigo amarillo y media glasilla. La copia como sistema de difusión, beneficios y desarrollo de los talleres**

El abrigo amarillo de paño de lana de Balenciaga datado en 1964 pertenece al último momento de producción de la casa. Se trata de un abrigo en sarga de lana abatanada con un cuello de piel de visón negro. Tiene el escote redondeado y la manga, típica de la casa, sigue un corte japonés con cuadradillo interior para permitir la holgura de la silueta y facilitar su

uso. La caída del abrigo también responde a la mano del modista, puesto que deja un ligero sostenido en la espalda, cercano al encuentro de la sisa, por el que se consigue esa holgura, pero también una distinción de elegancia que permite darle a la silueta del cuerpo más armonía. Los delanteros incluyen las mangas y caen rectos, como la espalda, desde las sisas, y aprovechan el corte del volumen del pecho para ocultar los bolsillos y realizar un pequeño gesto hacia dentro que enfatiza la zona bajo la cintura, aunque se trate de un abrigo.

La piel de visón negra que rodea el escote de la prenda no tiene una sujeción permanente sino que se abrocha por el interior con una serie de trabillas escondidas. Vemos una línea de cuatro botones forrados en un cordón negro que generan una espiral, con sus correspondientes cuatro ojales de los vivos tan característicos de la casa Balenciaga.

Durante esta etapa, los recursos estilísticos del modista en los trajes de dos piezas y en los abrigos se distinguen y se repiten en sus producciones. Se diferencian solo gracias a los cortes y a las siluetas que obtenía mediante el traslado de los volúmenes o su manipulación.

Por el contrario, la glasilla de medio abrigo, (fig.3) inspirada o copiada del abrigo de Balenciaga, proviene de la colección de patrones y *toiles* que poseía Amalia Cortés Hernández, que trabajó como modista en distintos talleres de costura hasta que abrió el suyo después de la Guerra Civil. Está realizada en tafetán de algodón y, al ser una prenda simétrica, solo se montaba la mitad para poder probar y optimizar los recursos. Demetria Cortés Hernández, hermana de la modista, trabajó en el taller de Balenciaga como cortadora. Remarcamos esta relación ya que es importante saber que

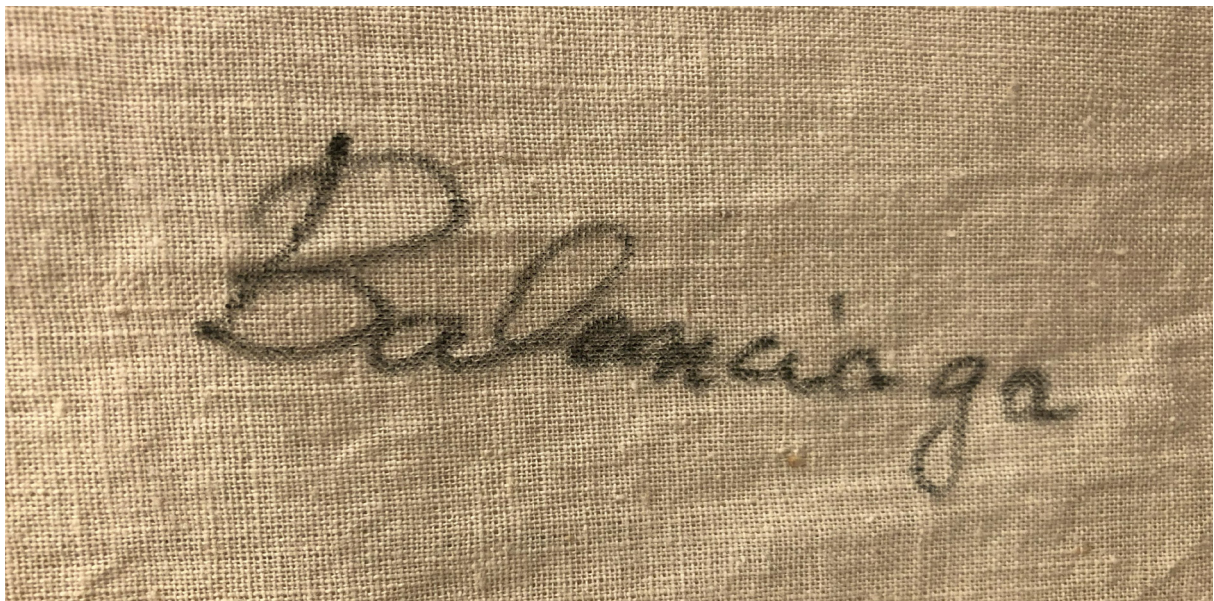


Figura 3: Detalle de la inscripción de la *toile* realizada a partir de los patrones del abrigo de Cristóbal Balenciaga, ca. 1964. Museo del Traje, Madrid (MTCE103927-2).

los patrones y las *toiles* de las grandes casas de costura eran elementos de suma importancia pues, si los poseías, podías copiar las prendas de las nuevas colecciones, o las que todo el mundo quería adquirir. Este contrabando de patrones es por todos conocido. Obligaba a que las grandes casas de costura mantuvieran un control férreo sobre sus colecciones, pero también sobre sus trabajadoras, y hacía que las obras que finalmente se copiaban se fabricasen y reprodujesen de manera menos costosa en los talleres de todo el país. Estas copias tenían pequeñas va-

riaciones para justificar que no eran una copia real y por lo tanto evitaban así cualquier sanción. Los patrones de la donación pertenecientes a Balenciaga fueron copiados y distribuidos por toda Europa, de taller en taller.

Las copias y el movimiento de estos patrones (fig. 4) no eran una actividad que hubiera que esconder, pues muchos de ellos, una vez realizada y presentada la colección, se editaban, publicaban y vendían. Incluso los grandes diseñadores españoles viajaban a París a las presentaciones, donde podían adquirir los modelos

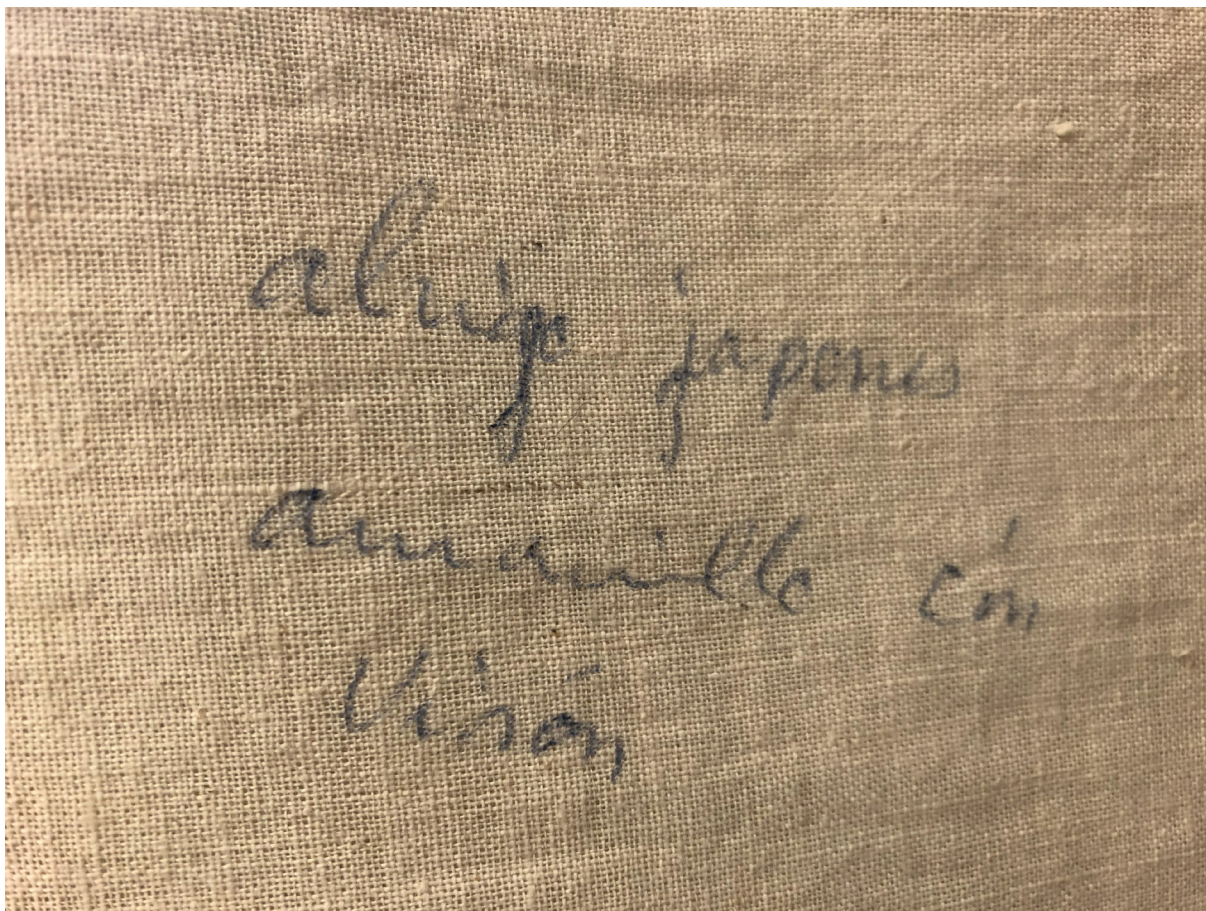


Figura 4: Detalle de la inscripción de la *toile* realizada a partir de los patrones del abrigo de Cristóbal Balenciaga, ca. 1964. Museo del Traje, Madrid (MTCE103927-2).

que luego traían a sus casas de costura para copiarlos directamente o transformarlos para crear su propio diseño (Martínez Albero, 2022). Por ello todo este movimiento de las piezas fundamentales de las prendas servía como objeto de estudio. Y no solo los patrones, también se adquirían prendas que se descosían con el fin de comprender y conocer las metodologías, los procesos y los materiales con los que se conseguía una silueta determinada.

Se vendían las piezas principales en sobres de papel, donde venían acompañadas de una hoja con su figurín, número de modelo y material, y el Museo del Traje posee una colección muy característica e importante de este tipo de objetos que debe ser estudiada en detalle.

Estas pruebas o *toiles*, así como los patrones, en el caso de Balenciaga se realizaban en París y desde ahí se distribuían hacia los talleres de Madrid. Era en París donde se archivaban los originales hasta 1968, cuando la casa cierra su actividad. El proceso de realización de estas *toiles* se describe muy bien en la obra *Balenciaga. Mi jefe*, de Mariu Emilas (2017). La autora afirma que se realizaban dos patrones de cada modelo, uno sobre tejido o *glasilla* y otro sobre papel, que era el que se mandaba a Madrid. Al estar realizado en papel, su envío y almacenamiento era más cómodo que si se tratara de retor.

Todos los patrones iban numerados y en ellos figuraba el año y la colección, pero en los originales que se quedaban en París también se incluían las características del tejido, proveedores y todos aquellos elementos que conformaban la totalidad del *look* que se iba a presentar. Botones, entretelas, color, sombrero u complementos (Emilas, 2018).

Todas estas *glasillas* y *toiles* estaban realizadas en un solo corte de tejido por patrón y se ensamblaban de manera manual con una puntada invisible, cargando los márgenes de costura hacia la espalda. No poseían piezas de forro ni avíos terminados, ya que se trataba de un estudio inicial de la silueta que se quería conseguir. Aún no se habían aplicado sobre ella el peso de los tejidos, su caída o su trabajo interior con entretelas u otros elementos constructivos.

En el caso expuesto, no se ha encontrado el patrón de papel, por lo que se aprecian diferencias entre la composición y el corte de ambos abrigos, que ilustran el hecho de la reinterpretación de modelos cuando pasaban a formar parte de otras casas de costura.

Así pues, podemos ver en la *toile* de la copia de Balenciaga que eliminan la pinza de la espalda, en vez de cuatro botones hay tres y el corte del delantero va hacia afuera en vez de hacia dentro, cambiando la dirección y el ángulo que enmarca el bolsillo. Pero su proporción y silueta es igual que el abrigo amarillo.

En la propia *toile* vemos una serie de inscripciones que justifican la relación aquí demostrada; en el delantero, la escritura manual que dice «abrigo japonés amarillo con visón» y también «Balenciaga», por lo que suponemos que ese abrigo amarillo claramente fue la inspiración para sacar las copias de la *toile*; salvando las citadas diferencias.

La *glasilla* tiene una datación no determinada que se sitúa entre 1950 y 1968, años de trabajo de las hermanas Cortés Hernández; pero si admitimos la estrecha relación entre abrigo y *glasilla*, sería posterior a 1964. Esta etapa coincide con un momento en que el auge de la



moda en Madrid y su producción estaban en alza. Fuimos testigos de la exposición *En Madrid. Una Historia de la Moda 1940-1970* realizada por el Archivo de la Comunidad de Madrid en 2022, donde se realizó un estudio exhaustivo del ambiente que se vivía en la producción, con una actividad frenética. A este periodo pertenecen nuestros dos ejemplares.

### La recreación 3D, nueva metodología de la conservación del patrimonio de la indumentaria

La historia de la moda ha estudiado el traje a partir de la silueta final de las prendas, centrándose en su estudio formal, sin tener en cuenta su proceso técnico. La indumentaria es un reflejo de los distintos momentos históricos propios de un país o de un movimiento social; pero se ha ido dejando de lado la importancia del estudio de las técnicas con las que esta se ha creado (fig.5).

La historia de las técnicas en el ámbito del corte y de la confección es un pilar fundamental para ampliar los estudios sobre su evolución, desarrollo y conservación. Si bien en muchos de los procesos técnicos que se realizan dentro de la producción textil no destacan unas manos determinadas, su estudio pormenorizado nos puede ayudar con esa ampliación de los trabajos de investigación que soportan las teorías que la comunidad investigadora quiere y debe ofrecer. Tanto los patrones como la confección pretendemos que se consideren fuentes de referencia en los estudios pormenorizados de la historia de la indumentaria (Nieto-Galán, 1996).

El patrón es el resultado de un proceso técnico en el que aplicación de medidas, creación de trazos y traslados de cortes y volúmenes, entre otros, res-

ponden, a una formación concreta y a la intención de conseguir una silueta u otra. El proceso por el cual se manipula y se controla la física de los tejidos es fundamental para poder hallar los trazados correctos que ayuden a sacar el máximo provecho de los recursos estéticos que el tejido proporciona. Un diseño sin su patrón, sin sus pruebas o *toiles*, sin sus trazados y sus correcciones, no se podría realizar. Por esto, se considera que es un elemento que hay que poner en valor, haciendo un llamamiento a la comunidad de



Figura 5: Reproducción en 3D del abrigo de Cristóbal Balenciaga, realizada por Victoria Vásquez, 2024.

museos, instituciones y centros de investigación para ampliar estos fondos y conservarlos.

¿Cómo llegamos a la concreción de esta propuesta y al uso de estas nuevas tecnologías? En el mismo momento en el que unimos procesos industriales y profesionales técnicos a la investigación y al contacto con el mundo universitario y de docencia. Tras pasar numerosos años trabajando en talleres, tanto artesanales como industriales, la digitalización, en este caso de los patrones, era un proceso que existía solo en el mundo industrial de la producción de indumentaria, pues formaba parte de un sistema de optimización de recursos para poder responder a la demanda que se había generado gracias a la producción en masa, que se desarrolla desde los años ochenta en el mundo occidental.

Para apoyar y ampliar los estudios de indumentaria hemos aprovechado la coincidencia de ambos objetos, abrigo y *toile*, y así podemos ilustrar todo el proceso para que el visitante y el investigador puedan adquirir un conocimiento y una experiencia más rica, y comprendan la historia de la indumentaria de una manera más amplia y completa.

La digitalización 3D tiene varias maneras de actuar sobre los objetos que se van a conservar. Siempre dependerá de la naturaleza del objeto y de sus materiales, pero también de su deterioro y su proceso de manipulación. Existen numerosas tecnologías que se pueden aplicar sobre la indumentaria, como es la fotogrametría (Giravolt), la animación 3D (Clo3D), el modelaje 3D (Marvelous o Blender). Cada una de ellas contribuye a generar un aspecto físico y formal del objeto original, pero también tienen sus limitaciones.

Se ha avanzado a pasos agigantados con el desarrollo de estos programas para poder ser completamente fiel a la hora de reproducir estos objetos. Pues, si estamos hablando de la conservación del patrimonio, consideramos que una de las premisas más importantes es que la información que se extrae del objeto deba ser la real, no una recreación.

Así, nos encontramos con que se han de respetar aspectos como:

- La forma y la medida, parte fundamental para la comprensión de un objeto en la realidad y su presencia en el espacio.
- El material y sus propiedades físicas.
- Su historia y contexto social, político, económico y técnico.

Dependiendo de la metodología empleada podremos acercarnos mejor a un aspecto u otro. En este caso hemos empleado la digitalización 3D a partir de la toma exacta de medidas de todas las piezas del patrón para obtener primero ambos gemelos digitales.

Siempre manteniendo el respeto de la dirección del hilo del tejido en cada una de las piezas, conseguiremos recrear con absoluta perfección las partes y el posterior montaje del traje estudiado. En este caso, el abrigo es en su composición muy sencilla y no presenta un deterioro profundo, por lo que ha sido sencillo estudiarla y conocer todos sus detalles.

Una vez obtenida la medición de todas las piezas (fig. 6) se pasa al montaje en 3D mediante la elección de un tejido predeterminado con el que se permite una visualización de la corrección de la primera fase (fig.7).

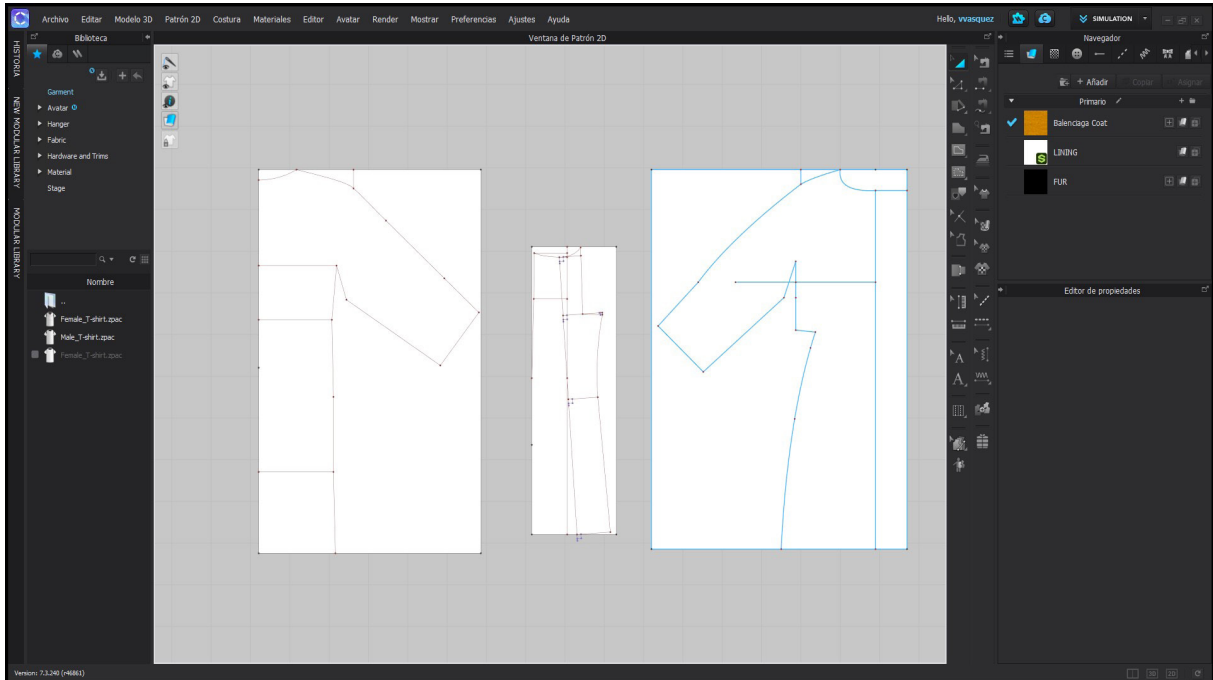


Figura 6: Detalle del proceso de trabajo en 2D, realizado por Victoria Vásquez, 2024.

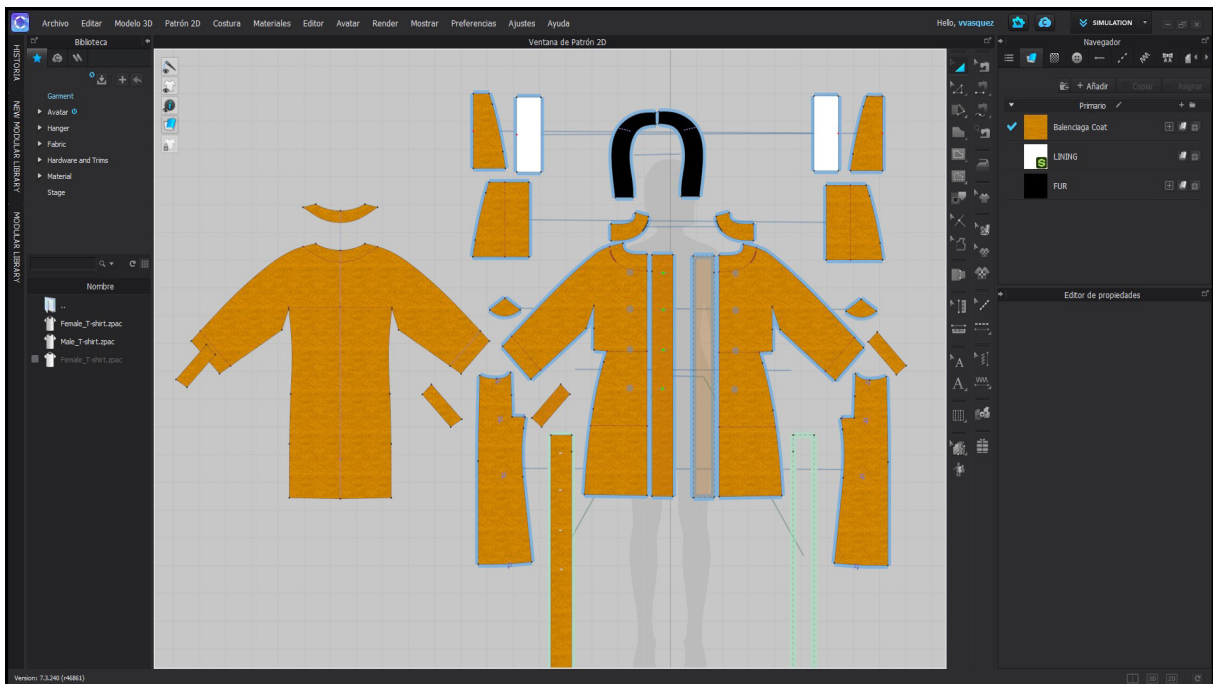


Figura 7: Detalle del proceso de trabajo en 2D, realizado por Victoria Vásquez, 2024.

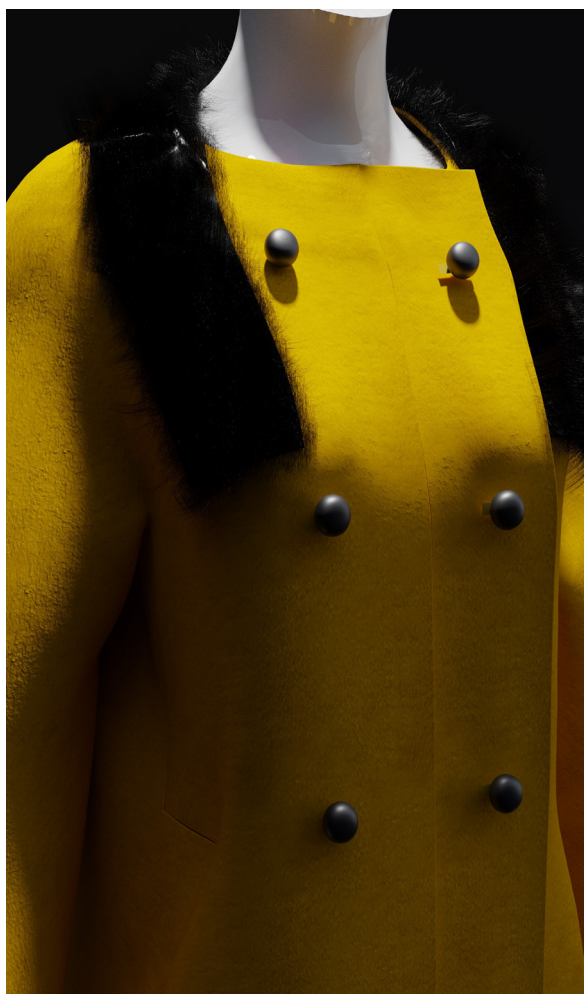


Figura 8: Detalle de la visualización de texturas en 3D, realizado por Victoria Vázquez y Miguel Alonso, 2024.

Posteriormente se podrán aplicar las condiciones físicas y de textura del tejido, que puede generar completamente la recreación virtual. Aquí hemos tenido que trabajar sobre materiales y superficies muy diferenciadas, ya que se trata de un paño amarillo de lana muy pesado y grueso, y de retor de algodón muy fino y con poca texturización; por ello se han recreado de manera individual (fig.8).

A la hora de establecer sus características físicas, el programa te permite

añadir aspectos como el peso y el grosor, lo que hace posible conseguir con una calidad muy superior el mismo aspecto que tienen en la realidad.

### Conclusión

El fondo de patrones y *toiles* del Museo del Traje y otros fondos públicos y privados necesitan la aplicación de nuevas tecnologías para convertirse en la punta de lanza de la innovación, dentro de las muchas nuevas propuestas museísticas y de conservación. Gracias a esta labor se podría obtener una cantidad de información, partiendo de los patrones y las *glasillas*, y se generaría un pilar de conocimiento fundamental para nuevos proyectos de investigación. Junto con la colaboración de otras instituciones nacionales e internacionales, y sus fondos, se ampliaría la red de actuación sobre este tipo de patrimonio, y el llamamiento a las instituciones universitarias generaría una actividad formativa traducida en formato de prácticas o trabajos de fin de grado o máster especializados. Con esta apelación y esta difusión y estudio del patrimonio se favorecería la donación de estos objetos por parte de las sastrerías y modisterías nacionales e internacionales, sin olvidar las colecciones particulares susceptibles de ser estudiadas e incluidas.

Supondría, así mismo, el posicionamiento del Museo del Traje como centro de referencia de los estudios de la técnica y los procesos dentro de la historia de la indumentaria a nivel nacional e internacional; una senda más dentro de todas las líneas de investigación que ya realizan (fig. 9).

Si no se valoran estos objetos ni se difunden al resto de la sociedad, esta



Figura 9: Detalle de la visualización del espacio expositivo en 3D, realizado por Victoria Vásquez y Miguel Alonso, 2024.

no será consciente de la pérdida de este patrimonio y de su aportación a la comunidad. Como si de folclore y tradición se tratase, los patrones y las *toiles* que nos han llegado a la actualidad son el soporte y la representación de esas maneras de trabajar y de la consecución de los estilos de las casas de costuras, sin diferencias entre altas y bajas.

Como dijo Joaquín Díaz en el documental *Folk. Una mirada a la música tradicional* de Pablo García Sanz «la tradición que no evoluciona no es tradición, se queda en arqueología. Si es



Figura 10: Vista posterior del abrigo, ca. 1964, de Cristóbal Balenciaga. Museo del Traje, Madrid (MTCE106284).

capaz de adaptarse a los tiempos [...] es algo que se entrega. La tradición es entrega, es *tradere*, es comunicar cosas a otras generaciones para que esas generaciones a su vez la reciban, las asimilen y sean capaces también de transmitir las a las siguientes. [...] tradición y evolución, la una sin la otra no podría existir».

Este es el espíritu que recogemos y queremos preservar de esta colección magnífica, con la aplicación de las nuevas tecnologías en todas las fases de su gestión (fig. 10).

## Bibliografía

- ANGELETTI, E. et al. (2023): «Beyond the physical exhibit. Enhancing, showcasing and safeguarding fashion heritage with VR technologies» [en línea]. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, vol. 32, e00314. Disponible en: <https://doi.org/10.1016/j.daach.2023.e00314>
- ARNOLD, J. (1977): *Patterns of Fashion*. London: Macmillan; New York: Drama Book.
- BOWEN, J. P., y Giannini, T. (2019): «The Digital Future for Museums» [en línea]. En: T. Giannini, J. P. Bowen (eds.). *Museums and Digital Culture*. pp. 551-577 (Springer Series on Cultural Computing). Disponible en: [https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6\\_28](https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6_28)
- EMILAS, M. (2017): *Balenciaga. Mi jefe*. El Ejido: Editorial Círculo Rojo.
- *En Madrid. Una Historia de la Moda, 1940-1970* (2022), catálogo de la exposición celebrada en la Sala “El Águila”, Madrid, del 10 de marzo 2022 al 22 de mayo 2022. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid.
- FRANSEN, L. (2011): *Medieval Garments Reconstructed Norse Clothing Patterns*. Aarhus, Norway: Aarhus University Press.
- GARCÍA SANZ, P. (2018): Folk. *Una mirada a la música tradicional* [vídeo]. Visual Creative: Plan Secreto. Disponible en: <https://www.folkdocumentaldecyl.com/>
- MARTIN, M., VACCA, F. (2018): «Heritage narratives in the digital era. How digital technologies have improved approaches and tools for fashion know-how, traditions, and memories». *Research Journal of Textile and Apparel*, vol. 22, n.º 4, pp. 335–351.
- MARTÍNEZ ALBERO, M. (2022): «"People are talking about... in Madrid". La moda internacional y la capital». En: *Madrid. Una Historia de la Moda, 1940-1970*. Madrid: Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid, pp. 115-128.
- MCNULTY, R. (2019): «Future Applications of Digital Clothing for Historical Costume. The past, present and future of fashion» [en línea]. En: *Proceedings of EVA London*. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.14236/ewic/EVA2019.45>
- MONTERO REDONDO, S. (2013): «Manipulación de tejidos e indumentaria. De la fibra al plástico; de la bidimensionalidad al volumen» [en línea]. En: *Frágil. Curso sobre manipulación de bienes culturales*, pp. 166-177. Disponible en: [https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/fragil-curso-sobre-manipulacion-de-bienes-culturales\\_532/](https://www.libreria.cultura.gob.es/libro/fragil-curso-sobre-manipulacion-de-bienes-culturales_532/)
- NIETO-GALÁN, A. (1996). «Industria textil e historia de la tecnología. Las indianas europeas de la primera mitad del siglo XIX» [en línea]. *Revista de Historia Industrial*, n.º 9, pp. 11-37. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/HistoriaIndustrial/article/view/63009>

- PASALODOS SALGADO, M. (2008): «Alta Costura, costura de altura en los años 50» [en línea]. *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, nº. 1, pp. 22-47. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:ef7b8d03-d4f0-42bc-890b-48ec6be46a47/2-alta-costura-50.pdf>
- O'NEILL, A. et al. (2022): *Exploding Fashion. Making, Unmaking, and Remaking Twentieth-Century Fashion*. Tielt, Bélgica: Lannoo Publishing.
- SIERRA, A., GONZÁLEZ, L. (2022): «Giravolt, dos años de difusión de las tecnologías 3D en el patrimonio Cultural» [en línea]. En: *CIMED. II Congreso Internacional de Museos y Estrategias Digitales. Libro de actas*. Valencia: UPV, pp. 71-87. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8661448&orden=0&info=link>
- VANDI, A. (2023): «Dealing with Objects, Dealing with Data. The Role of the Archive in Curating and Disseminating Fashion Culture through Digital Technologies». *ZoneModa Journal*, vol. 13, nº. 1S, pp. 155-168. Disponible en: <https://doi.org/10.6092/issn.2611-0563/17935>.

Estas breves conferencias tienen lugar en la primera área de la exposición permanente. En ellas se analiza e interpreta una pieza de especial importancia. A los asistentes se les entrega gratuitamente este cuadernillo con el contenido de la conferencia.

Domingos: 12:30 h  
Duración: 30 min  
Asistencia libre hasta completar aforo

ENERO  
Ridículo, 1801-1825  
Raquel Sánchez

FEBRERO  
Archivo gráfico de Pedro Rodríguez, ca. 1951  
Paloma Calzadilla

MARZO  
Traje de mujer de Aliste, Zamora, 1890-1925  
Ana Guerrero

ABRIL  
Toile de vestido, 1950-1980  
Victoria Vázquez

MAYO  
Dechado, ca. 1600  
Cecilia López

JUNIO  
Traje de mujer y joyería maragata, ca. 1860  
Concha Herranz

SEPTIEMBRE  
Casaca femenina, 1740  
Gema Batanero

OCTUBRE  
El título de Profesora de corte y confección y su correspondiente prenda,  
1942-1943  
Laura Jiménez

NOVIEMBRE  
Siurells, siglo XX  
Daniel Blanco

DICIEMBRE  
Por confirmar

En [www.museodeltraje.es](http://www.museodeltraje.es) tiene a su disposición todas las publicaciones de Modelo del Mes en la sección Biblioteca | Publicaciones periódicas.

En [www.museodeltraje.es](http://www.museodeltraje.es) están todas las publicaciones de Modelo del Mes en la sección:

Biblioteca |  
Publicaciones  
periódicas.

Con un lector de códigos QR accedes a las publicaciones en pdf de esta actividad.





MUSEO DELTRAJE

Av. Juan de Herrera, 2. Madrid, 28040

Tel. 91 550 47 00

difusion.mt.@cultura.gob.es

www.museodeltraje.es

@museodeltraje



(MTCE103927)



(MTFCE106284)