



UNIVERSIDAD
DEL AZUAY
50 AÑOS

UNIVERSIDAD DEL AZUAY

FACULTAD DE DISEÑO, ARQUITECTURA Y ARTE
ESCUELA DE DISEÑO TEXTIL Y MODA

LA HISTORIA CONTADA A TRAVÉS DE PATRONES

ESTUDIO DE LA RESERVA DE INDUMENTARIA FEMENINA
DE LA CASA MUSEO REMIGIO CRESPO TORAL

TRABAJO PREVIO A LA OBTENCIÓN
DEL TÍTULO DE DISEÑADORA DE TEXTIL Y MODA

CLAUDIA CRISTINA BARROS CÁRDENAS

-AUTORA-

MG. SEBASTIÁN QUEZADA

-DIRECTOR-

CUENCA-ECUADOR

2018

Delantero

9 cm

Posterior

Ensanche

Talle de espalda

3 cm

Línea B

LA HISTORIA CONTADA A TRAVÉS DE PATRONES

ESTUDIO DE LA RESERVA DE INDUMENTARIA FEMENINA
DE LA CASA MUSEO REMIGIO CRESPO TORAL

Autora

Claudia Cristina Barros Cárdenas

Tutor

Dis. Sebastián Quezada, Mg.

Fotografía

Imagenes realizadas por la autora,
con exepción de aquellas que se encuentran citadas

Diseño y Diagramación

Dis. Francisco Palacios

Cuenca-Ecuador
2018

Dedicatoria

Este proyecto de graduación está dedicado principalmente a Dios que nunca me desamparó y me puso en el lugar correcto para ir alcanzando mis metas poco a poco.

A mi madre quién fue mi mano derecha, amiga, apoyo y guía, sin ella no hubiera sido posible llegar hasta estas instancias.

Finalmente, a mi abuela quién es como una segunda madre y siempre ha estado ahí para apoyarme.

Agradecimientos

Agradezco principalmente a Dios por permitirme estudiar lo que me apasiona y darle fortaleza a mi madre para que pueda ser mi apoyo incondicional en este arduo trabajo de constancia y dedicación. Así como, a cada una de las personas que intervino en las fases de este proyecto.

A mi familia, sobre todo a mis primos porque siempre estuvieron a mi lado, al igual que mis amigas y un agradecimiento especial a la Casa Museo Remigio Crespo Toral por abrirme las puertas de su establecimiento, principalmente a Ximena Pulla quién me brindó sus conocimientos, tanto como la confianza para realizar el trabajo investigativo en la reserva.

Finalmente, a mis profesores quienes me forjaron en el camino, especialmente a Sebastián Quezada y Freddy Gálvez que siempre estuvieron pendientes por la correcta realización de este proyecto.

Índice de contenidos

Capítulo 1.- Contextualización

Tema 1: Museo

- 1.1. Introducción
- 1.2. Antecedentes sobre museo y tipos
- 1.3. Museo de la indumentaria
- 1.4. Situación de los museos en Ecuador
- 1.5. Casa Museo y sus tipologías
- 1.6. Tipos de museos en Cuenca
- 1.7. Caso específico: Museo Remigio Crespo Toral

Tema 2: Indumentaria

- 2.1. Historia de la indumentaria
- 2.2. indumentaria del siglo XX a nivel mundial
- 2.3. Indumentaria del siglo XX en la ciudad de Cuenca

Tema 3: Patronaje

- 3.1. Historia del patronaje
- 3.2. Patronaje del siglo XX en el mundo y en Cuenca
- 3.3. Patronaje actual
- 3.4. Técnicas para obtener el patrón sin desmontar la pieza

Tema 4: Teorías Vs. Métodos

- 4.1. Antecedentes: Museografía y museología
- 4.2. Restauración en los museos del traje a nivel mundial
- 4.3. Restauración de la indumentaria a nivel de la Casa Museo Remigio Crespo Toral

Capítulo 2.- Clasificación de prendas femeninas de la Casa

Museo según tipologías y décadas

- 2.1. Introducción al segundo capítulo
- 2.2. Ficha técnica de saco con pliegues en las mangas de 1910
- 2.3. Ficha técnica de saco con mangas bombachas de 1910
- 2.4. Ficha técnica de saco azul de 1910
- 2.5. Ficha técnica de saco blanco y negro de 1930
- 2.6. Ficha técnica de saco negro con cordón de 1930
- 2.7. Ficha técnica de saco gris de 1930
- 2.8. Ficha técnica de abrigo con bordado de 1920
- 2.9. Ficha técnica de abrigo con encaje de 1930
- 2.10. Ficha técnica de abrigo morado de 1930
- 2.11. Ficha técnica de abrigo de piel de 1930
- 2.13. Ficha técnica de vestido morado de 1930

- 2.14. Ficha técnica de vestido de novia de 1950
- 2.15. Ficha técnica de vestido de novia de 1980
- 2.16. Ficha técnica de blusa de 1930
- 2.17. Ficha técnica de falda de 1930
- 2.18. Ficha técnica de capa de 1930
- 2.19. Conclusiones del capítulo

Capítulo 3.- Patrones de la indumentaria femenina de la Casa Museo Remigio Crespo Toral

- 3.1. Introducción al tercer capítulo
- 3.2. Patrones de saco con pliegues con las mangas de 1910
- 3.3. Patrones de saco con mangas bombachas de 1910
- 3.4. Patrones de saco azul de 1910
- 3.5. Patrones de saco blanco y negro de 1930
- 3.6. Patrones de saco negro con cordón de 1930
- 3.7. Patrones de saco gris de 1930
- 3.8. Patrones de abrigo con bordado de 1920
- 3.9. Patrones de abrigo con encaje de 1930
- 3.10. Patrones de abrigo morado de 1930
- 3.11. Patrones de abrigo de piel de 1930
- 3.13. Patrones de vestido morado de 1930
- 3.14. Patrones de vestido de novia de 1950
- 3.15. Patrones de vestido de novia de 1980
- 3.16. Patrones de blusa de 1930
- 3.17. Patrones de falda de 1930
- 3.18. Patrones de capa de 1930

Capítulo 4.- Análisis y comparación de sistemas de patronaje

- 4.1. Introducción al cuarto capítulo
- 4.2. Década de 1910
 - 4.2.1. Ficha de contextualización de 1910
 - 4.2.2. Ficha de silueta de 1910
 - 4.2.3. Ficha de trazado de chaquetón sastre actual
 - 4.2.4. Ficha de trazado de saco sastre de 1910
 - 4.2.5. Tabla de similitudes y diferencias
 - 4.2.6. Rescatando técnicas
 - 4.2.7. Conclusiones de la década de 1910
- 4.3. Década de 1920
 - 4.3.1. Ficha de contextualización de 1920
 - 4.3.2. Ficha de silueta de 1920
 - 4.3.3. Ficha de trazado de corpiño base de la actualidad
 - 4.3.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1920

4.3.5. Tabla de similitudes y diferencias
4.3.6. Ficha de trazado de abrigo base actual
4.3.7. Ficha de trazado de abrigo base de 1920
4.3.8. Tabla de similitudes y diferencias
4.3.9. Rescatando técnicas
4.3.10. Conclusiones de la década de 1910
4.4. Década de 1930
4.4.1. Ficha de contextualización de 1930
4.4.2. Ficha de silueta de 1930
4.4.3. Ficha de trazado de corpiño base actual
4.4.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1930
4.4.5. Tabla similitudes y diferencias
4.4.6. Ficha de trazado de chaquetón sastre actual
4.4.7. Ficha de trazado de saco sastre clásico de 1930
4.4.8. Tabla similitudes y diferencias
4.4.9. Ficha de trazado de abrigo actual
4.4.10. Ficha de trazado de abrigo actual
4.4.11. Tabla similitudes y diferencias
4.4.12. Ficha de trazado de falda actual
4.4.13. Ficha de trazado de falda de 1930
4.4.14. Tabla similitudes y diferencias
4.4.15. Ficha de trazado de capa actual
4.4.16. Ficha de trazado de capa de 1930
4.4.17. Tabla similitudes y diferencias
4.4.18. Ficha de trazado de blusa actual
4.4.19. Ficha de trazado de blusa de 1930
4.4.20. Tabla similitudes y diferencias
4.4.21. Ficha de trazado de vestido actual
4.4.22. Ficha de trazado de vestido de 1930
4.4.23. Tabla similitudes y diferencias
4.4.24. Rescatando técnicas
4.4.25. Conclusiones de la década de 1930
4.5. Década de 1950
4.5.1. Ficha de contextualización de 1950
4.5.2. Ficha de silueta de 1950
4.5.3. Ficha de trazado de corpiño base actual
4.5.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1950
4.5.5. Tabla similitudes y diferencias
4.5.6. Ficha de trazado de falda actual
4.5.7. Ficha de trazado de falda de 1950
4.5.8. Tabla similitudes y diferencias
4.5.9. Ficha de trazado de vestido actual
4.5.10. Ficha de trazado de vestido de 1950
4.5.11. Tabla similitudes y diferencias

4.5.12. Rescatando técnicas
4.5.13. Conclusiones de la década de 1950
4.6. Década de 1980
4.6.1. Ficha de contextualización de 1980
4.6.2. Ficha de silueta de 1980
4.6.3. Ficha de trazado de corpiño base actual
4.6.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1980
4.6.5. Tabla similitudes y diferencias
4.6.6. Ficha de trazado de falda actual
4.6.7. Ficha de trazado de falda de 1980
4.6.8. Tabla similitudes y diferencias
4.6.9. Ficha de trazado de vestido actual
4.6.10. Ficha de trazado de vestido de 1980
4.6.11. Tabla similitudes y diferencias
4.6.12. Rescatando técnicas
4.6.13. Conclusiones de la década de 1980
4.6.14. Conclusiones generales del capítulo

Conclusiones y recomendaciones

Bibliografía

Referencias de imágenes

Anexos

Resumen

El presente proyecto de investigación contribuyó en la restauración de los patrones que componen la indumentaria femenina de la Casa Museo Remigio Crespo Toral por medio del análisis y registro de los mismos, tras constatar que como problemática existía escasa información con respecto a estos, de igual manera se compararon los sistemas de patronaje del siglo XX con los actuales para definir y rescatar tanto similitudes como diferencias que podrían ser llevadas a la contemporaneidad. Se propuso crear un catálogo el cual contenga esta información, siendo útil tanto para el museo como para las personas que lo visiten y así se enteren del trabajo que se ha venido realizando.

Palabras clave:

Patronaje, historia, restauración, patrones, museo, indumentaria, catálogo.

Abstract

Title: History through Patterns

Subtitle: Study of women's clothing found at the Remigio Crespo Toral House Museum

Abstract:

This research project contributed to the restoration of patterns for women's apparel found at the Remigio Crespo Toral House Museum by means of their analysis and registration. After noting that there was little information regarding this matter, the pattern-making systems of the twentieth century were compared with the current ones in order to identify and recover both similarities and differences that could bring them up to date. The creation of a catalog with this information was proposed, so that it is useful for both the museum and the people who visit it, and thus find out about the work that has been done.

Keywords: pattern-making, restoration history, patterns, museum, apparel, catalog

Name: Claudia Cristina Barros Cárdenas

75331

Introducción

La Casa Museo Remigio Crespo Toral, se ha constituido hoy en día entre los museos más importantes de la ciudad de Cuenca, abrió sus puertas a los estudiantes de la Facultad de Diseño de la Universidad del Azuay para realizar varios proyectos fundamentados en problemáticas encontradas en este lugar.

Se buscó plantear soluciones basadas en esta rama, encontrando así la falta de información que hay en cuanto a los patrones que componen la indumentaria femenina que existe en la reserva, esto se debe a su reciente reapertura y la cantidad de estudios que tienen que cubrir.

Por lo que para dar paso a la resolución del proyecto se propuso como objetivos específicos, clasificar la indumentaria según tipologías y décadas, analizarla para poder reproducirla de manera bidimensional y cotejar los patrones obtenidos frente a los actuales, de esta manera tener una visión más clara de los mismos. Al final todo este estudio será registrado en este documento.

Con esta investigación se desea contribuir en la restauración de estos bienes históricos, que no debería quedar solamente en el pasado sino ser traído al presente así considerar algunas técnicas útiles que pueden ser aplicadas en la contemporaneidad, realizando una fusión y rescate de metodologías.

Así mismo se abarca una recopilación de datos más profunda que será de gran utilidad para el manejo de las prendas de la Casa Museo, debido que al elaborar las fichas de diseño se aporta con varios datos que se desconocían, basándose tanto en la parte técnica como histórica. Lo que contarán los patrones será lo que ocurría en el contexto de cada década, así como los cortes que definían el trazado.

Esto se plasma en una revista en la que se evidencia todo el trabajo realizado que será de interés no solo para el museo, sino para las personas que lo visitan. Haciendo partícipes a los espectadores que se interesen por la historia e incluso formando a más gente a que se involucre en estos procesos de investigación y deseen colaborar con la sociedad.

CAPÍTULO 1

Contextualización

Tema 1

Museo

1.1. Introducción

El presente proyecto de graduación se realizará de la mano de la Casa Museo Remigio Crespo Toral, tras observar que existe escasa información con respecto a los patrones que componen la indumentaria femenina presente en la reserva. Son prendas pertenecientes a personas que vivieron en la ciudad de Cuenca en el siglo XX, las cuales fueron donadas por sus familiares o allegados que deseaban colaborar con la historia de la misma, de igual forma conservar su legado debido a que muchas de ellas fueron de personajes ilustres que a su manera hicieron de esta ciudad lo que es en la actualidad.

Este establecimiento se encuentra ubicado en un lugar estratégico, que debe ser aprovechado por la ciudadanía, así como por el personal que lo opera, para llegar a todas las personas que buscan información de sus antepasados y otros datos específicos que tras la realización de este proyecto junto con otros se podrán obtener.

La primera impresión al ingresar en la Casa Museo, es la de trasladar a quienes lo visitan a épocas de antaño, en las que se mantiene hasta el mínimo detalle de los objetos que se interrelacionan uno con otro; sin embargo, la información obtenida aún es escasa debido a su reciente reapertura.

Por lo cual para empezar con esta búsqueda se ha visto necesario abordar conceptos que se manejan en la actualidad y contraponerlos con los utilizados

en el pasado como la palabra museo junto con sus características, clasificaciones y especificidades que llevan a una comprensión total de este tema, lo cual a su vez desemboca en los siguientes, tal como la indumentaria que desde sus inicios hasta hoy en día ha ido cambiando conforme al contexto para adaptarse o bien revelarse; de la misma forma el patronaje que a partir del origen del vestuario ha estado omnipresente en cada paso.

Otro término que se cree esencial abordar es el de museología que debe ser estudiado para evitar su confusión con la museografía, estableciendo que la palabra que sustenta a este proyecto es la restauración después de la conservación, convirtiéndose así en las palabras clave para poder proseguir a las siguientes fases que se llevarán a cabo en el establecimiento mencionado.

Esencialmente, lo que se desea rescatar es esa relación que existe entre el pasado y el presente, sabiendo que sin historia no se crean aprendizajes ni memorias, por lo cual se ha visto indispensable esta comparación que sustenta la hipótesis, que será comprobada o refutada al final de este proyecto.

1.2. Antecedentes sobre museo y tipos

Para empezar, se hablará sobre la palabra museo, la cual según la ICOM (2007, p.52) *“Es una institución permanente sin fines lucrativos, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y transmite el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su medio ambiente con fines de educación y deleite”*. En sus inicios, nació como necesidad del hombre para coleccionar objetos y preservarlos, también se consideraba como un santuario o mausoleo en el que se amontonaban obras (Nueva Museología. Revista Digital, 2016); los precursores de estos espacios fueron la clase élite quienes deseaban venerar objetos religiosos o los que les causaban curiosidad (Bayón, 2013), constituyendo esta una de las problemáticas que acompañaron al museo hasta hace algunos años ya que se creía que era un establecimiento que segregaba a un segmento de la población.

Actualmente, se presume que esta entidad a más de ser una organización que expone piezas importantes de la historia humana también desea estudiarla y atraer la atención de visitantes de todo tipo. Otro de los conceptos que se manejan es el de Van Mensch, el cual habla sobre el museo como “Una institución museal permanente que preserva colecciones de documentos corpóreos y produce conocimiento a través de ellos” (ICOM, 2010).

Se evidencia que las teorías que se tratan son similares y de ellas se desprende el estudio de la vida de sociedades antiguas que habitaban en un contexto específico; de igual manera la relación que mantenían con los elementos que poseían. Es por eso que se considera imprescindible estudiar esta relación de sujeto, objeto y contexto, como dice Baudrillard un objeto no se reviste solo de características funcionales sino también se le confiere un sentido social, de prestigio o apariencia de las personas que lo adquieren (Baudrillard, 1979). Así mismo, se debe tener consciencia que este sitio está hecho para un público potencial, colectivo al que tiene que educar y comunicar (Nueva





Imagen 1

Museología. Revista Digital, 2016). Por lo cual, se podría establecer tres objetivos principales como lo es la conservación, la investigación y la comunicación (ICOM, 2010), con comunicar se refiere a vincularse con el visitante a través de historias que están detrás de estas colecciones.

Con el pasar del tiempo lo que se conoce como museo ha ido evolucionando incluso democratizándose para que las personas que lo visitan se apoderen de esta información; y es así como se han convertido en lugares más dinámicos los cuales su única misión es servir al público (Nueva Museología, 2016), teniendo en cuenta que sin ellos no existirían estos espacios. De igual manera, con el avance tecnológico y medios de comunicación, se busca interactuar con todos los sentidos a través de un nuevo lenguaje cada vez más pluralista (Hernández, 1998).

Los museos no son mausoleos debido a que no son solo lugares en los que se preservan reliquias que pueden ser afectadas por la naturaleza o por la mano del hombre; tiene muchos significados más allá, por lo que no pueden trabajar solos, necesitan de otras ciencias para complementarse como lo es la filosofía, sociología, etc. (Unesco, 1977).

En conclusión, el término expuesto es mucho más dinámico de lo que comúnmente se conoce. Su evolución y democratización ha ido estableciendo una relación no solo entre el objeto con la persona que lo utilizó en el pasado, sino también con quién lo está observando en la actualidad para crear un vínculo de admiración como de cambio para avanzar, aprender y ser una sociedad incluyente.

Para la conformación de un museo se necesita primero establecer un lugar, una colección que pueda ser expuesta de manera permanente no necesariamente debe poseer características bellas; de igual forma se necesita un equipo de individuos capacitados y lo más importante no puede ser con fines de lucro por lo que se requiere de personas o entidades que lo financien, así mismo plantear un objetivo para poder cumplirlo (EVE MUSEOLOGÍA+MUSEOGRAFÍA, 2014). Finalmente, el listado de los artefactos que se posee junto con su historia, al igual que todas las características que se abordaron anteriormente sobre los museos contemporáneos.

Actualmente existen distintos tipos de museos, entre los principales se tienen:

- Institutos de conservación y galerías de exposición los cuales dependen de las bibliotecas.
- Reservas naturales
- Planetarios o centros científicos
- Museos del arte
- Museos de arqueología e historia que presenta la evolución histórica de una región mediante la excavación.
- Museos de ciencias naturales como biología, zoología, botánica, etc.
- Museos de ciencia y tecnología se encargan de presentar sobre las matemáticas, física, química, etc.



Imagen 2



Imagen 3

- Museos de etnografía y antropología, materiales sobre la cultura de una región
- Museos especializados, investigación de un solo tema que no esté cubierto en el resto de categorías
- Museos regionales, ilustran una región de manera histórica o cultural
- Otros museos, no se clasifican en las anteriores categorías
- Museo histórico ilustran acontecimientos o periodos históricos.
- Casa-Museo: Museo ubicado en la casa natal o residencia de un personaje.

(Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura, 1992)
(Ministerio de Educación, 2012)

1.3. Museos de indumentaria

Teniendo conocimiento de que con la indumentaria se desea contar sobre el pasado de una determinada sociedad que habitó en determinado tiempo, dependiendo de sus características se podría decir que pertenece a la tipología de museo regional y de historia ya que en su mayoría las prendas desean contar acerca de un contexto en particular.

Es necesario conocer la diferencia entre los distintos objetos de exposición, teniendo en cuenta que los trajes requieren una investigación más minuciosa (Res Mobilis, 2012), al igual que una conservación especial debido a su fragilidad. Así mismo, se habla de una clasificación que se da a las prendas, la primera es la belleza que poseen y la segunda el valor utilitario (Res Mobilis, 2012). Se dice que cuando son de tiempos muy lejanos recurren a otras fuentes como el arte para hacer réplicas. Para estudiar el vestuario en los museos se procede a estudiar la década de la que se cree que es de origen y lo que sucedía en la misma.

Según Coleman las colecciones de moda revelan aspectos de la historia humana; se considera de suma importancia estudiarlas puesto que la han acompañado desde sus inicios (Museum internacional , 1993) y se han vuelto tan comunes entre la sociedad que las personas que no llevan vestido son los que no van de acuerdo al contexto. En varias ocasiones resulta complicado definir la fecha de algunos trajes para llevarlos a su realidad más próxima debido a que en ciertos casos se tiene información incorrecta, es por eso que se debe asegurar de que fecha data esa indumentaria. Es sorprendente como algunas de las prendas que se encuentran en la reserva de la Casa Museo Remigio

Crespo relativamente estén en buen estado después de tantos años de abandono, bajo la presunción de que la calidad y las técnicas antiguas de ensamblaje eran óptimas para ese periodo de desarrollo; sin embargo, se busca conservarlas y restaurarlas de la mejor manera mediante la realización de estos estudios. Para esto es fundamental analizar todas estas formas que indican la habilidad de las personas que desarrollaron esos trajes pudiendo incluso ser implementados en la actualidad.

Así también Coleman dice que el vestido nos informa sobre las tendencias que habían en cada época y el tipo de cuerpo que lo llevaba (Museum internacional , 1993), constituyendo hallazgos primordiales para conocer al personaje, al igual que todos los objetos que se relacionaban con este sujeto. El objetivo principal de estos museos es mantener el guardarropa accesible al público y hacerlo lo más fielmente posible a la manera en la que se usaba en ese período. Según lo que expresa Schärer, cuando se expone algo se desea enviar un mensaje, que forma un todo cargado de significado; dice que los objetos que solían tener una carga negativa al momento de exhibirlos crean memoria sobre un acontecimiento (Schärer, 2004) concordando así con lo que dice Baudrillard.

Para concluir, los museos de indumentaria a nivel mundial son tan importantes como cualquier otra categoría vista anteriormente, porque al igual que todas desea contar una historia sobre quién la llevó y porqué lo hizo, cuenta como era la sociedad en esa época, la diferenciación de clases sociales, acontecimientos entre otras cosas.





Imagen 4

1.4. Situación de los museos en el Ecuador

Según un artículo del diario El Telégrafo indica que en 2012 existían en el Ecuador 186 museos, muchos de ellos se encuentran localizados en la ciudad de Quito; sin embargo, es interesante conocer que, en Guayaquil, siendo la segunda ciudad más importante del país exista solamente 1 museo por cada 405.000 habitantes. También este estudio comenta que en el 22% de los casos las personas que laboran en estas instituciones cuentan con estudios de primaria o secundaria, sobre todo en los establecimientos más antiguos (El telégrafo, 2013). En los últimos años se ha visto una vinculación y apoyo por parte de las autoridades.

En la actualidad con la adjudicación de la tecnología en la cotidianidad no se ha podido dejar de lado las exhibiciones virtuales para la educación. Tal como lo dice el Sistema Ecuatoriano de Museos (SIEM), estos espacios son importantes para la interacción social de las comunidades locales y extranjeras, pero principalmente de la democratización que se ha generado, siendo un intercambio de experiencias y contenidos históricos, tanto sociales como patrimoniales (Ministerio de cultura del Ecuador, 2010).

Es por eso que se lucha por quitarle a las personas el concepto moderno en el que solamente podía acceder cierto público; constituyendo no solo un reto para nuestro país sino a nivel mundial, puesto que, aunque los conceptos de museo en la contemporaneidad

son claros, aún existe gente y sobretodo países como Ecuador que no cuentan con la información suficiente en estos temas.

Específicamente en la sociedad ecuatoriana hay conflictos por etnicidad, clase y género, constituyendo desafíos para estos espacios que desean propagar el sentido de inclusión en la sociedad, dando a conocer que nuestro país es multicultural e intercultural.

El ministerio de cultura certifica que la información con respecto a los museos es escasa sobretodo en datos acerca de las colecciones. Según el diario antes mencionado, la última investigación exhaustiva que se ha realizado fue en los años ochenta (El telégrafo, 2013).

La convergencia de culturas que hubo en Ecuador en la época de la colonización sesgó a las personas por clases sociales y económicas, un ejemplo de este periodo se vivió en Cuenca lo que se encuentra expuesto en la Casa Museo Remigio Crespo Toral; las personas que tenían dinero y prestigio tenían todo, este todo era a costa de los menos privilegiados, no se debe juzgar una situación que siempre ha existido, pero se la puede recordar para que no vuelva a ocurrir. Por lo que se plantea igualmente establecer una definición propia en base a los conceptos internacionales de acuerdo con el contexto local (Ministerio de cultura del Ecuador, 2010).

Si bien es cierto existieron problemas con respecto al desarrollo de los museos en Ecuador, no obstante, lo importante es que se están solucionando poco a poco y ya se pueden notar los cambios, al evidenciar que estas instituciones están en contacto con las universidades para que realicen un trabajo conjunto, de esta manera se dinamicen para que las personas que lo visitan se vinculen con la historia y se guarde en su memoria.



Imagen 5

1.5. Casa museo y sus tipologías

La Casa Museo Remigio Crespo Toral es un museo de arqueología e historia puesto que no solo se encuentran piezas textiles, sino también arqueológicas y de otra índole que cuentan la evolución de la ciudad de Cuenca, a más de ser la residencia de un personaje ilustre de la ciudad.

En la actualidad se han dado a conocer nuevas tipologías de museos como el denominado Casa Museo, es un espacio contextualizado en el que habitaban personas y se relacionaban con la cotidianidad. Poseen una cualidad simbólica de patrimonios tangibles e intangibles que demuestran hábitos sociales, roles familiares, modas, gustos, etc. Es por eso que gracias a la existencia de estos espacios se puede establecer cómo era la vida en ese determinado momento, el estatus social y económico que poseían las personas que allí habitaban.

Son lugares íntimos en donde aún se puede observar la esencia de una época pasada (Ministerio de educación, cultura y deporte, 2013). Para que un museo siga trascendiendo se dice que debe contar con una exposición permanente y una serie de exposiciones temporales durante todo el año para llamar la atención de los visitantes. De esta variable se desprenden otras más como:

- **La Casa de hombres ilustres, en la que habitó un personaje famoso de la historia y de él se destacan cualidades que son reconocidas por la comunidad**

- **La Casa de coleccionistas en la que se recalca una colección importante de un determinado período histórico**

- **La Casa de la Belleza en la que existen obras de arte que se consideran de alto valor estético.**

- **Las Casas intérpretes de eventos históricos, las cuales son casas de testimonio de sucesos que ocurrieron en un tiempo determinado**

- **Las Casas deseadas por una comunidad, en la que las personas que pertenecen a una sociedad piden que esa casa se reconozca como un museo porque se sienten afines a su historia y raíces.**

- **Las Moradas nobiliarias son palacios o edificaciones en donde generaciones de una misma familia habitó y dejó su historia.**

- **Los edificios reales son los que contienen historia, sin embargo, aún sirven para su función original**

- **Las casas del clero como su nombre lo indica son residencias de miembros de la iglesia**

- **Por último, las casas de carácter etno-antropológico son casas campesinas que se vinculan con los eco museos y son capaces de hablar sobre una comunidad que convive con la naturaleza y lo que les rodea**

(Pavoni, 2012)

1.6. Tipos de museos en Cuenca

A nivel local existen varios museos de tipo arqueológico, del arte, de ciencias naturales, antropológico, generales, históricos, casas museo, entre otros. Incluso, en muchos casos, en un museo se encuentran presentes colecciones de distinta índole, este es el caso del Banco Central que está dividido en cinco salas, la primera de arte religioso del siglo XVIII al XIX, la segunda es una sala arqueológica, la tercera es una recopilación de las etnias del Ecuador, otra de numismática y un sitio en donde se han restaurado las plantas medicinales de la época de los cañaris. También se organizan exposiciones temporales, de igual forma posee objetos encontrados en las excavaciones en este sitio y una biblioteca accesible al público (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016).



Imagen 6



Imagen 7

Otro museo importante es el dedicado al sombrero de paja toquilla, que abrió sus puertas en 1946. Fue fundado por la familia Paredes Roldán, se abrió para exponer el proceso y la maquinaria para la fabricación de los mismos según comenta Renata Paredes, nieta del fundador. Se exponen sombreros que datan desde los años 30 y su desarrollo tecnológico (CIDAP, 2016). Este es un museo de especialización.

De igual forma, existe el Museo Municipal de Arte Moderno que se construyó en el siglo XIX por Juan Bautista Stiehle, al principio fue una casa para atender a personas con adicción al alcohol, más tarde funcionó como cárcel, después como asilo de mendigos y ancianos, y finalmente un hogar infantil y un orfanato. Con la ayuda de Hernán Crespo Toral, se restauró este inmueble y se expusieron obras de pintores internacionales. Hoy en día ha sido sede de la Bienal Internacional de Pintura y del Salón Andino de Escultura (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016). Como su nombre lo indica este es un museo del arte.



Imagen 8



Imagen 9

El Museo Manuel Agustín Landívar está constituido por dos salas de exhibición y un sitio arqueológico, por lo que pertenece a los museos de arqueología e historia. Así mismo, está construido por muros cañaris que han sido identificados debido a la tecnología aplicada para su reconocimiento. Hoy en día solo quedan los restos de un molino que se presume fue utilizado por la cultura ya antes mencionada. Actualmente este lugar es administrado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016).

De la misma manera existe el Centro Interamericano de Artes Populares, CIDAP; el cual fue la vivienda de Gonzalo Cordero Crespo quién fue un importante político del Azuay y candidato a presidente. Está compuesto en la planta baja por un museo de artesanías de distintos países y en la planta alta se encuentra la parte administrativa; cuenta también con una biblioteca (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016). Constituye un instituto de conservación y galería de exposición.



Imagen 10



Imagen 11

El Museo de las Conceptas es otro establecimiento reconocido en la ciudad de Cuenca, se fundó en el año 1599. Se encuentra habitado por novicias, cuenta con alrededor de cuatrocientas setenta y cinco piezas religiosas que son expuestas al público (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016), constituyéndose en un museo de especialización.

El Museo de las Culturas Aborígenes está construido con materiales tradicionales de la época colonial, tiene una muestra arqueológica de más de cinco mil piezas. Como su nombre lo indica es meramente de tipo arqueológico, y además posee una biblioteca con una colección de 37.000 unidades bibliográficas y un archivo histórico (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016).



Imagen 12



Imagen 13

El museo de Esqueletología se encuentra ubicado en el Centro Histórico, cuenta con más de 180 osamentas de especies de animales nativos. Tiene dos plantas, en la de abajo están las pinturas y en la planta alta tiene las osamentas (Ordoñez Segovia & Vásquez Quezada, 2016). Es un museo de ciencias naturales.

1.7. Caso específico Museo Remigio Crespo Toral

La Casa Museo Remigio Crespo Toral está situada en la calle Larga y Antonio Borrero. Fue vivienda de Remigio Crespo Toral quien fue un ilustre personaje de la ciudad de Cuenca; nació en 1860 y murió en 1939 (Lloret, 2003), se desempeñó como profesor, universitario, rector, poeta y político, se destacó porque fue el creador del Festival de la Lira, el cual se desarrolló en los jardines de su hogar y reunió a los poetas más destacados de la época (Casa Museo Remigio Crespo Toral, 2017).

La vivienda al principio tuvo una planta y en el año 1910 se adicionó otra. La fachada tiene influencia francesa, en su interior está compuesto por dos casas; la casa chica y la casa grande. Es importante destacar que fue el primer museo de la ciudad, aunque no ocupó propiamente el lugar en donde vivió el personaje que llevó su nombre, por lo cual el museo se trasladaba de un lugar a otro hasta que en 1981 este espacio fue adquirido por la alcaldía (Lloret, 2003).

Al principio tenía libros de cabildo en los que se fundamenta la historia de la ciudad, textos escritos por Crespo Toral y algunas de sus prendas; con el pasar del tiempo se fueron adquiriendo más elementos como piezas arqueológicas, cuadros de pintores destacados, entre otros. El primer director fue Víctor Manuel Albornoz, quién era un historiador reconocido de la época (Lloret, 2003). Este museo como todos los museos del mundo tiene como objetivo el hacer partícipes de la historia a las personas que lo visitan, apoderándose de los bienes y de anécdotas que son transmitidas solo con entrar a este lugar. La casa en su decoración

tiene una inspiración barroca, basando este estilo en objetos que fueron traídos por indígenas que cruzaron las montañas hasta Guayaquil.

Este museo pasó mucho tiempo cerrado, debido a ciertas gestiones que no se vieron culminadas, por lo cual el trabajo que se realizó en un principio se retrasó. Ximena Pulla, encargada del área de restauración, expresó que la reapertura se dio en abril del año pasado de la mano del actual alcalde Ing. Marcelo Cabrera; dicha reapertura le costó al museo dos años de completa organización, recuperación y conservación de las piezas museográficas que lo conforman, así mismo de la creación de registros que puedan ser presentados en el municipio como bienes pertenecientes a esta organización (Pulla, 2018).

Hoy en día están listos para seguir avanzando hacia los procesos de estudio especializados, por lo que es el momento perfecto para colaborar como estudiantes y parte de la ciudadanía.

Se puede evidenciar que en la mayoría de museos en Cuenca se exponen piezas arqueológicas o de otro tipo, mientras que los que se dedican a la restauración y exhibición de piezas textiles son muy pocos, la Casa Museo Remigio Crespo posee la única colección de prendas usadas por civiles según afirma Ximena Pulla (Pulla, 2018); mientras que en el resto existen otras colecciones de tipo etnológico o de clérigo. Por lo que se considera esencial el trabajo que se va a realizar, constituyendo un aporte para futuras investigaciones.





Tema 2

Indumentaria

2.1 Historia de la indumentaria

Desde sus inicios la indumentaria nació como necesidad de cubrir al cuerpo del clima hostil en donde se desarrollaron los primeros hombres que vivieron en el planeta, así también tenía como objetivo el reflejar status, gusto o profesión.

La manera de clasificar las prendas no fue solo entre hombre y mujer, debido a que en un principio ambos utilizaban un vestuario similar; así mismo existe otra manera de clasificarlas que es según su forma dividiéndose en ajustadas y drapeadas (Laver, 2003).

Es interesante recalcar el papel que poseía la mujer en el antiguo Egipto en el que era respetada, así como la administradora del hogar. La primera mujer que se consideró como un símbolo de belleza fue Nefertiti (Rissman, 2015).

Se dice que las prendas que usaban a través de los años no han experimentado un gran cambio. Al principio usaban un Kalasiris que era un rectángulo de tela pegado al cuerpo con tirantes, generalmente la figura no quedaba oculta debido a las telas transparentes como el lino (Rissman, 2015); sin embargo, este era un privilegio de las clases altas (Laver, 2003).

Los colores utilizados en las fibras eran los del arcoíris, excepto el negro que era solo para pelucas. El maquillaje que utilizaban era símbolo de clarividencia, salud y fecundidad. Las joyas que llevaban eran indispensables junto con su atuendo, se elaboraban principalmente en oro, eran relacionadas con el sol que significaba vida eterna

(Contini, 1965). La vestimenta y accesorios de esta cultura se basaban más en su significado que en su funcionalidad.

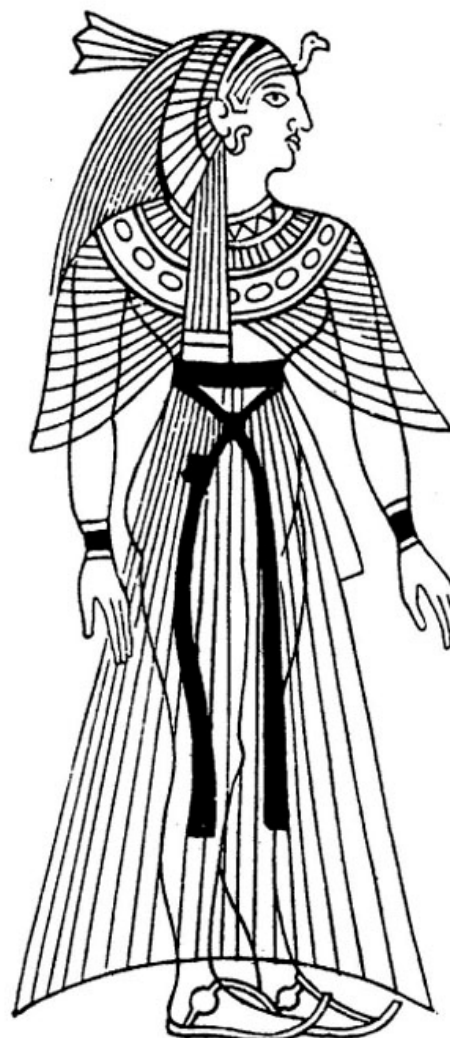


Ilustración 1

De igual forma, a las mujeres cretenses les gustaba cuidar de ellas mismas con cierta frivolidad; su vestimenta se encontró en constante cambio sobretodo en cuanto a lo que era la falda, mientras que en la parte de arriba se conservaba un corpiño ajustado y el torso desnudo. Se considera esencial recalcar que a estas mujeres les gustaba coser sus propias prendas para lucir únicas. La pampanilla se alargó y se superpusieron telas para lograr un efecto visual de siglos posteriores (Laver, 2003). Esta cultura desapareció cuando su isla fue invadida por los griegos. De toda la historia de las anteriores civilizaciones el papel de la mujer cambia, rezagándola solamente a actividades en la casa y todo lo que aprendían era para satisfacer a sus futuros esposos (Contini, 1965).

En el período Arcaico el chitón era una simple túnica atada en el hombro derecho o ambos hombros, los cuales eran drapeados según el gusto de la persona que lo llevaba, otra manera de usarlo era con una especie de mangas o como una blusa ceñida por un cordón. Con esto se quería marcar un estilo y personalidad a través de la vestimenta. Estas diferentes tipologías nacieron como inspiración de la civilización cretense (Laver, 2003). El material que se utilizó fue el lino y lana (Rissman, 2015).

Después se empezó a llevar el peplo el cual era un rectángulo cosido de un lado y para que tenga una mejor caída incorporaban a su traje peso. En este período se implementó el bordado; sin embargo, se lo descartó porque se lo consideró barbarie o solo se lo llevaba en bordes con motivos de la greca griega (Laver, 2003). La vida de los griegos era cada vez más ostentosa y de apariencias por lo que se volvió común usar joyas (Contini, 1965).

A los etruscos se los conoció como gente vanidosa e inteligente. Las mujeres volvieron a tener poder, compartir el banquete con sus maridos y asistir a eventos; mientras que griegas se sentaban detrás del dueño de casa. Generalmente se vestían como los griegos salvo en el período arcaico, en el que su vestimenta era larga y con cintura estrecha (Contini, 1965). También se observaron faldas campana; es decir, cortadas como semicírculos, que tenían cintas en el dobladillo e iban a juego con su corpiño (Laver, 2003). La forma en la que llevaba su cabello reflejaba como era esa persona; es decir, estaban en constante cambio (Contini, 1965).

Los romanos fueron otra civilización que marcó la historia por sus grandes hazañas y descubrimientos, así como por las prendas que usaban permitiendo que se avance hasta lo que se conoce hoy en día. Al principio las mujeres utilizaban togas simples que eran de influencia Etrusca (Laver, 2003), siendo un rectángulo de seis o siete yardas. Con el paso del tiempo, dejaron esta prenda a los hombres y adoptaron la vestimenta griega (Houston, 1931), la cual era una túnica con mangas largas acompañada de una estola que tenía mangas cortas.

También existía la palla que era una especie de rectángulo que se utilizaba como bufanda. Los materiales más comunes eran el lino, lana y más tarde la seda (Laver, 2003). En el período clásico la mujer se confinó al desarrollo de las actividades en el hogar, pero a medida que avanzaba el tiempo se iban emancipando sobre todo las que poseían dinero (Contini, 1965).



Ilustración 2



Imagen 15



Ilustración 3



Imagen 16

Otra cultura que marcó la historia es la Bizantina, influenciada principalmente por Theodora quien era cortesana, ella conoció a Justiniano sobrino del emperador Justin y heredero del trono (Houston, 1931). Logró que se derogue la ley que le impedía casarse a un patricio con una cortesana por lo que se casaron. En este periodo se llevaron prendas llenas de bordados inspirados en culturas orientales adornadas con muchas piedras preciosas añadiéndole color al vestuario (Laver, 2003). Las diademas de perlas eran importantes complementos (Contini, 1965), se llevaba exceso de prendas para ocultar el cuerpo debido a que la religión y el clero dictaban que se podía usar (Rissman, 2015).

La edad media estuvo marcada por la conquista de tierras y derogación de imperios, lo que trajo consigo la influencia de nuevas culturas tanto en prendas como en costumbres (Laver, 2003). Al igual que los bizantinos las personas de la edad media eran muy religiosas.

La silueta que regía era un vestido largo llamado cota el cual tenía mangas que llegaban casi hasta el piso; se lo acompañaba con la hopalanda, cotardía o también la sobreveste (Laver, 2003). Así mismo en esta época el vestido servía para distinguir a las personas según sus clases, creencias, estado civil (Riello, 2016). En la época de las caballerías a las mujeres se les quitó cualquier poder, ya que se creía que no tenían alma por lo que se consideraron bienes inmuebles que podían ser vendidos, después se volvió a valorarlas en su papel de seres frágiles.

Después el corte cambio y se llevó la cintura muy alta para realzar los pechos; conocido como corte imperio. Se incorporó al vestuario las capuchas, cada vez se volvieron más elegantes hasta que el Papa Gregorio X prohibió el uso de una vestimenta tan extravagante. Las mujeres empezaron a participar en las cruzadas para conquistar territorios, también ejercieron trabajos en los campos y en las ciudades, haciéndolo de manera muy eficiente; hasta que los hombres decidieron reemplazarlas (Contini, 1965).



Ilustración 4



Ilustración 5

Después de este periodo vino el renacimiento, en el que desaparecieron las comunas y nacieron las oligarquías. Se priorizó el crecimiento a nivel intelectual y el aprendizaje de las civilizaciones clásicas. Las mujeres de nuevo quedaron relegadas a sus hogares. Se llevaba el hennin que era un cono equilibrado en la cabeza del cual colgaba un ligero velo, en Francia este sombrero creció a tal tamaño que los arquitectos tuvieron que agrandar las puertas (Contini, 1965); con esto se evidencia que la vestimenta cambia los contextos, no solo los contextos cambian la vestimenta.

La tela damasco se incorporó en el vestuario, al igual que el terciopelo genovés y telas de seda. El corpiño fue muy entallado con un escote profundo, esto utilizado como principio de seducción, con mangas unidas mediante terminados de oro y plata; de igual forma se usaban las gorgueras para revelar su estatus social.

La falda presentaba una variación, para abultarla se usaban enaguas con aros llamadas verdugado o farthingale (Laver, 2003) algunas de estas piezas se volvieron tan extravagantes que adquirirían formas imposibles de caminar y de entrar por las puertas. Llevaban largas colas que estaban adornadas con piedras preciosas haciéndolas muy pesadas. De igual forma, utilizaban mantos semicirculares que tenían dos ranuras a los costados (Contini, 1965). Un dato esencial es que desde este periodo ya empieza a verse una diferenciación entre traje de hombre y mujer (Laver, 2003).



Ilustración 6

El siglo XVI se dice que es el inicio de la edad moderna con el descubrimiento de un nuevo continente y el intercambio que se dio. También este periodo dio luz a Leonardo Da Vinci, Cervantes, Dante y otros. Se llevaba mucho perfume y guantes porque se deseaba expresar sofisticación con el vestuario (Contini, 1965).

Era común ver corpiños ceñidos con mangas ajustadas, se vestían diferentes atuendos según el rango social y su estado civil como ya se ha visto anteriormente; de igual manera, lucían impecablemente por educación y por respeto a quien los veía (Riello, 2016). Continuaban vistiendo bajo la influencia española del anterior siglo (Laver, 2003), llevaban el color negro en telas elaboradas que expresaban el buen gusto sin caer en el exceso que era mal visto por la iglesia (Riello, 2016).

Mientras que en Francia se llevaron peinados extravagantes, tenían zapatos con plataforma. Se empezó a llevar ropa interior que al principio fue considerada como impropia y de cortesanas. La iglesia entró en decadencia por todos los abusos que había cometido por lo que Martin Lutero decidió crear su propia iglesia ganando adeptos (Contini, 1965).

Las mujeres usaban faldas amplias conocidas como farthingale, los bordados de seda solo podían ser utilizados por la nobleza. Se llevaban pieles, bordados multicolores, encajes y cuellos altos, estas exageraciones se utilizaban para mostrar el poder que tenían las personas y el rechazo a la moda española que tanto tiempo había regido.



Ilustración 7

Tal y como Contini afirma “El traje es el espejo de la historia” (Contini, 1965, pág. 145), expresa la forma de vida de una sociedad y su carácter. Se dice que si no hay conocimiento de lo sucedido en esa época se puede observar el vestuario para poder figurarse. En el siglo XVII conocido como barroco se utilizaron las mismas prendas del anterior siglo. Las gorgueras eran muy famosas, se empezaron a almidonar para mantenerlas rígidas (Laver, 2003). También se mantuvo el verdugado, que lo llevaban mujeres de alta sociedad porque las que trabajaban en el campo no se podían mover y era costoso. En el período de Luis XIII, el vestuario volvió a ser más sobrio; una camisa bordada con dos enaguas y dos faldas, las mangas se enriquecieron de adornos como cintas y el verdugado fue desapareciendo, se cambiaron las gorgueras por cuellos caídos (Laver, 2003).

En 1656, Mazarin impone una ley que impedía usar tantos adornos en las prendas ya que le parecía un desperdicio. Se creó un gremio de modistas en el que se exploraba con las formas y colores. Francia era la capital de la moda del mundo, acompañada con sus triunfos ante las guerras que habían enfrentado. Las mujeres aristocráticas hallaron su sitio en el mundo ayudando a los más necesitados, lo que trajo consigo que puedan educarse, adquiriendo ese poder que les fue negado (Contini, 1965). Este siglo fue el de los inventos como la bombilla y también de máquinas que realizaban tejidos de punto por lo que ya se podían comprar prendas hechas (Rissman, 2015).



Ilustración 8

En el siglo XVIII los acontecimientos más importantes que se desarrollaron fueron la independencia de varios países de sus colonias y la revolución francesa que se dio por el malestar del pueblo francés ante la monarquía (Rissman, 2015). Este siglo se le dio el nombre de rococó se caracterizó por la búsqueda del placer personal y el realce del arte. La extravagancia fue personificada por María Antonieta, por la influencia de Antoine Watteau, se hizo una capa que llevó su nombre, las mangas tenían pliegues verticales y cortos, dentro de la falda se llevaba una estructura de aros para dar forma reemplazando así al verdugado (Laver, 2003). Se llevaba un escote en V o cuadrado con un encaje plisado, mangas ajustadas al codo y con encaje; también se llevaron faldas con cintas para recogerla en tres partes y formar pliegues, que se llevaba sobre una sobrefalda (Contini, 1965).

Es importante acotar, que cada vez que se explotaba un material en las prendas que estaban de moda, los príncipes y reyes prohibían su uso. María Antonieta, odiaba usar corset, no usaba aros, pero llevaba medios círculos para ensanchar su falda, utilizó ornamentaciones y creó nuevas tendencias; luego este rococó fue reemplazado por el naturalismo en el que se quitaron las estructuras y se reemplazaron por suaves pliegues que caían naturalmente sobre el cuerpo, esto en consecuencia de la revolución francesa (Contini, 1965). María Antonieta era vestida por la Señorita Bertin que fue ministra de la moda, conformándose las bases para la alta costura. Con la revolución francesa evoluciona el vestuario haciéndolo más simple de acuerdo con el neoclasicismo (Riello, 2016).



Ilustración 9



Ilustración 10

El siglo XIX dictó que el anterior denominado como rococó fue de demasiados excesos y frivolidad. Debido a esto, esta época fue en la que se llevó menos prendas evocando sencillez, usando un vestido llamado camisón (Laver, 2003) hecho con telas más transparentes y con una influencia griega y romana (Museums, 2009).

Igualmente, en esta época existió un personaje muy importante que fue el pionero e impulsó la alta costura llamado Charles Frederick Worth, de esta manera empoderó a nuevos sastres y modistas (Rissman, 2015). Con la invención de nuevas máquinas para la creación de nuevos textiles y el reemplazo de materiales, se cambiaron los huesos de ballena por varillas, optimizando materiales y haciéndolo más económico.

Se sustituyó la cantidad de enaguas por crinolíneas que eran más cómodas (Museums, 2009). Las mangas se abultaron y la cintura volvió a su sitio, así mismo se llevaron chales de cachemira y turbantes que fueron introducidos por Napoleón con influencia oriental, debido a que el vestido camisón no era funcional para el frío (Kioto, 2014) (Laver, 2003). Casi al finalizar este siglo se llevó una estructura llamada crinolette la cual tenía una forma más pronunciada en la parte de atrás (Museums, 2009). Se dice que dicha estructura, junto con el corpiño y la cintura ceñida, significaba que las mujeres eran el sexo débil (Rissman, 2015). Al final de este periodo se volvió a usar ropa interior y la silueta que empezó a estar de moda era la "S" que destacaba los pechos y una protuberancia en la parte de atrás que fue señal de prosperidad (Kioto, 2014).

2.2 Indumentaria del siglo XX a nivel mundial

El siglo XX es el periodo en el cual se originan las prendas que forman parte de la colección textil presente en la reserva de la Casa Museo Remigio Crespo. En el mundo se vivió una época de recuperación económica por lo que los vestidos eran reflejo de ostentación manteniéndose la silueta “S” del siglo anterior, la cual apretaba los órganos y mantenía rígida la espalda, estaba lleno de encaje y las personas que no podían acceder a esto lo hacían a crochet (Laver, 2003). Surgió la clase media junto con dos guerras mundiales que cambiaron el curso de la historia.

En la década comprendida desde 1900 a 1910 conocida como la Belle Epoque, según Laver este fue el último de los buenos tiempos de las clases altas debido a que aún usaban prendas únicas que incluso hasta la tela tenía un brillo especial (Laver, 2003), también se empezaron a llevar trajes sastre sobre todo para mujeres de la clase media (Hibbert & Hibbert, 2005) debido a que no se podía trabajar con esas prendas tan difíciles de usar en la cotidianidad (Laver, 2003).

Posterior de 1910 a 1920 el diseñador que se destacó fue Paul Poiret quién se inspiró en el orientalismo; creó formas orgánicas en los vestidos, logró cambiar la silueta y liberar a la mujer de la opresión creada por la de la década anterior, oprimiendo ahora los pies (Kioto, 2014). Un evento que marcó este periodo fue las malas condiciones en las que trabajaban las mujeres lo que ocasionó el incendio de una fábrica por lo que se creó la Unión Internacional de Mujeres trabajadoras en textiles (Rissman, 2015).

Este lapso de tiempo estuvo marcado principalmente por la primera guerra mundial, por lo que se empezó a usar prendas inspiradas en uniformes militares; frenando así la actividad del mundo de la moda (Kioto, 2014). Se popularizó el escote en V, lo que provocó el alboroto entre la sociedad y a esta blusa se la conocía como “Blusa pulmonía”.



Ilustración 11



Ilustración 12

En el siguiente periodo conocido como “Años Locos” comprendido de 1920 a 1930, se acabó la guerra y la cintura se trasladó a las caderas, se utilizaron faldas cortas. Las mujeres se empoderaron de su cuerpo y su vestimenta, tenían los mismos derechos que los hombres; por lo que nació un estilo andrógino en el que las mujeres querían parecerse más a su sexo opuesto (Laver, 2003).

Deseaban seguir estudios superiores, tener una profesión, conducir y practicar deportes (Contini, 1965). El vestuario era simple y adornado con lentejuelas o plumas. Gabrielle Chanel fue la incursora de este tipo de vestuario que era simple y basado en el traje sastre que les permitía desarrollarse en las distintas facetas que ellas deseaban (Kioto, 2014). En esta época surgieron movimientos artísticos como el surrealismo, futurismo, art decó, los cuales influyeron en la moda e hicieron que avance a la par (Rissman, 2015). Los materiales que se utilizaban eran el rayón, seda y otra telas (Hibbert & Hibbert, 2005). Otro hecho importante que se dio es que las mujeres pudieron ejercer el voto.

En la siguiente década gracias a las estrellas de cine se puso de moda los pantalones (Rissman, 2015). Con la gran depresión y la caída de la bolsa de valores en Wall Street la falda volvió a bajar junto con todo el status que las mujeres habían logrado alcanzar y fueron relegadas al hogar. La vestimenta volvió a ser sobria en sus colores como en sus cortes y materiales. Apareció el crepe y nylon. Se llevaban faldas cortadas al bias. Una de las más reconocidas diseñadoras de la época era Elsa Schiaparelli quien se inspiraba en el surrealismo que rompía con todos los paradigmas antes vistos (Hibbert & Hibbert, 2005). Se cambió el foco de atención de las piernas a la espalda que tenía un escote hasta la cintura influenciado por los ternos de baño (Laver, 2003). Todos los diseñadores tuvieron que trabajar con bajo presupuesto puesto que la economía cayó, se usaron prendas deportivas de las cuales se partió para crear el Ready-to-wear (FSC, 2006). La silueta preferida de todas estas décadas era alargada, esbelta y los hombros más anchos que la cintura (Laver, 2003).





Imagen 17



Imagen 18

Con la segunda guerra mundial la moda vuelve a cambiar, los talleres de diseñadores tuvieron que cerrar debido a que los alemanes los querían trasladar a Berlín o Viena. Fue un periodo de austeridad, en el que se ahorraban materiales y estaba prohibido usar faldas campana, se llevaban faldas tipo uniforme con cortes rectos.

Se adaptaron prendas de décadas antiguas para ahorrar dinero, se racionalizó todo y se entregaban cupones que satisfacían necesidades básicas (Hibbert & Hibbert, 2005). Sin embargo, se procedió a la creatividad en los detalles como cintas, ribetes, bolsillos que se llevaban con pañuelos en la cabeza (Laver, 2003). Se dio paso a la moda estadounidense que había estado observando a la parisina desde hace tiempo.

Las mujeres se vieron obligadas a dejar el hogar para ir a trabajar y poder mantener a sus familias debido a que sus maridos habían ido a la guerra (FSC, 2006). En 1945 se reabrieron los talleres y Francia trató de recuperar todo el tiempo perdido con diseñadores nuevos, por lo que para los cincuentas se ve nacer al “New Look” de la mano de Christian Dior; se volvieron a usar faldas acampanadas y estrechar la cintura (Kioto, 2014). En el mismo año, al finalizar la guerra, se hizo una exposición llamada “El teatro de la moda” en que se exhibieron prendas de los diseñadores más famosos, el gobierno estaba ansioso por reestablecer la industria (Laver, 2003).

En los años cincuenta finalizada la guerra se vivió una época de nostalgia por épocas más seguras, por lo que el New Look fue el atuendo perfecto para expresar ese sentimiento (Laver, 2003). Se utilizó una gran cantidad de tela para la confección de estas prendas (Hibbert & Hibbert, 2005). Esto demostraba el poder adquisitivo de sus maridos que podían mantener regias a sus mujeres. Se creó el nylon que se convirtió en un accesorio indispensable para la indumentaria femenina. Históricamente se desarrolló la guerra fría que había enfrentado a Estados Unidos y la Unión Soviética sin armas solo en decisiones (Hibbert & Hibbert, 2005)

Posteriormente en los sesenta, las jóvenes fueron quienes tomaron el poder, debido a que ya no querían vestir como sus madres; optaron por llevar mini faldas inventadas por Mary Quant otorgándole así poderío a los diseñadores de Londres (FSC, 2006). El Prêt-à-porter cada vez estaba más afianzado en el mundo, al igual que las prendas hechas en serie que se desarrollaban en Estados Unidos.

Se empezó a ver una moda totalmente cambiante y una lucha de los diseñadores por estar a la vanguardia. Se crearon los movimientos sociales que buscaban que se respeten los derechos civiles; las mujeres adquirieron poder y se creó la pastilla anticonceptiva (Hibbert & Hibbert, 2005). Como consecuencia, se dejó de ceñir la cintura y se empezaron a vestir como niñas para dar ese aire de ingenuidad. En esta década se vio nacer a movimientos como el “Power Flower hippy” personas que estaban cansadas de las guerras y promovían la paz, esto en reacción a los acontecimientos pasados. Los materiales que se utilizaban eran metálicos debido a que el hombre quería llegar a la luna (FSC, 2006).

Los años setentas estuvieron marcados por la guerra de Vietnam (Hibbert & Hibbert, 2005). Se llevaron pantalones campana, faldas sencillas y chalecos. Los trajes de punto tuvieron mucho éxito. Se llevaron vaqueros y pantalones que ceñían la cadera, los cuales eran accesibles a todas las clases sociales, se retomó la sencillez y los movimientos de liberación femenina lideraron (Laver, 2003).

En general los movimientos que surgían tenían un ideal y buscaban ser escuchados. Se llevaban prendas masculinas porque las mujeres querían estar a la par, como es evidente en toda la historia siempre buscaron ser consideradas iguales. El estilo que se llevaba estaba inspirado en la moda hippie el cual era folclórico con tejidos inspirados en artesanías (FSC, 2006)

Aparecieron los primeros celulares y los yuppies eran jóvenes hijos de hippies que deseaban trabajar y tener una buena vida (Hibbert & Hibbert, 2005). Como consecuencia en los años ochenta

predominaron los trajes con cortes masculinos y hombros anchos para las mujeres que se llamaban “Power suits”, como su nombre lo indica las empoderaba (Rissman, 2015) (Laver, 2003). El centro de atención de la moda se trasladó a Estados Unidos y se empezó a llevar prendas deportivas de Nike, Adidas o Reebok (FSC, 2006).

Al iniciar los noventa se había acabado la Guerra Fría con la disolución de la Unión Soviética. El movimiento que se destacó fue el grunge que estaba en contra de la moda, por lo que lucían desalineados, esto a raíz de ser hijos de yuppies que se la pasaron trabajando y los dejaron de lado. Las mujeres usaban la ropa interior por afuera o a la vista; se logró liberar. Se retomaron materiales de los sesenta, los cuales eran raros o poco funcionales como piezas metálicas o telas usadas para ropa de hospital (Hibbert & Hibbert, 2005).

Se cree indispensable exponer lo que dice Riello “La historia de la moda se convierte, por lo tanto, en historia, de los “modos”, de los comportamientos y de las acciones cotidianas, no solo de los que hacen moda o están de moda, sino de todos” (Riello, 2016, pág. 9). La indumentaria desde que se creó tuvo muchas características como se mencionó antes, no solo la de cubrir el cuerpo; la moda no es frívola como lo piensan algunas personas, con ella se puede expresar el contexto, la vida social, tecnológica y política por la que está atravesando esa región en ese tiempo.

Concordando con Andrea Saltzman, quién expresa que “El vestido hace y refleja las condiciones de la vida cotidiana” (Saltzman, 2004, pág. 117). Así mismo, Riello aporta que la moda es un proceso de individualización y socialización (Riello, 2016), en la que las personas se visten para diferenciarse pero también para pertenecer.

Después de haber leído sobre las distintas civilizaciones que existieron, se concluye que en todas existían prendas de diferenciación social, que siempre alguien regía la moda y aunque a veces se prohibía algo las personas buscaban caminos para poder usarlo. A lo largo de la historia del vestuario y



Imagen 19

del siglo XX, las personas lucharon por sus ideales a veces frívolos y otros conscientes de la sociedad pero siempre la indumentaria estuvo influenciada por el contexto al igual que el contexto por el vestuario, esta es una relación que se estableció desde sus inicios; como dijo Baudrillard, la moda es un todo cargado de significado y diferenciación (Baudrillard, 1979).



Imagen 20



Imagen 21



Imagen 22

2.3 Indumentaria del siglo XX en la ciudad de Cuenca

En la ciudad de Cuenca a finales del siglo XIX e inicios del XX se contaba con un estado económico bueno debido a los ingresos generados por la exportación de sombreros de paja toquilla y cascarilla. Esto se podía apreciar en la arquitectura de las casas sobretodo en sus fachadas que pasaron de ser colonialistas a neoclasicistas.

En la sociedad alta, las personas que tenían la oportunidad de viajar observaban como eran las estructuras e incluso hasta la indumentaria que existía allá y querían replicarla para poder estar a la vanguardia de lo que estaba sucediendo en el mundo, aunque resultaba complicado estar a la par de los países cosmopolitas porque en una sociedad tan conservadora como esta, los cambios pueden resultar desaprobados.

En esta adopción de nuevas formas también estuvieron involucradas modistas como cuenta Cecilia Corral de Muñoz, quién es familiar de unas famosas costureras conocidas como “Las hermanitas Corral”; ella nos comenta que las personas deseaban copiar estilos de otros países y ellas debían adaptarse a estos nuevos requerimientos (Corral, 2018). En Cuenca se quería abandonar la influencia indo-hispánica que había tenido hasta ese entonces, por lo que se fueron afrancesando. Era importante para todas las mujeres en sus casas tener una máquina y saber algo de costura para poder confeccionar o arreglar vestidos para sus hijos.

Cuenca es una ciudad que se encuentra ubicada en la parte media del país, por lo que tenía gran influencia debido a que para la comercialización y eventos de connotación religiosa fue una zona de encuentro (Bermeo, 2013). Al inicio el progreso económico fue por medio de los sombreros de paja toquilla como se mencionó antes que era el sustento de la ciudad. Su organización estaba distribuida de tal manera que la clase alta habitaba en el centro y sus alrededores, mientras que la clase baja vivía en las afueras (Bermeo, 2013).

Este estilo francés estuvo presente en las prendas y el resto de la sociedad las copiaba de igual forma que sucedía en el resto del mundo pues los que imponían la moda eran los reyes y más tarde los diseñadores que observaron el contexto. En 1910 hubo en Cuenca un crecimiento en la economía con la abertura del primer banco y la creación de la primera empresa textil llamada Pasamanería. Al igual que en el mundo, en Cuenca en los años veinte se libera a la mujer del corset, las mujeres de clase alta y media tenían el privilegio de lucir elegantes; este periodo estuvo marcado por la llegada del primer transporte aéreo a cargo del aviador Elia Liut.

En los años treinta al igual que en el mundo, hubo un decaimiento en la economía que afectó a ciudades tan pequeñas como Cuenca en su exportación de sombreros. En los años cuarenta, las mujeres empezaron a usar trajes sastres para su mayor comodidad accesible solo para la clase alta; la sociedad fue influenciada por Estados Unidos

(PUCE, 2009) que se convirtió en un importante socio comercial. Por primera vez se trajo ropa seriada.

En los años cincuenta, la ciudad se industrializa mucho más y los jóvenes estaban relegados a lo que deseaban sus padres; esto cambió en los años sesenta pues pudieron alzar sus voces y vestir como querían, se introdujo la televisión manteniendo a la sociedad enterada de lo que pasaba en el mundo e impulsó un pensamiento más liberal.



Imagen 23



Imagen 24



Imagen 25



Imagen 26



Imagen 27



Imagen 28



Imagen 29



Imagen 30



Imagen 31

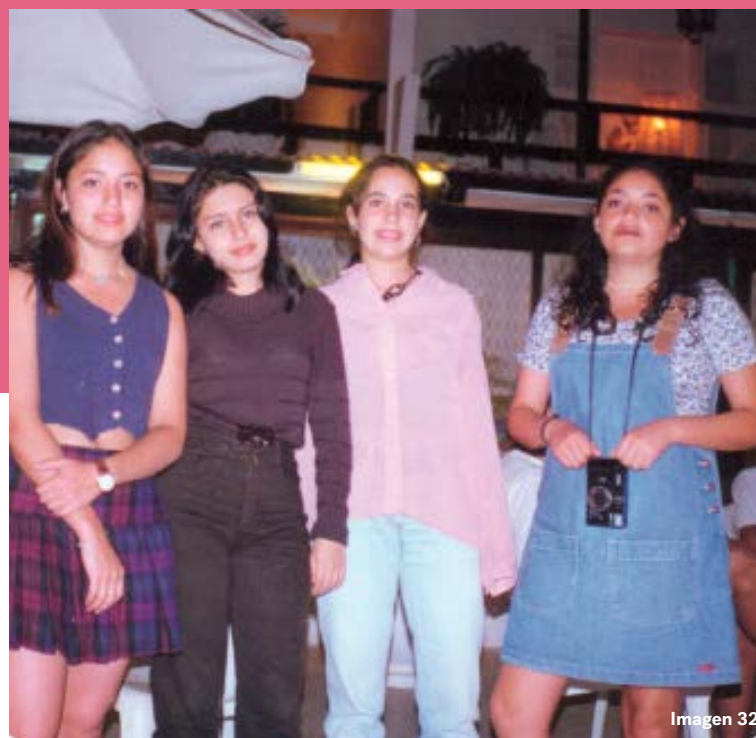


Imagen 32

Se usaron prendas tejidas y se conoció el jean. En los años setenta, influyó en Cuenca el movimiento social de los hippies tomando fuerza una década más tarde de lo que incidió en el mundo. Así mismo, las personas empezaron a migrar en busca del sueño americano y se adquirieron nuevas ideologías; las prendas empezaron a ser traídas del exterior dejando de lado a sastres y modistas locales.

Por último, en los años noventa la moda se personalizó de acuerdo con el gusto de cada persona, se llevaban pantalones de mezclilla altos (Bermeo, 2013).

Las hermanas Corral son un referente de confeccionistas del siglo XX en la Ciudad de Cuenca; eran siete hermanas que también fueron docentes de corte y confección. Esta habilidad fue algo innato en ellas y también se transmitió de generación en generación; Cecilia Corral, sobrina de ellas, comenta que se demoraban en la confección de un vestido de novia entre 15 a 20 días, debido a que era muy elaborado.

Según la entrevistada, las telas que utilizaban eran adquiridas en la ciudad puesto que las casas de tela de ese entonces ya distribuían distintas clases de bases textiles incluso las que conocemos en la actualidad como tafetán, shantú, otras fueron traídas de Guayaquil por importadores libaneses. El textil que más se utilizaba en la confección de este tipo de vestidos era la seda batida que hoy en día ya no se comercializa. También contaban

con máquinas que funcionaban a través de pedal de marcas como Singer. Según Christian Muñoz; hijo de Cecilia, ellas desarrollaban alta costura porque todos sus acabados fueron hechos a mano; la puntada para poder sellar las costuras la hacían manualmente o incluso elaboraban bordados que eran tan perfectos que parecían hechos a máquina.

Para poder realizar sus vestidos se basaban en figurines de las revistas Burda que eran traídas de Estados Unidos y Europa, fusionándolas con su creatividad. Al momento de confeccionar un vestido, las hermanas Corral se acercaban a sus clientas, conversaban con ellas y con su familia, compartían con ellas para garantizar su fidelidad; crear un vínculo tal como lo hacen los diseñadores actualmente (Muñoz, 2018).

Es interesante conocer cómo fueron algunas de las formas en las que solucionaron problemas al momento de la confección, como hacer que los vestidos tengan mayor caída, esto se lograba mediante varillas que se metían dentro de las costuras; constituyendo una técnica que se puede rescatar en la actualidad, aunque no tenían medios digitales, se ingeniaban para poder solucionar estas problemáticas. De igual forma, en lo que es el contexto trabajar para las mujeres era mal visto; pero igual ellas lo hicieron pese a las supuestas formas que imponía la sociedad.

Tema 3

Patronaje

3.1. Historia del patronaje

Primero es necesario conocer lo que es un patrón, según Gómez el patrón *“Se designa a la estructura base construida como plantilla de papel o cartón, que luego se traspasa a la tela”* (Gómez, 2012, pág. 5) para desarrollarlo se deben tomar las medidas y saber de proporciones que encajen en las curvas del cuerpo (Gómez, 2012).

Concordando con Maurin y Mbaye quienes dicen que las modificaciones y rectificaciones se pueden hacer en el patrón para la creación de futuros trazos (Maurin & Mbaye, 1993). Así mismo consiste en desglosar las piezas para que se adapten a las formas corporales (SENA, 2011).

En lo que son patrones después de haber estudiado toda la historia de la indumentaria se puede sacar como conclusión que los moldes fueron realizados

desde sus inicios de manera inconsciente con la creación del vestuario, debido a que para obtener una prenda se debe tener primero la pieza bidimensional.

Al principio fueron trozos simples de tela que seguían formas como triángulos y rectángulos que más tarde desde el renacimiento fueron cambiando por prendas más pegadas al cuerpo en las que se cosían para poder ceñirlos más, por lo cual al principio por creencias o por el origen reciente de la indumentaria se llevaban flojas; sin embargo, con el tiempo se empezó a ceñirlas al cuerpo, siendo la clase alta la única que tuvo acceso a modistas y sastres (Journal, 2016), determinando así las prendas de hombre y mujer, con los cortes necesarios para resaltar y ocultar partes del cuerpo.

LIBRO DE GEOME-

TRIA, PRATICA, Y TRACA, EL

trata de lo tocante al officio de faestre, para saber pedir el paño, seda, o otra tela que sera menester para mucho genero de vestidos, así de hombres, como de mugeres, y para saber como se an de cortar los tales vestidos, con otros muchos secretos; y curiosidades tocantes a este arte. Compuesto por

Joan de Alcega, natural de la prouincia de Guipuzcoa, descendiente de la casa de Alcega.

Dirigido al muy illustre señor Licenciado Tejada del Consejo de su Magestad, Alcalde en su casa, y Corte, y Auditor general de su exercito.

Visto y examinado, y con priuilegio impresso en Madrid en casa de Guillermo Drouy. Impressor de libros. Año de. 1580.



Como nos dice Köhler los patrones eran sencillos pero precisos según el requerimiento de la época, en los países nórdicos como Noruega, Dinamarca y Alemania se encontraron estos trazos (Rissman, 2015). No obstante, el primer libro físico fue realizado en España escrito por Juan de Alcega llamado Libro de Geometría Práctica y Trazo en 1589 (Journal, 2016). En 1850 empiezan a distribuirse las revistas de moda junto con los patrones, pero no contaban con el escalado.

Se dice que las prendas ya tenían forro especialmente de pieles de animales. Oficialmente en 1889 se invetaron las máquinas de coser y se vendían los patrones a través de las revistas a nivel mundial (Rissman, 2015). Desde ese entonces las prendas podían ser hechas desde casa; pero estos moldes eran aprovechados no solo por amas de casa sino también por profesionales, sastres y modistas, haciendo de la moda algo global.

Estos patrones recibían el nombre de patrones Butterick, siendo una empresa pionera en la creación de estos, junto con el tallaje para que todas las personas puedan usarlos, así mismo incluía un papel de trazo como respuesta a la necesidad y falta de tiempo que llevaba hacer prendas sobretodo entre la clase media que siempre quiso estar a la par de la moda impuesta por la clase alta. Según

el antes mencionado es indispensable conocer el patrón antes de comprar la tela debido que así podríamos saber cuanto necesitamos y que es lo que se desea lograr (Butterick, 1940).

A partir de 1970 empiezan a crearse programas computarizados para realizar patrones y sus escalas (Armstrong, 2010), hoy en día es muy común ver en empresas grandes que cuentan con este tipo de tecnología que ahorra tiempo y genera más dinero a nivel de las grandes industrias. Para comenzar con el trazo se debe tener una tabla de medidas, el material en donde se va a trabajar que en muchos casos es papel o muselina, las técnicas de ensamblaje y la cantidad de piezas que tendrá esa prenda, así mismo conocer el tipo de material y analizar como será armado (Chunman, 2011).

En el caso de la indumentaria femenina de la Casa Museo se analizará el material, se tomarán las medidas, el método de unión de las piezas debido a que son prendas ya confeccionadas. Otro dato que se debe tener en cuenta es hacia donde fue cortada la tela, es necesario conocer estas especificidades puesto que el proceso que se realizará será el contrario al que se sigue para confeccionar una prenda. Los instrumentos necesarios son reglas para dibujar sisas, largos, anchos, etc, pues este es un proceso de medición; de igual forma tiza, cinta métrica, alfileres, etc.

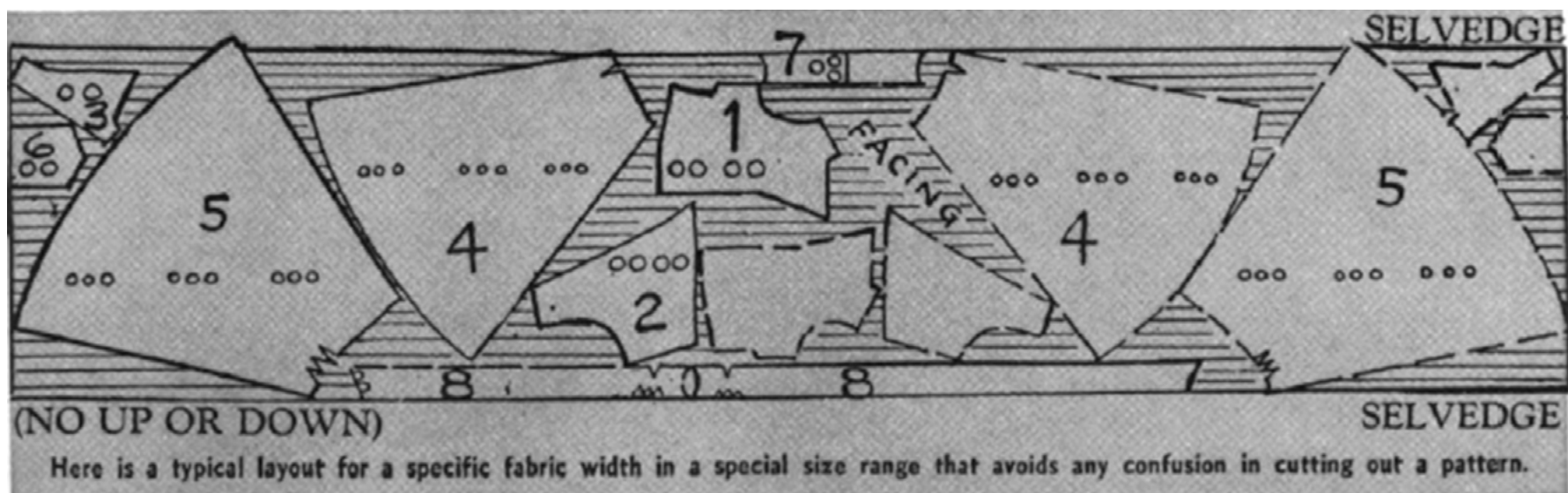


Gráfico 2

3.2. Patronaje del siglo XX en el mundo y en Cuenca

Se cree importante incluir este libro de patronaje que fue publicado a finales del siglo XIX, es un libro hecho en España por Carmen Ruíz y Alá; quién era profesora de corte y creadora de un sistema de trazo a través de una cuadrícula, dice que se parte de una medida de ancho tomada por debajo de los hombros pasando por los omóplatos divide para 14 partes iguales, esa medida que se obtiene definirá la dimensión de los cuadros.

Los largos eran en base a estos cuadros que normalmente ocupaban seis según sea el cuerpo de la persona (Alá, 1891). Este es un método diferente a todos los encontrados, es interesante saber que antes del siglo XX ya se tenía un sistema proporcional para trazar las prendas.

Ya en el siglo XX a nivel mundial se recopilaban algunas formas de patronaje las cuales se hacían en base a tallas y en esas se ajustaba, como se sabe no todos los cuerpos son iguales por lo que si se afirmaba que dicha persona era de talla seis como dice el autor por más que aparentemente ceñía perfecto casi siempre se debían hacer modificaciones para que entalle perfecto, por lo que se dieron distintas formas a las prendas, las cuales se regían de acuerdo a la necesidad (Pepín, 1942).

Entre los métodos más utilizados se reconoce el modelado sobre maniquí; actualmente conocido como "Moulage", a base de alfileres y una pinza en la cintura como se indica en la imagen, esta pinza es muy importante debido a que si se la identifica se puede ir cambiando de lugar de acuerdo al modelo que se desea hacer o con respecto a la estructura. Existen pinzas en el hombro o en el pecho, por último, se deben colocar las indicaciones del patrón y cortar (Pepín, 1942).

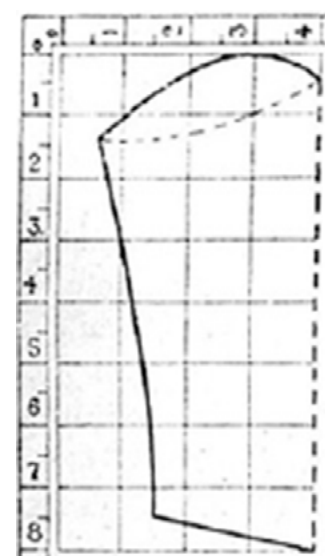


Gráfico 3

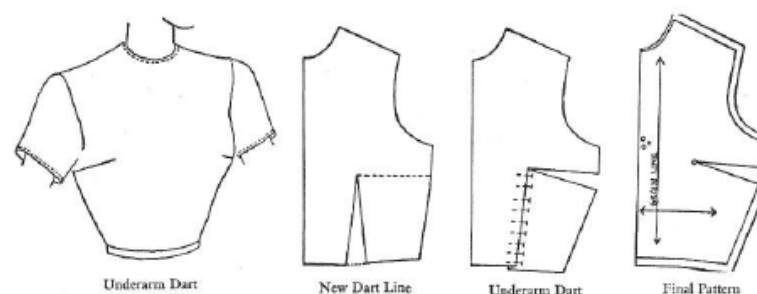


Gráfico 4

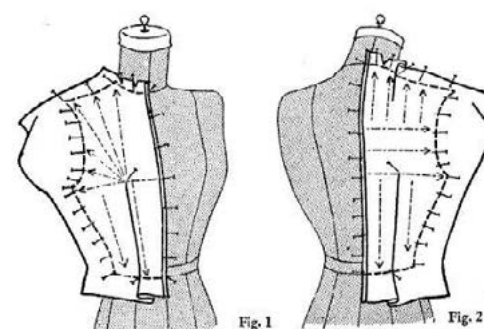


Fig. 1 Fig. 2 Gráfico 5

Otra técnica muy interesante es la obtenida del libro “How to make sewing patterns” en la que se parte de una escala junto con su regla. Una vez obtenido el patrón pequeño se hará el patrón real. Para empezar, se mide el cuerpo, se divide el frente del posterior debido a que estas partes son muy diferentes sobre todo en la mujer, las cuales como se mencionó antes deben ser adaptadas mediante pinzas (McCunn, 1973).

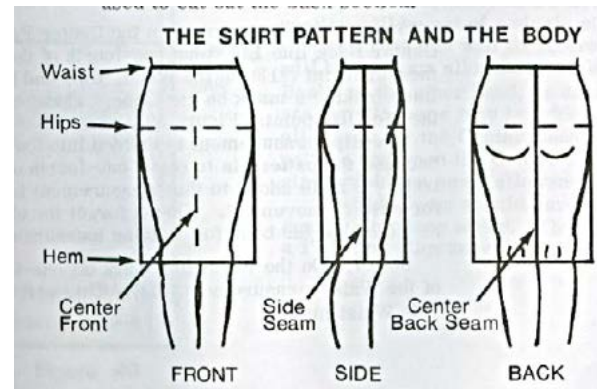


Gráfico 6

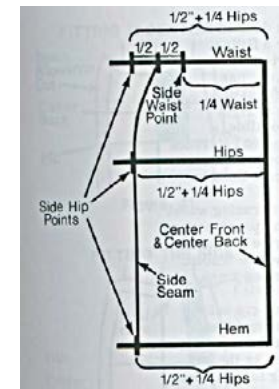


Gráfico 7

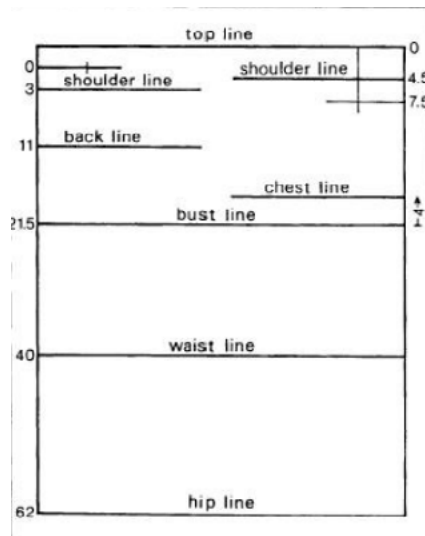


Gráfico 8

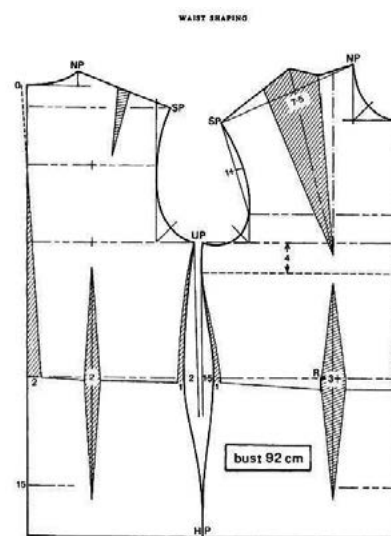


Gráfico 9

En el libro Dress Pattern Designing de igual manera se toman las medidas necesarias y se escuadran las longitudes (Bray, 1974).

Después de haber revisado varios de los libros de patronaje del siglo XX a nivel mundial se puede concluir que para cualquier trazo se necesitan las medidas, otro parámetro que se consideraba importante era partir de un patrón base para proceder al diseño, algunas técnicas variaron en longitudes como la del hombro o los centímetros que se suman en el cuello; sin embargo, las técnicas comparadas siguen las mismas normas que son las de colocar longitudes y después contornos.

Contextualmente en la ciudad de Cuenca tras realizar una entrevista a Cecilia Corral, para hacer patrones “Las hermanitas Corral” quienes eran un referente de modistas del siglo XX en la ciudad se basaban en las revistas burda; sin embargo, el proceso que seguían era más intuitivo, ellas personalizaban su sistema, tenían moldes y reglas que eran indispensables.



Los vestidos eran modelos únicos, hechos a medida, su mercado eran mujeres de clase alta, aunque estaban dispuestas a confeccionar prendas para cualquier persona. Se podría decir que ya pensaban en la funcionalidad de la vestimenta porque al momento; por ejemplo, de hacer un vestido de novia la cola era desprendible cuando iban a la recepción. Para obtener las revistas las personas se suscribían por lo que se mantenían informadas sobre lo que se estaba usando en los países de mayor influencia, pero como la sociedad era conservadora las modistas no se atrevían a incursionar con diseños tan atrevidos.

Con la llegada de estas revistas, se empezaron a dictar cursos de corte y confección para las amas de casa, debido a que en décadas pasadas todas las mujeres debían aprender sobre costura. Un libro basado en estos cursos era dictado por Elena Barros y María Teresa Álvarez; quienes eran profesoras de corte y confección, este es un proceso que cuenta con las mismas técnicas anteriores en las que se mide el ancho de espalda con una caída de hombro de 4 centímetros y las cuartas partes de cintura, cadera y pecho; así también la pinza que tiene una distancia de tres centímetros conocido como "Creation" (Método creation).



Imagen 33

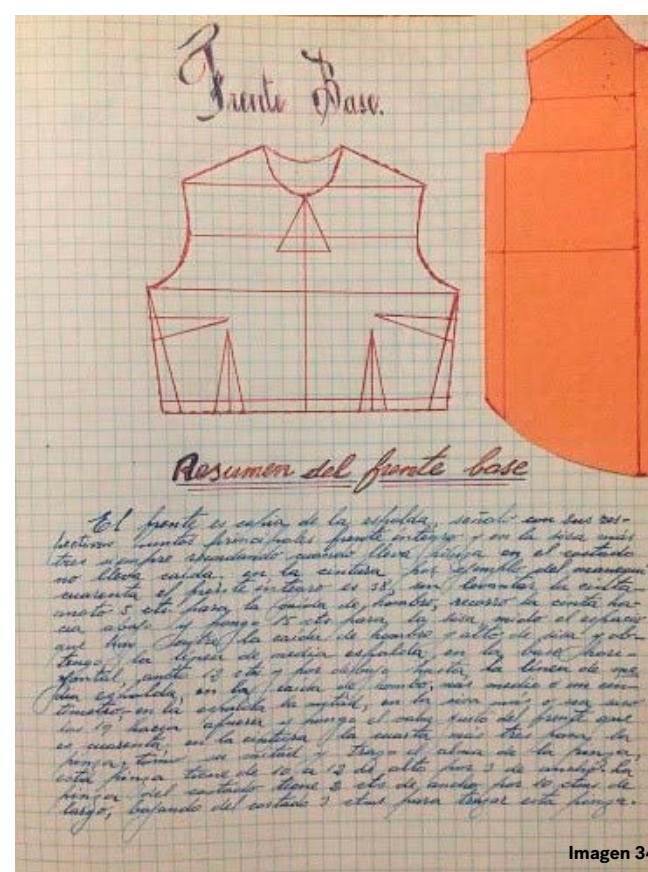


Imagen 34

3.3. Patronaje actual

Un método actual implantado por el Servicio Nacional de Aprendizaje SENA considera que para construir patrones se deben tener los datos anatómicos, según el perfil antropométrico (SENA, 2011). Es decir, se utilizan términos más especializados, dando un paso adelante en lo que se conoce como patronaje hoy en día, conociendo el cuerpo de la persona y sus movimientos naturales para la realización de prendas ergonómicas de acuerdo a la función que cumplirá la misma.

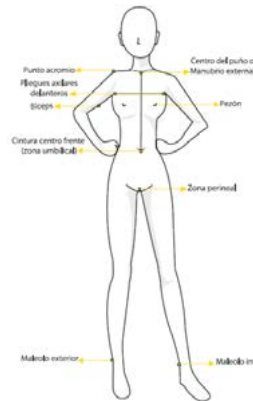


Gráfico 10

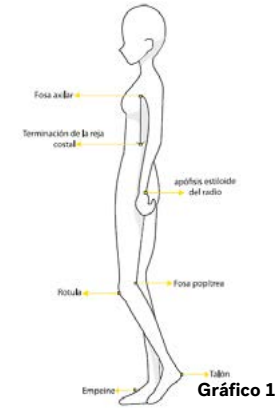


Gráfico 11



Gráfico 12

En este método se miden los contornos generalmente se dividen para 4 y el cuello para 5, primero se colocan las longitudes y en estas líneas se trazan los contornos.

Patrón posterior:

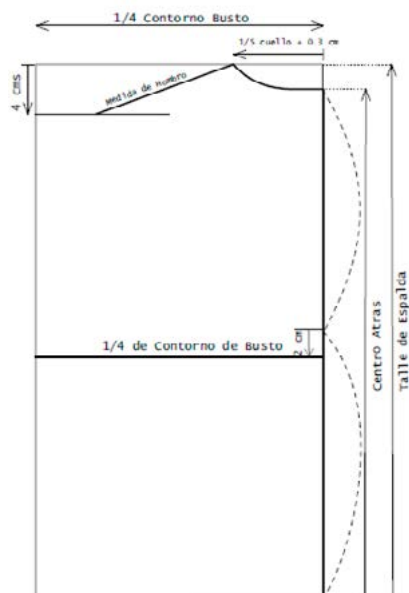


Gráfico 13

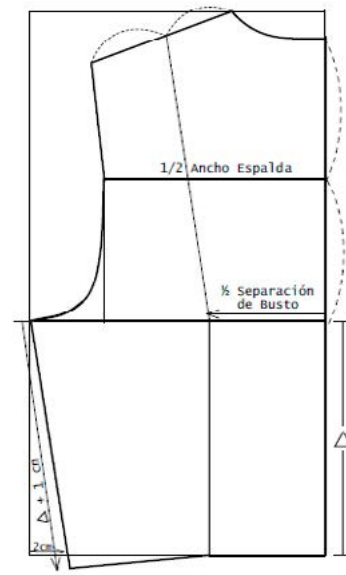


Gráfico 14

Patrón delantero:

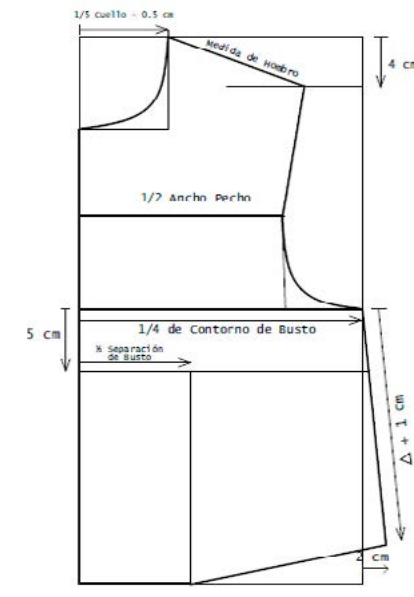


Gráfico 15

Gráfico 18

Este patronaje creativo según Parish es más intuitivo en el que se debe comprender la forma, tamaño y proporción (Parish, 2015), por esta razón es fundamental observar los tipos de cuerpos y siluetas que hay en ese contexto. Para el trazo se basa en patrones similares a los ya expuestos con pinzas en distintas partes para garantizar la forma deseada, a través de estas pinzas o cortes se crean nuevas texturas, guardando similitud con el libro anteriormente expuesto.

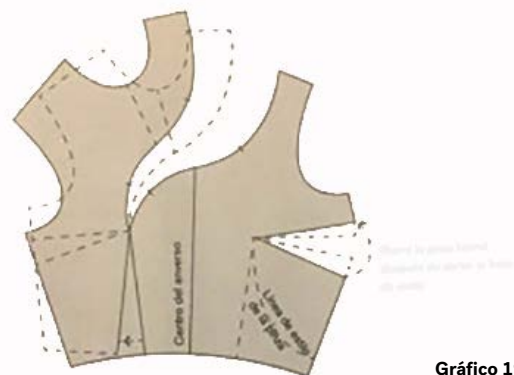


Gráfico 19

Estos autores traen consigo un patronaje contemporáneo que se considera como la arquitectura de la indumentaria, parte de un trazo bidimensional hacia lo tridimensional, cortando e incluyendo nuevas partes para darle esa apariencia 3D. Los métodos utilizados en la actualidad para la creación de prendas funcionales son basados en métodos tradicionales, debido a que son prendas que se usan en la cotidianidad.

Si comparamos los métodos del siglo XX con los actuales no han cambiado demasiado, han evolucionado sí, pero todos se basan en una tabla de medidas reales, de las cuales mediante pinzas se extiende o se da forma y mediante cortes se superponen otras telas u elementos. A diferencia de la historia de la indumentaria que ha sido un cambio constante, el método de patronaje se ha mantenido, si bien es cierto han

ido cambiando las prendas a lo largo de la historia las bases continúan, teniendo como parte esencial las medidas del cuerpo humano.

De esta manera el patronaje es indispensable al momento de hacer una prenda ya sea trazada en plano o mediante moulage para que el diseño exprese el mensaje que se desea transmitir e incluso para tener mayor control de lo que se desea lograr. Si se conoce cómo funcionan las pinzas, los cortes y las medidas que se deben aplicar el resto vendrá por añadidura. Algunos de los diseñadores más conocidos en cuanto al trazo de sus patrones han sido John Galiano, Alexander McQueen y Yohji Yamamoto (Chunman, 2011). En todos los libros abordados a más de poder diseñar y crear bocetos lo más importante es saber interpretarlos y pasarlos del papel a la tela.



Esta parte teórica simplemente permitió analizar a breves rasgos, las similitudes o diferencias que hay entre el patronaje del siglo XX con el actual, obteniendo como resultado aparente que no varían al extremo; sin embargo, esta información debe ser ampliada, puesto que es una referencia conceptual que debe vincularse en cuanto a la práctica. Esto se tratará en base a sistemas de patronaje en el cuarto capítulo, del cual se obtendrá la afirmación o negación de la hipótesis planteada.

A simple vista, se puede observar que el patronaje en el tiempo se ha ido especializando e incluso tomando nuevas formas más orgánicas, actualmente domina ramas afines que permiten el conocimiento del cuerpo como la antropometría y ergonomía, que son indispensables al momento de construir una prenda. Es así que se llegaría a pensar que el trazado ha ido mejorando, e incluso haciéndose más técnico.

3.4. Técnicas para obtener el patrón sin desmontar la pieza

Según Usha es importante aprender a tomar las medidas de prendas existentes para garantizar la precisión (Usha). Según el mismo autor el objetivo de medir el vestuario es saber cómo fue el cuerpo que lo llevó. La manera en la que aconseja obtener esa pieza es desmontando el traje; sin embargo, este método es inválido para este proyecto debido a que no se pueden desarmar prendas históricas. Otro método que se utiliza es el de drapeado, se corta un pedazo de muselina más largo que la pieza que se desea tomar, se alinea la trama y urdimbre con respecto a la prenda, se colocan alfileres para mantener la posición y finalmente desprender la muselina para seguir todos los puntos marcados; de igual forma que el anterior proceso este no se puede utilizar porque son prendas frágiles que no pueden ser agujereadas.

El método que se supone útil es el de medir la prenda para no desmontarla, primero se miden largos y después contornos. Así también Flecker dice que es importante antes de empezar a tomar las medidas, estudiarla según el contexto en el que se desarrolló.

Los primeros pasos a seguir según Usha son conocer los puntos referenciales. Según Flecker primero se debe observar la prenda y como fue cortada, de acuerdo a la trama y urdimbre. Antes de tomar medidas es necesario localizar la prenda en una superficie plana con buena luz, se empieza tomando las medidas, en partes tridimensionales como la zona del busto, se recomienda medir de la distancia de busto hasta las dos mitades (Usha) así mismo Flecker expresa que se debe medir de adentro hacia afuera, dividirlo en mitades o en cuartos y después ir sumando todo (Flecker, 2007), estirándolas para poder obtener la medida real, si resulta imposible acceder a dicha medida se debe utilizar un hilo grueso en lugar de la cinta métrica.

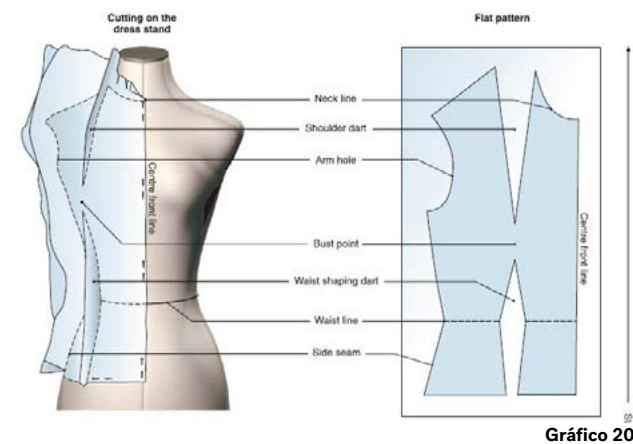


Gráfico 20

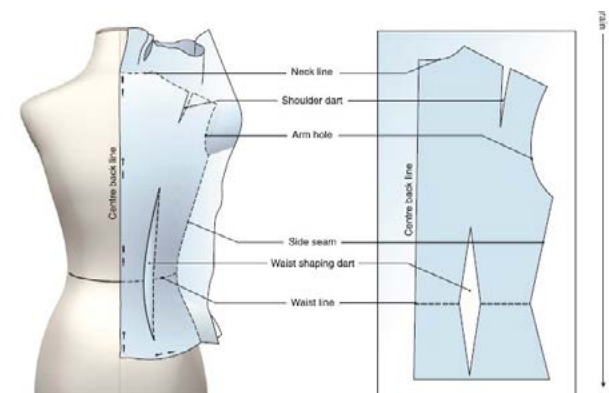


Gráfico 21



Imagen 39

Un método fácil y efectivo es sostener la prenda en la mano y medir. Se debe medir como mínimo dos veces para asegurarse que esté correcta. A este proceso se le complementa el calco del patrón sobre la prenda en la que se coloca papel cebolla sobre la misma y después se toman las medidas para comparar, como dice Usha se debe contrastar con la indumentaria real para saber si guarda coherencia, por lo cual se cree importante hacer una prueba en muselina (Usha). Así mismo se trazará una línea referencial tanto vertical como horizontal en el patrón y con un hilo en la prenda se comprobará que sigue la dirección a la que fue cortada, para mayor precisión se tomarán nuevas medidas a partir de estas intersecciones.



Gráfico 22



Gráfico 23

Para poder obtener las pinzas se debe primero observar la dirección de la tela, cortar papel cebolla o muselina más grande que la pieza que se trazará, hacer intervalos de líneas de 3 o 4 centímetros entre ellas. Seguido se mide la longitud de la pinza. Se divide mentalmente la pieza en dos, la línea que las separa es la pinza. Se procede a trazar esta parte en el papel cebolla dejando más largo como se indica en las imágenes.

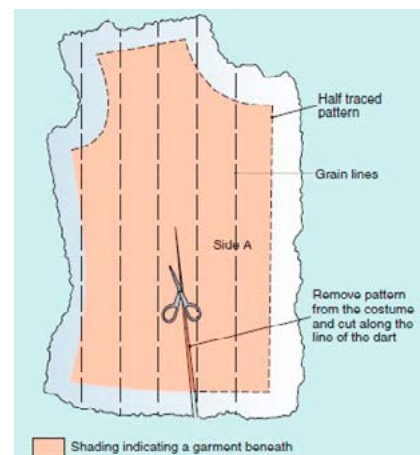


Gráfico 24

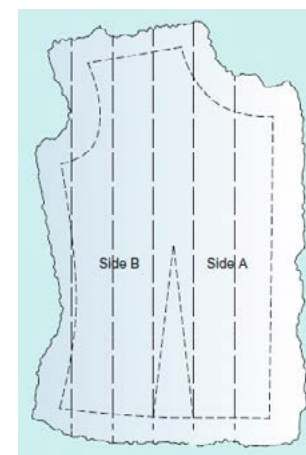


Gráfico 25

También se ha considerado un método rápido de sacar estos patrones, la manera en la que se lo realiza es directamente sobre el molde, se coloca la prenda sobre el maniquí y con un material semi-transparente se ubica sobre el mismo para irle dando la forma con pinzas; sin embargo, al hacer este proceso se debe tener en cuenta que siempre sale más grande que el original.

Tras haber mencionado todo lo anterior se puede concluir que la manera para que exista precisión en el trazado de patrones a partir de prenda ya existente es mediante la toma de medidas, el calco del patrón y la técnica de moulage. No todas se pueden usar para todas las prendas, existen métodos específicos; sin embargo, es necesario combinarlas para obtener el patrón lo más real posible.



Imagen 40

Tema 4

Teorías Vs. Métodos

4.1. Antecedentes: Museografía y museología

La palabra museología surgió en el siglo XXIV, los primeros en escribir sobre ella eran coleccionistas alemanes que no fueron reconocidos en sus inicios debido a la barrera de su idioma (Espacio Visual Europa (EVE), 2015), la gran controversia de dicha palabra es el uso que se le solía dar cuando en realidad es una ciencia que debe tener su propio estudio y darle la importancia que se merece por sí sola. Se podría decir que esta fue la segunda revolución que se hizo en los museos, tras reconocer a esta palabra como una rama.

Hoy en día este término ha cambiado el rol de dicho establecimiento y las personas que interfieren en él, haciéndolo más interactivo y menos estático, evitando que el único que tenga la razón sea el museo y más bien se convierta en un aprendizaje mutuo por parte del visitante y del orador (Mensch, 1992).

Concretamente museografía es el término con el que se refiere a los procesos de conservación, restauración y seguridad para la conservación. Con respecto al término preservación respectivamente, significa proteger una cosa o conjunto de cosas de peligro de la destrucción. Este concepto está vinculado con la museología, lo cual se refiere a los objetos que ingresan al museo que deben ser catalogados para realizar el inventario e incluso la restauración. Es por eso que se considera este proceso esencial para comenzar con el estudio de las piezas y garantizar que los objetos se mantengan inalterados desde su ingreso.

La restauración es *"el conjunto de acciones emprendidas directamente sobre un bien cultural singular y en estado estable, teniendo como objetivo mejorar su apreciación, comprensión y uso"* (ICOM, 2010).



Sin embargo, no se podría dejar de lado a otra palabra muy importante que es la museografía, la cual se refiere a hacer de los museos un espacio no solo de exhibición sino uno interactivo, educativo y sobretodo recreativo en donde el aprendizaje sea recíproco; es decir, son métodos y prácticas para manejar museos.

Permitiendo de esta manera concordar con lo que concluyó la ICOM en la sesión realizada en Grenoble, acordando que las funciones de los museos deben estar enfocadas primero en el servicio de la comunidad (Mensch, 1992). De todas maneras, siempre se debe estar en constante transformación en base a las demandas culturales, medioambientales y demográficas de la comunidad, por lo que para cumplir con estas exigencias se necesitan profesionales capacitados que se encarguen de las distintas disciplinas y puedan también interrelacionarlas, tal como lo realiza el museo Remigio Crespo en el cual existe un director, un restaurador, un encargado del archivo histórico, un diseñador, todos en busca de un mismo objetivo. De igual forma según Dedekar dice que todo museo

debe cumplir con tres importantes características, la primera es la de resolver sus propios problemas innovando, la segunda es crear teorías o soluciones que puedan ser aplicadas en cualquier otro museo y por último el poder transmitir de alguna manera la historia que se presenta en esa institución para generar conocimientos al público que los visite (Mensch, 1992). En esto se resume principalmente el trabajo de museología como ciencia y museografía como método con respecto al museo que contribuye al desarrollo y refuerza la identidad cultural.



Imagen 42

4.2. Restauración en los museos del traje a nivel mundial

Para la conservación de textiles a nivel mundial se siguen distintos parámetros, entendiendo que existe una variedad infinita no solo de prendas, pueden ser accesorios, cobertores, cortinas, etc. Al ser textiles que datan de varios años, décadas e incluso siglos de antigüedad es necesario conocer que los ha deteriorado:

- **Daño previo por parte de quién lo usó o la mala calidad de confección**
- **Manchas que hacen que un tejido se vuelva quebradizo**
- **Daño por microorganismos, roedores o insectos**
- **Daño por radiación UV, lo que provoca pérdida de color y debilitamiento de la fibra**
- **Humedad**
- **Contaminantes atmosféricos como el polvo**
- **Tratamientos de conservación anteriormente aplicados**

Para la manipulación de las prendas es necesario el uso de guantes de vinilo o nitrilo, al tener contacto directo con las prendas se pueden deteriorar más, sobre todo si está confeccionadas con hilos metálicos. Este modo de protección no solo es para los objetos, sino para las personas debido a que como son tan antiguos pueden desprender químicos perjudiciales para la salud. El curador debe llevar a más de los guantes, un mandil y mascarilla (Robinson & Pardoe, 2000). Es necesario saber si los textiles pueden colgarse y cuánto tiempo pueden permanecer en esta posición. Para poder colocar la prenda en el maniquí se lo debe hacer de manera simultánea por los dos hombros (Mounting Historic Dress for display, 2006).

Para la conservación del traje es importante contar con un espacio en donde se coloque la prenda, esté libre de ácidos y cuente con una capa de polietileno en la que se apoye, el vestido debe estar envuelto en un papel especial, los tejidos planos grandes se pueden enrollar y los pequeños se pueden extender en un contenedor (Mounting Historic Dress for display, 2006). Para poder proceder a la restauración deben existir mesas largas y una buena iluminación, de igual manera se tiene que realizar una limpieza periódica al espacio en donde se encuentra el vestuario (Robinson & Pardoe, 2000). Se considera que la capacitación del personal que opera es esencial para este trabajo, debido a que deben conocer los principios de conservación y restauración, a más de la historia.



Flat textile on a board



Flat textile rolled



Flat textile concertina



Sufficient help at hand



Moving costumes on a rail



Costumes on a padded hanger Imagen 43

Otro aspecto fundamental para la conservación es el soporte, en este caso el maniquí en donde se colocará la prenda, se debe montar el traje en uno más pequeño que las medidas reales, así también es necesario verificar el material del cual está hecho que no puede ser poliuretano; es mejor si está hecho en fibra de vidrio (Flecker, 2007). Para adaptar los maniquíes al traje se puede hacer un relleno de poliéster, para lo cual se necesita una mascarilla ya que desprende muchas pelusas.



Imagen 44



Imagen 45



Imagen 46

De igual manera evitar el contacto innecesario y con la piel debido a que las sales y aceites naturales que tiene puede causar daños en los textiles (Mounting Historic Dress for display, 2006).

Para la exhibición de los trajes se debe hacer una caja de vidrio que tenga el espacio suficiente para el maniquí como para que al menos dos personas ingresen para poder retirarlo o moverlo. No se lo puede mover con el traje puesto, es recomendable desmontarlo para evitar que se estire (ICOM, 2018).

A continuación, se presentará un ejemplo de conservación encontrado en la página web “Clothes tell stories”.

Se partió de un retrato de María de Hungría, como dice la curadora Claire Derriks “Fue un proyecto pedagógico para la reinserción social a través del estudio del arte y el patrimonio local” (ICOM, 2018).

Como resultado se obtuvo la reconstrucción del traje que fue contextualizado, como se ve en la imagen:



Ilustración 16



Imagen 47

Al tomar tanto la información básica para manejar textiles históricos como la forma de montaje y conservación, se vuelven necesarios para aplicar específicamente en el contexto en el que se va a desenvolver. De esta manera, al entrar en contacto con el patrimonio tangible de la Casa Museo se sabrá qué acciones tomar y como proceder, por lo cual toda la información recopilada será de gran utilidad para los capítulos posteriores, que fueron obtenidos de importantes libros de manejo de textiles que datan de hace miles de años.

4.3. Restauración de indumentaria a nivel de la Casa Museo Remigio Crespo Toral

Específicamente en el caso de la Casa Museo Remigio Crespo Toral se cuenta con una reserva de 117 objetos textiles entre ellos hay prendas de vestir y elementos decorativos como banderas cortinas, manteles, entre otros.

En un inicio se contaba con los trajes de diplomático que pertenecían a Remigio Crespo y a otros personajes importantes de la historia de ese entonces, la vestimenta femenina fue donada posteriormente por personas ajenas al museo que deseaban que la historia que contenía aquella prenda trascienda incluso para ser exhibida en un futuro.

Para poder proceder a la restauración primero se empieza con la conservación, debido a que los trajes permanecieron descuidados por mucho tiempo. Se dedicaron específicamente dos años a esta actividad, por lo que cuentan con escasa información sobre estos objetos y actualmente se encuentran en su recopilación. Tienen estantes destinados para colocar las distintas prendas envueltas en papel de seda, estos cajones son hechos de hierro para mantener la temperatura necesaria para que se sigan conservando, algunas de las piezas textiles ya tienen sus fichas de prelación y conservación; no obstante, existe indumentaria que ha sido donada recientemente que aún no entra en este proceso. La Casa Museo como se mencionó antes es la primera en Cuenca que cuenta con indumentaria civil en exhibición por lo que son los pioneros en realizar este trabajo, tras su reapertura están tratando de recuperar el tiempo manteniéndose en contacto con otros museos del traje y siguiendo los parámetros básicos de conservación.

Para concluir, al comprender estos términos es

evidente que se interrelacionan entre sí, por lo que de ellos se podrá partir al siguiente capítulo, ha sido de suma importancia manejar estos conceptos y procedimientos, en los que según los textos leídos se crean pautas para el manejo de piezas textiles que son muy frágiles, las cuales requieren un tratamiento especial junto con materiales de protección; así también como el estudio del contexto en el que se desarrolló dicho traje para saber por qué se lo llevó, conocer el cuerpo de la persona, sus gustos y que le llevó a vestir de tal o cual manera.

No se podría avanzar a la investigación de campo si no se conocen estos parámetros. Por lo cual se definirán las unidades de análisis, creando una ficha técnica en la que se establecerán las particularidades de las prendas para clasificarlas según tipologías y décadas, se estudiará a la prenda ya en relación a un sujeto en concreto, no tan general. Una vez organizada esta parte se podrá continuar con el análisis y registro de los patrones que componen la indumentaria femenina, para después compararlos con los actuales y finalmente hacer la revista que será de uso del museo como de la comunidad.



CAPÍTULO 2

Fichas técnicas de la casa museo

2.1. Introducción al segundo capítulo

En el siglo XIX Cuenca fue un centro de comercialización de cascarilla; la cual era exportada a Europa para la cura de la malaria, por lo que las personas que se encargaban de este oficio eran los más acaudalados de la ciudad. En las últimas décadas hubo un auge en la economía en base a la explotación y cultivo de productos tropicales con alta demanda en países extranjeros, convirtiéndose así en rivales de los productores serranos (Heredia, 2010).

Desde el siglo XX se empieza a elaborar sombreros de paja toquilla, llegando a ser exportados e incluso volverse famosos conociéndose como “Panama hat”. Este crecimiento económico influyó en la sociedad de manera directa debido a que las personas tenían la capacidad de viajar y conocer lo que había en el mundo, para así adoptar nuevas modas (Heredia, 2010), de esta manera se presume que estas prendas pertenecientes a la Casa Museo fueron traídas de otros países, puesto que las mujeres que lo usaban tenían una situación socioeconómica pudiente.

Entre ellas se encontraba la esposa de Remigio Crespo, quién era hija de un hombre adinerado de la ciudad, el mismo que arregló su matrimonio con él pues creía que tenía potencial para llegar a ser un hombre influyente, tal como lo fue. Elvira Vega vestía prendas de alta calidad, con los mejores insumos lo que da a pensar que fueron traídas del exterior ya que localmente no existía aún un desarrollo textil tan avanzado para cubrir estas expectativas. Conforme pasaba el tiempo se empezaron a traer libros y revistas de corte y confección para las mujeres cuencanas que vieron en esto una forma de ganarse la vida.

Se pudo entrevistar a Cecilia Corral de Muñoz quien es sobrina de unas modistas cuencanas nombradas del siglo antes mencionado, conocidas como ‘ ‘ Hermanitas Corral ‘ ‘ ellas confeccionaban

a medida basándose en revistas extranjeras para después trabajar bajo su propia metodología. Se dialogó también con unas religiosas que viven en la iglesia de Todos Santos; en este sitio se dictaron cursos de Corte Confección y Bordado por lo que esta información resultó de interés. Al platicar con las antes citadas se determinó que se conocieron dos sistemas en Cuenca; el primero fue enseñado de generación en generación de madres a hijas para la confección de sus propias prendas. Este fue más empírico en el que se fundamentaba el uso de las manos para tomar medidas, lo que era pasado directamente a la tela. Este sistema fue más antiguo y enseñado por pueblos que se apoyaban en lo que había a su alrededor debido a que no existía la tecnología necesaria; por lo que consideraron premisas diferentes, sin decir con esto que no sean precisas (Murquincho, Ruth; 2018).



Imagen 48

Al preguntarle a otra madre que forma parte de las religiosas de la misma iglesia, quién tiene un título de corte y confección comentó que el método que se impartía a mitad de siglo era uno conocido como ‘‘Creation’’ el cual se basaba en medidas del cuerpo que se pasaban al trazo bidimensional mediante longitudes y contornos (Delgado, María Teresa; 2018). Concordando así con otro libro encontrado de esta época que era impartido a las amas de casa para que pudieran confeccionar sus prendas, de la misma forma para las que deseaban ser modistas.

Con estas entrevistas se pudo tener de base que sí se trazaban patrones en Cuenca desde sus inicios, y conforme pasaba el tiempo se fue perfeccionando la técnica, hasta llegar a confeccionar prendas de tan buenos acabados. Alcanzando así renombre Tula Cordero quién fue una costurera que confeccionó el vestido de novia de 1950 presente en la Casa Museo Remigio Crespo, por esta razón las personas que eran vestidas por ella tenían la posibilidad de dar un recuerdo especial a sus eventos. En cada época existía una modista la cual tenía como objetivo principal generar el mismo sentimiento en cada persona.

Este capítulo se basó en la creación de fichas de diseño que sirvieron para tener una visión más clara de la clasificación de las prendas según tipologías y décadas. Primero se investigó cuáles se manejaban en el establecimiento; las que eran de prelación y conservación, siendo evidentemente necesario realizar unas fichas especializadas. Se procedió a recolectar los datos como medidas, décadas de las cuales data el vestuario, así como la observación de tecnologías, insumos, telas y piezas que las constituyen.



Imagen 49

Fichas Técnicas De Sacos

2.2 Ficha técnica de saco con pliegues en las mangas de 1910



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Saco negro bordado con gipiur usado en la década de 1910 por Elvira Vega esposa de Remigio Crespo, las mangas son largas de corte sastre con pliegues y una costura en cada uno para sellarlo, se evidencia que fueron hechos antes de montar las mismas. En el corpiño tiene una pieza que está plisada y al lado otra doblada dos veces a 4 cm, así mismo tiene un cinchón con dobleces. El forro está compuesto por cortes y varillas. Por último para esconder las costuras en el interior está recubierto con cinta.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 70 CM
- CONTORNO DE BUSTO: 90 CM
- LARGO DE TALLE DELANTERO: 49 CM
- LARGO DE TALLE POSTERIOR: 43 CM
- LARGO DE MANGA: 50 CM

Delantero		Posterior	
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Pieza del. 2 izq. 4 Pieza del. 2 der. 5 Manga encimera izq. 6 Manga encimera der. 7 Cinchón plisado 8 Sesgo 9 Pieza post. 10 Manga bajera izq. 11 Manga bajera der.		Tipo de tela: Dirección del corte: En dirección al hilo de la tela Insumos: Gipiur, 16 ganchos, cinta, 9 varillas, hilo.	

2.3. Ficha técnica de saco con mangas bombachas de 1910



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Saco negro de tela pana, se presume fue usado por Elvira Vega en la década de 1910 debido a que presenta la forma de la silueta que se llevaba en ese entonces a más de la construcción que es más sencilla comparada con la del saco gris. Tiene varias pinzas para formar el cuerpo y un cuello de gran proporción. Las mangas son bombachas por lo que presentan muchos cortes para darle esa amplitud.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE BUSTO: 86
- CONTORNO DE CINTURA: 68 CM
- CONTORNO DE CADERA: 90 CM
- LARGO DE TALLE: 49 CM
- LARGO DE MANGA: 62 CM

Delantero			Posterior		
Piezas: 1 Delantero 1 izq. 2 Delantero 1 der. 3 Manga bajera izq. 4 Manga bajera der. 5 Manga encimera izq. 6 Manga encimera der. 7 Bolsillo 8 Cuello izq. 9 Cuello der. 10 Pieza post.1 izq. 11 Pieza post.1 der. 12 Pieza post.2 izq. 13 Pieza post.2 der. 14 Pieza post.3 izq. 15 Pieza post.3 der.			Tipo de tela: Dirección del corte: Cuerpo y mangas cortadas en dirección al hilo de la tela a excepción del cuello que está cortado al bias. Insumos: Forro, 8 botones, sesgo, hilo		

2.4. Ficha técnica de saco azul de 1910

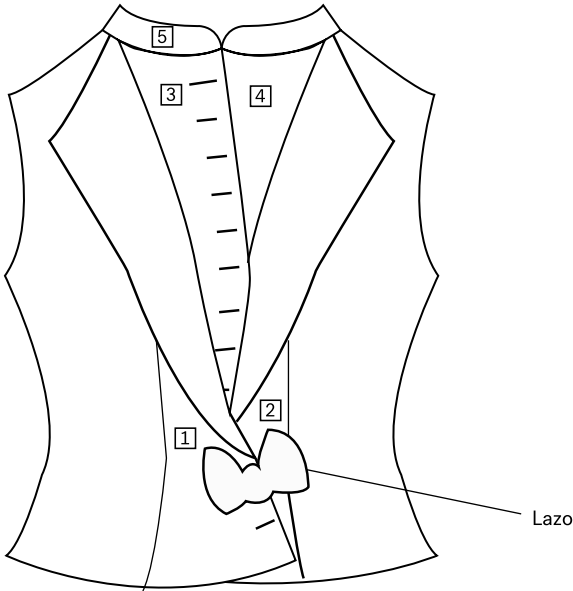
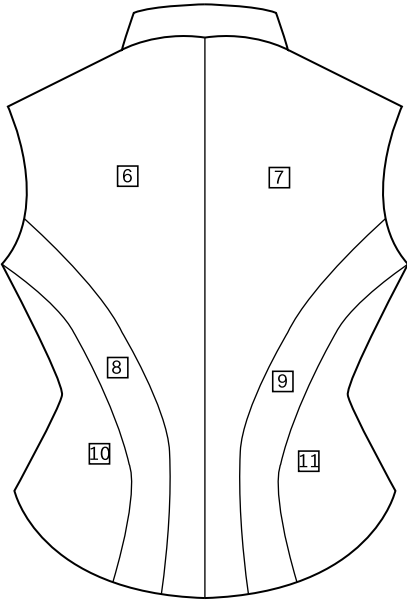


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Saco azul usado en la década de 1910 por Elvira Vega esposa de Remigio Crespo, presenta un desprendimiento de mangas y un total de 15 cortes para ceñirlo al cuerpo. Se observa que seguía la forma de la silueta de la época. Tiene un cuello de 3 cm, 11 ojales sin botones. No presenta forro y las costuras son realizadas a mano.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 57 CM
- CONTORNO DE BUSTO: 88 CM
- CONTORNO DE CADERA: 86 CM

Delantero	Posterior
	
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Contrapecho izq. 4 Contrapecho der. 5 Cuello 6 Pieza post. 1 izq. 7 Pieza post. 1 der. 8 Pieza post. 2 izq. 9 Pieza post. 2 der. 10 Pieza post. 3 izq. 11 Pieza post. 3 der.	
Tipo de tela:  Dirección del corte: En dirección al hilo de la tela Insumos: 11 ojales, cinta para tapar costuras, hilo, varillas.	

2.5. Ficha técnica de saco blanco y negro de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

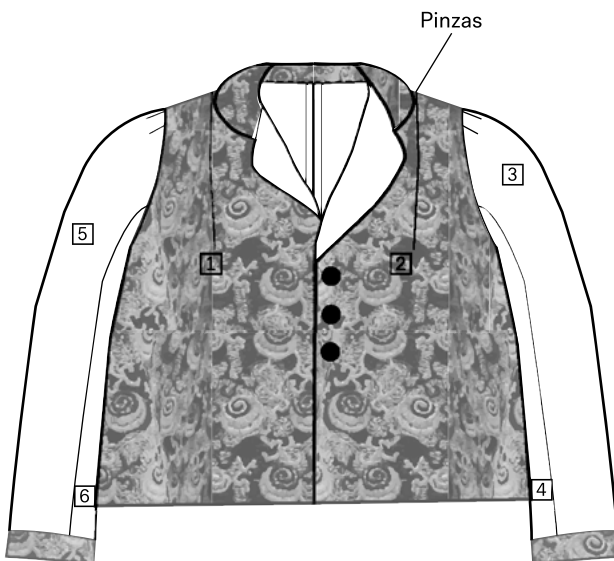
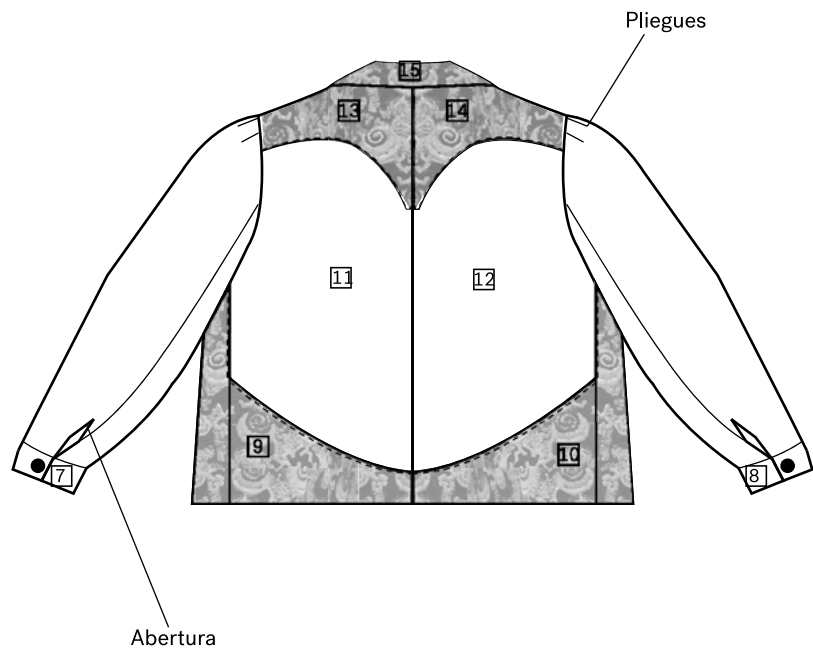
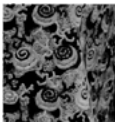
Saco negro de gabardina bordado usado en 1930 por Elvira María, hija de Remigio Crespo y Elvira Vega. Tiene 2 pinzas en el corpiño delantero, mangas de corte sastre y en las piezas bordadas posteriores tiene costura recta para asentar las piezas.

MEDIDAS BÁSICAS:

LARGO DE TALLE DELANTERO: 54 CM

LARGO DE TALLE POSTERIOR: 54 CM

LARGO DE MANGA: 54 CM

Delantero	Posterior																		
																			
Piezas: <table><tr><td>1 Delantero 1 izq.</td><td>7 Puño izq.</td><td>13 Pieza post. 3 izq.</td></tr><tr><td>2 Delantero 1 der.</td><td>8 Puño der.</td><td>14 Pieza post. 3 der.</td></tr><tr><td>3 Manga encimera der.</td><td>9 Pieza post. izq.</td><td>15 Cuello</td></tr><tr><td>4 Manga bajera izq.</td><td>10 Pieza post. der.</td><td></td></tr><tr><td>5 Manga encimera izq.</td><td>11 Pieza post. 2 izq.</td><td></td></tr><tr><td>6 Manga bajera izq.</td><td>12 Pieza post. 2 der.</td><td></td></tr></table>		1 Delantero 1 izq.	7 Puño izq.	13 Pieza post. 3 izq.	2 Delantero 1 der.	8 Puño der.	14 Pieza post. 3 der.	3 Manga encimera der.	9 Pieza post. izq.	15 Cuello	4 Manga bajera izq.	10 Pieza post. der.		5 Manga encimera izq.	11 Pieza post. 2 izq.		6 Manga bajera izq.	12 Pieza post. 2 der.	
1 Delantero 1 izq.	7 Puño izq.	13 Pieza post. 3 izq.																	
2 Delantero 1 der.	8 Puño der.	14 Pieza post. 3 der.																	
3 Manga encimera der.	9 Pieza post. izq.	15 Cuello																	
4 Manga bajera izq.	10 Pieza post. der.																		
5 Manga encimera izq.	11 Pieza post. 2 izq.																		
6 Manga bajera izq.	12 Pieza post. 2 der.																		
Tipo de tela: 																			
Dirección del corte: Al hilo de la tela  Insumos: 5 botones, tela de forro, hilo, 2 hombreras																			

2.6. Ficha técnica de saco negro con cordón de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Saco negro de corte sastre usado en la década de 1930 por Elvira María hija de Remigio Crespo, las mangas son largas. En el corpiño tiene cuatro cortes tanto en la parte delantera como posterior. En el cuello, cruce y filos inferiores está bordado un cordón, al igual que en las mangas. Las costuras son hechas a mano con puntada invisible.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 82 CM
- CONTORNO DE BUSTO: 96 CM
- LARGO DE SACO: 57 CM
- LARGO DE MANGA: 57 CM

Delantero	Posterior
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Manga encimera izq. 4 Manga encimera der. 5 Pieza post. 1 6 Pieza post 2. izq. 7 Pieza post. 2 der. 8 Manga bajera izq. 9 Manga bajera der.	
Tipo de tela:	
Dirección del corte: En dirección al hilo de la tela Insumos: Cordón en forma de lazos, hilo.	

2.7. Ficha técnica de saco gris de 1930

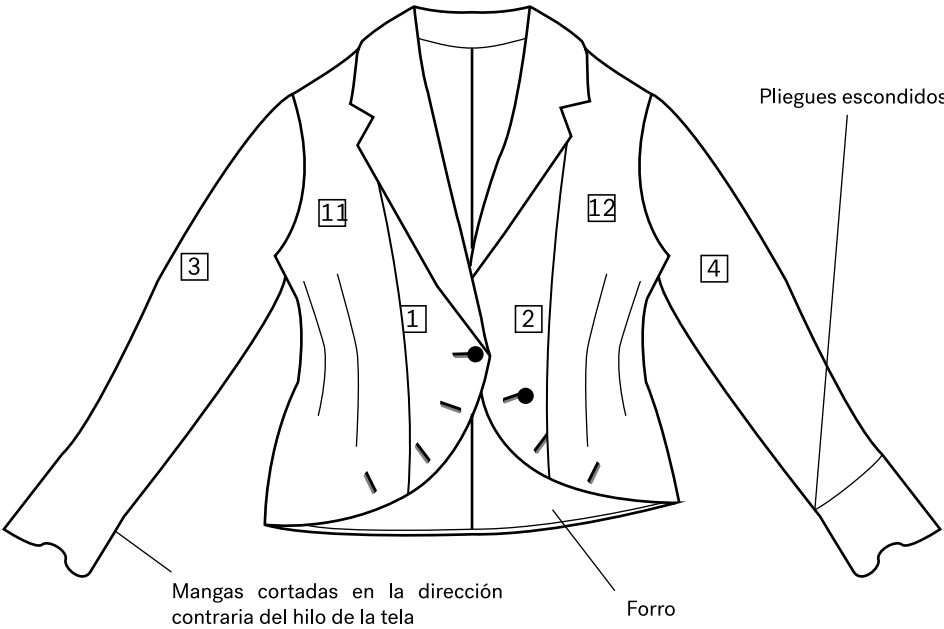


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Saco gris de tela de sastre, se presume fue usado por Elvira María a finales de 1930 debido a que la tecnología es muy avanzada en comparación con el resto de sacos. El cuello y la pieza delantera son una sola, la prenda está forrada, la cual está cosida a mano.

MEDIDAS BÁSICAS:

- LARGO DE TALLE DELANTERO: 55 CM
- LARGO DE TALLE POSTERIOR: 57 CM
- LARGO DE MANGA: 60 CM

Delantero	Posterior
	
Piezas: 1 Delantero 1 izq. 2 Delantero 1 der. 3 Manga izq. 4 Manga der. 5 Pieza post izq. 6 Pieza post der. 7 Pieza post. izq. 8 Pieza post. der 9 Puño izq. 10 Puño der. 11 Delantero 2 izq. 12 Delantero 2 der.	
Tipo de tela: 	
Dirección del corte: Cortado en la dirección del hilo de la tela a excepción de las mangas que están cortadas al lado contrario. Insumos: Forro, 2 botones, hombreras	

Fichas Técnicas De Abrigos

2.8. Ficha técnica de abrigo con bordado de 1920

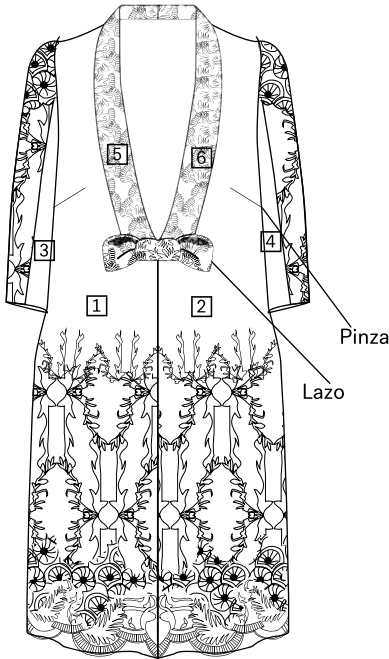
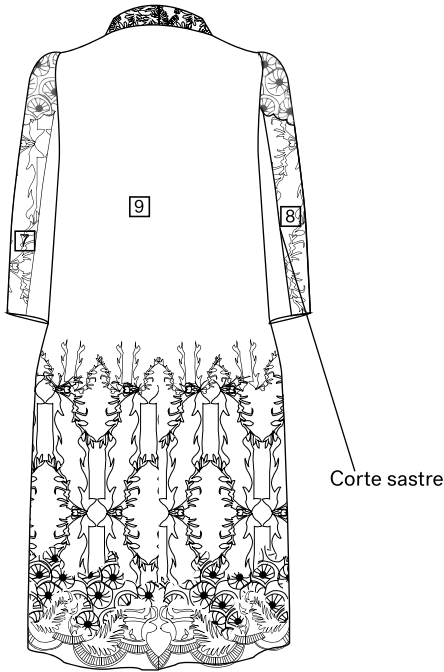


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Abrigo negro de corte recto usado en la década de 1920 por Hortensia Mata, las mangas son de corte sastre llegan hasta medio brazo y están forradas al igual que toda la prenda. Tiene dos pinzas que salen desde la cintura y llegan al busto. El cuello está lleno de bordado y el escote va hasta más abajo del busto, con un lazo.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 102 CM
- CONTORNO DE BUSTO: 103 CM
- LARGO DE SACO: 60 CM

Delantero		Posterior	
			
Piezas: 1 Pieza del. izq. 2 Pieza del. der. 3 Manga bajera izq. 4 Manga bajera der. 5 Cuello izq. 6 Cuello der. 7 Manga encimera izq. 8 Manga encimera der. 9 Pieza post.		Tipo de tela: 	Dirección del corte: Cortado en dirección del hilo de la tela Insumos: Lazo, hilo,

2.9. Ficha técnica de abrigo con encaje de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Abrigo negro bordado con encaje en los bordes usado en la década de 1930 por Elvira Vega esposa de Remigio Crespo, posee pliegues en la pieza que une delantero con posterior, al igual que en el centro posterior, las costuras son hechas a mano. El centro delantero es más largo que el resto de la prenda alcanzando una longitud de 77 cm hasta llegar a 66 cm.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 64 CM
- CONTORNO DE CADERA: 68 CM
- LARGO DE MANGA: 50 CM
- LARGO DE CAPA 1: 77 CM
- LARGO DE CAPA 2: 66 CM

Delantero		Posterior	
Piezas: 1 Delantero izq. 2 Delantero der. 3 Manga 1 4 Manga 2 5 Cuello 6 Posterior Izq. 7 Posterior der. 8 Manga encimera der. 9 Pieza post.		Tipo de tela:	
		Dirección del corte: Al hilo de la tela Insumos: Hilo, para los pliegues escondidos posteriores están forrados de tela tipo gasa.	

2.10. Ficha técnica de abrigo morado de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Abrito morado de terciopelo bordado, usado por Elvira Vega en la década de 1930, es de corte recto y tiene un cruce de 20 cm. En el cuello tiene elástico y su largo es de 31 cm. El abrigo está forrado.

MEDIDAS BÁSICAS:

LARGO TOTAL: 112 CM

LARGO DE MANGA: 52 CM

CONTORNO DE CINTURA: 74 CM

LARGO DE CUELLO: 31 CM

Delantero		Posterior	
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Cuello 4 Manga encimera izq. 5 Manga encimera der. 6 Manga bajera izq. 7 Manga bajera der. 8 Pieza posterior		Tipo de tela:	
		Dirección del corte: En dirección al hilo de la tela Insumos: Elástico, 2 botones negros y 2 presillas, hilo.	

2.11. Ficha técnica de abrigo de piel de 1930

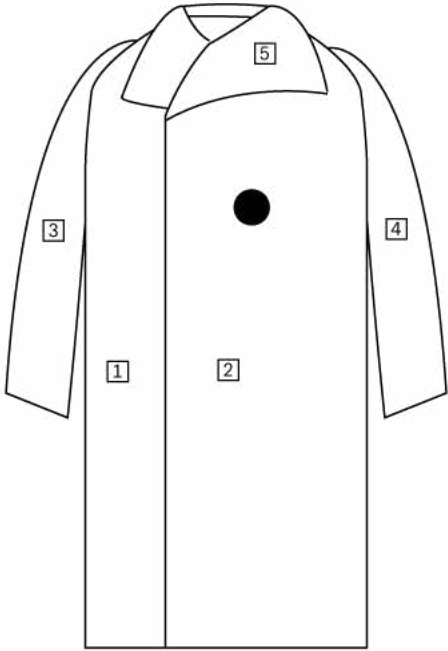
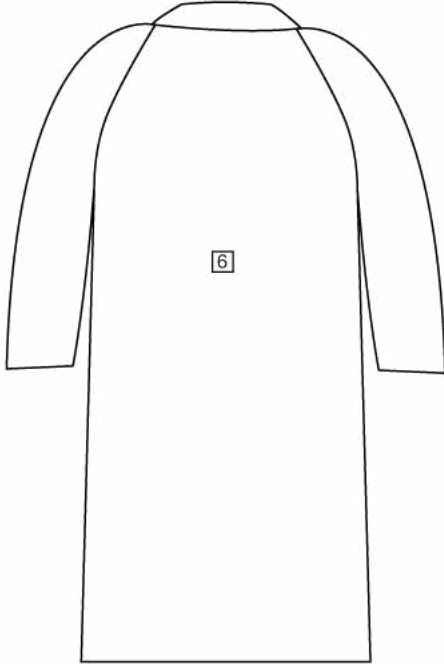


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Abrigo de piel auténtica usado por Elvira Vega presumiblemente en 1930, está forrado y tiene un botón hecho del mismo material con el que está confeccionado el resto de la prenda.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CORTE RECTO
- CONTORNO DE ABRIGO: 136 CM
- LARGO DE MANGA: 58 CM
- LARGO DE ABRIGO: 107 CM

Delantero	Posterior
	
Piezas: 1 Delantero 1 izq. 2 Delantero 1 der. 3 Manga izq. 4 Manga der. 5 Cuello 6 Posterior	Tipo de tela:  Dirección del corte: Cortado en la dirección del hilo de la tela Insumos: 1 botón recubierto de piel, 1 presilla.

Fichas Técnicas De Vestidos

2.13. Ficha técnica de vestido morado de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Vestido morado usado por Elvira Vega presumiblemente en la década de los 30, debido a que se observa que es un vestido ancho por lo que debió usarlo cuando era mayor. Tiene gipiur y una serie de botones automáticos. Está hecho con costuras a mano.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE BUSTO: 112 CM
- CONTORNO DE CINTURA: 108 CM
- LARGO DE TALLE DELANTERO: 47 CM
- LARGO DE TALLE POSTERIOR: 43 CM
- LARGO DE MANGA: 26 CM
- LARGO DE FALDA: 41 CM

Delantero			Posterior		
Piezas: 1 Delantero 1 izq. 2 Delantero 1 der. 3 Manga izq. 4 Manga der. 5 Corpiño izq. 6 Corpiño der. 7 Gipiur del cuello 8 Cinchón 9 Falda izq. 10 Falda der. 11 Falda interna izq. 12 Falda interna der. 13 Falda post. 14 Cinchón post.			Tipo de tela: 		
15 Corpiño interior izq. 16 Corpiño interior der. 17 Pieza post.			Dirección de corte: Cortado en la dirección del hilo de la tela a excepción de las piezas delanteras del corpiño que están cortadas al bias. Insumos: Forro, 22 botones automáticos, gipiur.		

2.14. Ficha técnica de vestido de novia de 1950

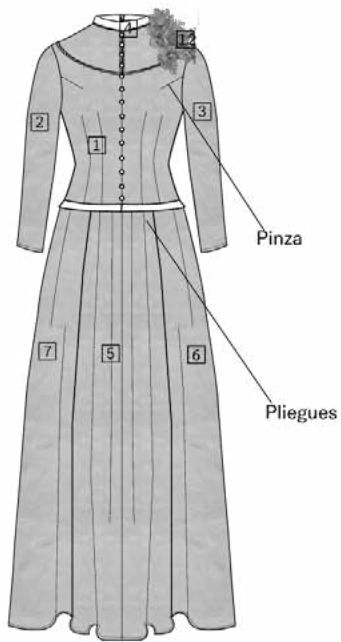
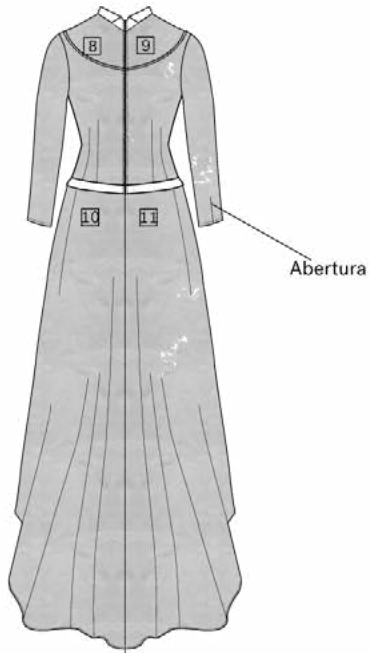


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Vestido de novia usado en la década de los 50 por la Sra. Aida Euvenia Vintimilla Rodas, tiene pliegues en la manga y una abertura de 8cm. Está compuesto por catorce botones cosidos a 3cm entre ellos. El vestido es más corto adelante que atrás llegando a medir 121 cm. El cierre tiene una longitud de 49 cm. Las costuras de los dobladillos son hechas a mano con puntada pata de gallo. El cinchón es de 2cm.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 64 CM
- CONTORNO DE BUSTO: 94 CM
- LARGO DE VESTIDO: 88,5 CM
- LARGO DE TALLE: 48 CM

Delantero		Posterior															
																	
Piezas: <table><tr><td>1 Corpiño delantero</td><td>8 Corpiño post. izq.</td></tr><tr><td>2 Manga izq.</td><td>9 Corpiño post. der.</td></tr><tr><td>3 Manga der.</td><td>10 Falda post izq.</td></tr><tr><td>4 Cuello</td><td>11 Falda post. der.</td></tr><tr><td>5 Falda del. 1</td><td>12 Broche de flores</td></tr><tr><td>6 Falda del. 2 izq.</td><td></td></tr><tr><td>7 Falda del. 2 der.</td><td></td></tr></table>		1 Corpiño delantero	8 Corpiño post. izq.	2 Manga izq.	9 Corpiño post. der.	3 Manga der.	10 Falda post izq.	4 Cuello	11 Falda post. der.	5 Falda del. 1	12 Broche de flores	6 Falda del. 2 izq.		7 Falda del. 2 der.		Tipo de tela: 	
1 Corpiño delantero	8 Corpiño post. izq.																
2 Manga izq.	9 Corpiño post. der.																
3 Manga der.	10 Falda post izq.																
4 Cuello	11 Falda post. der.																
5 Falda del. 1	12 Broche de flores																
6 Falda del. 2 izq.																	
7 Falda del. 2 der.																	
		Dirección del corte: Corpiño cortado en dirección del hilo de la tela, falda cortada al hilo de la tela. Insumos: 14 botones, forro, hilo, cierre metálico, cinchón, cuello.															

2.15. Ficha técnica de vestido de novia de 1980



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Vestido de novia usado en la década de los años 80 por una familiar de la Sra. Aspacia Polo Vintimilla, el cual se presume fue traído del extranjero. Compuesto por una serie de apliques bordados con mullos y lentejuelas, en el corpiño delantero se forman pliegues, el escote es de corte corazón, está compuesto por una cola de longitud prominente dividida en cuatro piezas, la forma de abertura es mediante cierre el cual es invisible y al finalizar el mismo se encuentra un lazo.

MEDIDAS BÁSICAS:

CONTORNO DE CINTURA: 76 CM
CONTORNO DE BUSTO: 94 CM
LARGO DE VESTIDO: 128 CM
LARGO DE COLA: 183 CM

Delantero		Posterior	
Piezas: 1 Delantero 1. izq 2 Delantero 1. der 3 Pliegues izq. 4 Pliegues der. 5 Delantero 2. 6 Pieza hombro izq. 7 Pieza hombro der. 8 Cuello izq. 9 Cuello der. 10 Falda delantera 11 Cuello post. izq. 12 Cuello post. der. 13 Pieza hombro izq. 14 Pieza hombro der. 15 Manga izq. 16 Manga der. 17 Pieza post. 1 izq. 18 Pieza post. 1 der 19 Pieza post. 2 izq 20 Pieza post. 2 der 21 Falda post. 1 izq.		22 Falda post. 2 izq 23 Falda post. der 24 Falda post. 3 izq 25 Falda post. 3 der	
		Tipo de tela: 	
		Dirección del corte: Falda y corpiño cortadas en dirección del hilo de la tela excepto la cola que está cortada al bias. Insumos: Cierre de 46 cm, gipiur, lazo posterior, ganchos, mullos, lentejuelas.	

Fichas Técnicas

Blusa, Falda y Capa

2.16. Ficha técnica de blusa de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Blusa usada por Elvira María en 1930, está hecha de una tela a cuadros. En el cuello tiene una combinación de esta tela con una tipo encaje cortada al bias. El cruce para la blusa es de 4 cm y tiene un corte en el corpiño para darle la forma al busto. Las costuras son hechas a mano y tiene pliegues en las espaldas. Para esconder las costuras se sobrepone cinta.

MEDIDAS BÁSICAS:

- LARGO DE TALLE DELANTERO: 49 CM
- LARGO DE TALLE POSTERIOR: 51 CM
- LARGO DE MANGA: 38 CM

Delantero	Posterior
Piezas: 1 Delantero 1 izq. 2 Delantero 1 der. 3 Delantero 2 izq. 4 Delantero 2 der. 5-14 Piezas de cuello del. 15-20 Piezas de cuello post. 21 Cuello 22 Pieza posterior 23-24 Manga encimera izq. der. 25-26 Manga bajera izq. der. 27-28 Puño izq. der.	
Tipo de tela:	
Dirección del corte: Al hilo de la tela, excepto las piezas de sobrebusto que están cortadas al bias. Insumos: 6 ojales, cinta, hilo, encaje	

2.17. Ficha técnica de falda de 1930

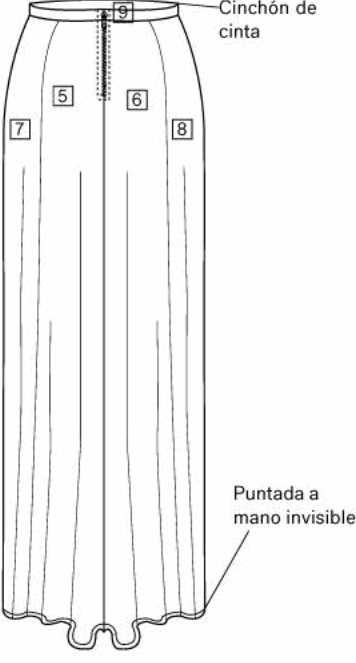


BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Falda conjunto del saco sastre negro usado en la década de 1930 por Elvira María hija de Remigio Crespo, el corte de la tela es al hilo, tiene una cinta de cinchón y en la parte posterior un cierre.

MEDIDAS BÁSICAS:

- CONTORNO DE CINTURA: 64 CM
- CONTORNO DE CADERA: 95 CM
- LARGO DE SACO: 97 CM

Delantero		Posterior	
			
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Pieza del. 2 izq. 4 Pieza del. 2 der. 5 Pieza post. 1 izq. 6 Pieza post. 1 der. 7 Pieza post. 2 izq. 8 Pieza post. 2 der. 9 Cinchón		Tipo de tela:  Dirección del corte: Al hilo Insumos: Cierre, cinta en cintura y borde inferior.	

2.18. Ficha técnica de capa de 1930



BREVE DESCRIPCIÓN DE LA PRENDA:

Capa negra bordada con apliques tiene un corte en la espalda y dos pinzas en los hombros fue usada en la década de 1930 por Elvira María hija de Remigio Crespo. En el cuello tiene una cinta ancha negra con dos lazos en los filos, al igual que una serie de hilos cosidos de manera vertical en dicha parte como en el borde inferior.

MEDIDAS BÁSICAS:

LARGO DE CAPA: 49 CM

Delantero		Posterior	
Piezas: 1 Pieza del. 1 izq. 2 Pieza del. 1 der. 3 Lazo izq. 4 Lazo der. 5 Cinta de cuello 6 Pieza post. izq. 7 Pieza post. der.		Tipo de tela:	
		Dirección del corte: En dirección al hilo de la tela Insumos: Cinta negra ancha y fina, hilo para bordes y cuello, hilo para coser.	

2.19. Conclusiones del capítulo

Tras observar las distintas prendas que existen en la Casa Museo se pudo concluir que con tan solo tomar medidas se puede saber quién fue la persona que llevó ese traje, al igual que estaba sujeto a cambios según la época que lo dictaba como por la edad de la persona y sobre todo por el contexto en donde se lo utilizó, la mayoría son prendas de colores oscuros puesto que pertenecían a Elvira Vega y al ser ella mujer casada debía usar este color como signo de su estado civil.

Con la realización de este capítulo se obtuvieron como se mencionó antes las medidas de la prenda que facilitarán el trabajo del siguiente capítulo, a más de una observación de cómo estaban construidas para poder avanzar a la toma de medidas y de esta manera obtener los patrones. Todo el proceso que

se llevó a cabo ha sido de gran utilidad incluso para saber la tecnología desarrollada para el ensamblaje de este vestuario histórico que, aunque no haya sido conservado de la mejor manera se puede ver su estructura y mantiene la majestuosidad con la que se lo llevó en la década que fue usado, al igual que puede ser apreciado en la actualidad.

Así mismo se pudo determinar de qué periodo era cada prenda puesto que la tecnología fue avanzando conforme pasaban los años.

Finalmente, la conclusión más importante que se hizo basada en el primer objetivo fue que existen 6 sacos, 4 abrigos, 1 blusa, 1 capa, 1 falda, 3 vestidos dando un total de 16 piezas.

CAPÍTULO 3

Patrones de la indumentaria
femenina de la Casa Museo
Remigio Crespo Toral

3.1. Introducción al tercer capítulo

Para este capítulo que gira en torno a obtener los patrones que componen la indumentaria femenina de la Casa Museo Remigio Crespo se experimentó con diferentes técnicas, después de haber leído libros en los que se obtienen moldes de prendas históricas se necesitaron materiales como cinta métrica, papel calco, hojas milimetradas, regla, escuadra, guantes. Otro aspecto indispensable es el conocimiento en la materia de patronaje para saber cuál es la técnica y proceder a la extracción, sabiendo que los moldes de una prenda deben coincidir en largos, para las prendas que son cortadas al lomo deben estar en un ángulo de 90 grados, entre otras cosas que son básicas al momento de trazar un molde.

Se colocó el papel calco sobre el traje para obtener la forma:

El primer paso a seguir es nivelar el vestuario sobre la mesa para obtener los rasgos precisos al momento de situar el papel.

Una vez que está aplanada la pieza se coloca el papel sobre la misma.





De esta manera se obtiene la forma que se desea seguir.



Seguido a esto se compararon las medidas obtenidas en el papel con las de la prenda real.

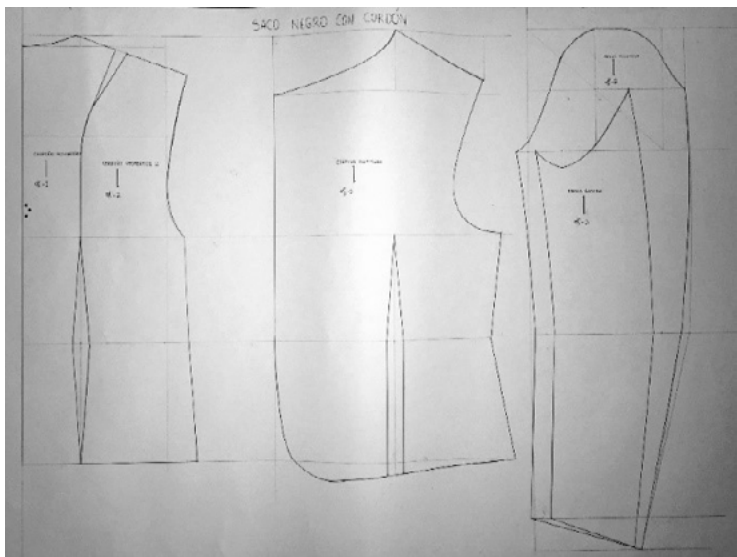
Esto aplica para todas las medidas que componen el traje

Se colocó el papel calco sobre la prenda para con una escuadra medir las longitudes y con la cinta métrica comparar los contornos. Teniendo en cuenta las medidas para pasarlas exactas al papel.



Se procede a pasar todas estas medidas a un sistema impartido en la carrera en base de largos y contornos, obteniendo de manera más precisa el patrón:

Al obtener el patrón a este se lo redibuja en la computadora en un programa de patronaje llamado Richpeace para poder mandarlo a plotear y dejar todo este documento a manos de la Casa Museo.



Obteniendo finalmente los patrones redibujados:

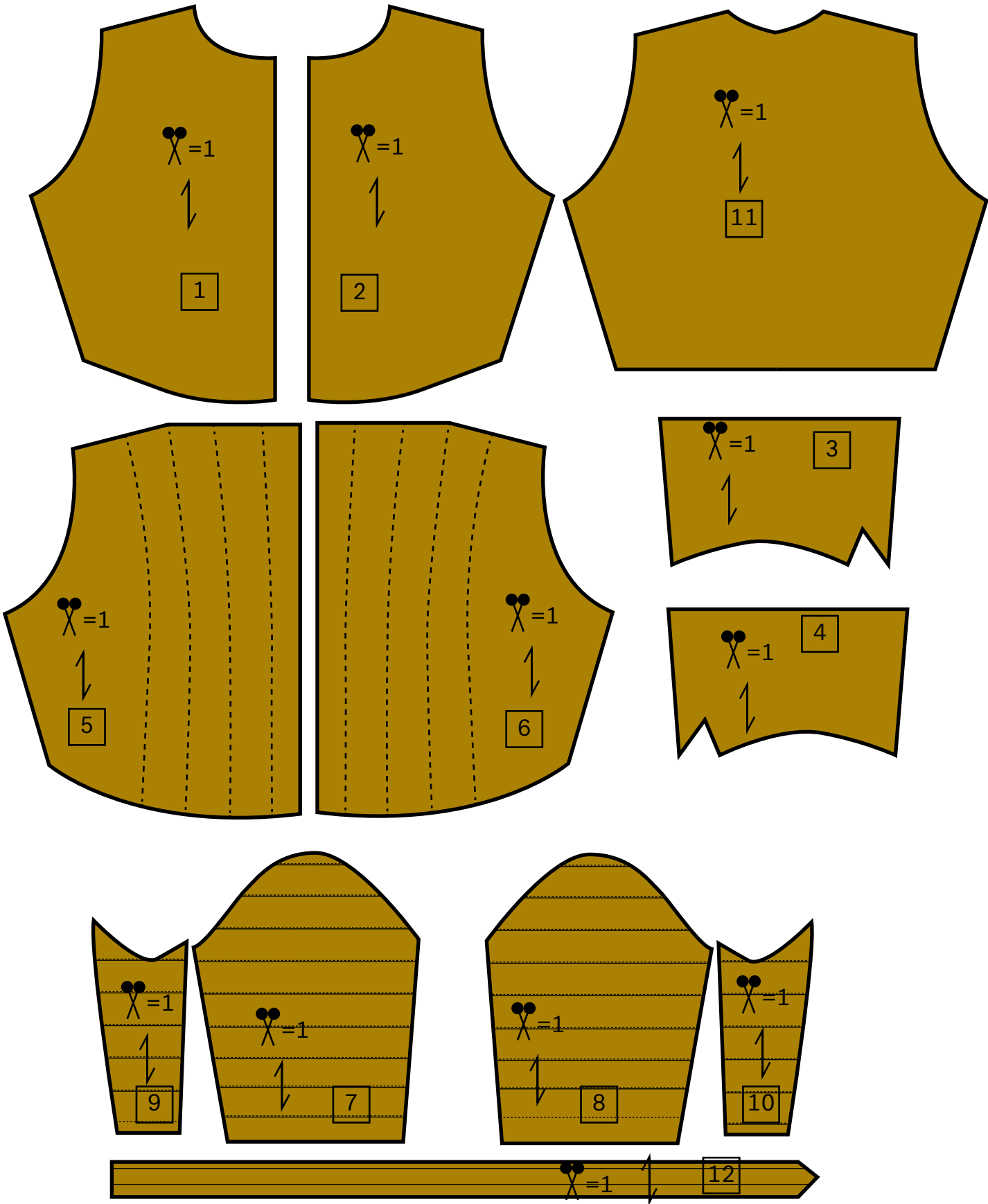


Patrones de Sacos

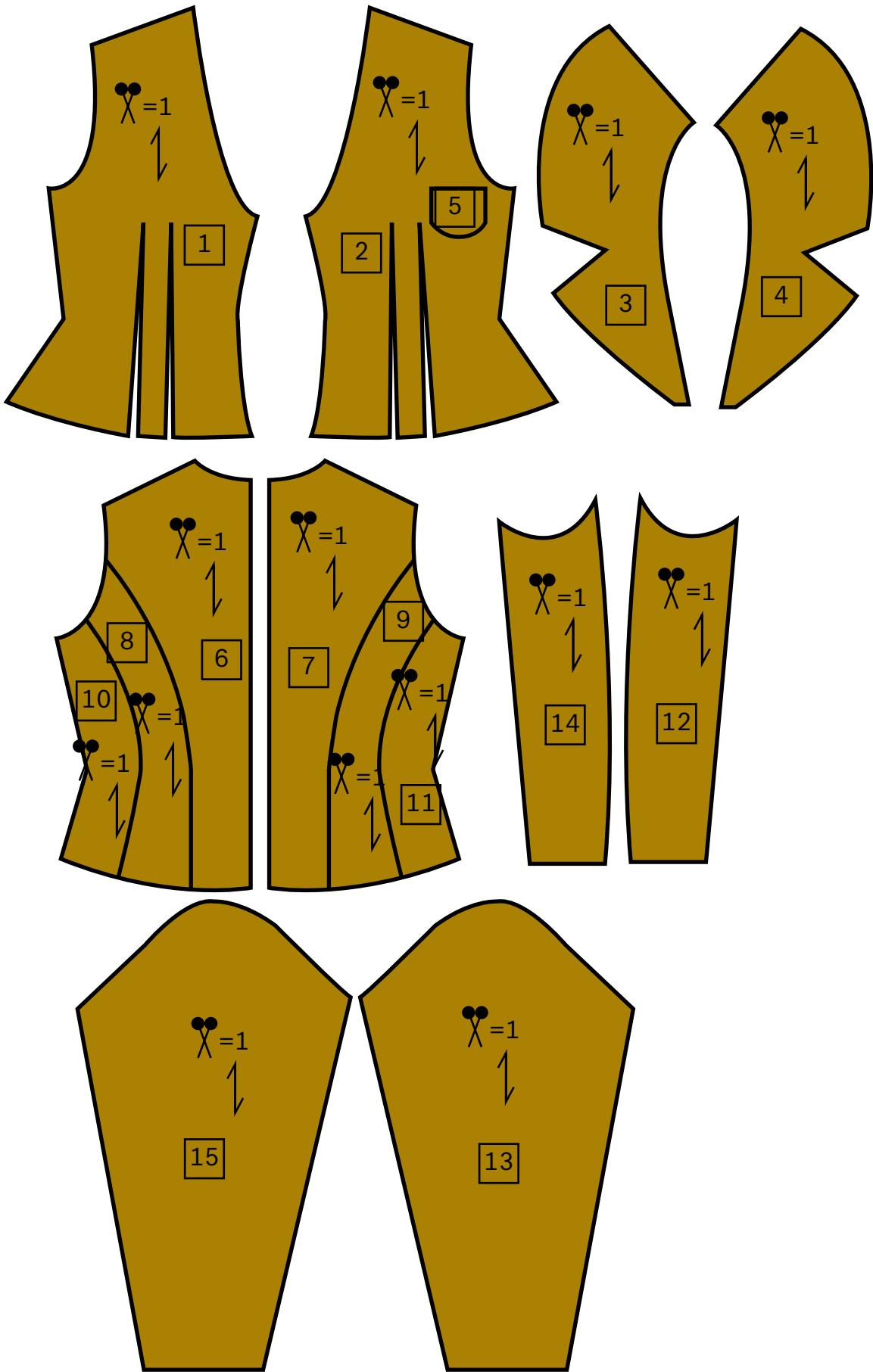
3.2. Patrones de saco con pliegues en las mangas de 1910



1	Pieza delantera izq.
2	Pieza delantera der.
3	Puño 1
4	Puño 2
5	Pieza delantera 2 izq.
6	Pieza delantera 2 der.
7	Manga encimera izq.
8	Manga encimera der.
9	Manga bajera izq.
10	Manga bajera der.
11	Pieza post.
12	Cinchón

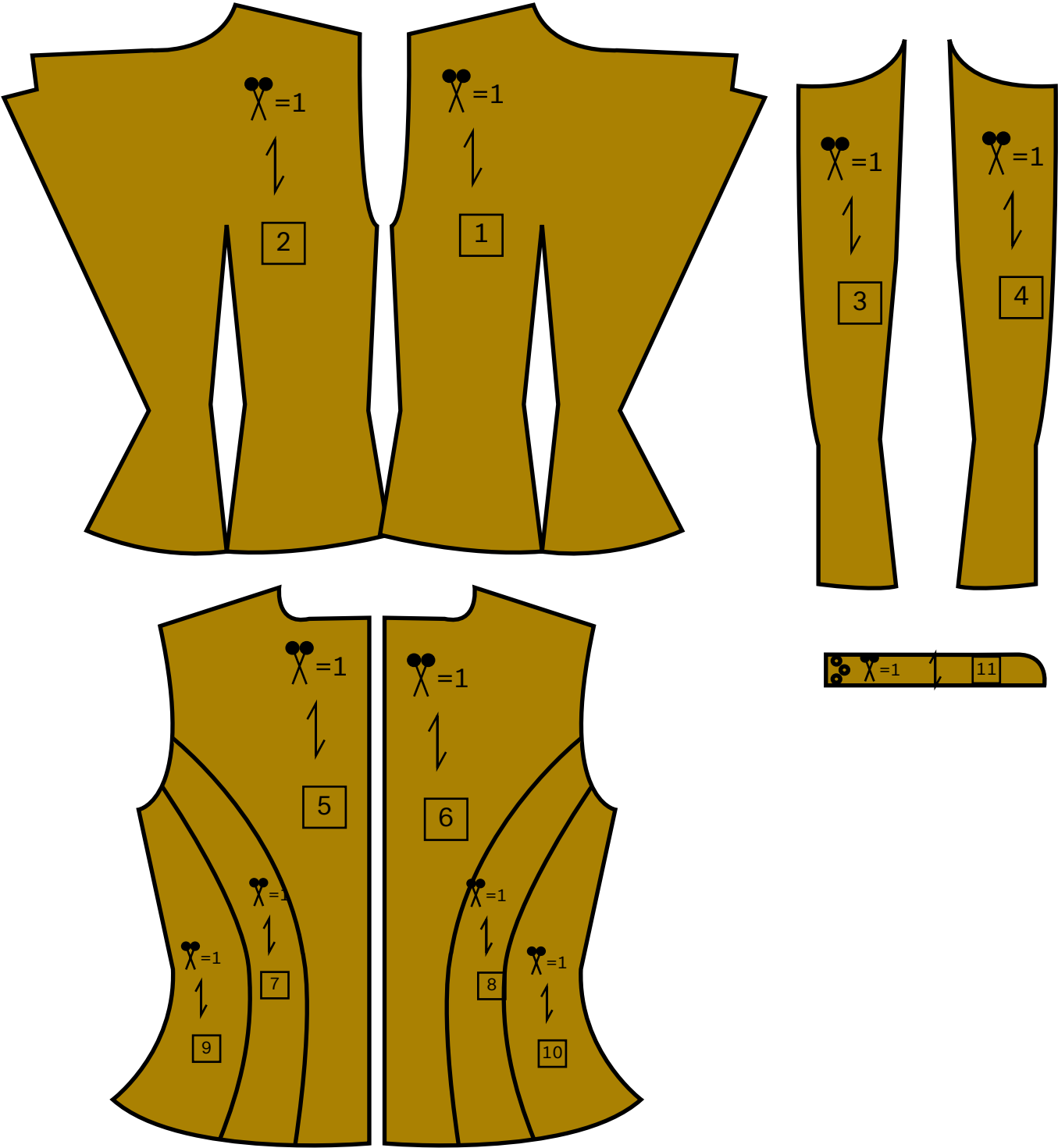


3.3. Patrones de saco con mangas bombachas de 1910



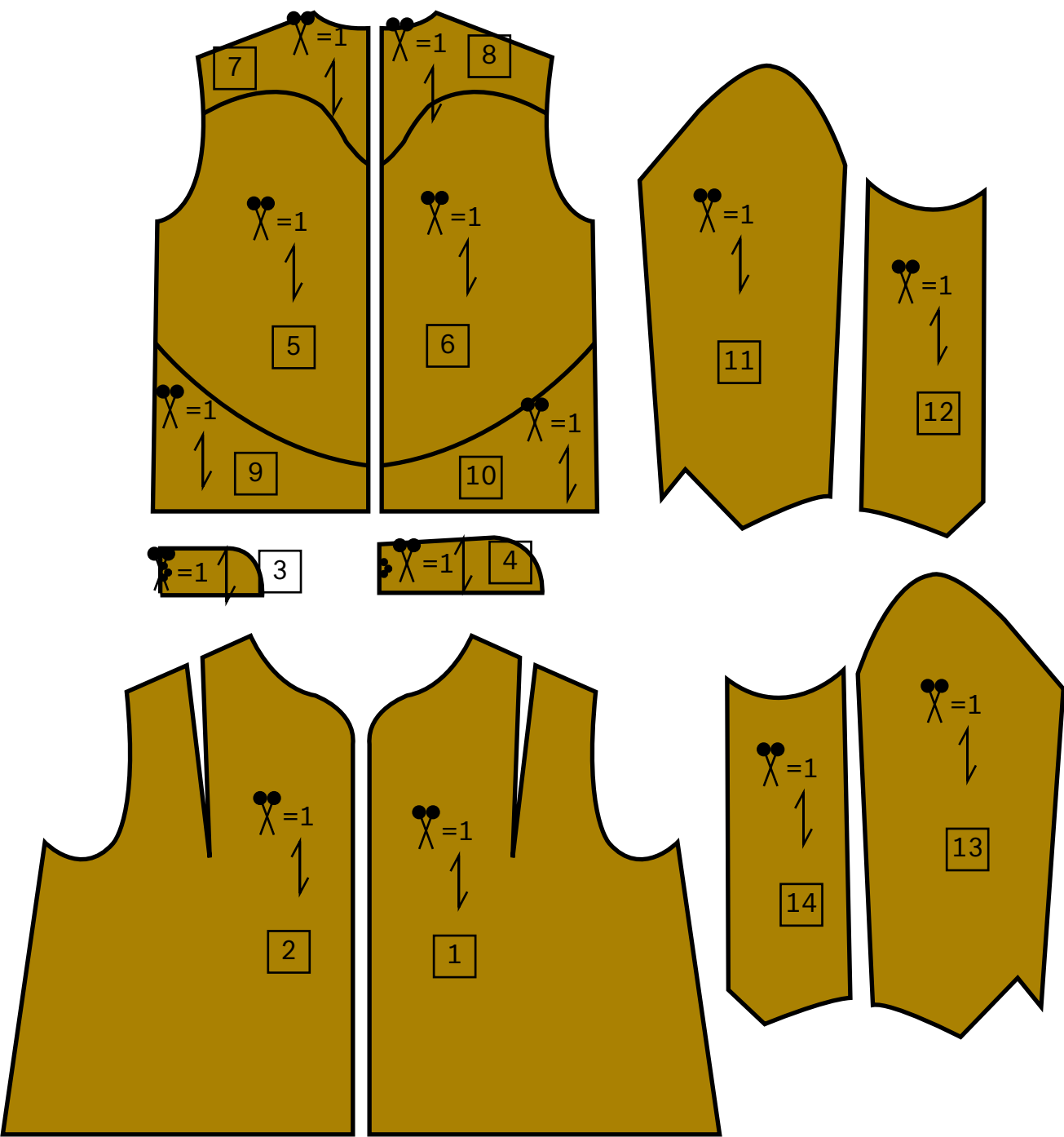
1	Pieza delantera 1 izq.
2	Pieza delantera 1 der.
3	Cuello izq.
4	Cuello der.
5	Bolsillo
6	Pieza post. 1 izq.
7	Pieza post. 1 der.
8	Pieza post. 2 izq.
9	Pieza post. 2 der.
10	Pieza post. 3 izq.
11	Pieza post. 3 der.
12	Manga bajera der.
13	Manga encimera der.
14	Manga bajera izq.
15	Manga encimera izq.

3.4. Patrones de saco azul de 1910



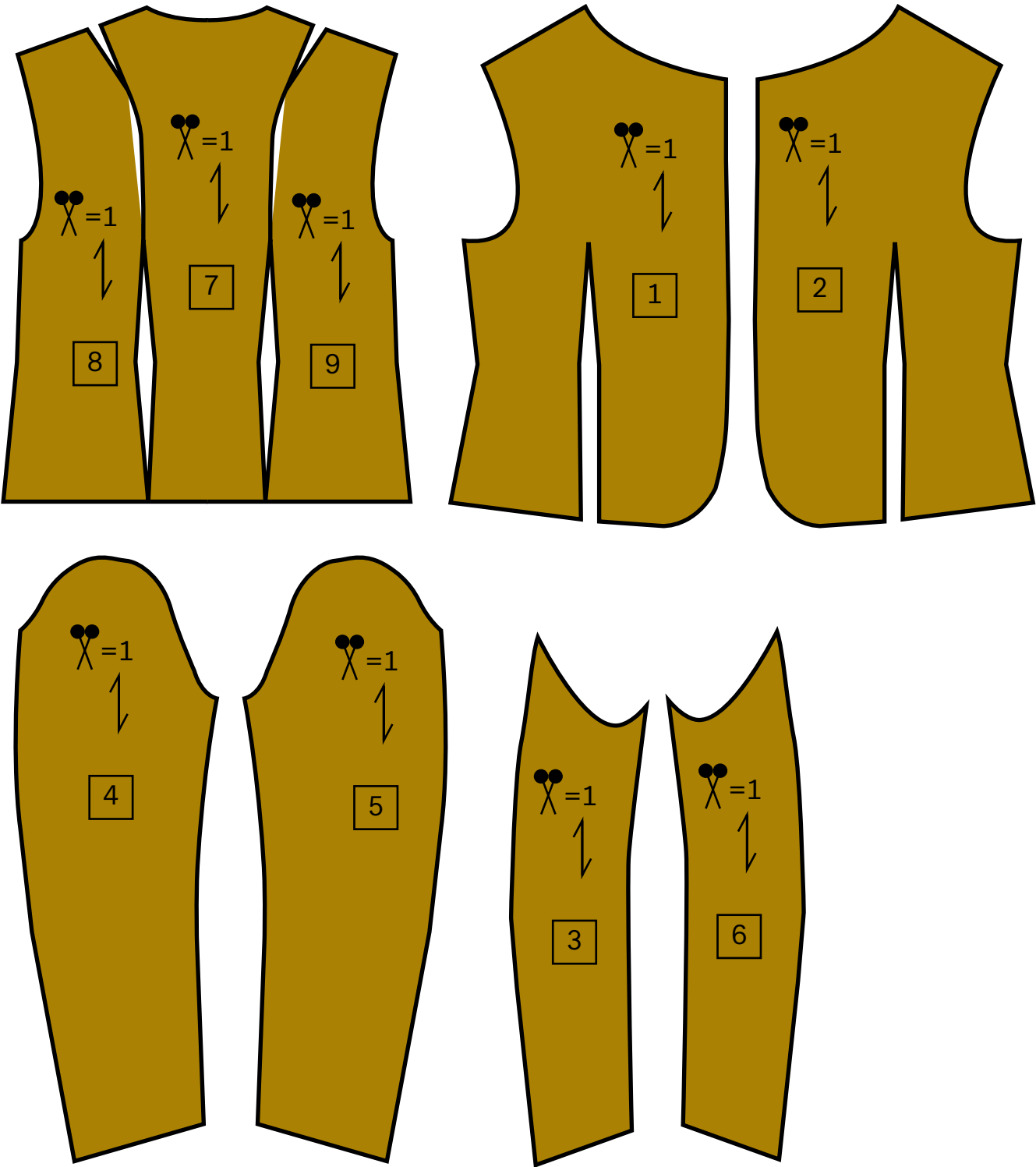
1	Pieza delantera 1 izq.
2	Pieza delantera 1 der.
3	Pieza delantera 2 izq.
4	Pieza delantera 2 der.
5	Pieza post. 1 izq.
6	Pieza post. 1 der.
7	Pieza post. 2 izq.
8	Pieza post. 2 der.
9	Pieza post. 3 izq.
10	Pieza post. 3 der.
11	Cuello

3.5. Patrones de saco blanco y negro de 1930



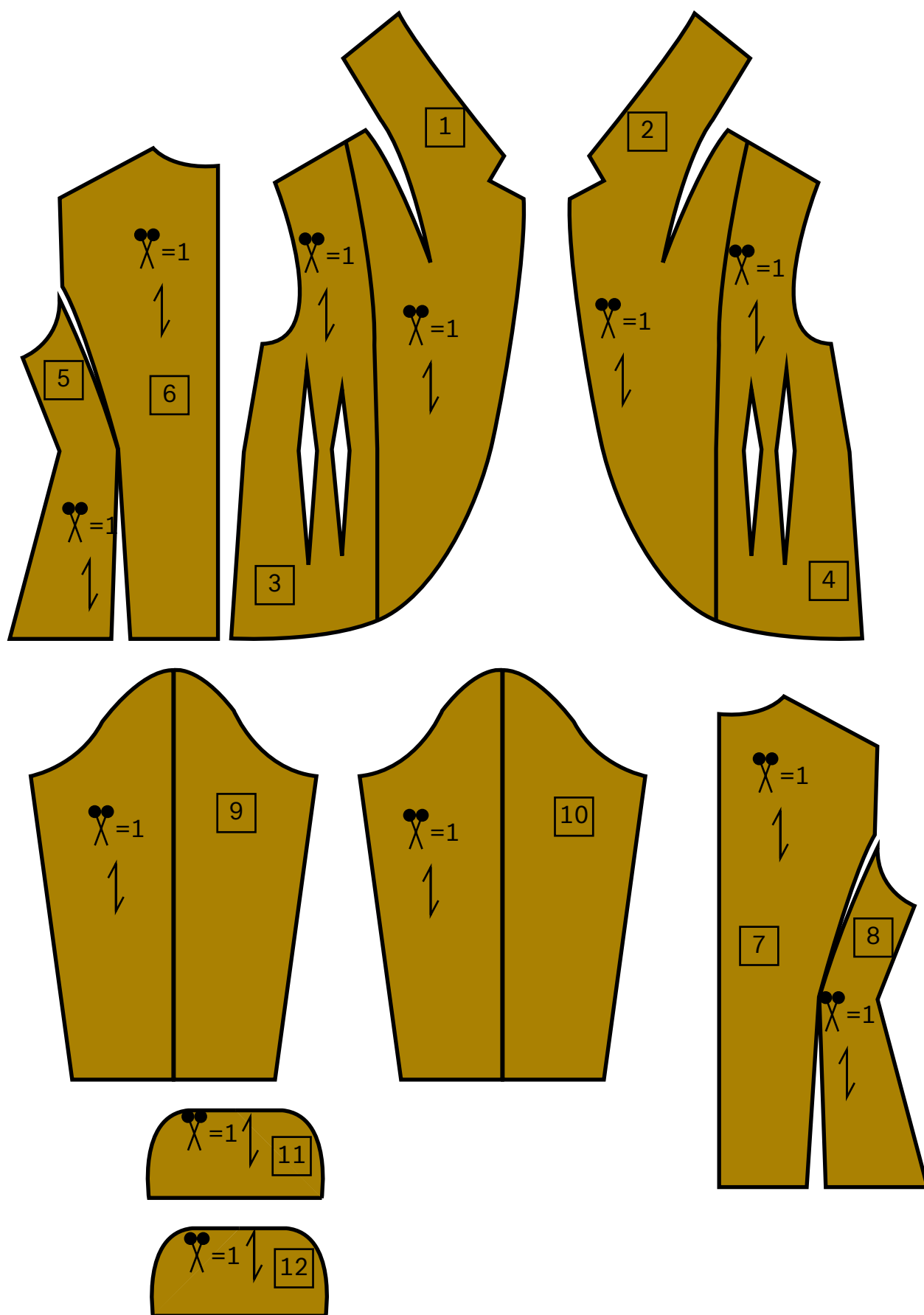
1	Pieza delantera 1 izq.
2	Pieza delantera 1 der.
3	Puño
4	Cuello
5	Pieza post. 1 izq.
6	Pieza post. 1 der.
7	Pieza post. 2 izq.
8	Pieza post. 2 der.
9	Pieza post. 3 izq.
10	Pieza post. 3 der.
11	Manga encimera izq.
12	Manga bajera izq.
13	Manga encimera der.
14	Manga bajera der.

3.6. Patrones de saco negro con cordón de 1930



1	Pieza delantera izq.
2	Pieza delantera der.
3	Manga bajera izq.
4	Manga encimera izq.
5	Manga encimera der.
6	Manga bajera der.
7	Pieza post.
8	Pieza post. 2 izq.
9	Pieza post. 2 der.

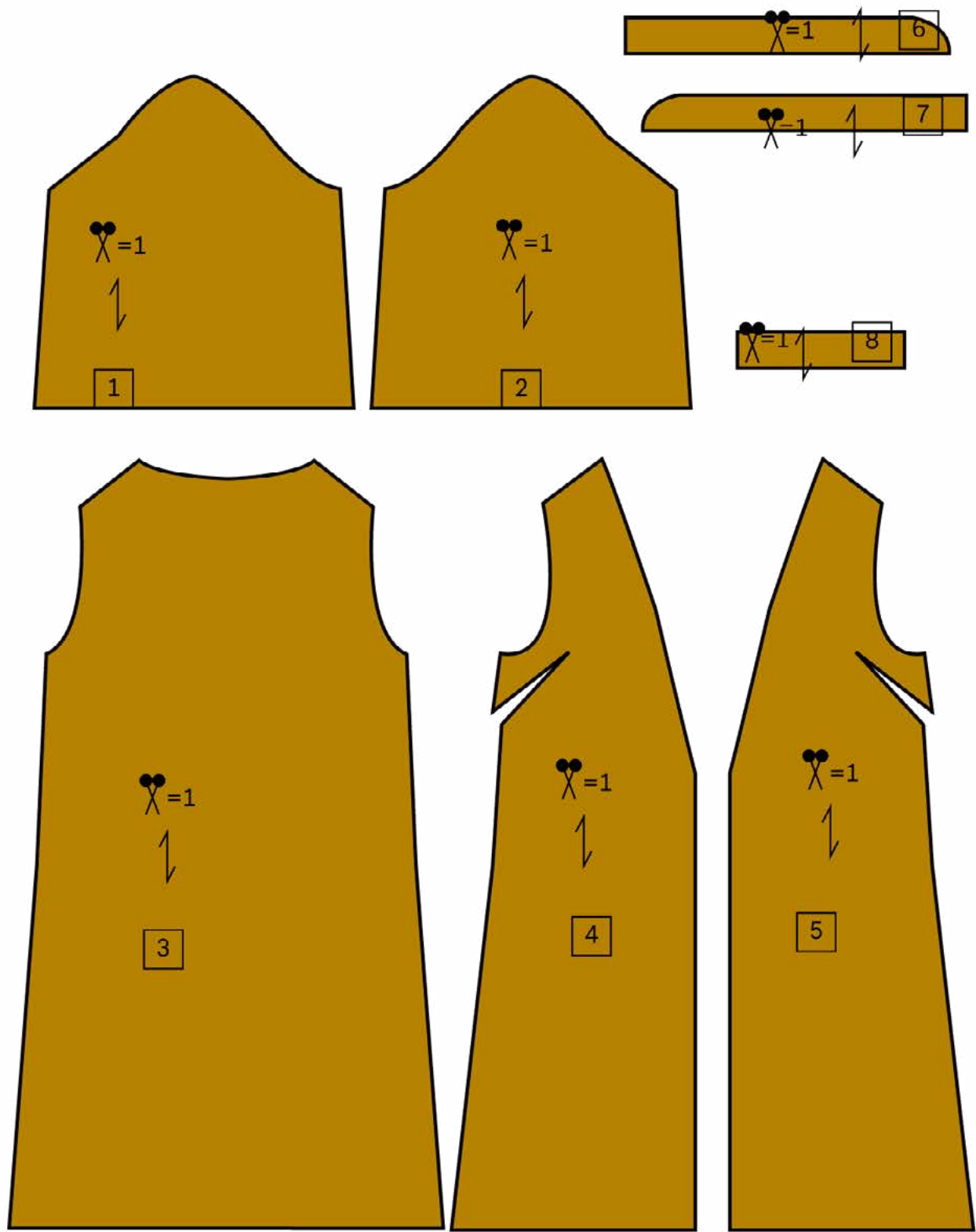
3.7. Patronos de saco gris de 1930



1	Pieza del. 1 izq.
2	Pieza del. 1 der.
3	Pieza del. 2 izq.
4	Pieza del. 2 der.
5	Pieza post. 1 izq.
6	Pieza post. 2 izq.
7	Pieza post. 2 der.
8	Pieza post. 1 der.
9	Manga izq.
10	Manga der.
11	Puño der.
12	Puño izq.

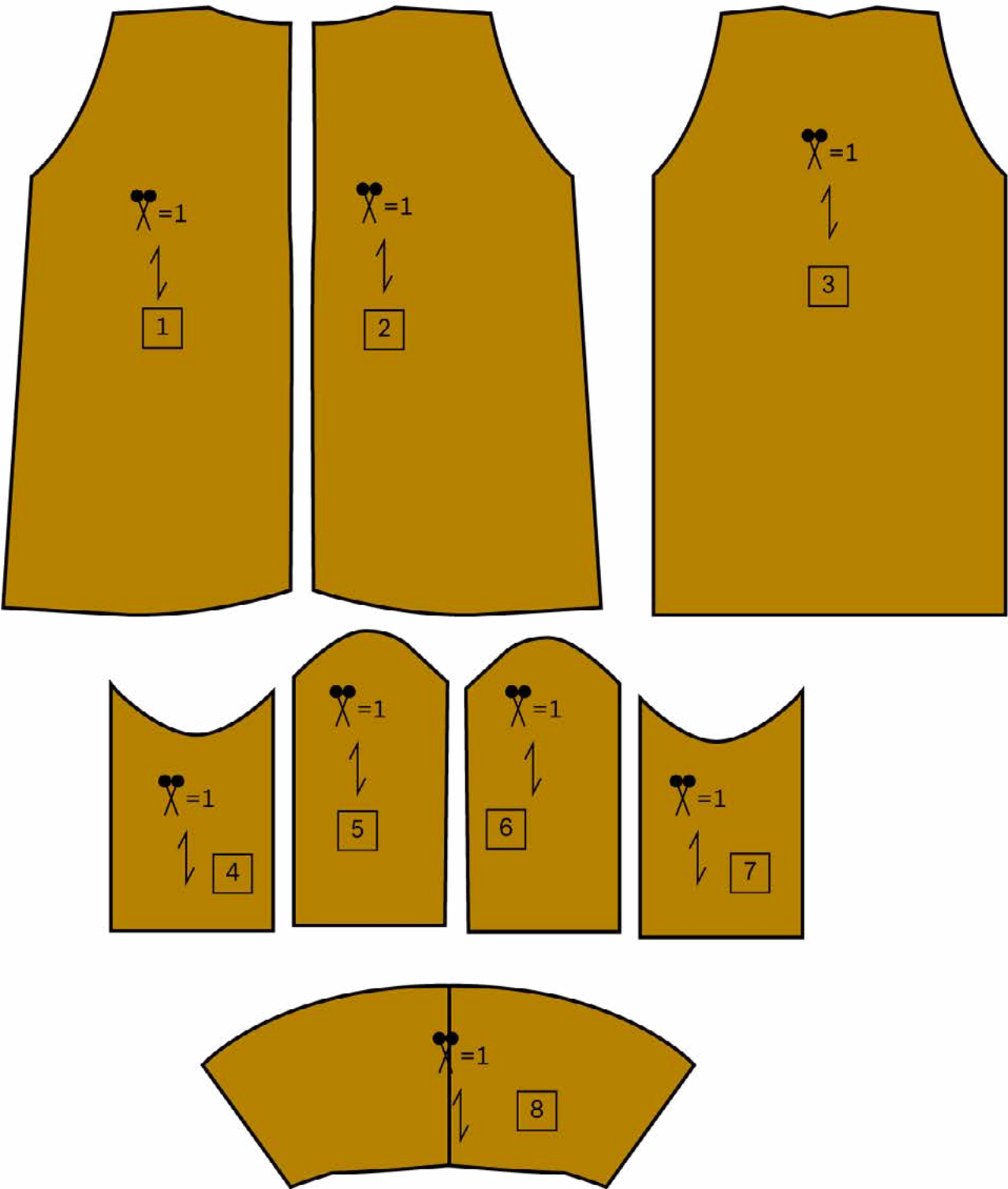
Patrones de Abrigos

3.8. Patrones de abrigo con bordado de 1920



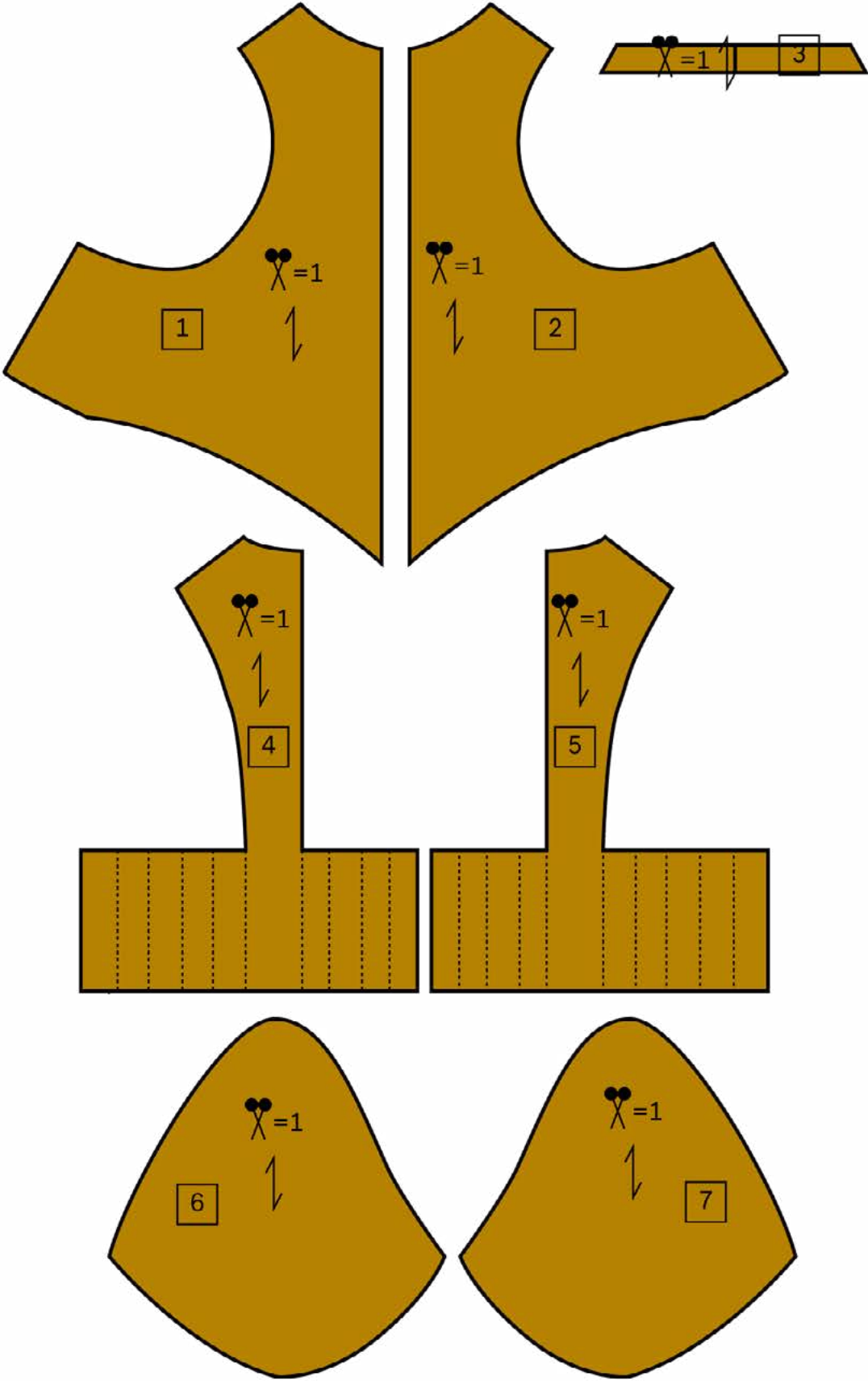
1	Manga izq.
2	Manga der.
3	Pieza posterior
4	Pieza del. izq.
5	Pieza del. der.
6	Cuello der.
7	Cuello izq.
8	Cuello mitad

3.9. Patrones de abrigo con encaje de 1930



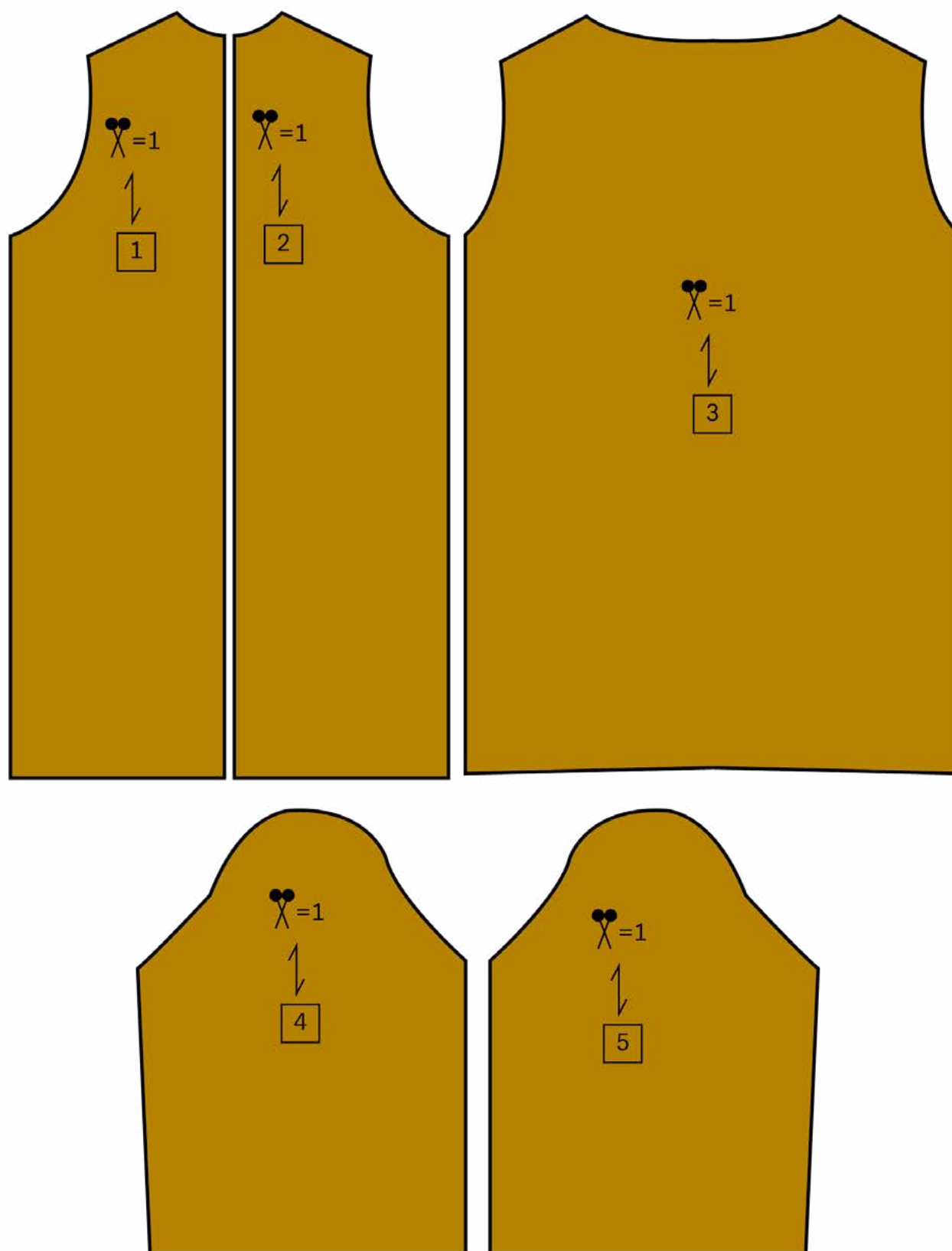
1	Pieza delantera izq.
2	Pieza delantera der.
3	Pieza posterior
4	Manga bajera izq.
5	Manga encimera izq.
6	Manga encimera der.
7	Manga bajera der.
8	Cuello

3.10. Patrones de abrigo morado de 1930



1	Pieza delantera izq.
2	Pieza delantera der.
3	Cuello
4	Pieza post. izq.
5	Pieza post. der.
6	Manga izq.
7	Manga der.

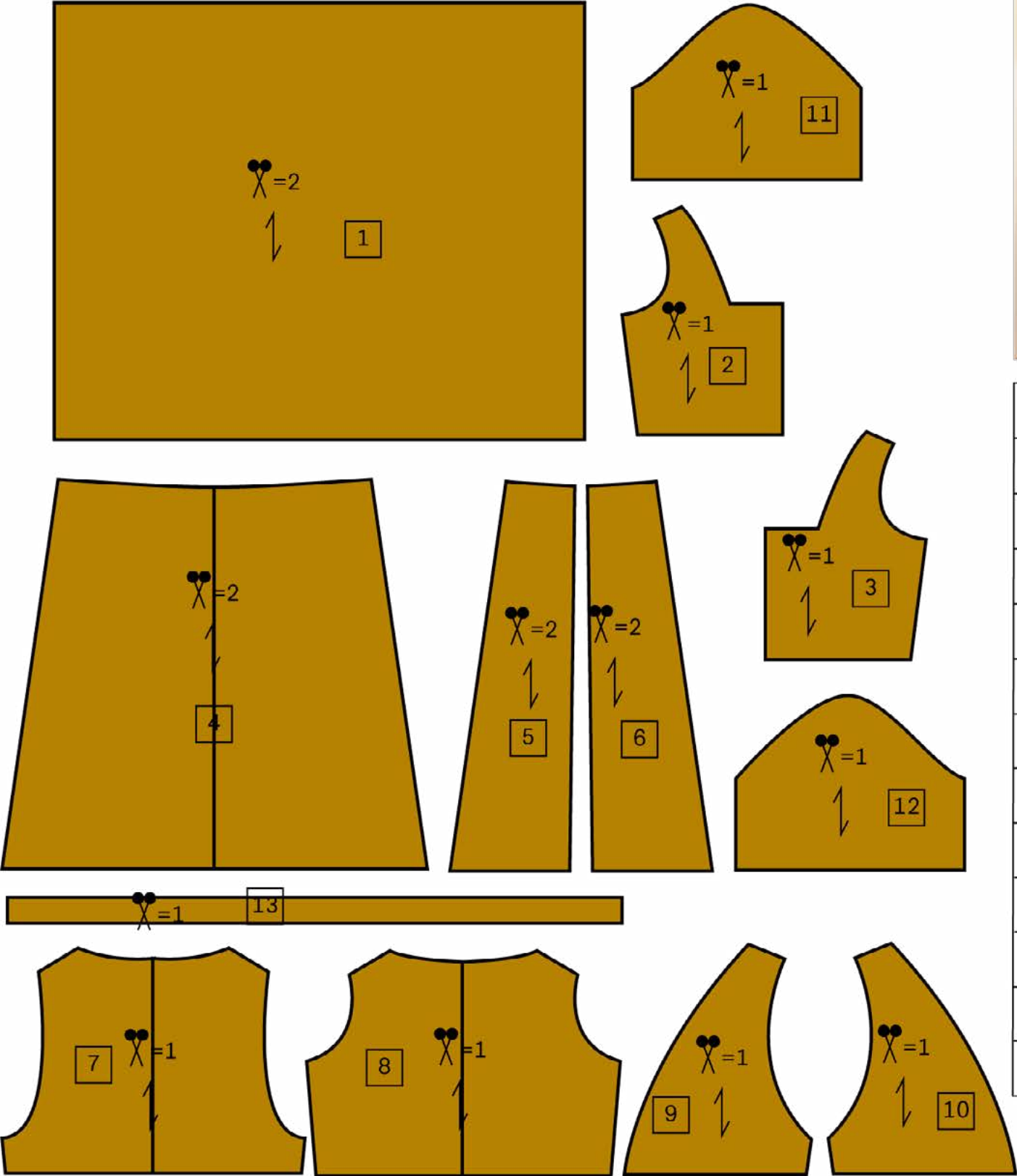
3.11. Patrones de abrigo de piel de 1930



1	Pieza delantera izq.
2	Pieza delantera der.
3	Pieza post.
4	Manga izq.
5	Manga der.

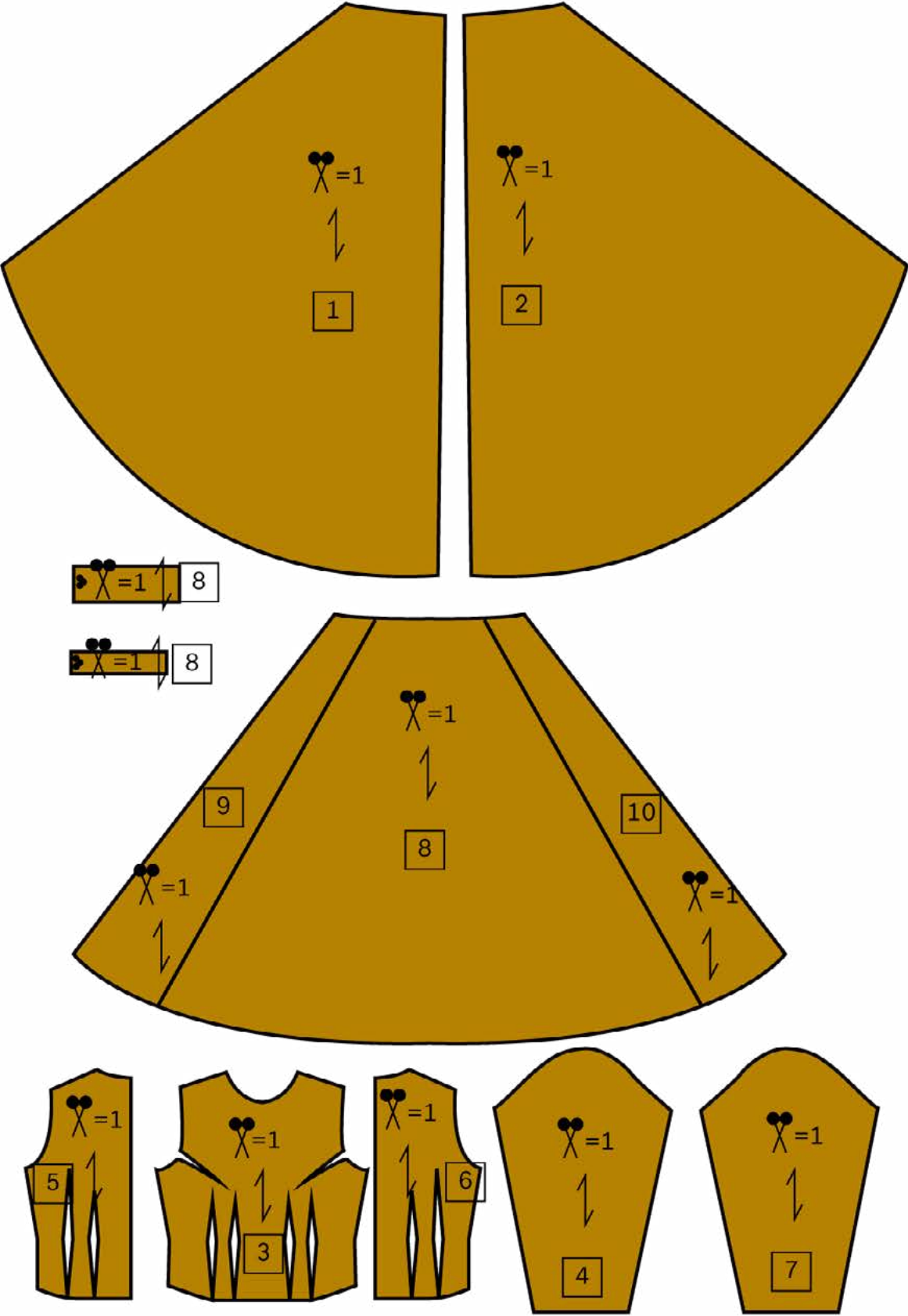
Patrones de Vestidos

3.13. Patrones de vestido morado de 1930



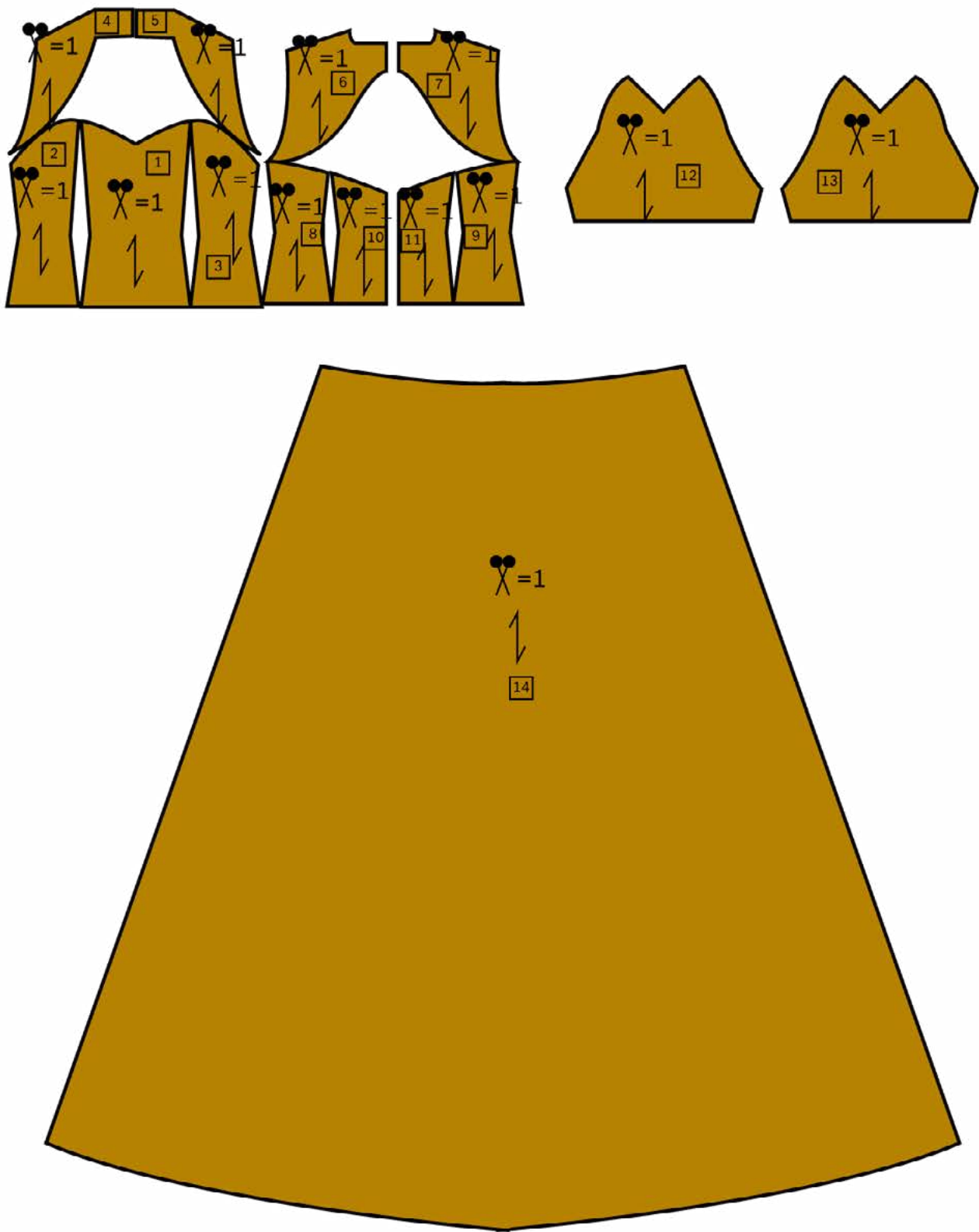
1	Falda del. y post.
2	Pieza del. izq. 1
3	Pieza del. der. 2
4	Falda interna
5	Falda int. izq.
6	Falda int. der.
7	Pieza post. 1
8	Pieza pos. 2
9	Pieza del. izq. 1
10	Pieza del. der. 2
11	Manga der.
12	Manga izq.
13	Cinchón

3.14. Patrones de vestido de novia de 1950



1	Falda posterior izq.
2	Falda posterior der.
3	Pieza delantera
4	Manga izq.
5	Pieza post. izq.
6	Pieza post. der.
7	Manga der.
8	Falda delantera 1
9	Falda delantera 2 izq.
10	Falda delantera 2 der.

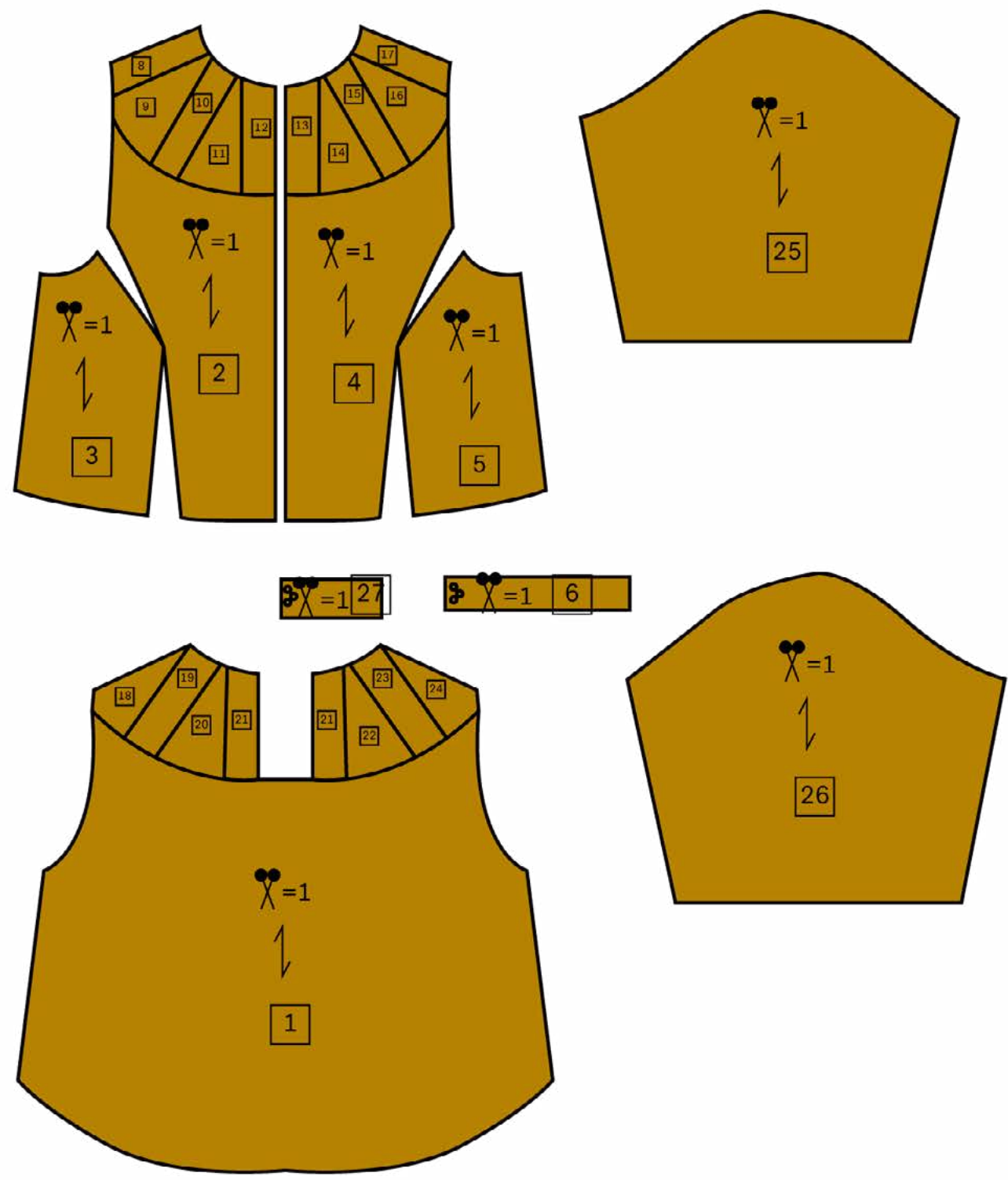
3.15. Patrones de vestido de novia de 1980



1	Pieza del. 1
2	Pieza del. 2 izq.
3	Pieza del. 2 der.
4	Pieza 3 izq.
5	Pieza 3 der.
6	Pieza post.1 izq.
7	Pieza post. 1 der.
8	Pieza post. 2 izq.
9	Pieza post. 2 der.
10	Pieza post. 3 izq.
11	Pieza post. 3 der.
12	Manga izq.
13	Manga der.
14	Falda

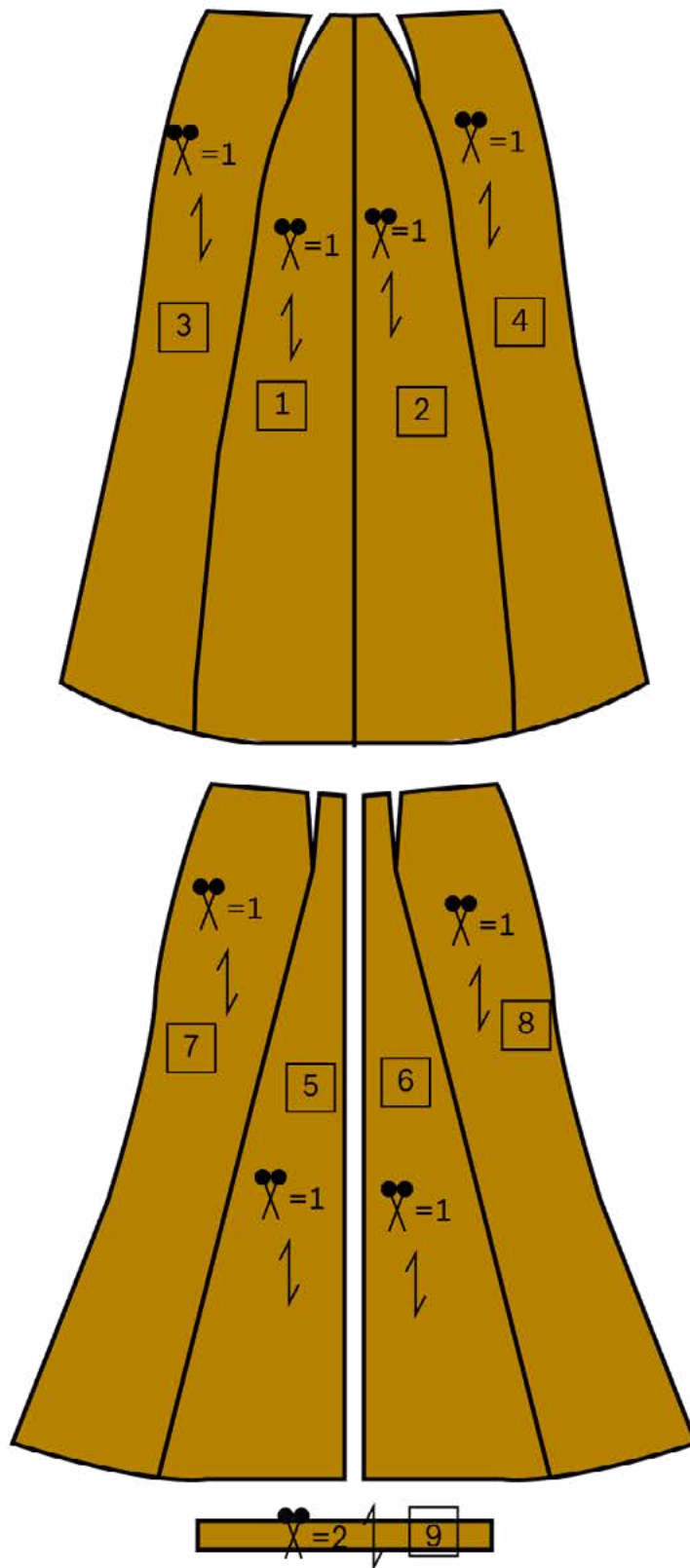
Patrones de Blusa, Capa y Falda

3.16. Patrones de blusa de 1930



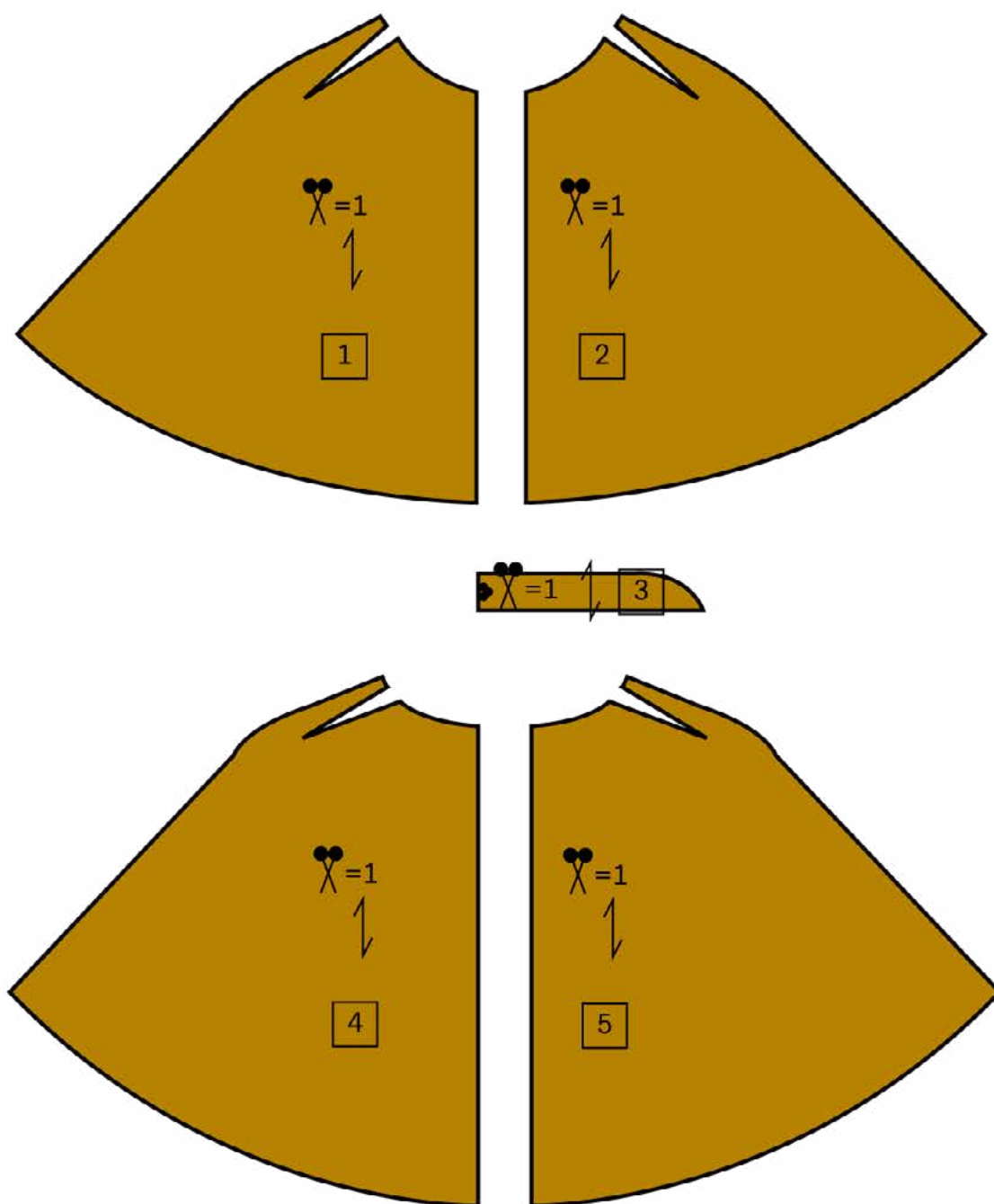
1	Pieza posterior
2 4	Pieza delantera izq. der.
3 5	Pieza delantera 2 izq. der.
6 7	Cuello 1 y 2
8 17	Pieza de cuello del. 1 izq. der.
9 16	Pieza de cuello del. 2 izq. der.
10 15	Pieza de cuello del. 3 izq. der.
11 14	Pieza de cuello del. 4 izq. der.
12 13	Pieza de cuello del. 5 izq. der.
18 24	Pieza de cuello 6 post izq. der.
19 23	Pieza de cuello 7 post izq. der.
20 22	Pieza de cuello 8 post izq. der.
21	Pieza de cuello 9 post.
25 26	Manga izq. der.
27	Puño izq. der.

3.17. Patrones de falda de 1930



1	Pieza falda 1 del. izq.
2	Pieza falda 1 del. der.
3	Pieza falda 2 del. izq.
4	Pieza falda 2 del. der.
5	Pieza falda post. 1 izq.
6	Pieza falda post. 1 der.
7	Pieza falda post. 2 izq.
8	Pieza falda post. 2 der.
9	Cinchón

3.18. Patrones de capa de 1930



1	Pieza del. izq.
2	Pieza del. der.
3	Cuello
4	Pieza post. izq.
5	Pieza post. der

3.19. Conclusiones del capítulo

Se pudo concluir que era indispensable tener la ficha de diseño para proceder a la obtención de patrones debido a que con este conocimiento previo resultó más sencillo saber cuáles eran los cortes utilizados. Así mismo la manipulación de las prendas debía ser cuidadosa, pero existía una gran ventaja porque aún no estaban restauradas por lo que se pudo realizar todo el trabajo sin ningún problema.

El material usado fue de gran utilidad ya que los patrones salían similares a los aplicados para la confección de la indumentaria analizada, a más de que fueron materiales que existían en el medio. Simplemente se requería un conocimiento previo de la materia patronaje para extraerlos. Por lo cual se pudo colocar pinzas de acuerdo al corte que tenía la prenda, sabiendo su abertura.

Resultó mucho más sencillo transportar todas estas medidas a un sistema de patronaje impartido en la carrera, en la que se trasladaban largos y contornos para poder obtener patrones más precisos. De esta manera se constató que si bien no se tiene el sistema como tal muchos de los procesos coinciden al momento de trasladarlo a la bidimensionalidad, se podría decir que algunos principios cambiaron como la caída de hombro que en la mayoría de los casos resultó más amplia que la que se suele colocar que es de 3 a 4 cm, sin embargo, en esencia se mantuvo.

En esta tesis solo se planteó obtener los patrones de las prendas, no obstante, este trabajo podría terminar cuando se haga la validación de dichos patrones por lo que se sugiere pueda haber segunda parte para la continuación de este trabajo.

CAPÍTULO 4

Análisis y comparación de
sistemas de patronaje

4.1 Introducción al cuarto capítulo

En este cuarto y último capítulo del proyecto de graduación se desarrolló el objetivo final, el cual era analizar y comparar los patrones obtenidos frente a los actuales para lo cual se debió partir de un sistema de trazado de cada década a la que pertenecen las prendas de la Casa Museo Remigio Crespo Toral. Siendo específicamente las de 1910, 1920, 1930, 1950 y finalmente 1980.

De esta manera se buscaron libros que contenían estos métodos, los que fueron analizados tanto en similitudes como en diferencias entre los sistemas que se usan actualmente junto con los del pasado. El material utilizado de referencia fue un libro llamado “Practical Sewing Making” de Sara May Allington publicado en la década de 1910, para 1920 se utilizó una revista argentina llamada “Para tí”. Así mismo, en 1930 se obtuvo el trazado de un libro titulado “Select Arte Práctico Método de Corte y Confección” de María Teresa Queirolo. En 1950 se tomó de presidente un procedimiento enseñado en la ciudad de Cuenca conocido como “Método Creation” y por último en 1980 se encontró el sistema de la empresa de máquinas de coser “Singer” impartido por la maestra Celina de la O, en México.

Como el objetivo es compararlos se debió buscar los utilizados en la actualidad, encontrando libros como “Diseño Corte y Confección” de Gustavo Elorza, “Patronaje” de Dennic Chunman, de igual forma el método aprendido en la Universidad y finalmente el texto “Lenguaje de los patrones en la moda” de Gloria Gómez. Al establecer los documentos de los cuales se obtuvieron las técnicas a cotejar se pudo afirmar o refutar la hipótesis, así como rescatar las que se usaban antiguamente para traerlas a la contemporaneidad.

Fue importante definir las variables a analizar como el cuello, contorno de busto, largo de busto, ancho de espalda, entre otras medidas indispensables para el trazo que se observó si ha cambiado o se ha mantenido con el tiempo. De igual forma se consideró importante estudiar cada contexto en el que se desarrollaron las décadas para así conocer más a fondo porque se trazaba de esa manera. Se armaron láminas en las que se pudo apreciar estas formas, lo que resultó más comprensible para poder sacar las conclusiones.



4.2. Década de 1910



4.2.1. Ficha de contextualización de 1910

Paul Poiret logró cambiar la silueta y liberar a la mujer del corsé, oprimiendo ahora los pies (Kioto, 2014). Un evento que marcó esta década fue las malas condiciones en las que trabajaban las mujeres lo que ocasionó el incendio de una fábrica por lo que se creó la Unión Internacional de Mujeres trabajadoras en textiles (Rissman, 2015). Este lapso de tiempo estuvo marcado principalmente por la primera guerra mundial, ocasionando que se empiecen a usar prendas inspiradas en uniformes militares (Kioto, 2014).

1910's



4.2.2. Ficha de silueta de 1910

La cintura ya no era tan ceñida como se lo hacía anteriormente, se utilizaban trajes sastres debido a que las mujeres debían salir a trabajar.



Fue una época de crisis mundial por lo que se apostó por los cortes sobrios como se ve en la imagen las mujeres utilizaban sacos o abrigos acompañados de una falda casi recta.

Como ocurría en 1930 la falda se vuelve recta o tiene pocos pliegues que se los representaban en el trazado base en el que se consideraba el contorno de cadera y cintura sin agregarle demasiados centímetros.

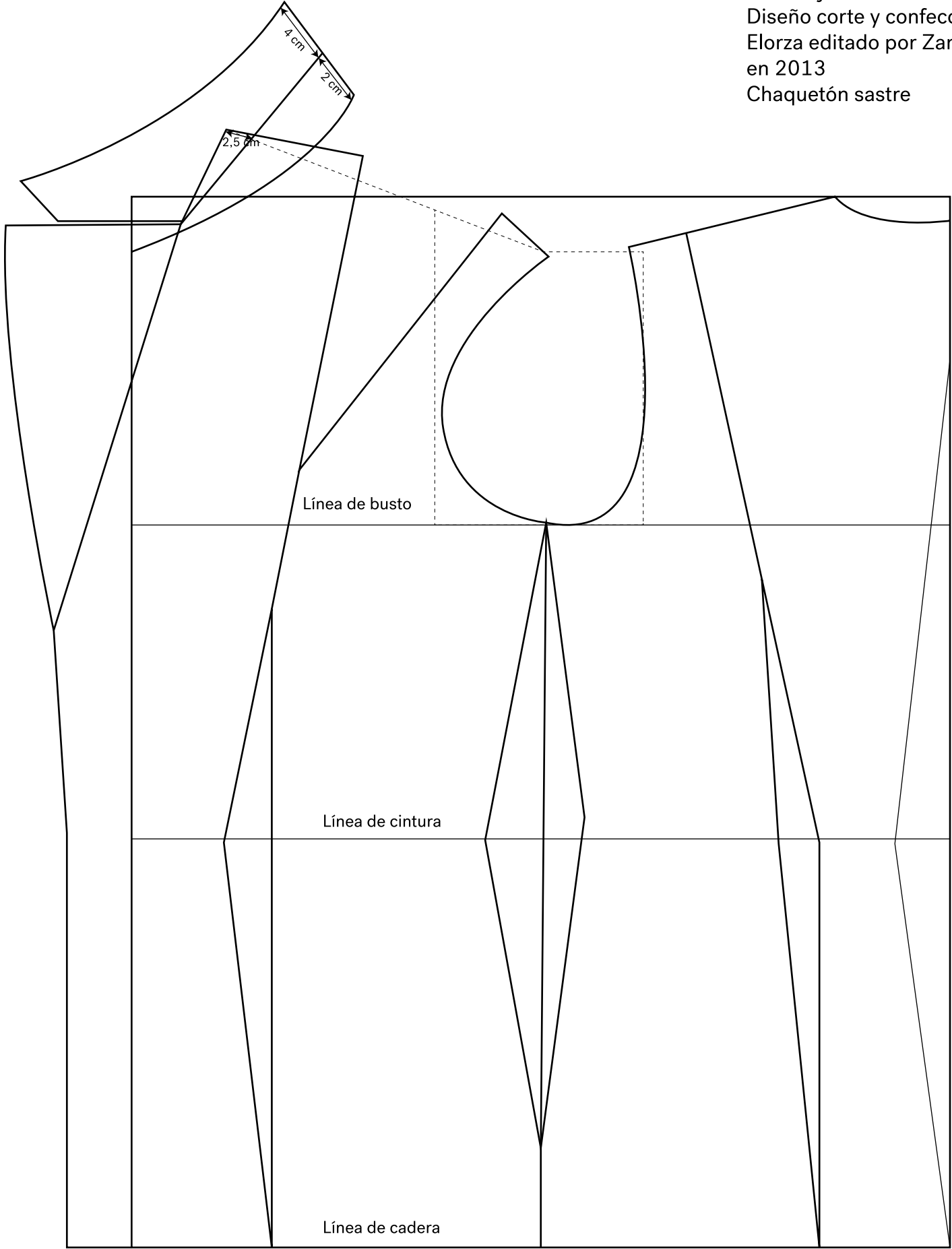


Collage 1910

Debido a lo que pasaba en el mundo se optimizaron materiales, usando cortes limpios para evitar el desperdicio de tela, haciendo cuellos sin mucho escote y ciñendo el traje a la figura.

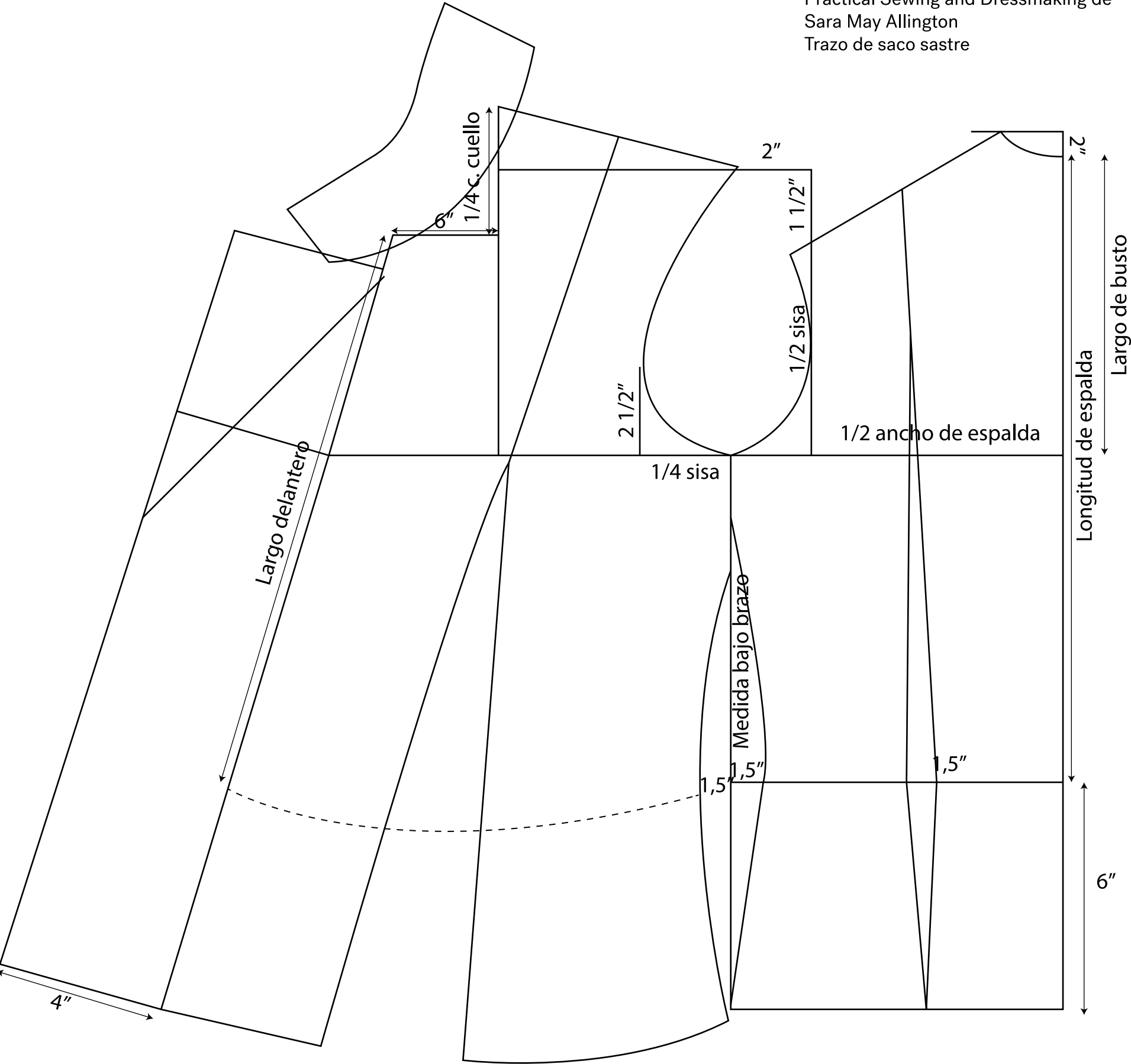
4.2.3. Ficha de trazado de saco sastre actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013
Chaquetón sastre



4.2.4. Ficha de trazado de chaquetón de 1910

Patronaje de 1910 basado en el libro
Practical Sewing and Dressmaking de
Sara May Allington
Trazo de saco sastre

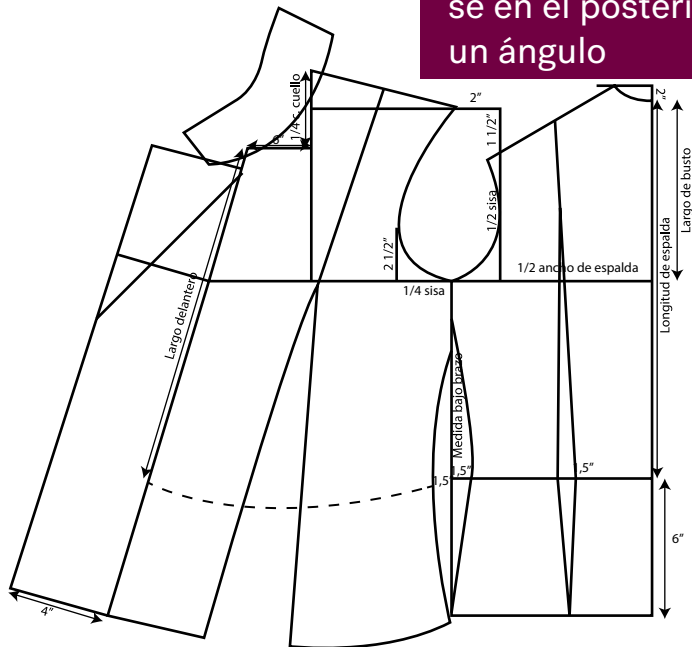


4.2.5. Tabla de similitudes y diferencias

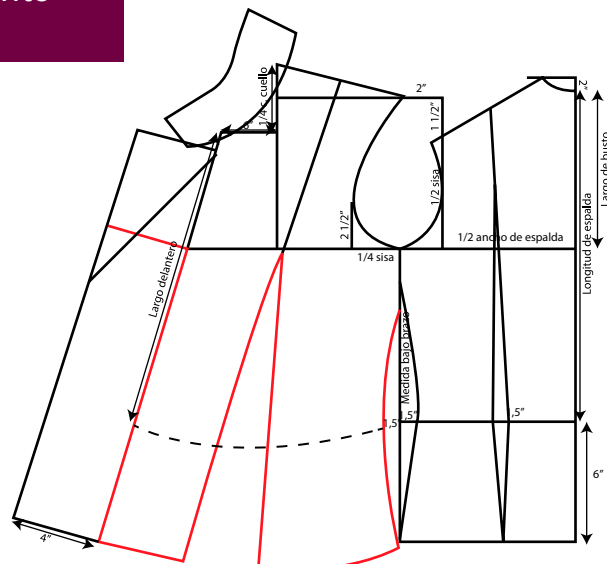
Saco sastre clásico	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1910	Patronaje actual
Cuello	Siguen una forma similar	Se mide 6" y 2" en el posterior En el delantero 1/4 c. de cuello y 6"	Se utiliza la sexta parte
Largo de pecho		Se usa la medida como tal	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4	Se usa el 1/4 c. de busto	Se usa el 1/4 de c. de busto + 5 cm
Contorno de cintura		Se utiliza el 1/4 c. de busto menos 1.5" de cada lado	Se usa la mitad del talle delantero
Costados		Se enlazan mediante curvas	Tiene una pinza en el costado para formar la cintura, une el corpiño delantero con el posterior
Pinzas delanteras		Tiene una pinza que se enlaza de forma curva y llega al hombro	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda		
Pinza posterior		Sale desde el hombro y se une de forma recta	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera		Sigue la forma de la línea	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa. Sisa delantera y posterior están unidas
Sisa posterior	Sigue la forma de la línea		
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: En esta década se puso mucho énfasis en la cintura por lo que se usan pinzas para poder ceñirla, el trazo es diferente al actual puesto que el delantero se traza en función a un ángulo que se forma al dibujar primero el posterior.			

4.2.6. Rescatando técnicas

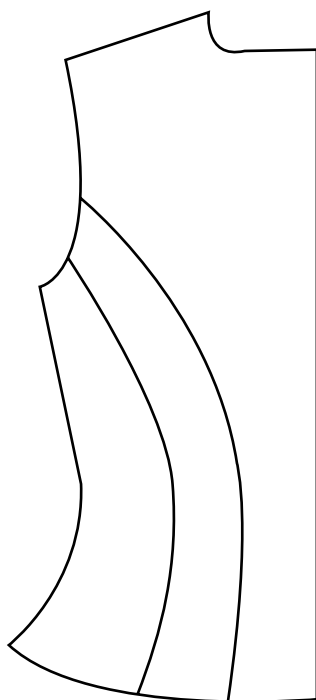
Trazar el delantero basándose en el posterior mediante un ángulo



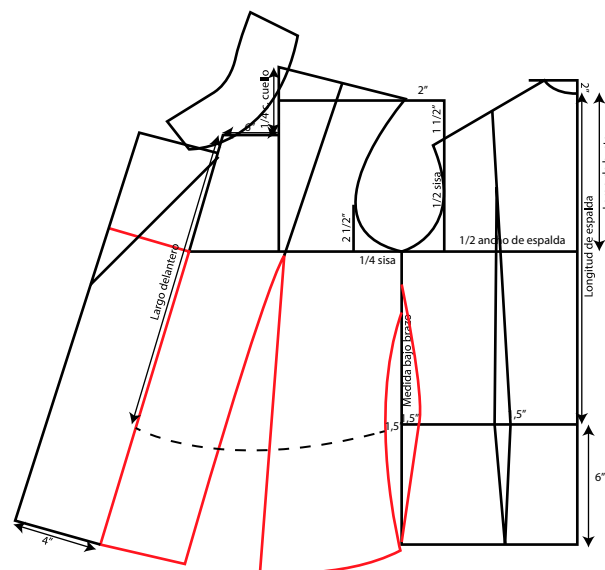
Trazar la pinza delantera con líneas curvas para ceñir más la silueta



Trazar cortes en la espalda para formarla



Dibujar los costados con líneas curvas para que adquieran mayor forma



4.2.7. Conclusiones de la década de 1910

Esta fue una década en la que las mujeres se cansaron de estar oprimidas por la silueta “S” que deformaba su cuerpo y les causaba problemas de salud, por lo que Paul Poiret logró liberarlas, sin embargo, no se dio cuenta que estaba atando sus pies. El no supo observar lo que sucedía a su alrededor y que una guerra mundial estaba por venir. Las mujeres se vieron obligadas a dejar sus hogares y buscar trabajo para mantener a sus familias, en consecuencia tuvieron que cambiar su vestimenta, optando por llevar un traje más cómodo inspirado en el vestuario militar.

Este tipo de indumentaria se ve reflejada en el patronaje de la década, en el que se traza con pinzas grandes para ceñir la cintura. El libro que se tomó en cuenta fue uno utilizado en esa época en Estados Unidos, en el cual el trazo se evidenciaba que era diferente al actual, sobretodo en el ángulo que se usaba para dibujar el delantero basado en el posterior. Así como los costados y las pinzas que están entrelazados mediante líneas curvas, lo que hoy por hoy se traza con líneas rectas. Estas técnicas podrían ser llevadas a la actualidad, así como ser probadas en patrones vigentes para saber cual funciona de mejor manera según el requerimiento de la persona.



4.3. Década de 1920

1920's



En el siguiente periodo conocido como “Años Locos” comprendido de 1920 a 1930, se acabó la guerra y la cintura se trasladó a las caderas, se utilizaron faldas cortas. Las mujeres se empoderaron de su cuerpo y su vestimenta, tenían los mismos derechos que los hombres; nació un estilo andrógino (Laver, 2003). El vestuario era simple y adornado con lentejuelas o plumas. Gabrielle Chanel fue la incursora de este tipo de vestuario básico y basado en el traje sastre de los hombres (Kioto, 2014).

4.3.2. Ficha de silueta de 1920



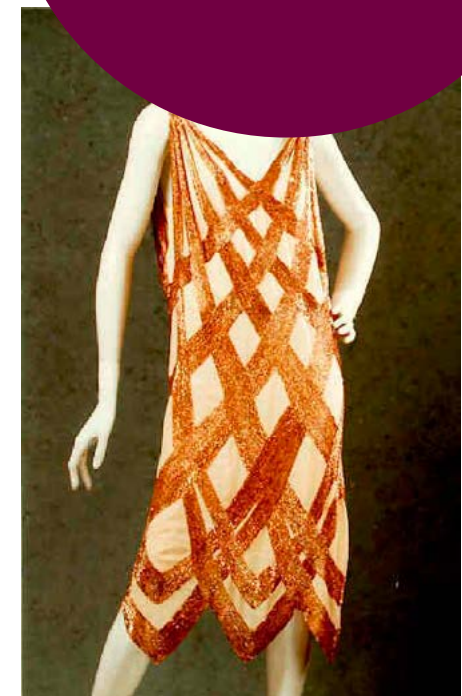
Se utilizan trajes más cómodos, por primera vez se toma en cuenta la ergonomía



La silueta que se sigue es recta en la que por primera vez en toda la historia de la indumentaria se libera a la mujer del corsé



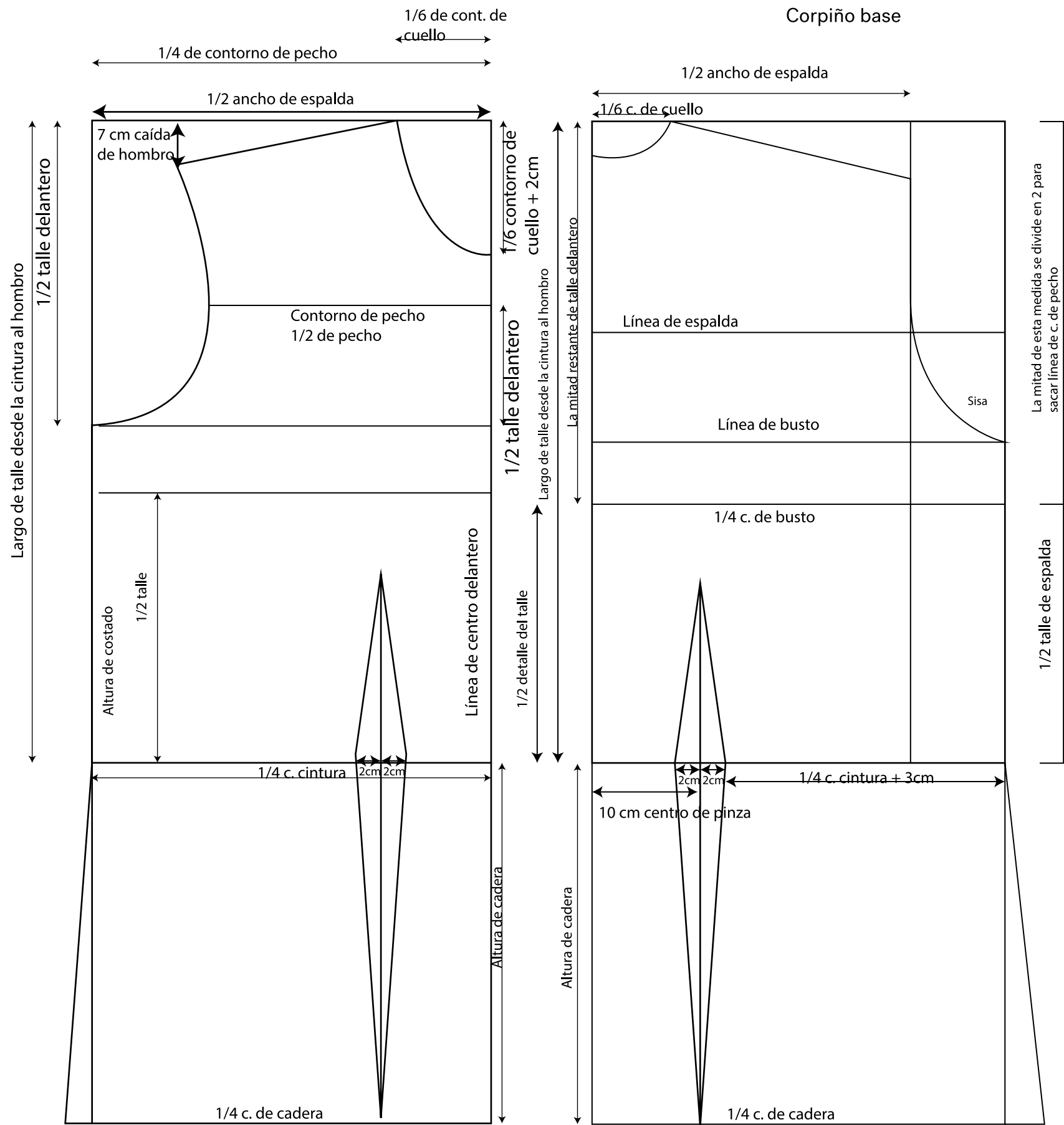
El patronaje desarrollado se traza con una cintura casi desvanecida, en esta década adquieren importancia los cortes sastre que vendrán fuertes en la siguiente década.



Collage 1920

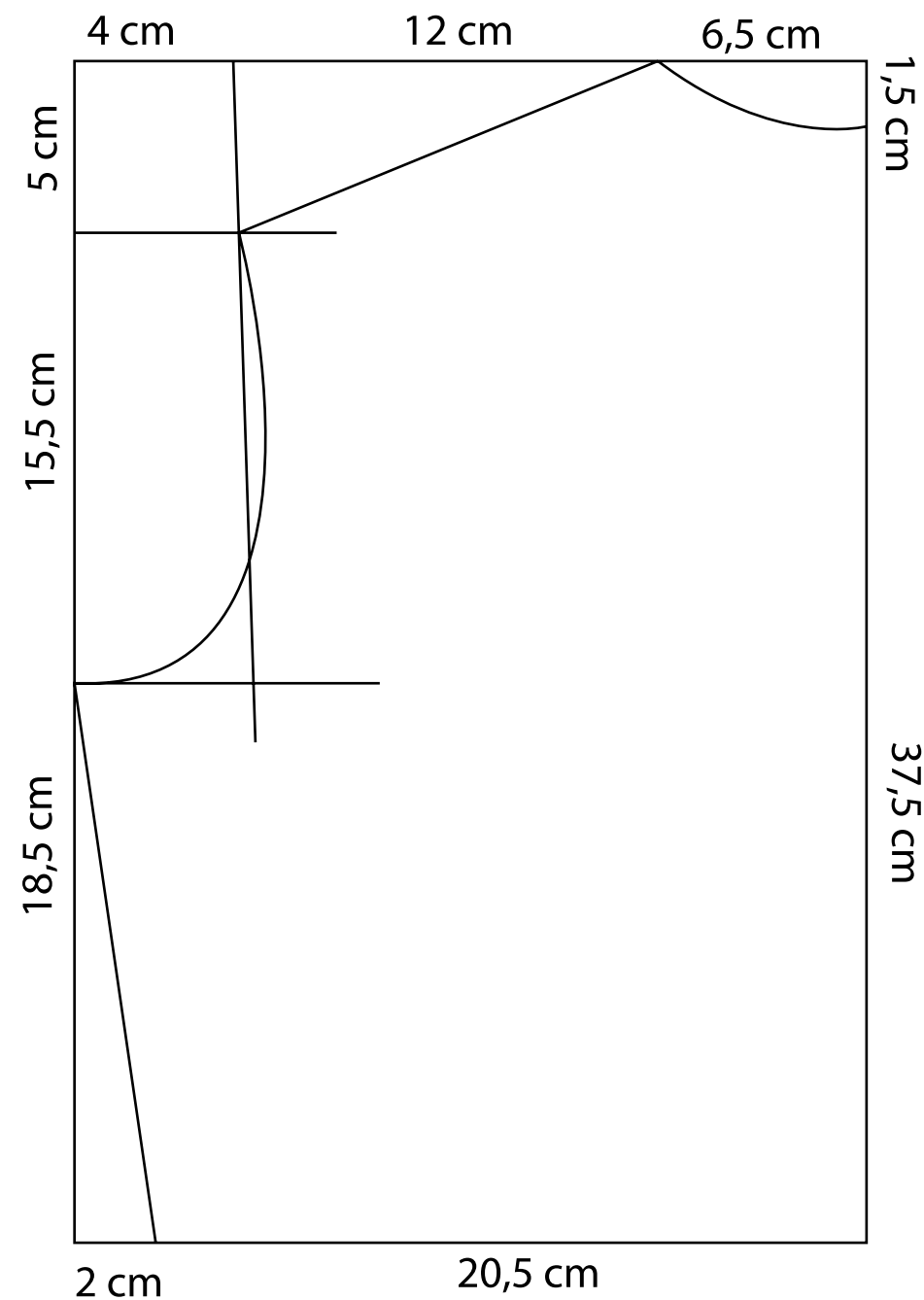
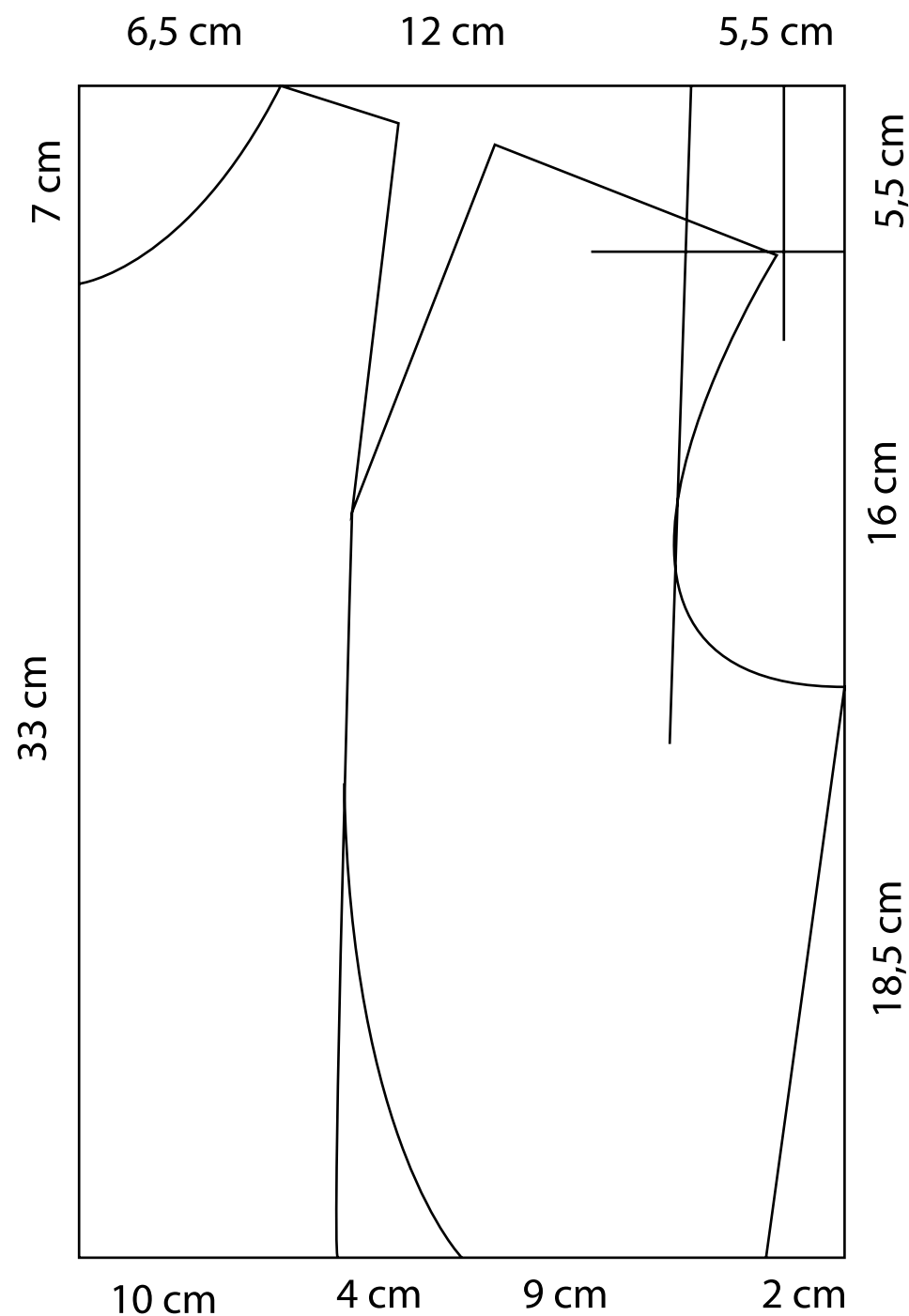
4.3.3. Ficha de trazado de corpiño base actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013
Corpiño base



4.3.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1920

Patronaje de 1920 basado en una revista argentina de la época llamada “Para tí”
Corpiño base

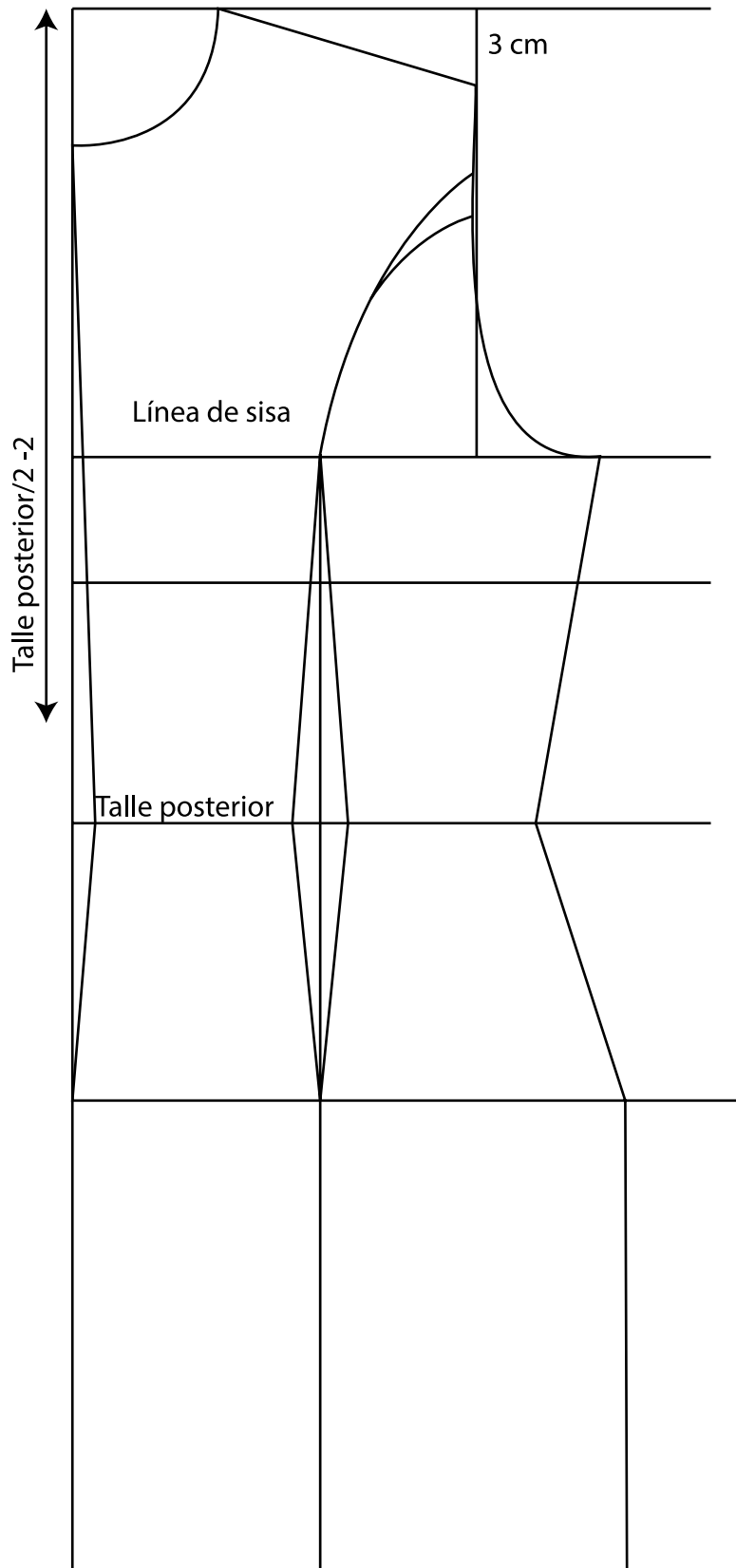
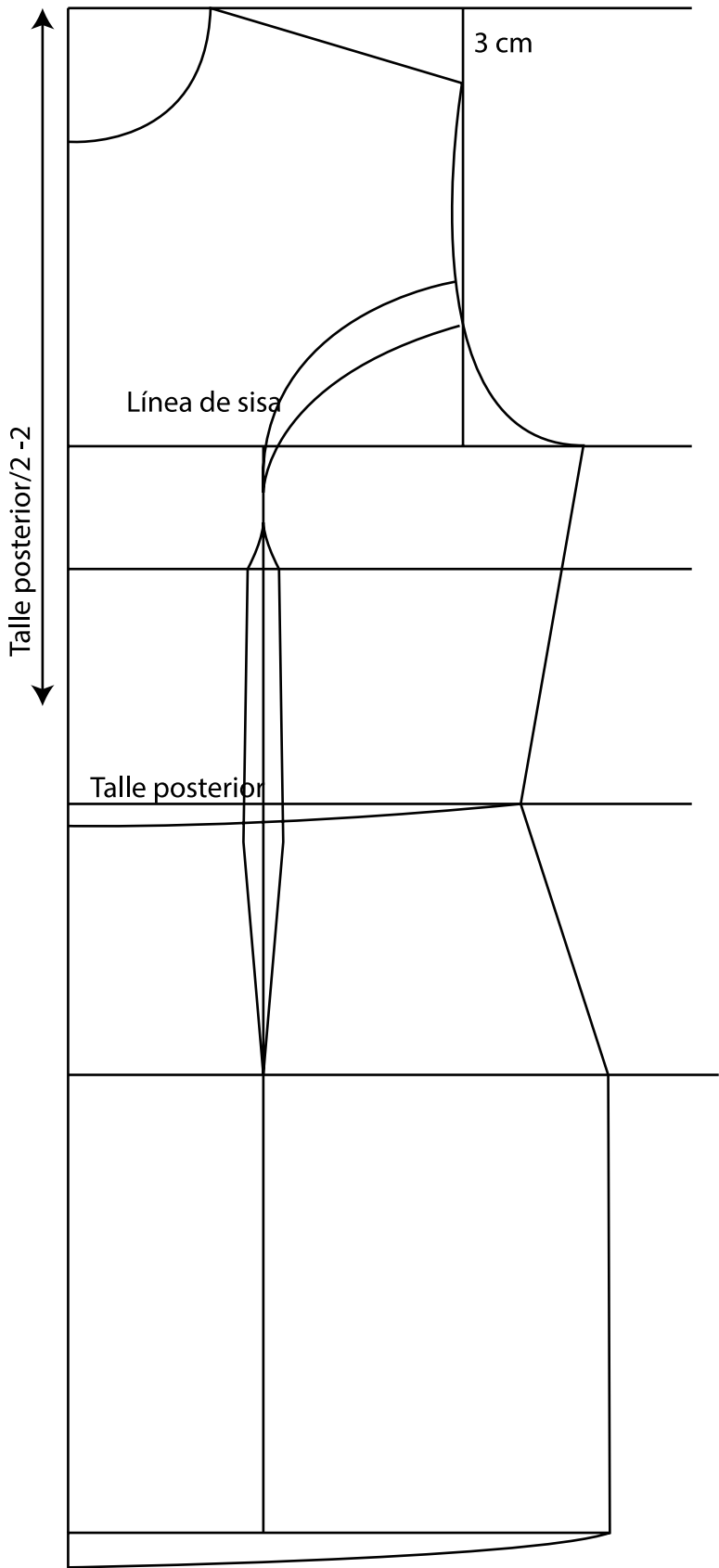


4.3.5. Tabla de similitudes y diferencias

Corpiño	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1920	Patronaje actual
Cuello		Se utiliza la medida de 6,5 cm tanto para delantero como posterior	Se utiliza la sexta parte Tiene una mayor curvatura
Largo de pecho		Se utiliza la medida de longitud del busto entera	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4		
Contorno de cintura		Se toma de referencia el 1/2 ancho de espalda más la medida del cuello y se ingresa 2cm	Se usa la mitad del talle delantero
Costados		Se enlazan mediante curvas el alto de busto y el contorno de cintura	Se enlazan mediante líneas rectas
Pinzas delanteras		Tiene una pinza que sale desde el hombro y llega a la cintura con una apertura de 4 cm	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza la misma medida para los 2 trazos		
Pinza posterior		No tiene pinza	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera	Sigue la forma de la línea		
Sisa posterior		Se ingresa 1 cm en la mitad de la sisa	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: En el trazo básico de corpiño de 1920 se considera que tiene los principios necesarios para constituir lo que se conoce hoy en día como patronaje contemporáneo, igualmente sigue la forma de la silueta de la década, la cual era rectangular.			

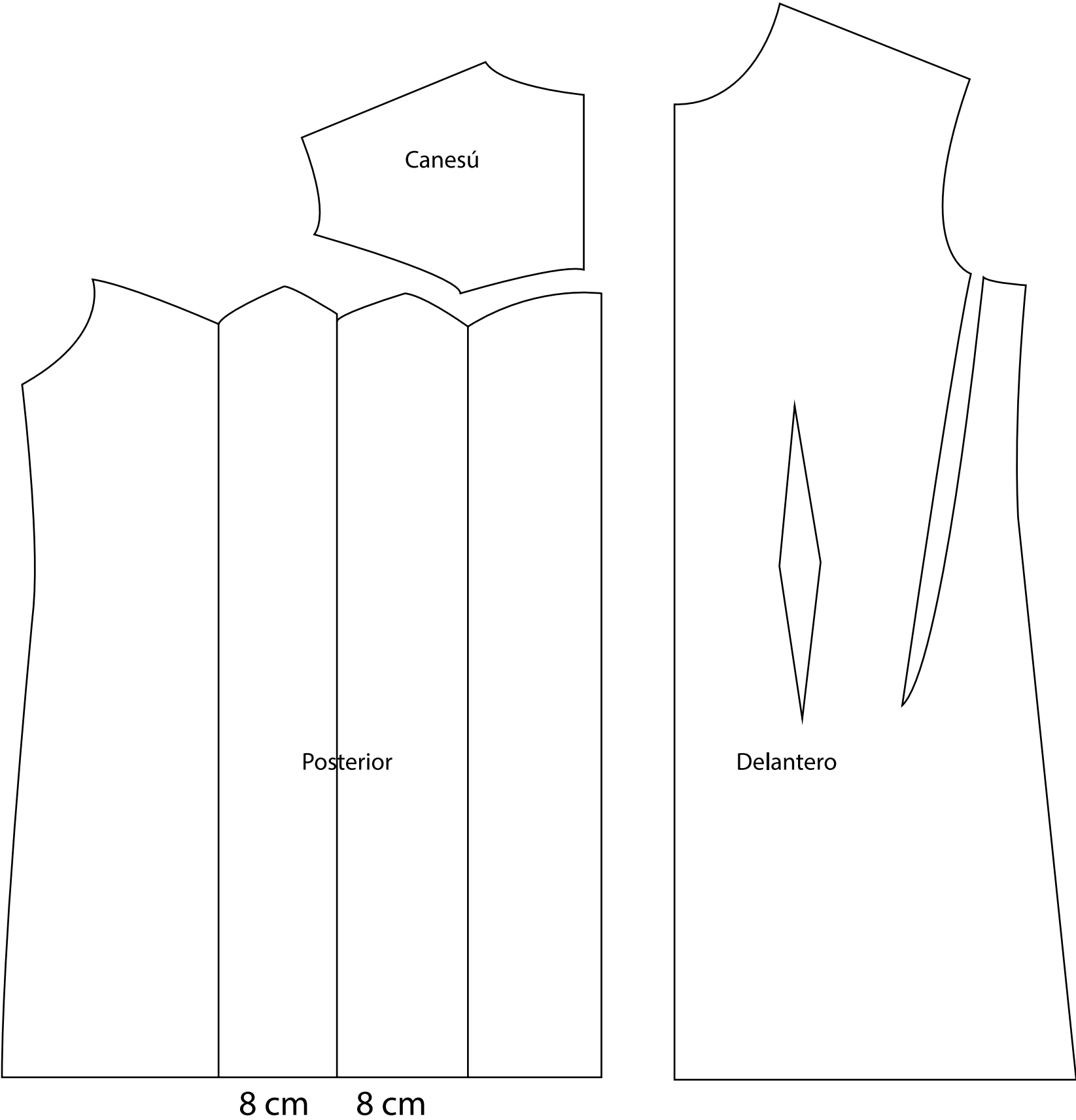
4.3.6. Ficha de trazado de abrigo base actual

Patronaje actual basado en el método
impartido en la Universidad
Abrigo base



4.3.7. Ficha de trazado de abrigo de 1920

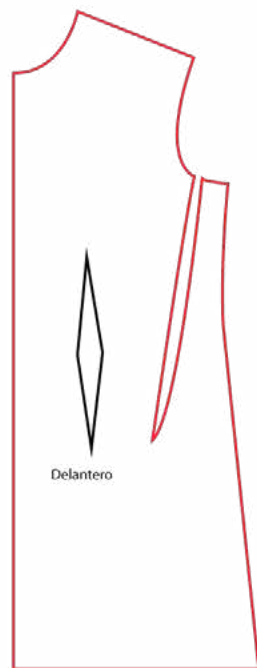
Patronaje de 1920 basado en una revista argentina de la época llamada “Para tí”
Abrigo base



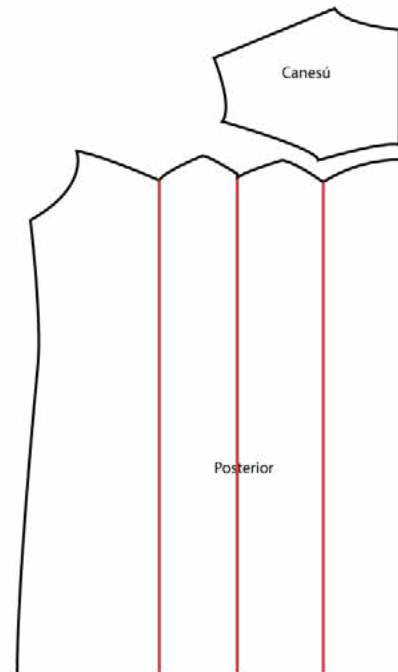
4.3.8. Tabla de similitudes y diferencias

Abrigo	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1920	Patronaje actual
Cuello	Siguen una forma similar	Se utiliza la medida de 6,5 cm tanto para delantero como posterior	Se utiliza la sexta parte +1cm
Largo de pecho	Es una medida que va hasta la parte más saliente del busto		
Contorno de busto		Se utiliza dicha medida dividida para 4	Se utiliza el 1/4 c. de busto +1cm
Contorno de cintura		Se sigue casi un corte recto	Se usa el 1/4 c. de cintura +3pinza+1cm
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas		
Pinzas delanteras		Se puede trazar con dos pinzas, la una en la cintura y otra que va desde la sisa con una forma curva	La pinza se traza desde el busto en forma curva para formarlo, esta línea se extiende hasta la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza la misma medida para los 2 trazos		
Pinza posterior		Tiene pliegues que miden 8 cm cada uno	Se mide en la línea de sisa la mitad y se extiende la pinza, así mismo posee otra en la sisa para formar la espalda
Sisa delantera		Sigue la forma de la línea	La sisa es poco cavada con respecto a la línea de sisa
Sisa posterior		Se ingresa 1 cm en la mitad de la sisa	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento en este caso el largo de abrigo		Se usa el 1/4 c. de cadera + 1cm Largo de cadera: Se ha calculado que generalmente mide 18 cm
Observaciones: Es importante destacar los pliegues que se trazan en la espalda que pueden ser utilizados para abrigos en la actualidad, así como las pinzas que tienen una forma curva para definir mejor la silueta.			

4.3.9. Rescatando técnicas



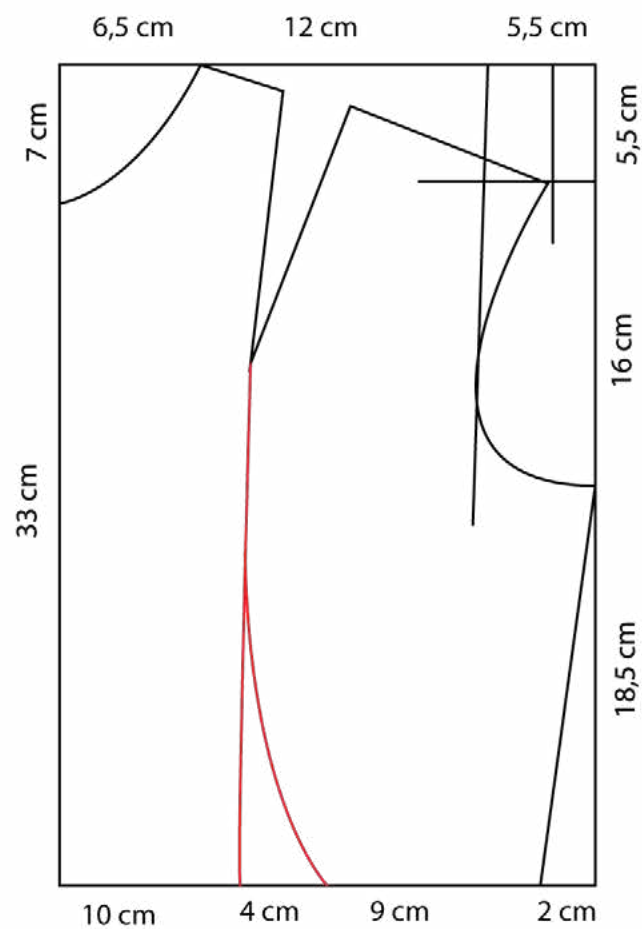
Pinza redondeada



Pliegues en la espalda



Collage 1920



4.3.10. Conclusiones de la década de 1920

En esta década existió un gran empoderamiento de las mujeres que al estar encerradas en una silueta que las tenía prisioneras optaron por llevar prendas más cómodas siguiendo una forma recta, para así, dejar de presionar su cintura. Se podría decir que fue cuando la mujer pudo tomar mas posesión de si misma, y decidió lo que quería llevar así como lo que deseaba ser. Llegaron a tener los mismos derechos que los hombres por lo que ya se empezaron a llevar pantalones que hasta ese entonces habian estado prohibidos para las mujeres. Este empoderamiento se dió principalmente debido a lo acontecido tras la Primera Guerra Mundial, por lo que las amas de casa tuvieron obligadamente que salir a trabajar para tener un sustento para su hogar.

Con la comparación que se realizó se pudo palpar que los métodos utilizados antiguamente a diferencia de los actuales han cambiado; incluso se podría decir que han avanzado. Se aplican las mismas bases para el patronaje contemporáneo, fundamentado en un dibujo bidimensional de cada pieza que compone la prenda. Sin embargo, se pueden observar métodos interesantes que podrían ser traídos a la actualidad, como las pinzas redondeadas. El método que se tomó de base fue el de una revista argentina popular de 1920, en el que se enseñaba como realizar sus propias prendas a las amas de casa, el cual se lo hacía mediante tallaje y una serie de patrones que venían como material aparte.



4.4. Década de 1930

En 1930 Con la gran depresión y la caída de la bolsa de valores en Wall Street la falda volvió a bajar junto con todo el estatus que las mujeres habían logrado alcanzar y volvieron a ser relegadas al hogar.

La vestimenta volvió a ser sobria en sus colores como en sus cortes y materiales. Apareció el crepe y nylon. Se llevaban faldas cortadas al bias.

SIMPLICIDAD

TRAJE SASTRE

SOBRIEDAD

CORTES LIMPIOS



4.4.2. Ficha de silueta de 1930

La silueta que se sigue es una con hombros anchos por lo que al momento de trazar los patrones se agregan varios centímetros en el patrón base.

Se pone más énfasis en los elementos que componen la prendas como los bolsillos, cuellos, cinchones, de esta manera se innovó en los detalles. También se prestó atención a los accesorios que iban en juego con la vestimenta.



La falda es recta o tiene pocos pliegues, que se representa en el trazado como una falda base



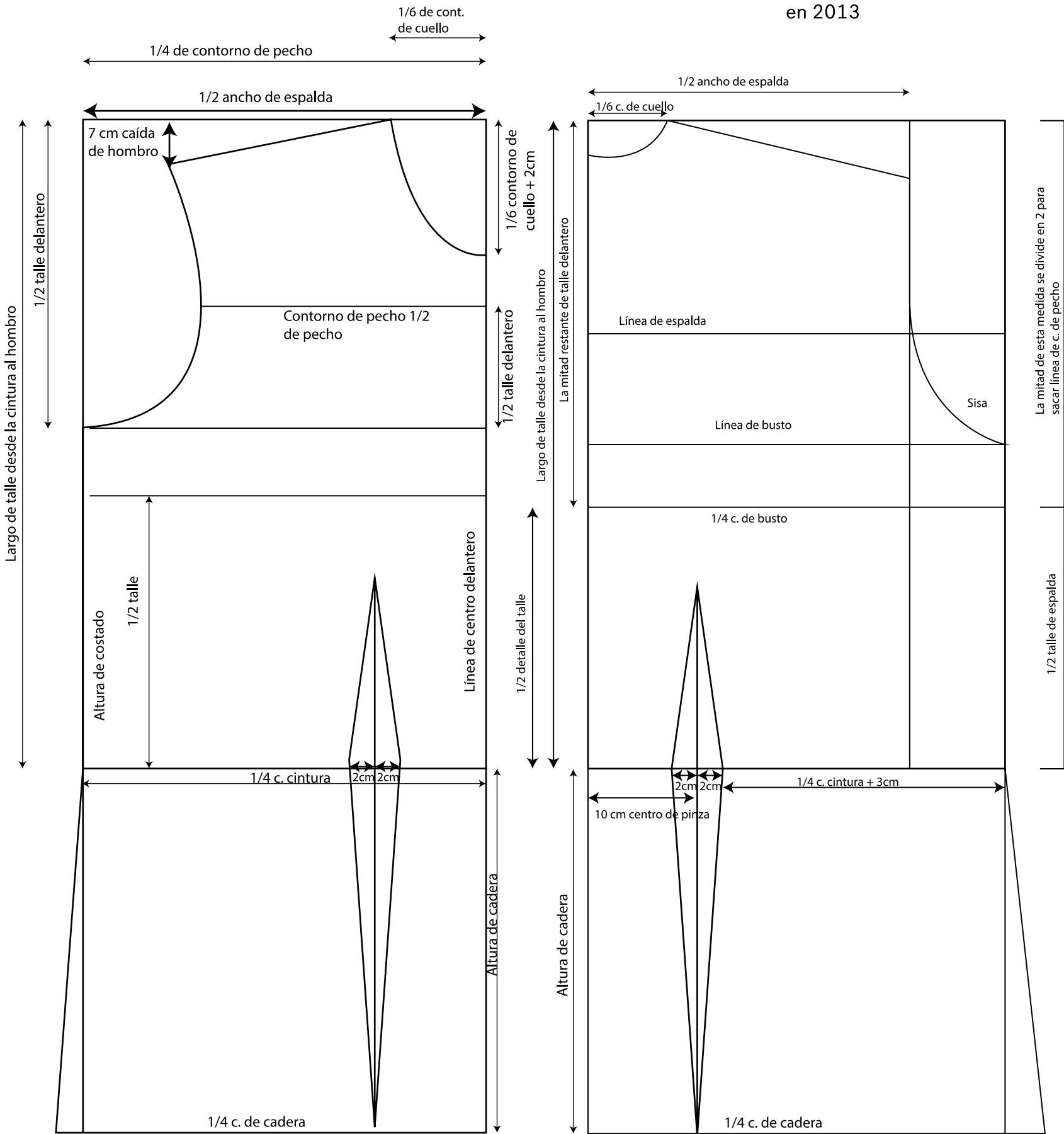
Fue una época de crisis mundial en la que se apostó por los cortes sobrios, como se ve en la imagen las mujeres utilizaban sacos o abrigos acompañados de una falda casi recta



Debido a lo que pasaba en el mundo se optimizó materiales por lo que se usaron cortes limpios para evitar el desperdicio de tela, haciendo cuellos sin mucho escote y ciñendo el traje a la figura.

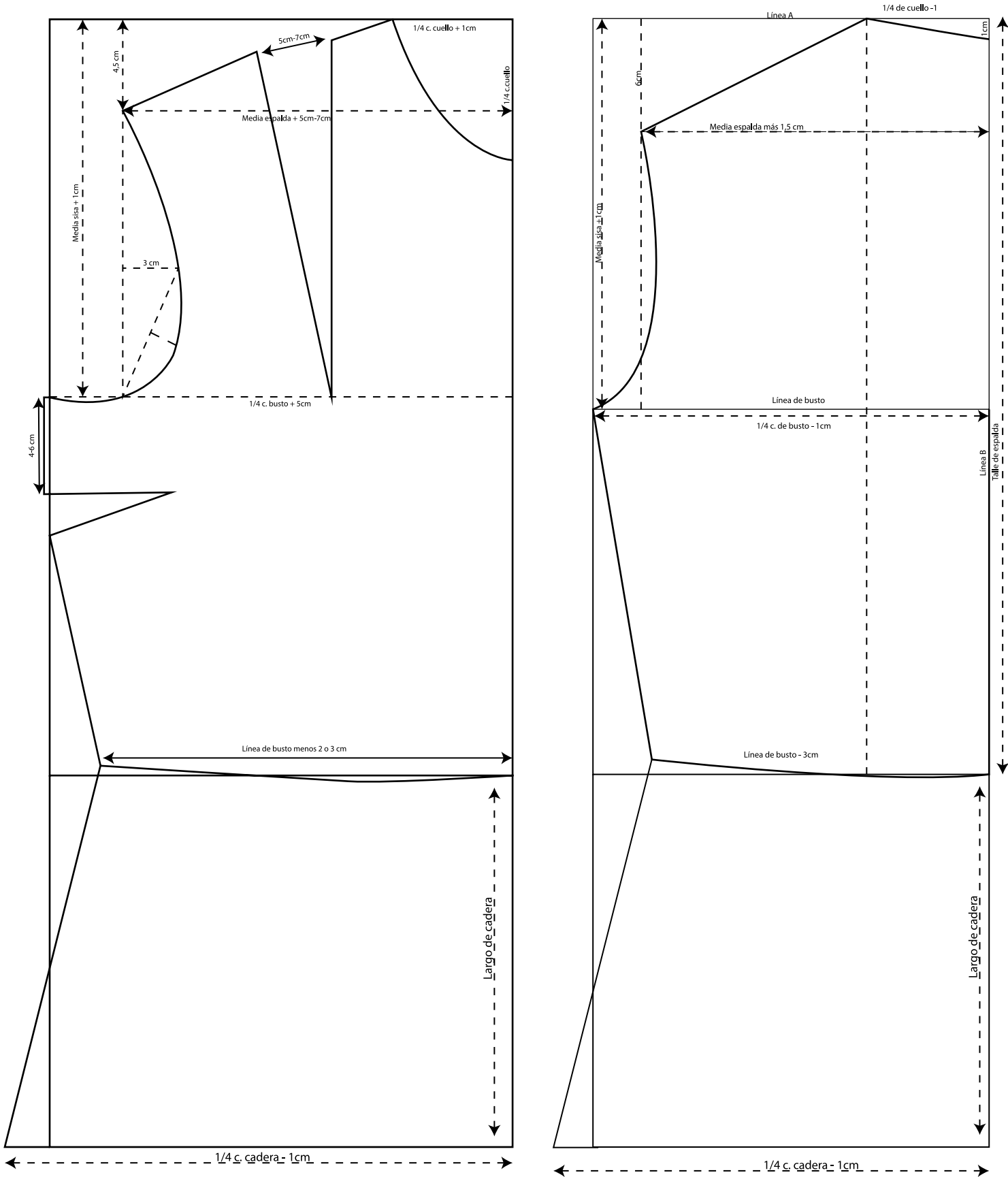
4.4.3. Ficha de trazado de corpiño base actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013



4.4.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Corpiño base

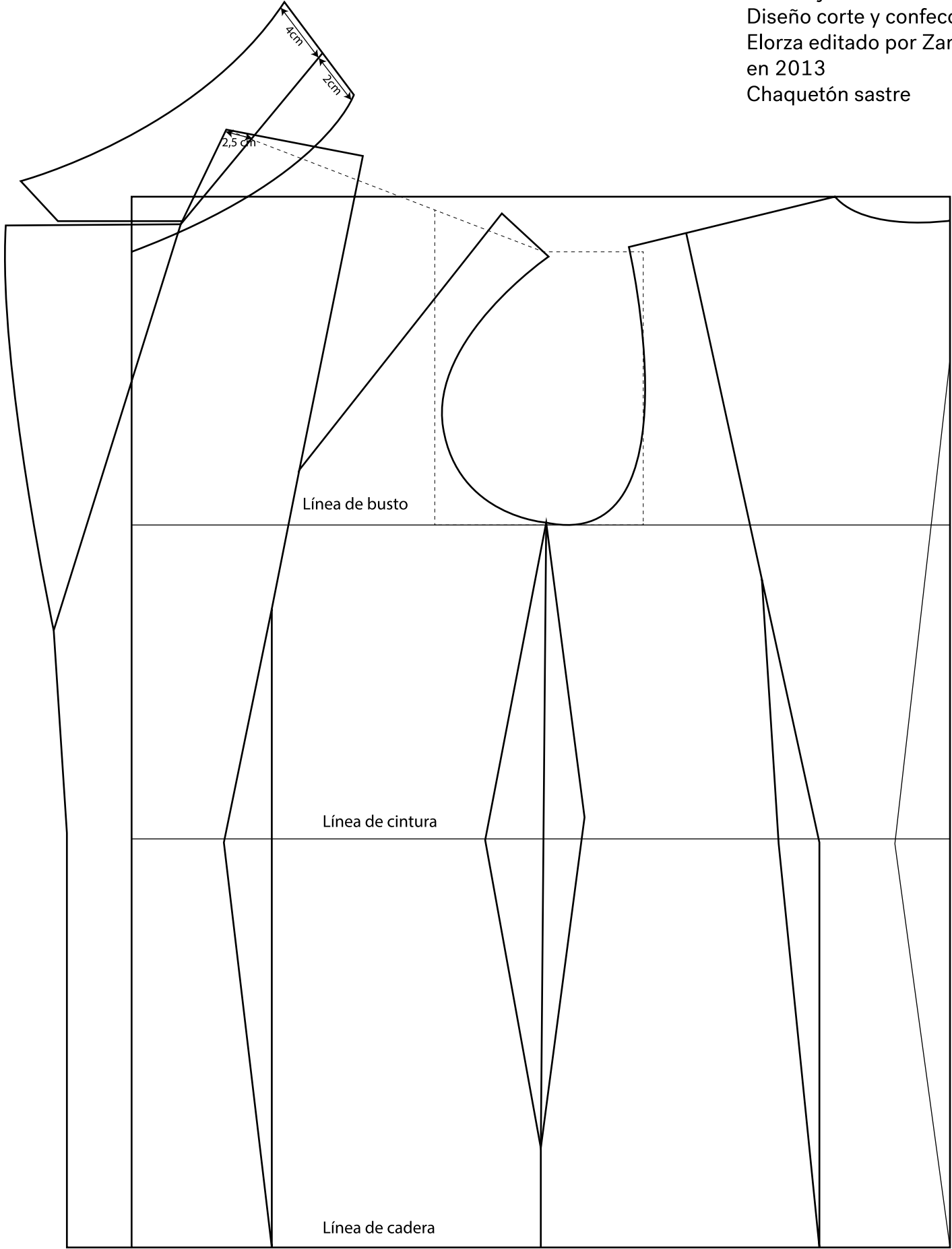


4.4.5. Tabla similitudes y diferencias

Corpiño base	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Cuello		Para el cuello se utiliza la cuarta parte Tiene una curva menor	Se utiliza la sexta parte Tiene una mayor curvatura
Largo de pecho		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4		
Contorno de cintura		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Se usa la mitad del talle delantero
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas		
Pinzas delanteras		Tiene una amplitud en el hombro de 5 a 6 cm y una debajo del busto con la distancia sobrante entre el corpiño delantero y posterior	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza la misma medida para los 2 trazos		
Pinza posterior		No contiene pinza posterior	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera		Posee la sisa más cavada con una entrada justo en medio trazo de 3 cm	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa
Sisa posterior		Es más cavada con una entrada de 1 cm en la mitad	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: Sabiendo que en la década de 1930 en todo el mundo había una crisis por el hecho de enfrentar nuevamente una guerra mundial, lo que a su vez generaba inestabilidad económica en cada país que dependían de las grandes potencias. Por lo cual el corte que se seguía en la época era ceñido al cuerpo para optimizar materia prima. En la actualidad se siguen diferentes tipos no corte no existe uno específico y las pinzas son básicas para formar la silueta.			

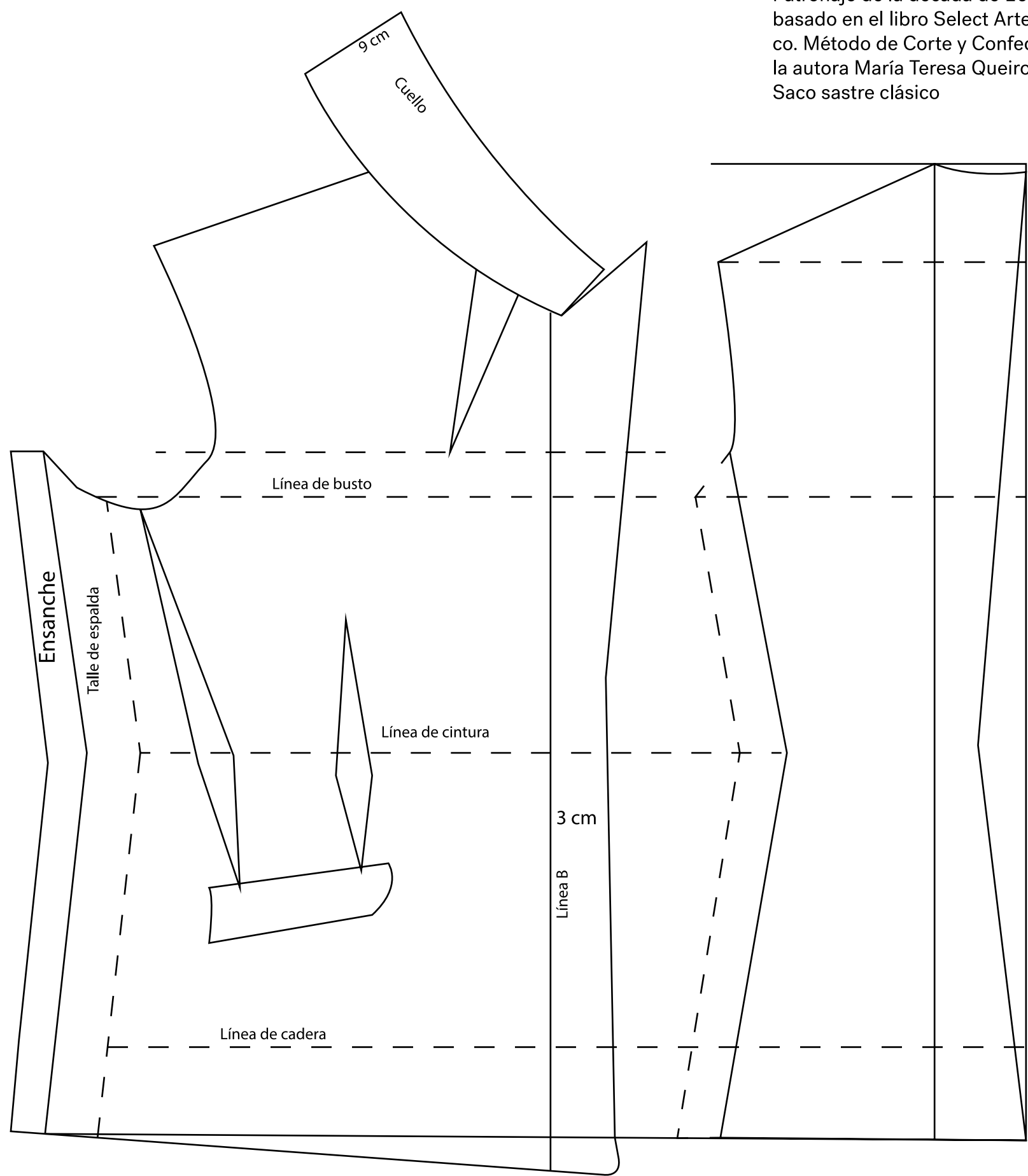
4.4.6. Ficha de trazado de saco sastre actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013
Chaquetón sastre



4.4.7. Ficha de trazado de chaquetón sastre de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Saco sastre clásico

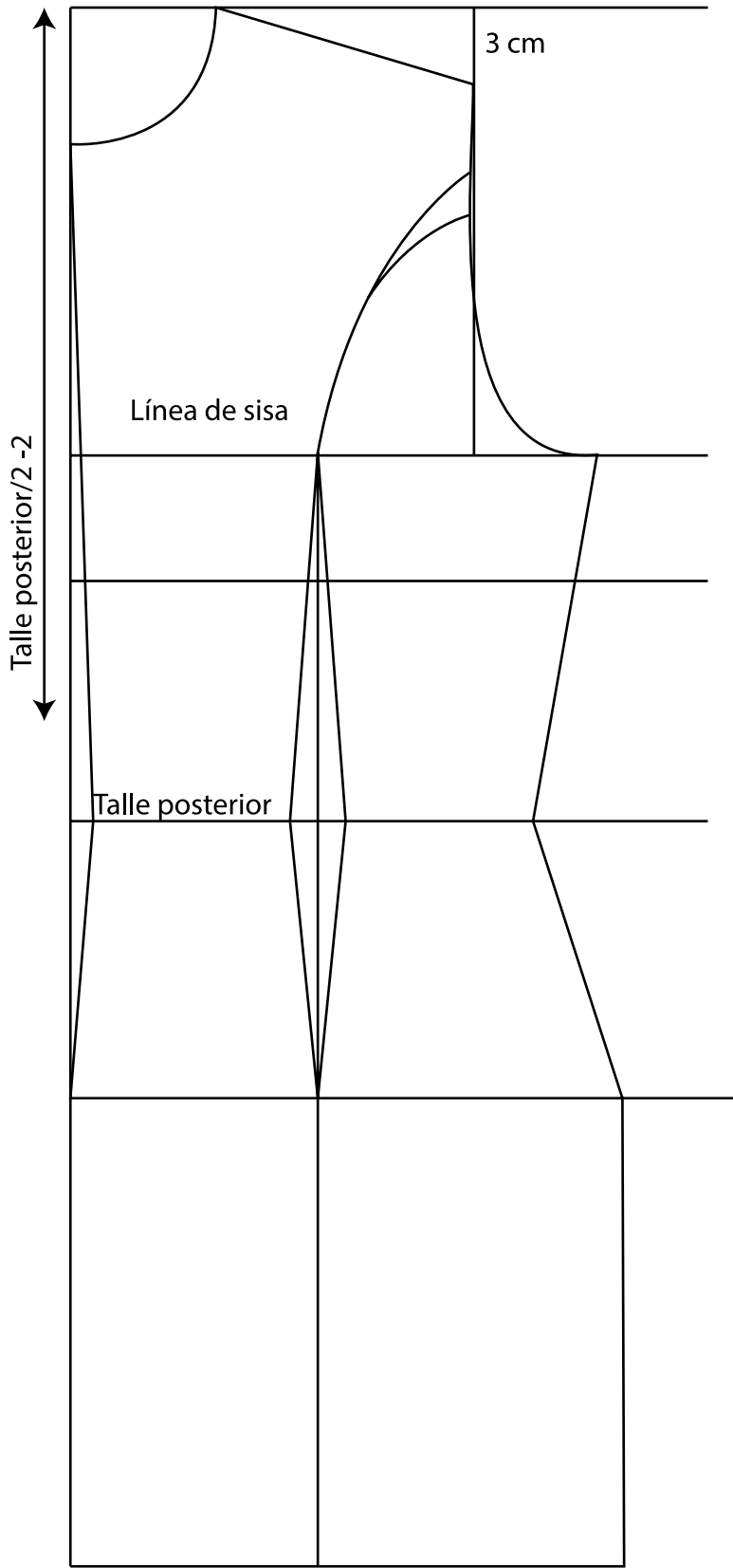
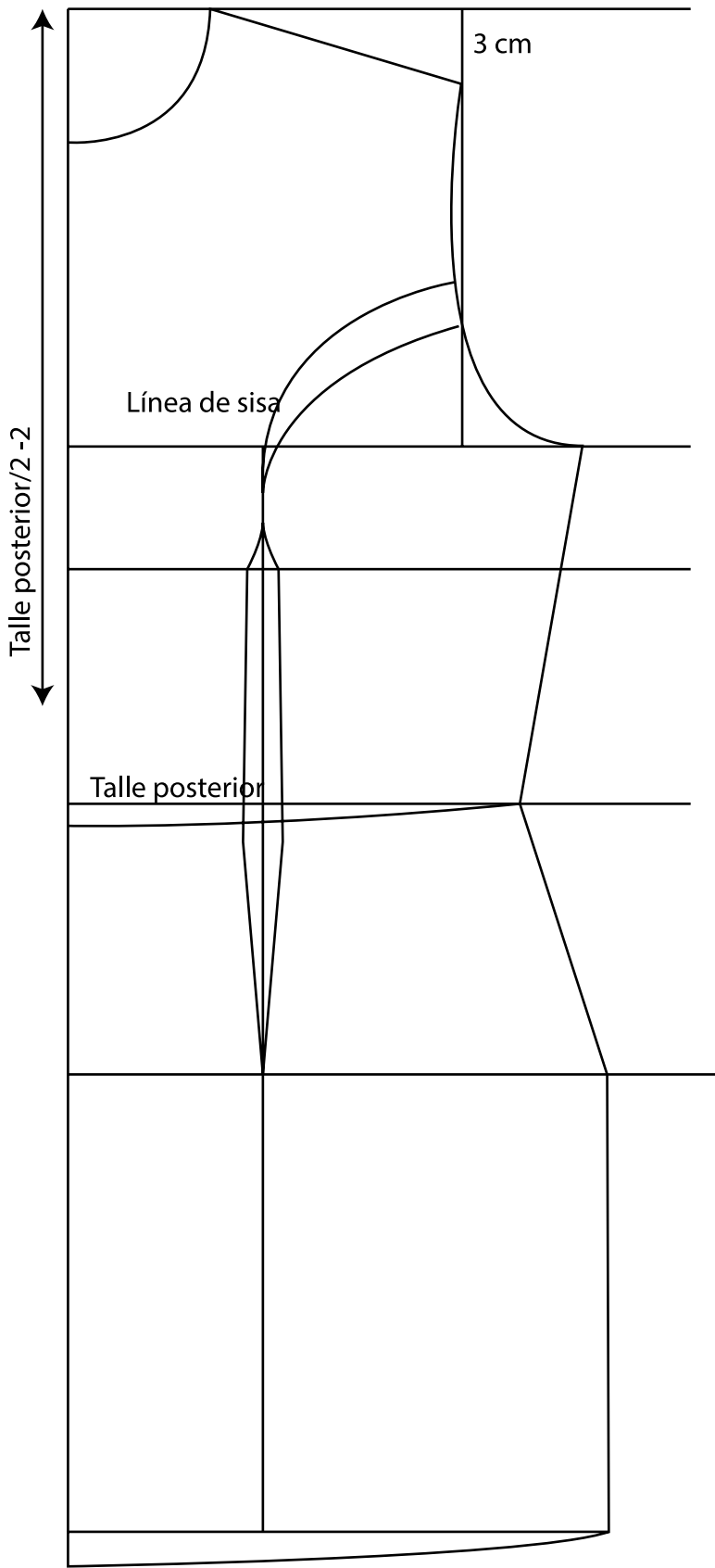


4.4.8. Tabla similitudes y diferencias

Saco sastre clásico	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Cuello	Siguen una forma similar	Para el cuello se utiliza la cuarta parte más 2 cm Se diferencia en las medidas	Se utiliza la sexta parte
Largo de pecho		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4	Posterior: 1/4 de busto -1 cm Delantero: 1/4 de busto + 8 cm	Se usa el 1/4 de c. de busto + 5 cm
Contorno de cintura		Se utiliza la medida de media sisa más 2 cm.	Se usa la mitad del talle delantero
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traslada una parte del corpiño posterior al delantero formando la sisa	Tiene una pinza en el costado para formar la cintura, une el corpiño delantero con el posterior
Pinzas delanteras		Tiene una pinza debajo del cuello y dos pinzas que se extienden desde la cintura para ceñir la cintura	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda		Delantero: 1/2 a. espalda + 5 cm para cruce Posterior: 1/2 a. espalda + 2 cm	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda
Pinza posterior		Tiene una pinza en el centro posterior para formar la curvatura de la espalda	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera		Posee la sisa más cavada con una entrada justo en medio trazo de 3 cm	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa Sisa delantera y posterior están unidas
Sisa posterior		Es más cavada con una entrada de 1 cm en la mitad	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		Se usa el 1/4 c. de cadera + 5 cm
Observaciones: Sabido que en la década de 1930 en todo el mundo había una crisis por el hecho de enfrentar nuevamente una guerra mundial, lo que a su vez generaba inestabilidad económica en cada país que dependían de las grandes potencias. Por lo cual el corte que se seguía en la época era ceñido al cuerpo para optimizar materia prima, tiene 2 pinzas en el corpiño delantero a diferencia del trazo actual con el fin de ajustarse a la figura de la mujer.			

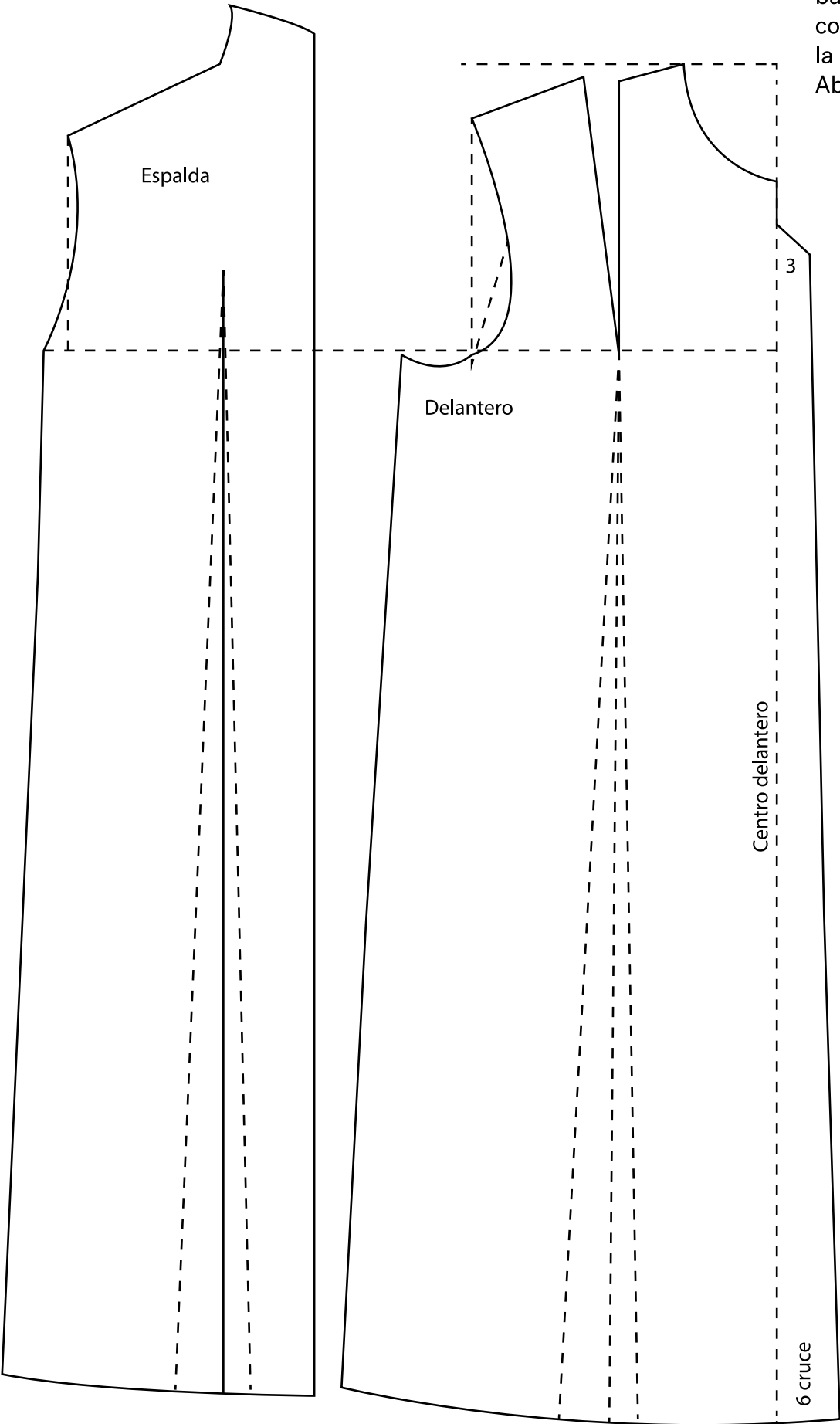
4.4.9. Ficha de trazado de abrigo actual

Patronaje actual basado en el método
impartido en la Universidad
Abrigo



4.4.10. Ficha de trazado de abrigo de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Abrigo

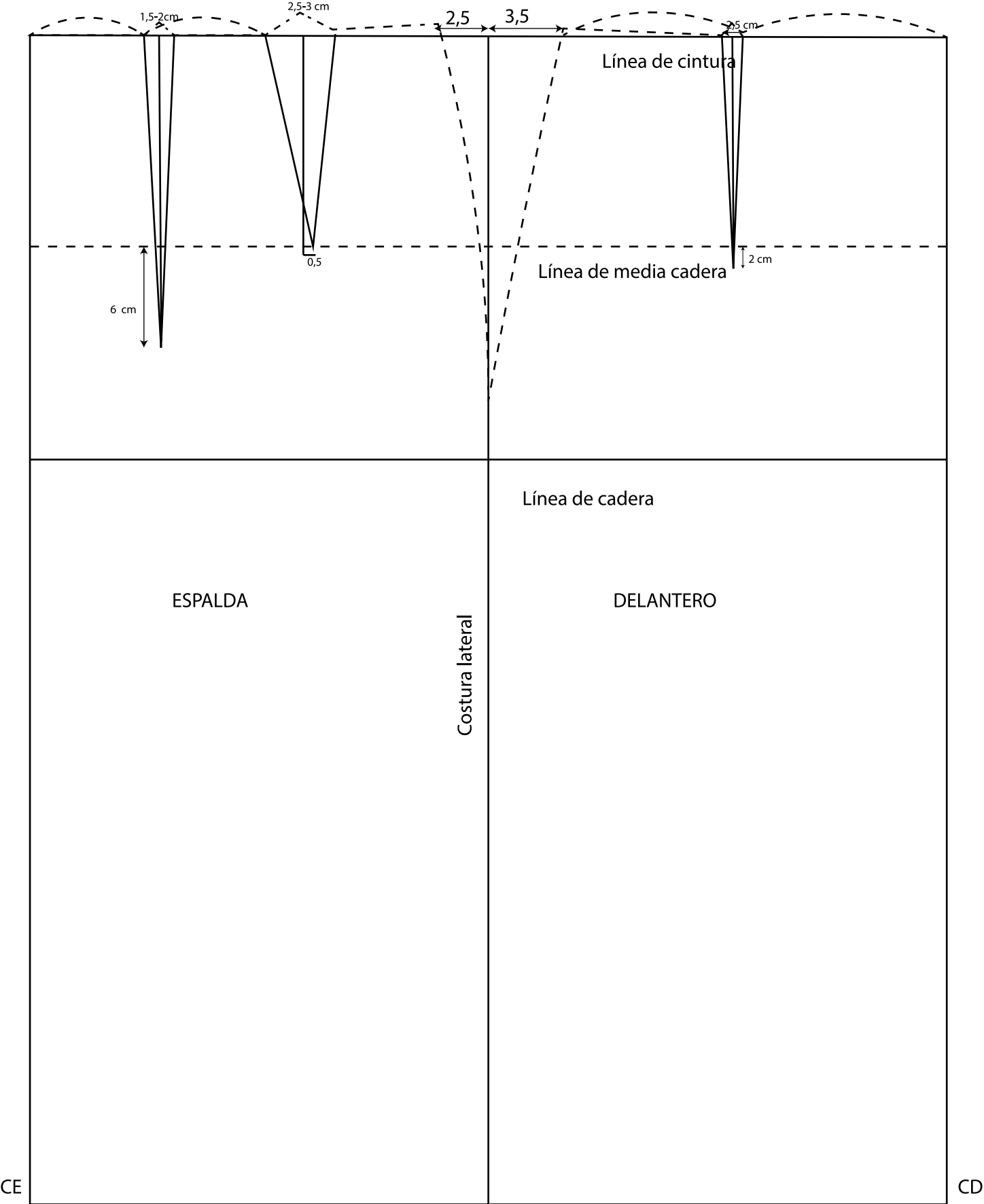


4.4.11. Tabla similitudes y diferencias

Abrigo	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Cuello	Siguen una forma similar	Para el cuello se utiliza la cuarta parte menos 1 cm	Se utiliza la sexta parte +1cm
Largo de pecho		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Es una medida que va hasta la parte más saliente del busto
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4	Posterior: 1/4 de busto -1 cm Delantero: 1/4 de busto + 6 cm	Se utiliza el 1/4 c. de busto +1cm
Contorno de cintura		Se omite la cintura por el corte recto	Se usa el 1/4 c. de cintura +3pinza+1cm
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas		
Pinzas delanteras		Tiene una pinza que parte del busto y se extiende al hombro y al largo de abrigo	La pinza se traza desde el busto en forma curva para formarlo, esta línea se extiende hasta la cadera
1/2 ancho de espalda		Delantero: 1/2 a. espalda + 6 u 8 cm para cruce Posterior: 1/2 a. espalda + 2 cm	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda
Pinza posterior		Tiene una pinza que se traza desde el busto hasta llegar al hombro y al largo de abrigo	Se mide en la línea de sisa la mitad y se extiende la pinza, así mismo posee otra en la sisa para formar la espalda
Sisa delantera		Posee la sisa más cavada con una entrada justo en medio trazo de 3 cm	La sisa es poco cavada con respecto a la línea de sisa
Sisa posterior		Es más cavada con una entrada de 1 cm en la mitad Si se desea una sisa más holgada se debe colocar media sisa más 3 a 4 cm	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento en este caso el largo de abrigo		Se usa el 1/4 c. de cadera + 1cm Largo de cadera: Se ha calculado que generalmente mide 18 cm
Observaciones: El cruce que posee este abrigo es de 3 cm arriba ensanchándose hacia la parte baja alcanzando una longitud de 6cm. El abrigo de la actualidad es mas ceñido que el de antaño con varias pinzas que harán que esta prenda se adapte al cuerpo.			

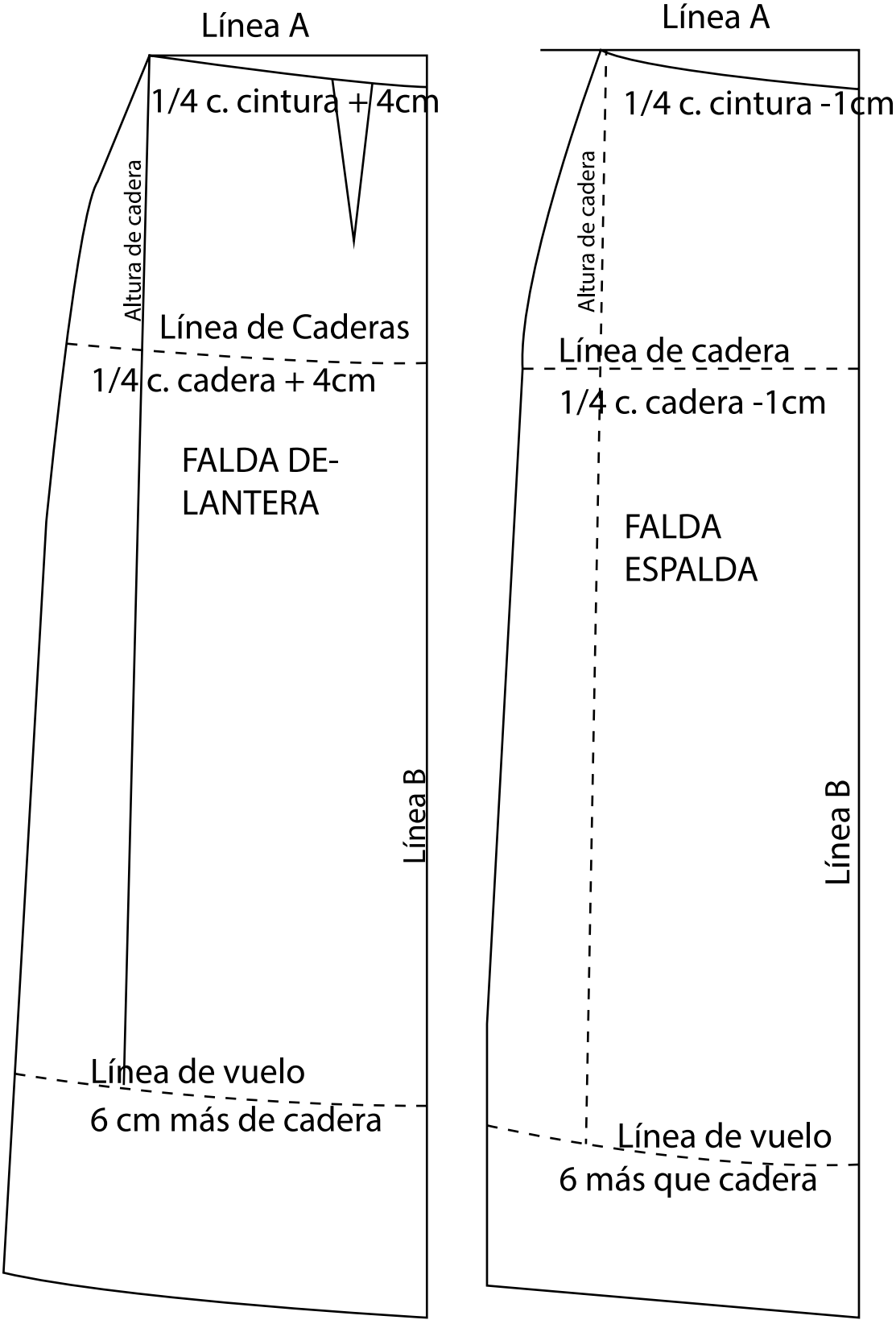
4.4.12. Ficha de trazado de falda actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo
publicado en el 2011
Falda base



4.4.13. Ficha de trazado de falda de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Falda base

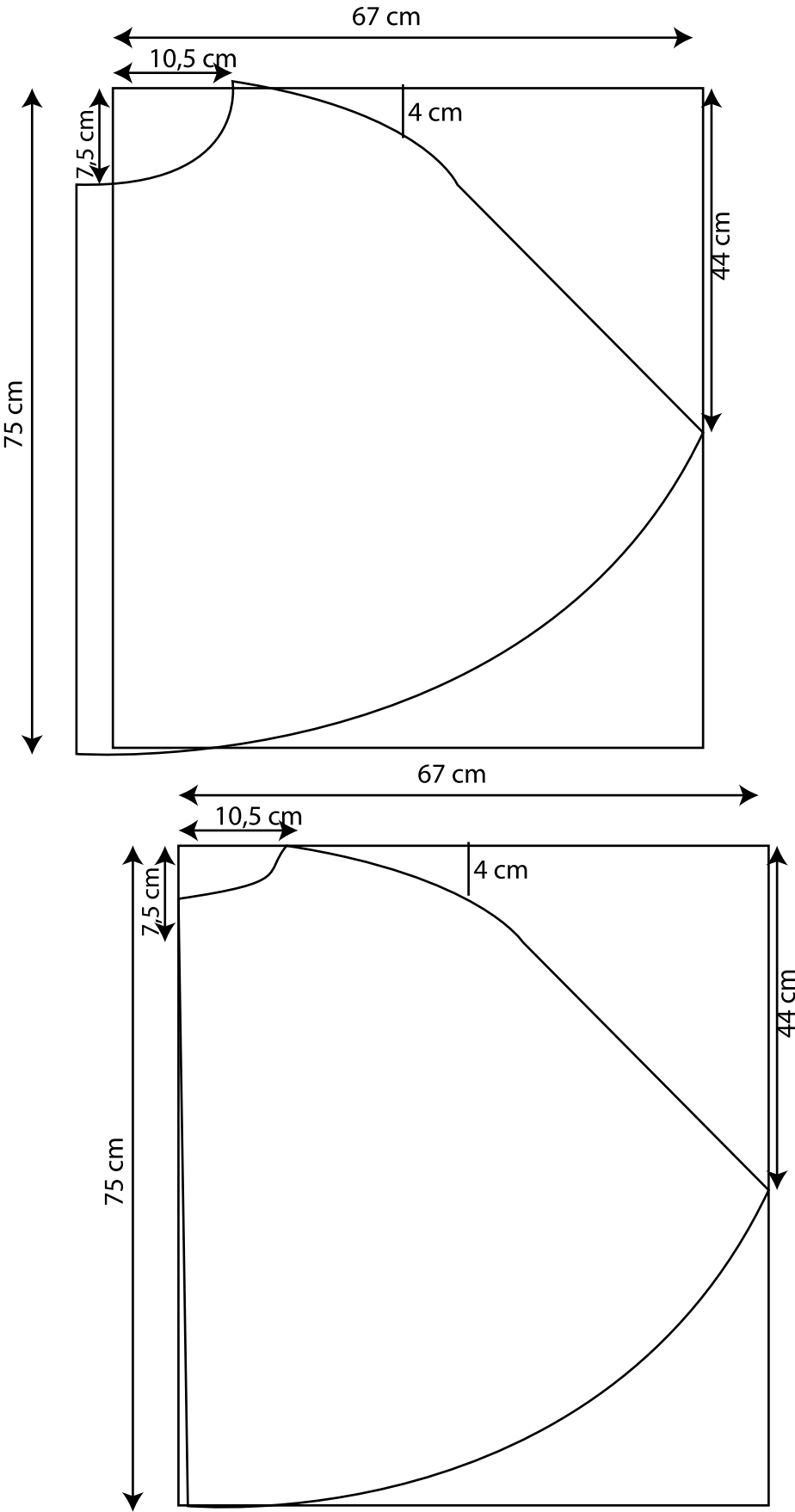


4.4.14. Tabla similitudes y diferencias

Falda	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Contorno de cadera		Delantero: 1/4 c. cadera + 4cm Posterior: 1/4 c. cadera - 1cm	Se utiliza el 1/4 c. de cade- ra+1cm
Contorno de cintura		Delantero: 1/4 c. cintura + 4 cm Posterior: 1/4 c. cintura -1cm	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados latera- les entrelazados Para formar la cintura se accede 2,5 cm en espalda y 3,5 cm en delantero
Pinzas delanteras		Se puede trazar una pinza en la cintura de 3 a 5 cm de abertura La pinza puede ser de 15 cm de longitud con un ancho dependiendo del escote de la falda	Tiene una pinza en la cintura que mide 2,5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior		Tiene una pinza en la cintura que mide 10 cm de longitud	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1,5 a 2 cm y la segunda de 2,5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se traza a los 50-70 cm debajo de la cintura	Es completamente recta
Escote de falda		Se mide de 1 a 3 cm	Se sube 0,5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Observaciones: Se puede observar que la falda no ha variado demasiado en medidas y trazos con la falda utilizada en la actualidad, sin embargo el trazo actual tiene mayor estudio en cuanto a antropometría y ergonomía de la persona por que son cortes más especializados.			

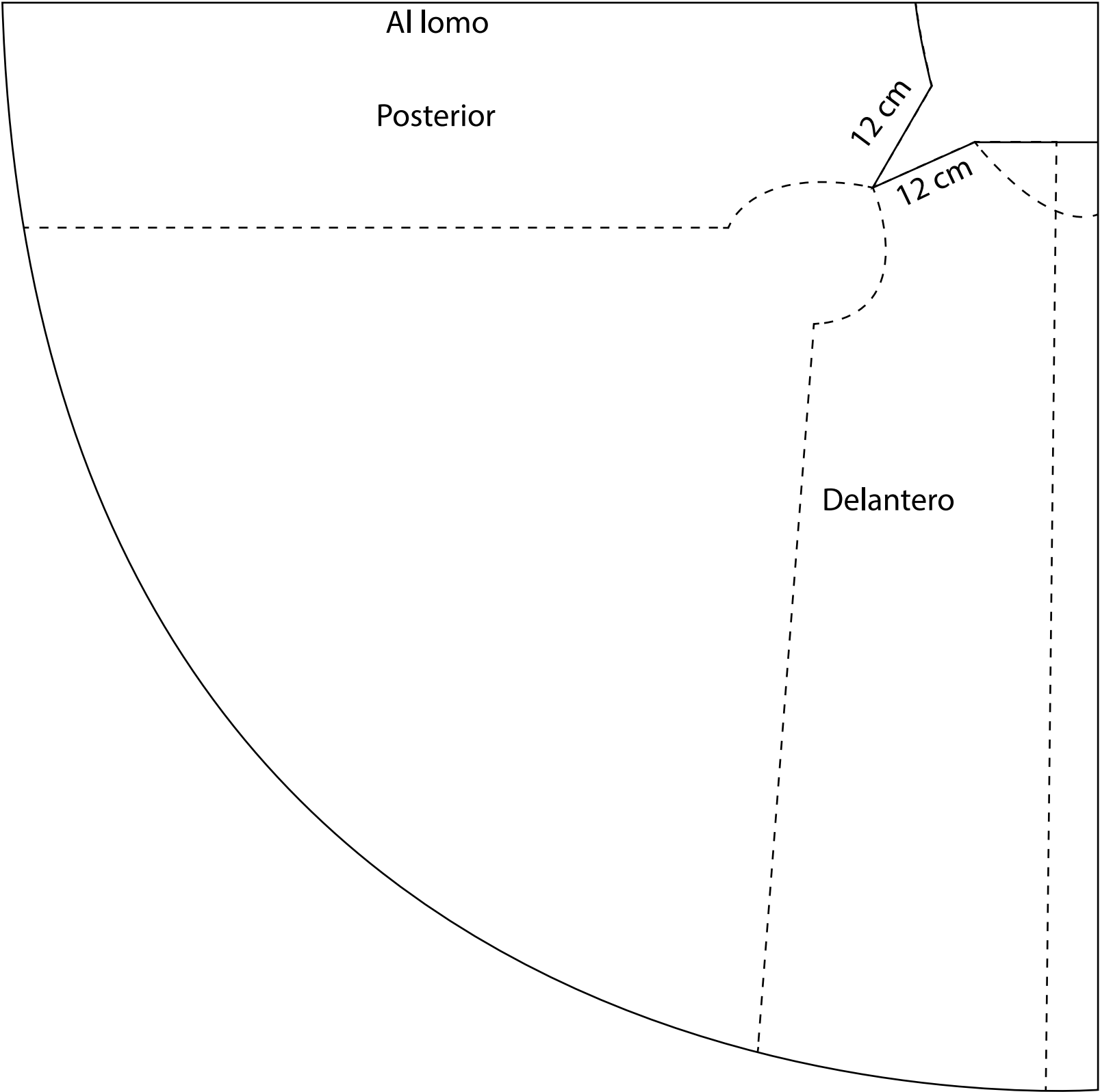
4.4.15. Ficha de trazado de capa actual

Patronaje actual basado en la página web patrones mil <http://www.patronesmil.es/patron-de-poncho-para-el-invierno.html>



4.4.16. Ficha de trazado de capa de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Capa

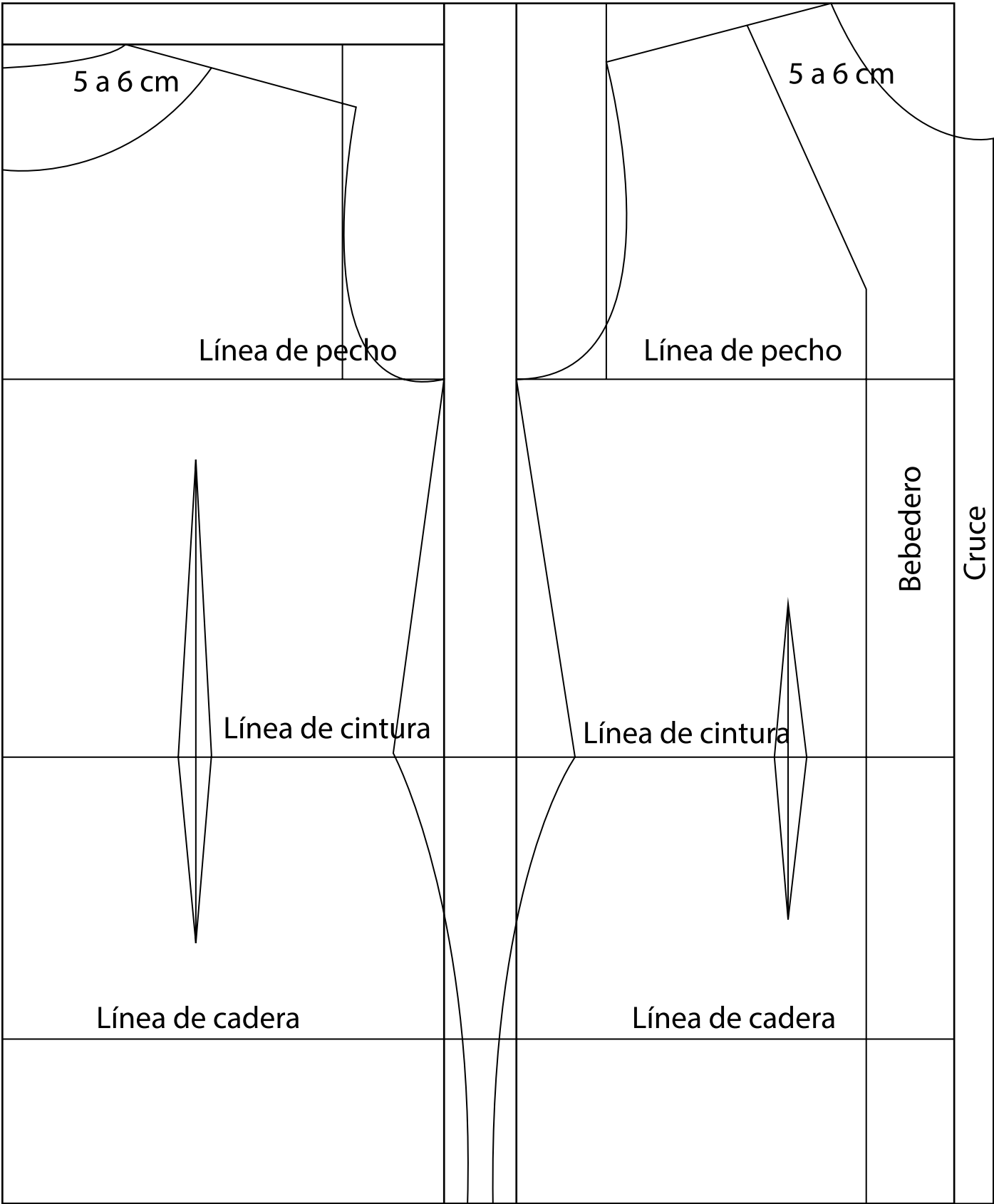


4.4.17. Tabla similitudes y diferencias

Capa	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Cuello	Siguen una forma similar, amplia para que quepa el cuello		
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Está cortado al lomo	Se debe unir delantero con posterior
Trazo		Se traza por separado el delantero del posterior	Se traza el delantero y posterior juntos
Pinzas		Posee una pinza en la unión de hombros	No posee pinza
Largo de capa	Se parte del trazo básico de corpiño delantero y posterior, se utiliza el largo de capa deseado		
Observaciones: Claramente se observa que no ha cambiado demasiado el trazo de capa de 1930 con respecto a la actual, debido a que es una prenda básica que ha acompañado a la humanidad desde sus inicios.			

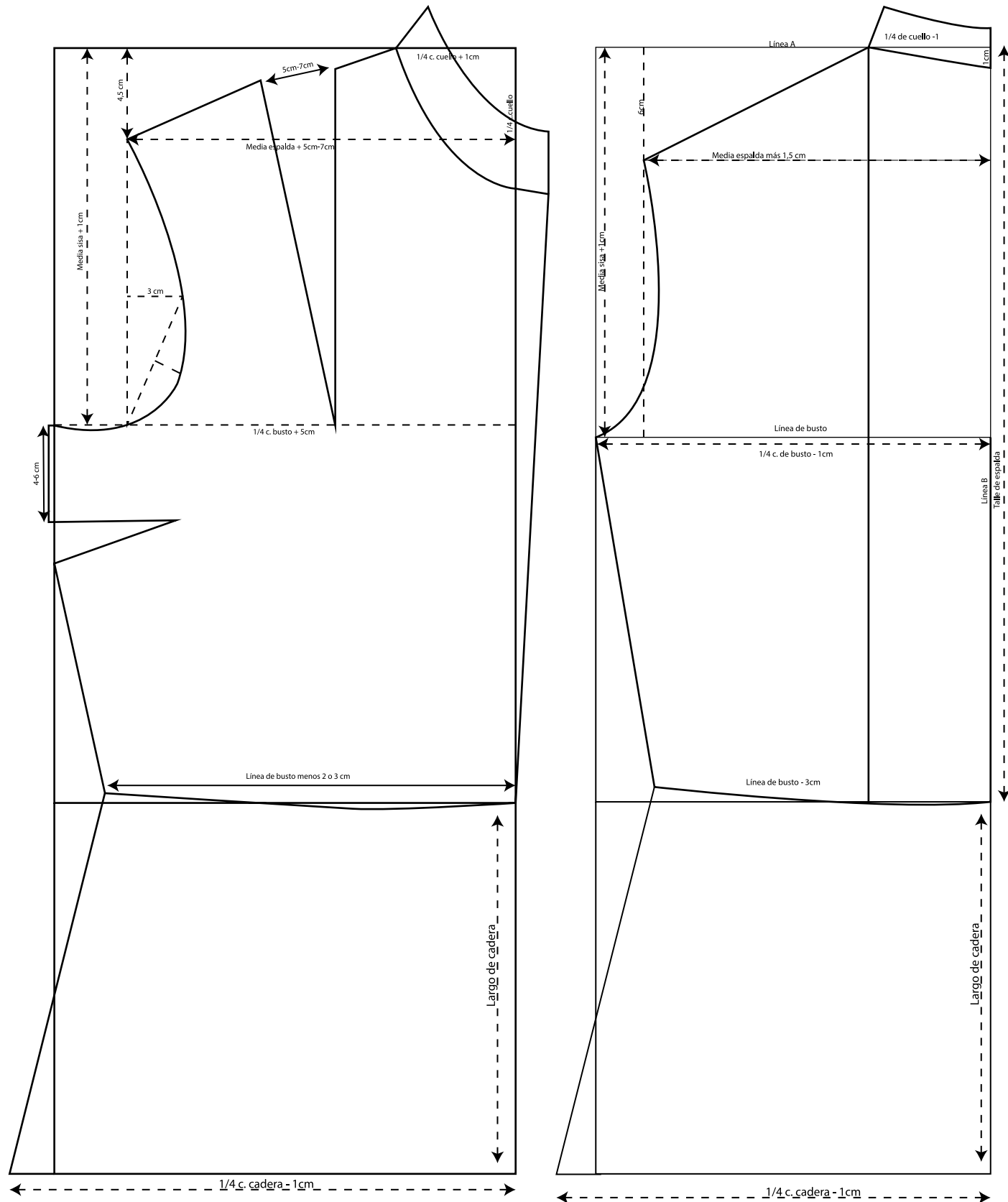
4.4.18. Ficha de trazado de blusa actual

Patronaje actual basado en el libro
Lenguaje de los patrones de moda de
Gloria Gómez editado en el 2012
Trazado de blusa



4.4.19. Ficha de trazado de blusa de 1930

Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Trazado de blusa

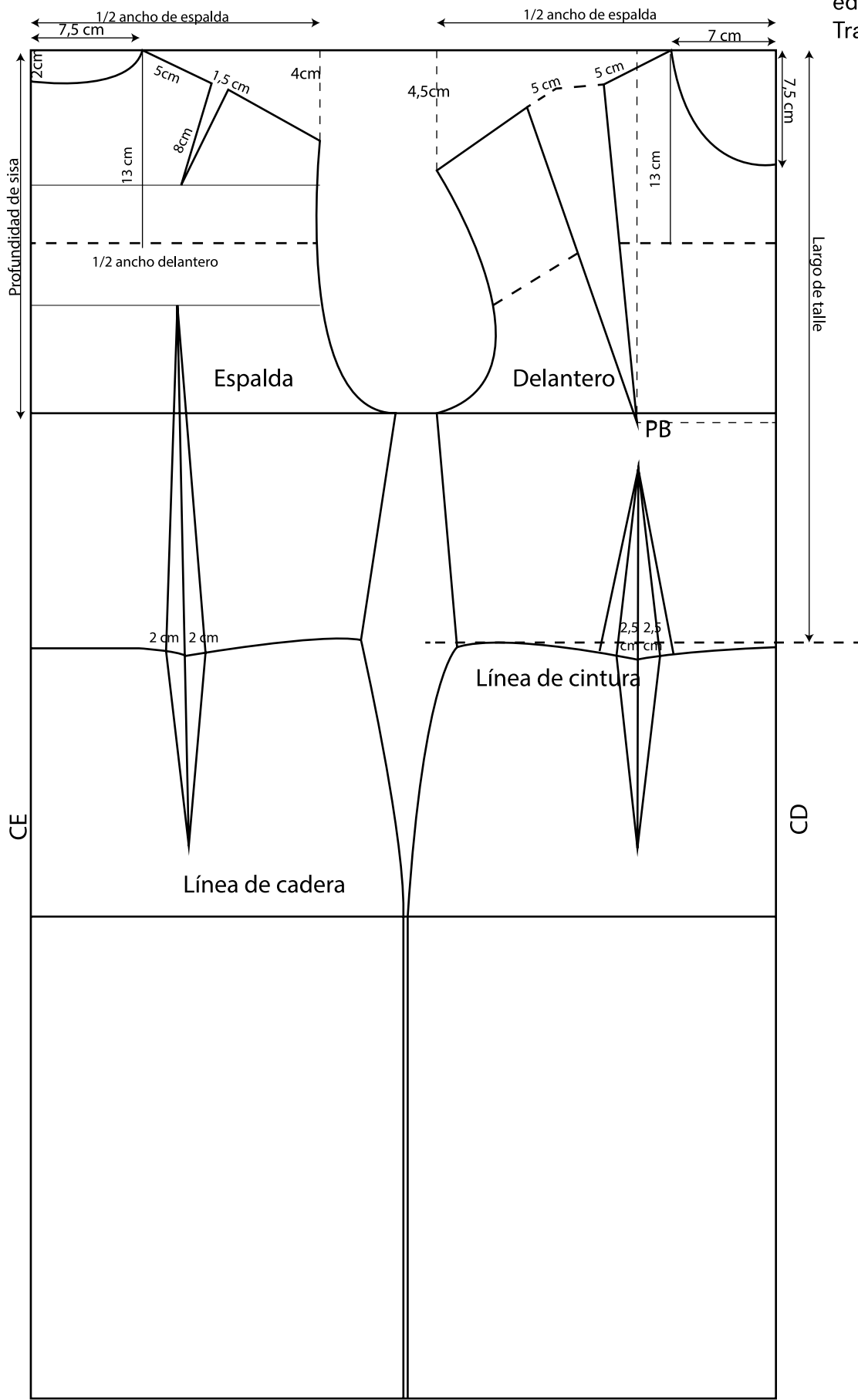


4.4.20. Tabla similitudes y diferencias

Blusa	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Cuello	Parte del corpiño base	Para el cuello se utiliza la cuarta parte Se alzan 5 cm tanto en delantero como posterior	Delantero: Se utiliza de 7-8 cm y se baja 9 cm Posterior: Se utiliza de 7 a 8 cm y se baja 2 cm
Largo de pecho		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Altura de sisa + 4cm
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4		Se usa el 1/4 de c. de busto menos 2 cm o 3 cm, depende del porcentaje de estiramiento
Contorno de cintura		Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.	Entrar 3 a 3,5 cm desde el costado hacia el centro
Costados		Se enlazan mediante líneas rectas	Se enlaza el contorno de cintura con el de cadera mediante una línea curva
Pinzas delanteras		Tiene una amplitud en el hombro de 5 a 6 cm y una debajo del busto con la distancia sobrante entre el corpiño delantero y posterior	La pinza es más pequeña que la delantera; sin embargo, tiene la misma forma
1/2 ancho de espalda		Se utiliza el 1/2 ancho de espalda	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda menos 2 o 3 cm
Pinza posterior		No contiene pinza posterior	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
Sisa delantera		Posee la sisa más cavada con una entrada justo en medio trazo de 3 cm	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa
Sisa posterior	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla, en la mitad de línea de sisa de ingresa 1 cm		
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: Tiene una prolongación en el cuello que forma parte de la blusa; sin embargo, la blusa de la Casa Museo Remigio Crespo Toral presenta un corte curvo que llega al busto lo cual difiere con el trazo de esta blusa de 1930. Así mismo se observa una diferencia entre los cuellos debido a que el cuello de la prenda del museo es una pieza aparte y de este trazo forma parte de la blusa. Para el patronaje actual es importante que se calcule el porcentaje de estiramiento que determina el ingreso de los centímetros necesarios para mejor ajuste.			

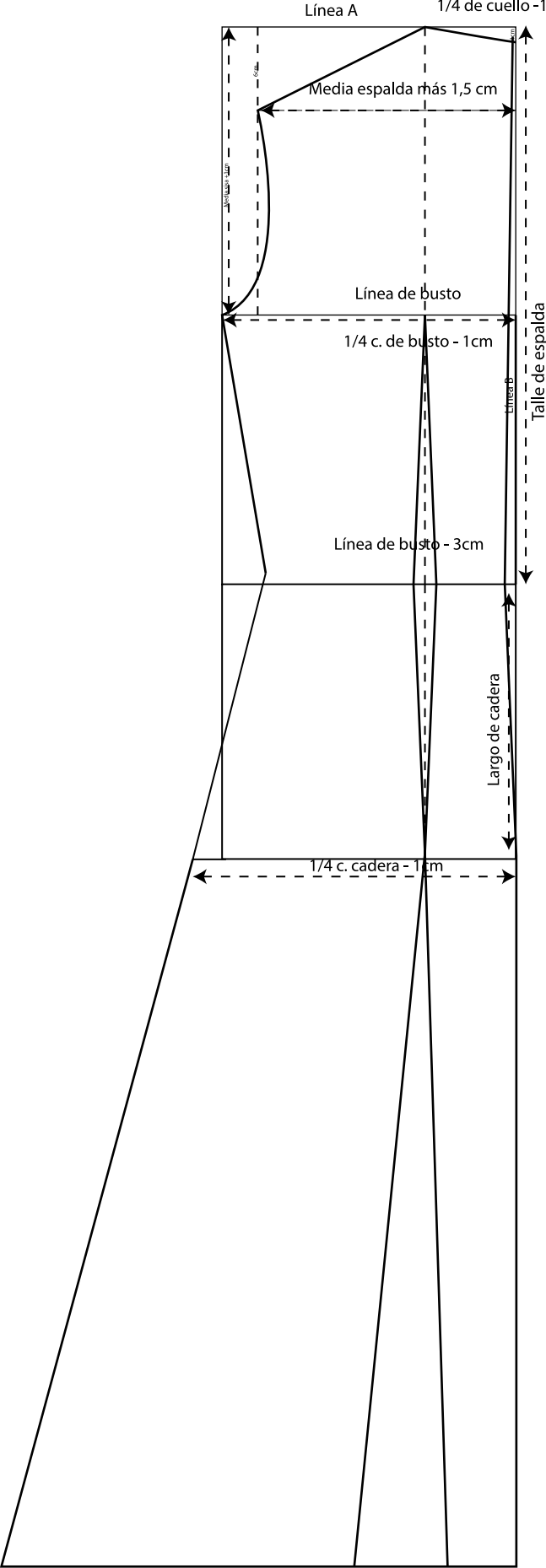
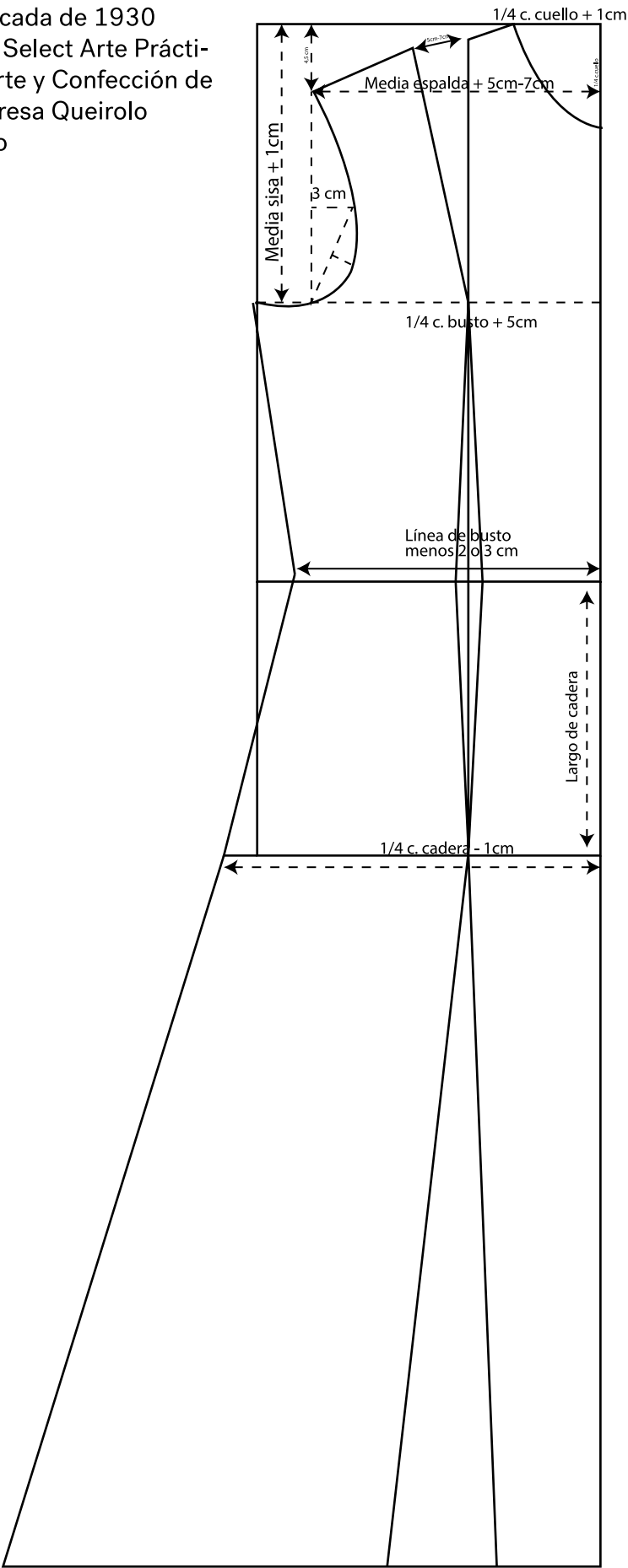
4.4.21. Ficha de trazado de vestido actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo,
editado en el 2014
Trazado de vestido



4.4.22. Ficha de trazado de vestido de 1930

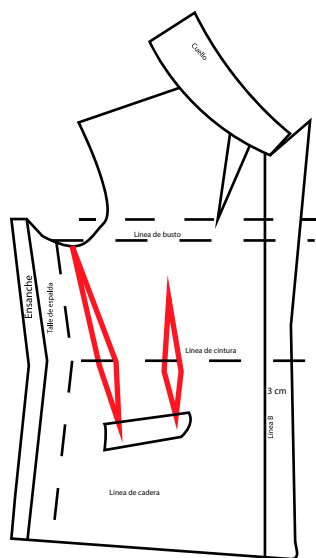
Patronaje de la década de 1930
basado en el libro Select Arte Prácti-
co. Método de Corte y Confección de
la autora María Teresa Queirolo
Trazado de vestido



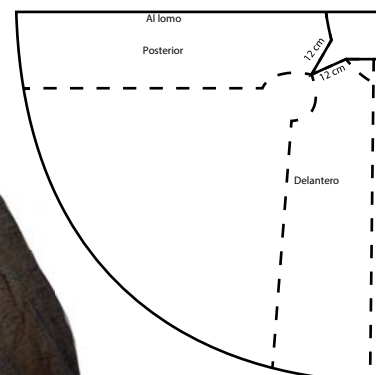
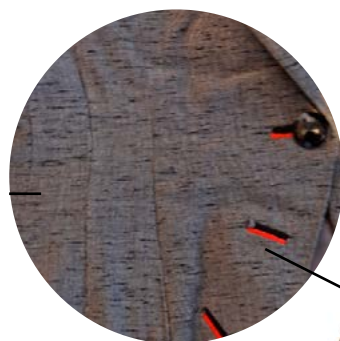
4.4.23. Tabla similitudes y diferencias

Vestido	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Contorno de cadera		Delantero: 1/4 c. cadera + 5cm Posterior: 1/4 c. cadera - 1cm	Se utiliza el 1/4 c. de cadera+1cm
Contorno de cintura		2 centímetros menos de los aplicados en la línea de busto	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados laterales entrelazados Para formar la cintura se accede 2,5 cm en espalda y 3.5 cm en delantero
Pinza delantera de falda		Se puede trazar una pinza en la cintura de 3 a 5 cm de abertura La pinza puede ser de 15 cm de longitud con un ancho dependiendo del escote de la falda	Tiene una pinza en la cintura que mide 2,5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior de falda		Tiene una pinza en la cintura que mide 10 cm de longitud	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1.5 a 2 cm y la segunda de 2.5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se traza a los 50-70 cm debajo de la cintura	Es completamente recta
Escote de falda		Se mide de 1 a 3 cm	Se sube 0,5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Cuello		Delantero: 1/4 c. cuello menos 1 cm Posterior: 1/4 c. cuello menos 1cm	Delantero: Se utiliza 7 cm y de profundidad 7,5 cm Posterior: Se utiliza 7,5 cm y de profundidad 2cm
Largo de pecho	Se utiliza la medida de media sisa más 1 cm.		
Contorno de busto		Delantero: 1/4 c. de busto más 5 cm Posterior: 1/4 c. de busto más 1 cm	Se traza tomando el 1/2 c. de busto+ 3cm debido a que se traza delantero y posterior juntos
Contorno de cintura		2 centímetros menos de los aplicados en la línea de busto	En la cintura se calcula restando lo que se usó en las pinzas haciendo una pinza en el costado con lo restante
Costados		Se unen de manera recta	Está compuesta por una pinza en el costado en donde se encuentra delantero con posterior Se une mediante una curva la cintura con la cadera
Pinzas delanteras de corpiño		Tiene una pinza de sale del hombro y de la cintura	Tiene una pinza para formar el busto la cual sale del hombro y otra que sale de la cintura
1/2 ancho de espalda		Se utiliza el 1/2 ancho de espalda y una caída de hombro de 4,5 cm en el delantero y 6 cm en el posterior	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda y para delantero la caída de hombro es de 4,5 cm y posterior de 4 cm
Pinza posterior		Tiene una pinza que sale de la cintura y se extiende a la línea de sisa	Presenta 2 pinza la una en el hombro con una longitud de 8 cm y una apertura de 1.5 cm y otra en la cintura con una apertura de 2cm
Sisa delantera		Posee la sisa más cavada con una entrada justo en medio trazo de 3 cm	La sisa delantera se abre más debido a que tiene la pinza que le obliga a trasladarse
Sisa posterior		Es más cavada con una entrada de 1 cm en la mitad	En la caída de hombro se retira 1 cm. se traza con respecto a la curva adecuada de la regla
Contorno de cadera		Delantero: 1/4 c. cadera más 5cm Posterior: 1/4 c. cadera menos 1cm	Se utiliza el 1/2 c. de cadera
Observaciones: La forma de trazado actual se diferencia de la antigua debido a que tiene una serie de medidas que son consideradas tras un estudio ergonómico y antropométrico de la persona, debido a que por ejemplo en la caída de hombro delantero no es la misma de la posterior ya que en la espalda esta el omóplato que necesita una amplitud más grande para su cabida.			

4.4.24. Rescatando técnicas



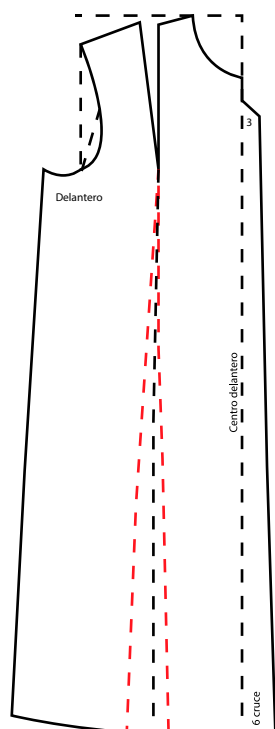
Utilizar 2 pinzas para ceñir más la figura



Trazar la capa colocando la delantera a 45 grados de la posterior con una pinza en el hombro

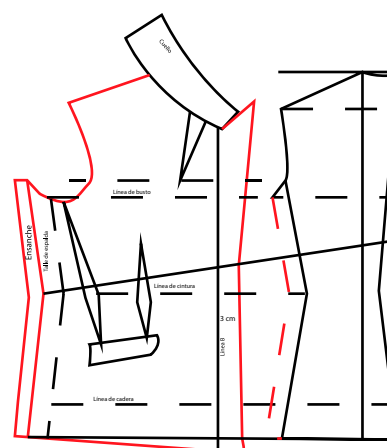


Usar godets para darle amplitud a la falda, vestido o abrigo de forma diferente



Collage 1930

Trasladar una pieza del saco posterior al delantero



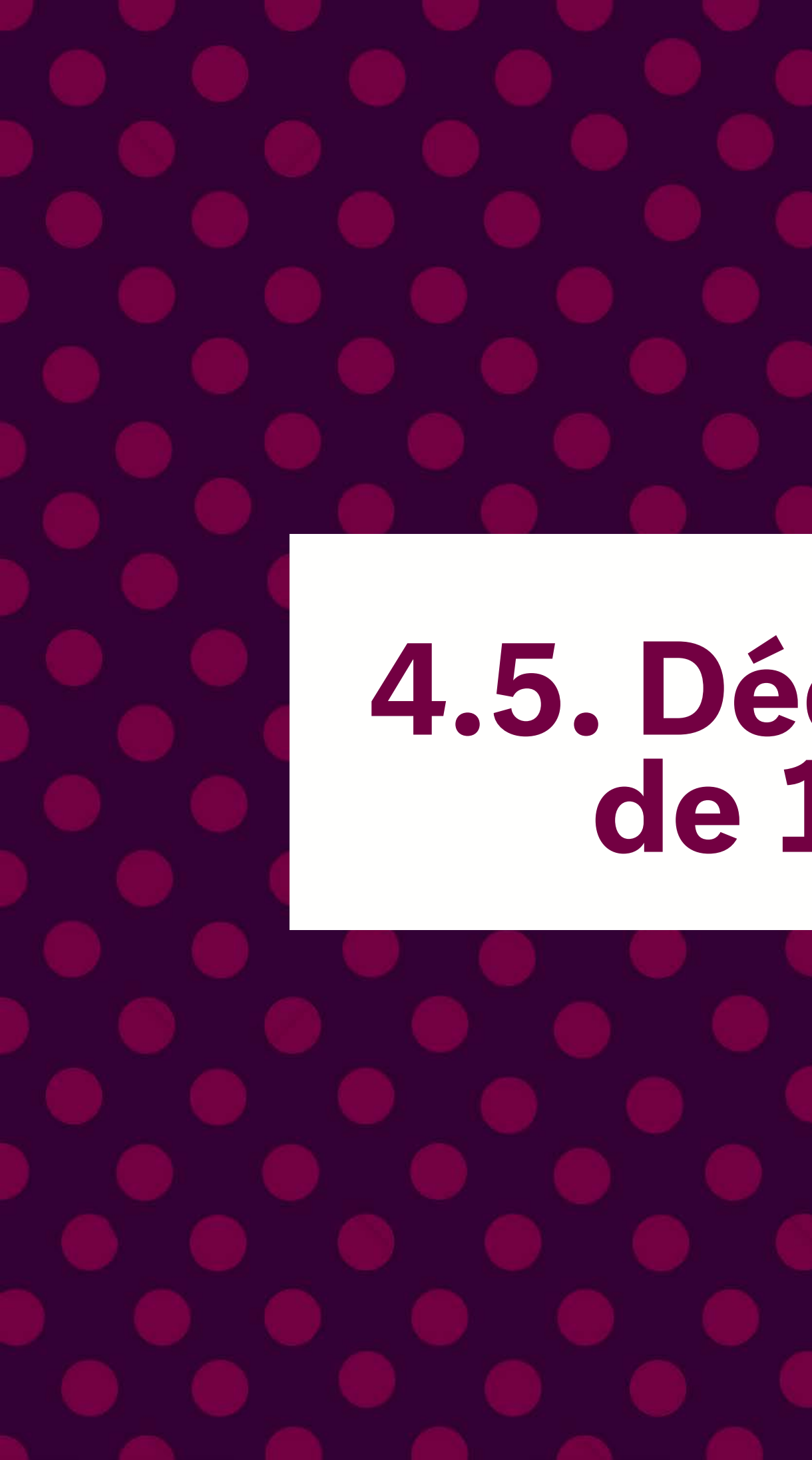
4.4.25. Conclusiones de la década de 1930

Como conclusión se pudo notar que existe una clara diferencia entre el patronaje de los años 30 en comparación al actual, luego de haber registrado algunas variables de trazado como lo es el cuello, el contorno de cintura, cadera, pecho, largo de pecho, ancho de espalda, largo de cadera, entre otras medidas importantes para cumplir con la reproducción bidimensional de las prendas en papel. De la misma manera se determinó que existen más diferencias que similitudes tanto en el método como en las medidas que se utilizan, debido al cambio de silueta que ha ocurrido desde esa época hasta los cortes que se siguen en el presente.

La silueta que reinaba en ese entonces era una de hombros anchos y cintura estrecha, esta surgió como consecuencia de lo que ocurría en el mundo, pues se encontraba en una crisis económica que afectó a todos; la cual se reflejaba en los cortes, por lo que los diseñadores se vieron obligados a realizarlos limpios y que ocupen la menor cantidad de tela posible. Se llevaron colores sobrios que representaban la austeridad de la década, y se puso

mayor énfasis en los complementos de las prendas como los ribetes, bolsillos y cuellos, evitando de esta manera los desperdicios. Esto se reflejaba en el sistema de patronaje, en el que se trazaban cuellos estrechos, en su mayoría sacos con pinzas para ceñir la cintura, las cuales podían ser varias, de igual forma la falda no tenía muchos vuelos; es decir, seguía una forma más bien recta.

Como se pudo observar han cambiado muchos principios entre los sistemas de patronaje comparados; no obstante, es latente que la esencia se ha mantenido. En la actualidad este proceso es mucho más complejo, tras revisar varios libros de los cuales se tomaron sus métodos se observó que se han perfeccionado, combinando con varias ciencias como la antropometría y la ergonomía. Así, haciendo trajes para mujeres que se desarrollan en un mundo de gran trajinar, aumentando centímetros en donde el movimiento es más prolongado, siendo esta una de las diferencias más notorias entre ambos sistemas de patronaje.



4.5. Década de 1950

4.5.1. Ficha de contextualización de 1950



En los años cincuenta finalizada la guerra se vivió una época de nostalgia por épocas más seguras, por lo que el New Look fue el atuendo perfecto para expresar ese sentimiento (Laver, 2003). Se utilizó una gran cantidad de tela para la confección de estas prendas (Hibbert & Hibbert, 2005). Esto demostraba el poder adquisitivo de sus maridos que podían mantener regias a sus mujeres. Se creó el nylon que se convirtió en un accesorio indispensable para la indumentaria femenina. Históricamente se desarrolló la guerra fría que había enfrentado a Estados Unidos y la Unión Soviética sin armas solo en decisiones (Hibbert & Hibbert, 2005)

1950's

4.5.2. Ficha de silueta de 1950



El corpiño siempre era trazado con pinzas para ceñir la cintura que era lo que se requería en esta época, los hombros y espalda eran anchos para destacar la silueta reloj de arena lo que se veía reflejado en el patronaje.

Se recuperó la economía mundial reflejada en el vestuario femenino sobretodo. No se escatimó gastos en materiales por lo que se usaron metros de tela solo en la falda y no podían faltar los accesorios para complementar el look.



Collage 1950



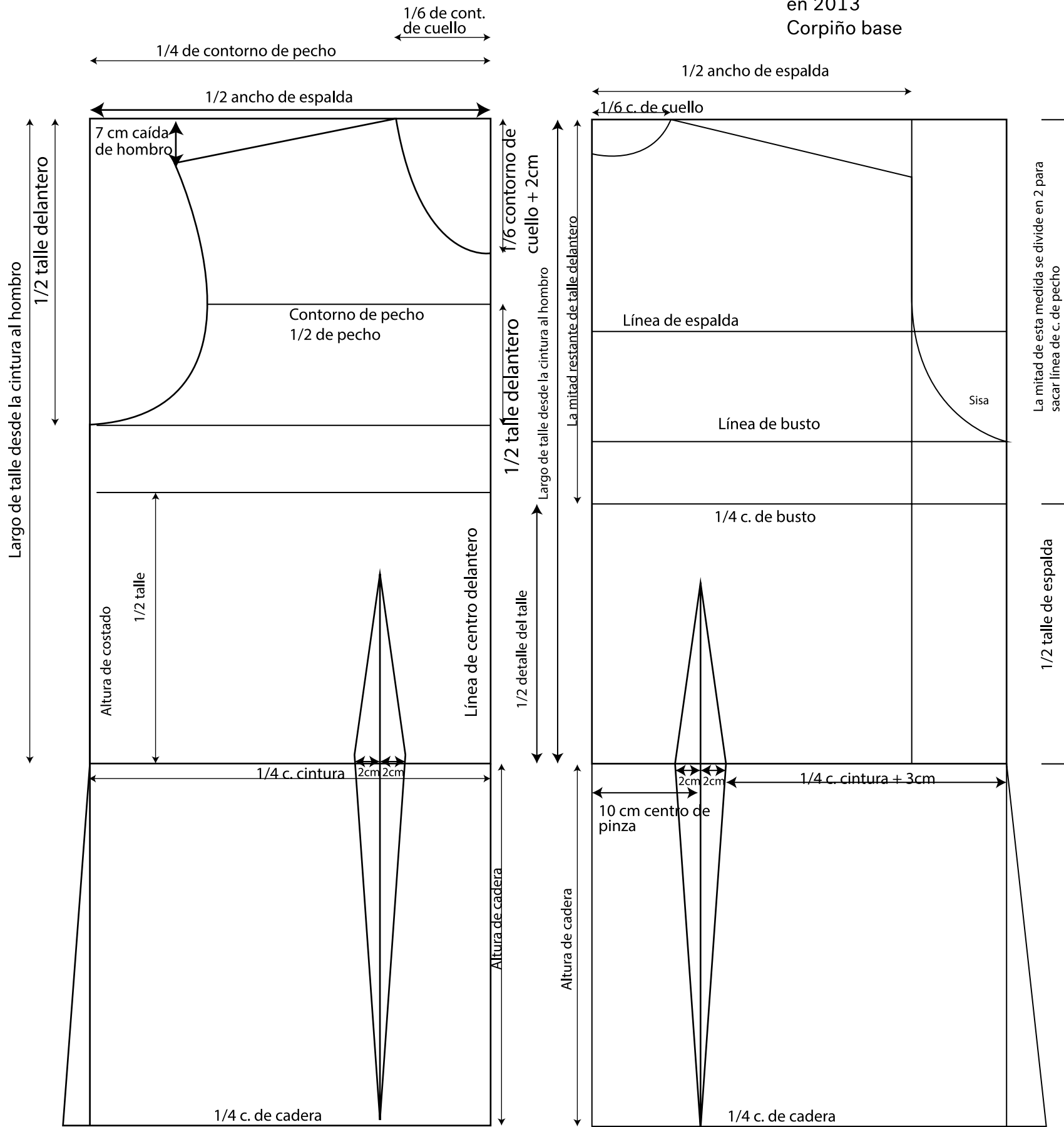
La forma de la falda era prominente eso quería decir que la mujer volvió a ser relegada al cuidado del hogar y según el ancho de la falda se expresa el poder que poseía su esposo. Se utilizaba mucha tela para la confección de las mismas esto se evidencia en el trazado que prevalecen faldas campana y con vuelos.



En la década de 1950 predominaba una silueta nostálgica en la que se rescataba la cintura estrecha de 1910, se volvió una época añoranza por los tiempos pasados que eran mejores y las personas ya estaban cansadas de vivir entre conflictos

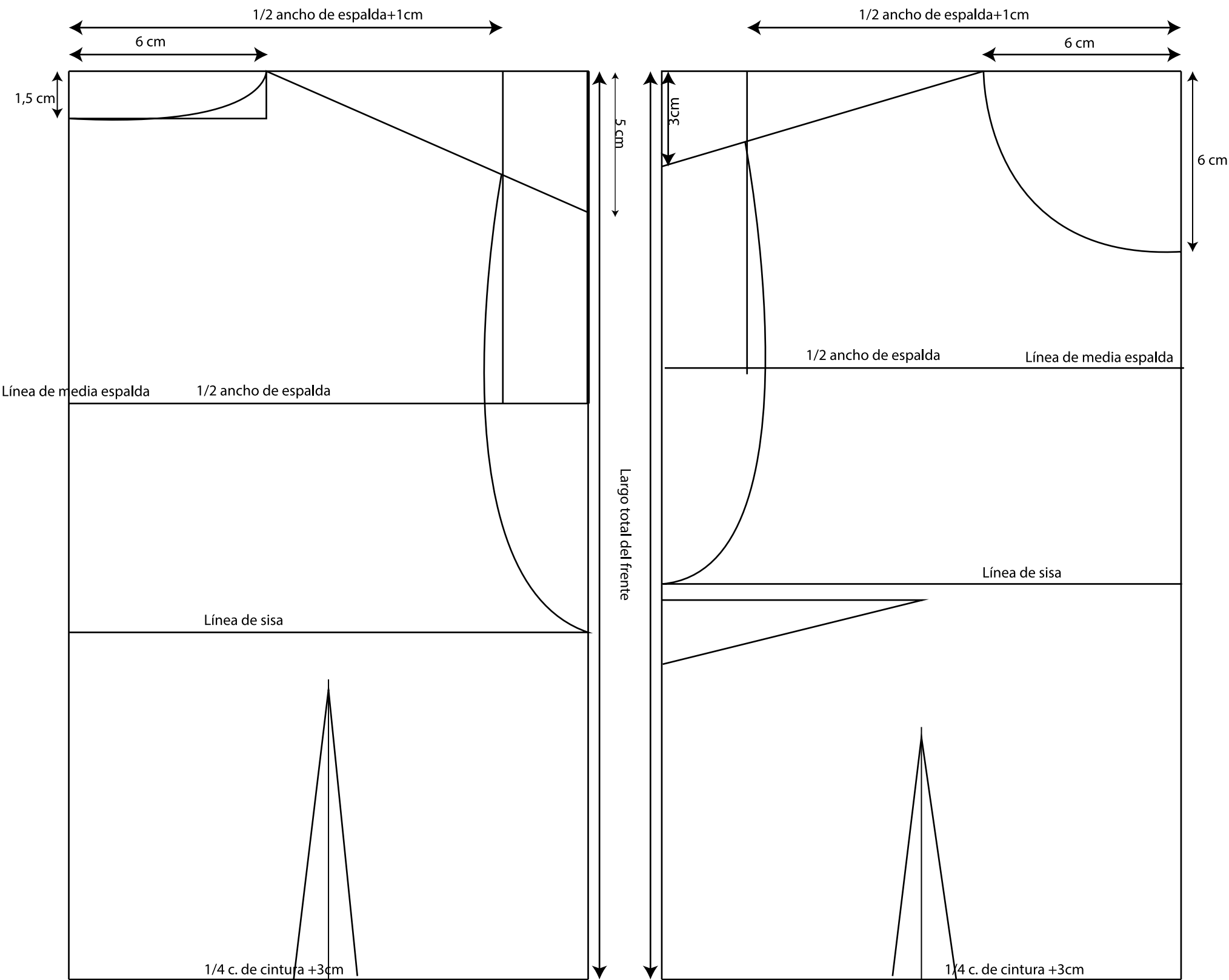
4.5.3. Ficha de trazado de corpiño base actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013
Corpiño base



4.5.4. Ficha de trazado de corpiño base de 1950

Patronaje de 1950 basado en el libro
de Corte y Confección Método “Crea-
tion”
Corpiño base

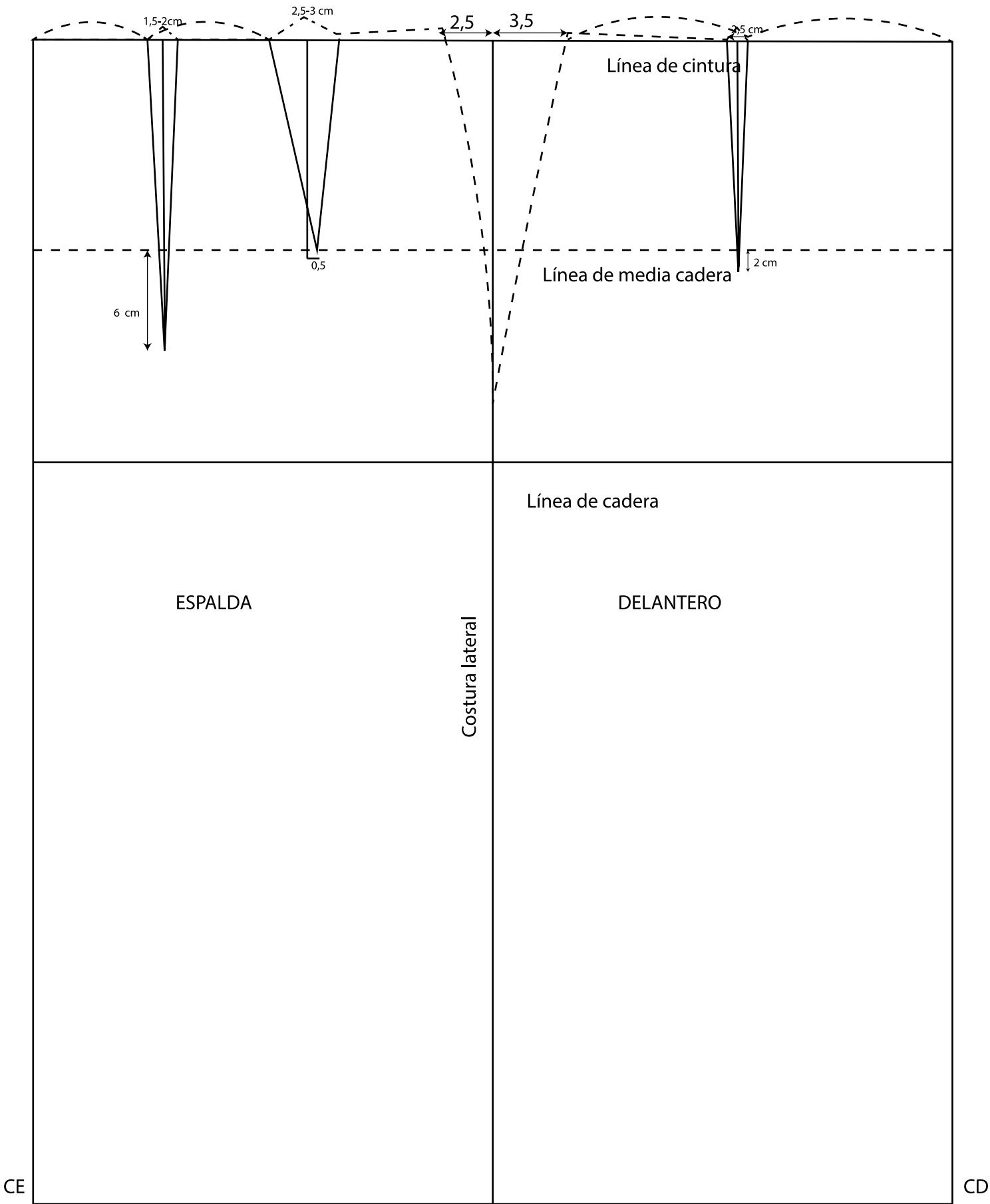


4.5.5. Tabla similitudes y diferencias

	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1950	Patronaje actual
Cuello		Se utiliza como medida entera 12 cm por 1.5 cm para el cuello posterior y para el delantero 6cm por 6cm	Se utiliza la sexta parte Tiene una mayor curvatura
Largo de pecho		Se toma el largo de sisa	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4	Se usa el 1/4 c. de busto más 3 centímetros	
Contorno de cintura		Se utiliza el 1/4 c. de cintura más 3 cm	Se usa la mitad del talle delantero más 3 cm
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas		
Pinzas delanteras		Tiene una pinza que sale desde el costado y otra desde la cintura para formar la figura	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza la misma medida para los 2 trazos		
Pinza posterior		Tiene una pinza que se extiende 15 cm y se abre 3 cm	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera		En media sisa se entra 1 cm	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa
Sisa posterior		Se traza con 1 cm adentro de la línea de media espalda	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: Según el cuadro se puede concluir que existe diferencia entre la forma de trazado del corpiño básico de 1950 en comparación a la actual, esto se debe principalmente a la figura que estaba de moda en la época. Por lo que las pinzas tienen más apertura para mayor ajuste y no pueden faltar en el trazo.			

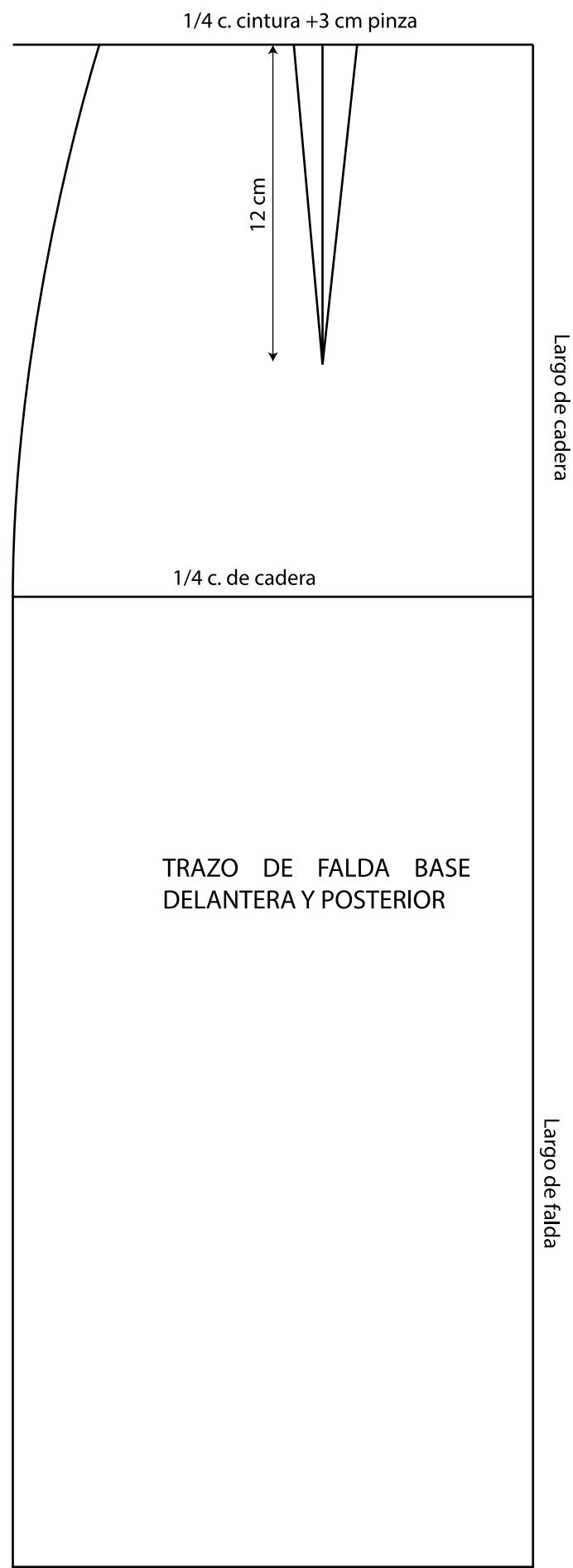
4.5.6. Ficha de trazado de falda actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo
publicado en el 2011
Falda base



4.5.7. Ficha de trazado de falda de 1950

Patronaje de 1950 basado en el libro
de Corte y Confección “Método
Creation”
Falda base

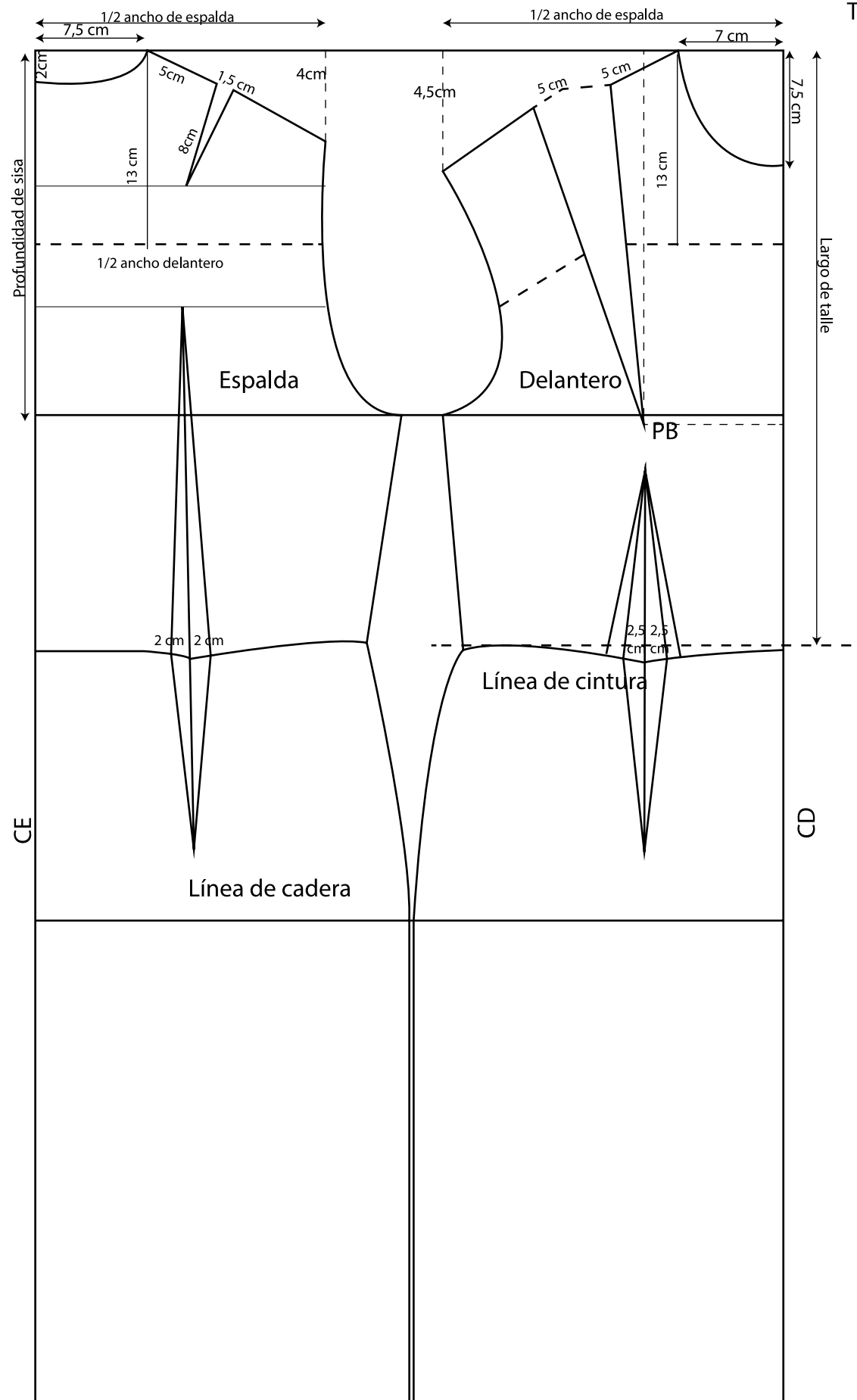


4.5.8. Tabla similitudes y diferencias

Falda	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1950	Patronaje actual
Contorno de cadera		1/4 c. de cadera	Se utiliza el 1/4 c. de cade- ra+1cm
Contorno de cintura		1/4 c. de cintura+3cm de pinza	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados latera- les entrelazados Para formar la cintura se accede 2.5 cm en espalda y 3.5 cm en delantero
Pinzas delanteras		Se traza una pinza de 3 cm de ancho por 12 cm de profundi- dad	Tiene una pinza en la cintura que mide 2.5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior		Se traza una pinza de 3 cm de ancho por 12 cm de profundi- dad	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1.5 a 2 cm y la segunda de 2.5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se puede trazar de 3 cm	Es completamente recta
Escote de falda		No tiene	Se sube 0.5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Observaciones: Es evidente que el trazado de falda actual con respecto al del método "Creation" es mucho más especializado, toma en cuenta nuevas especificidades como la actividad que cumple la persona al desenvolverse en el día a día. El trazado de 1950 es simple en comparación con el método del libro de Chunman.			

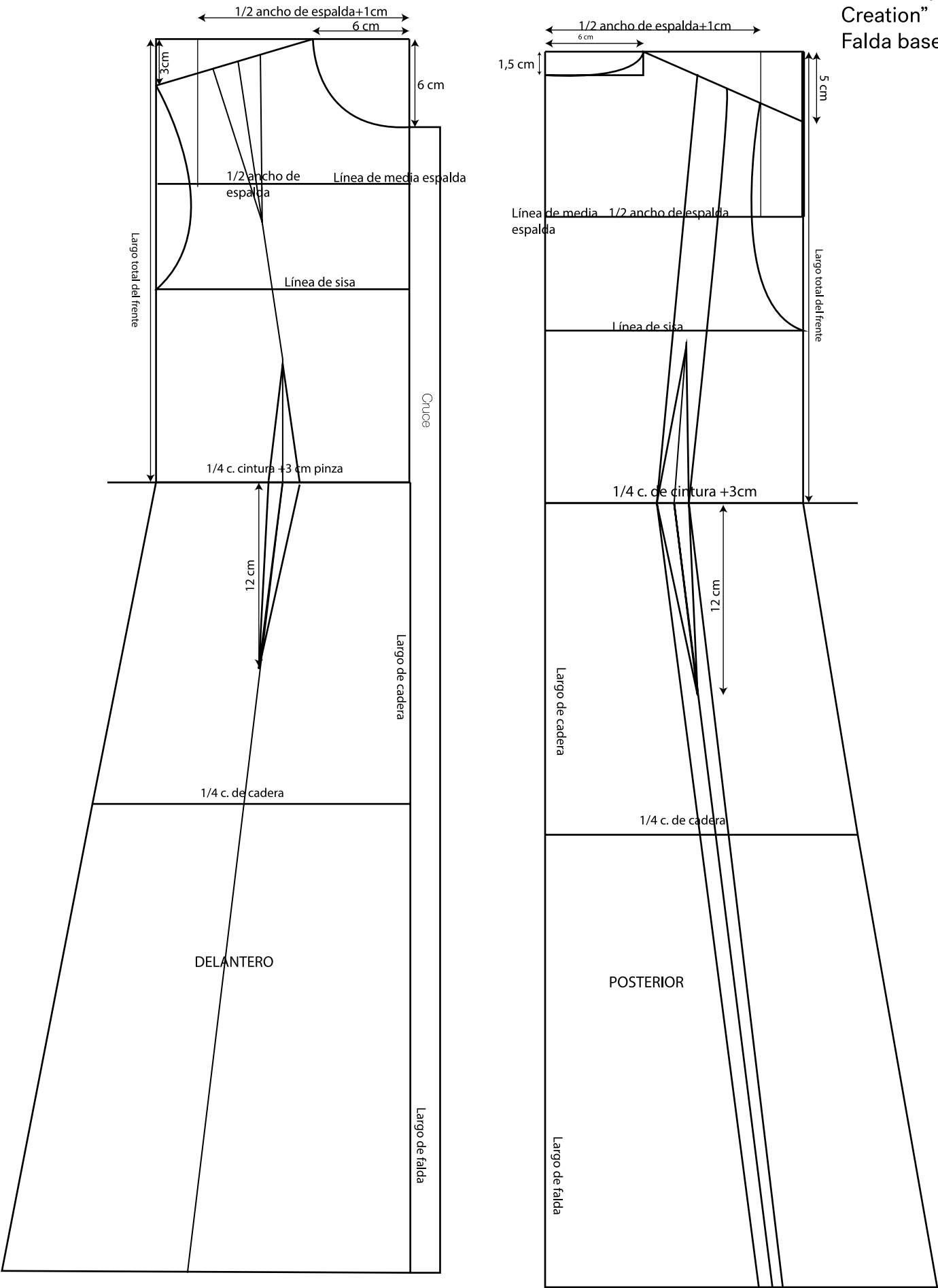
4.5.9. Ficha de trazado de vestido actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo
editado en el 2014
Trazado de vestido



4.5.10. Ficha de trazado de vestido de 1950

Patronaje de 1950 basado en el libro
de Corte y Confección “Método
Creation”
Falda base



4.5.11. Tabla similitudes y diferencias

Vestido	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1950	Patronaje actual
Contorno de cadera		1/4 c. de cadera	Se utiliza el 1/4 c. de cadera+1cm
Contorno de cintura		1/4 c. de cintura +3cm de pinza	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados laterales entrelazados Para formar la cintura se accede 2.5 cm en espalda y 3.5 cm en delantero
Pinza delantera de falda		Se traza una pinza de 3 cm de ancho por 12 cm de profundidad siguiendo la forma del corte de la falda	Tiene una pinza en la cintura que mide 2.5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior de falda		Se traza una pinza de 3 cm de ancho por 12 cm de profundidad se sigue la forma del corte de la falda	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1,5 a 2 cm y la segunda de 2,5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se traza una línea que ensancha la falda en forma de A	Es completamente recta
Escote de falda		No tiene	Se sube 0.5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Cuello		Se utiliza como medida entera 12 cm por 1.5 cm para el cuello posterior y para el delantero 6cm por 6cm	Delantero: Se utiliza 7 cm y de profundidad 7.5 cm Posterior: Se utiliza 7.5 cm y de profundidad 2cm
Largo de pecho		Se toma el largo de sisa	Se usa como referencia la profundidad de sisa +1cm
Contorno de busto		Se usa el 1/4 c. de busto más 3 centímetros	Se traza tomando tomando el 1/2 c. de busto+ 3cm debido a que se traza delantero y posterior juntos
Contorno de cintura		Se utiliza el 1/4 c. de cintura más 3 cm	En la cintura se calcula restando lo que se usó en las pinzas haciendo una pinza en el costado con lo restante
Costados		Se unen de manera recta	Está compuesta por una pinza en el costado en donde se encuentra delantero con posterior Se une mediante una curva la cintura con la cadera
Pinzas delanteras de corpiño	Tiene una pinza que sale desde el hombro y otra desde la cintura		
1/2 ancho de espalda		Se utiliza el 1/2 ancho de espalda + 1cm y 5 cm de caída de hombro	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda y para delantero la caída de hombro es de 4,5 cm y posterior de 4 cm
Pinza posterior		Tiene una pinza que sale de la cintura y se extiende a la línea de sisa sigue la forma de las líneas que se utilizan para el trazo	Presenta 2 pinzas la una en el hombro con una longitud de 8 cm y una apertura de 1,5 cm y otra en la cintura con una apertura de 2cm
Sisa delantera		En media sisa se entra 1 cm	La sisa delantera se abre más debido a que tiene la pinza que le obliga a trasladarse
Sisa posterior	Se traza con 1 cm adentro de la línea de media espalda		
Contorno de cadera		Se usa el 1/4 de c. de cadera	Se utiliza el 1/2 c. de cadera
Observaciones: La forma de trazado de 1950 como se habló anteriormente se evidencia que es mucho más sencilla que la actual; sin embargo, se tienen consideraciones como el corte recomendable para una mujer más ancha junto con la tela que se debe ocupar. La forma de trazado es muy interesante debido a que ocupada una serie de líneas para trazar las pinzas en el vestido para garantizar una buena colocación de las mismas. Aunque el trazado sea básico tiene los principios necesarios para conformar el patronaje como lo conocemos hoy en día.			

4.5.12. Rescatando técnicas

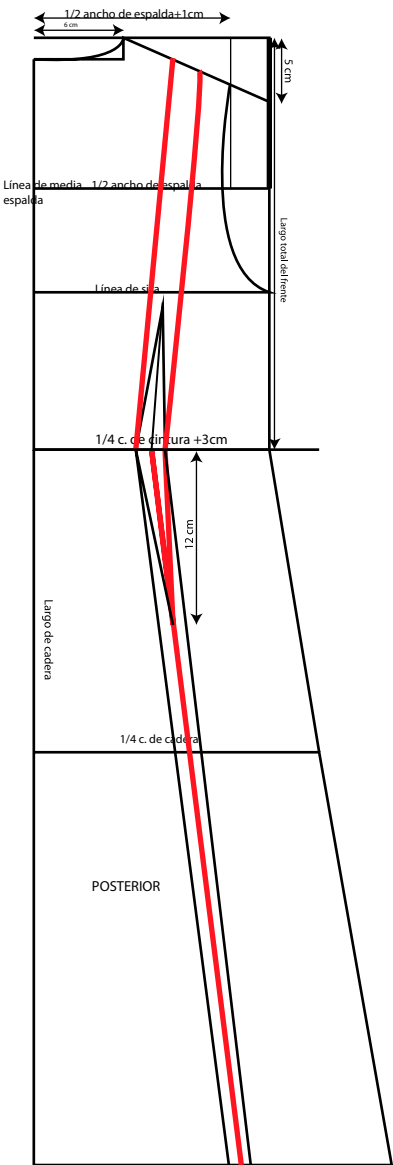
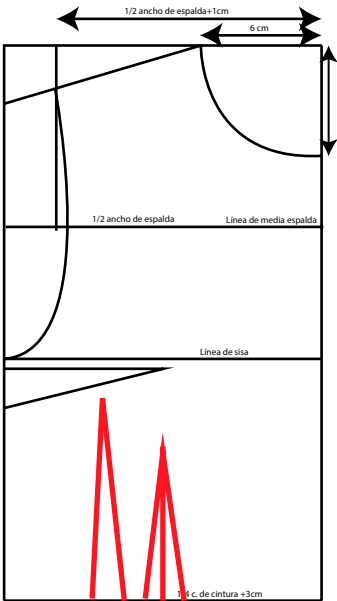
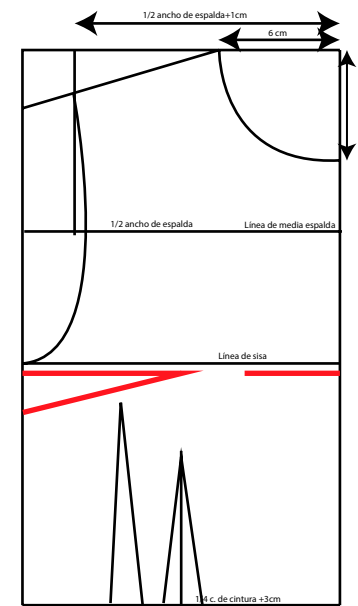
Utilizar una serie de pinzas para formar el busto



Trazar el corpiño base con 2 pinzas que salen de la cintura para ceñirla más



Trazar estas líneas para seguir la forma de la pinza que tiene cierta inclinación



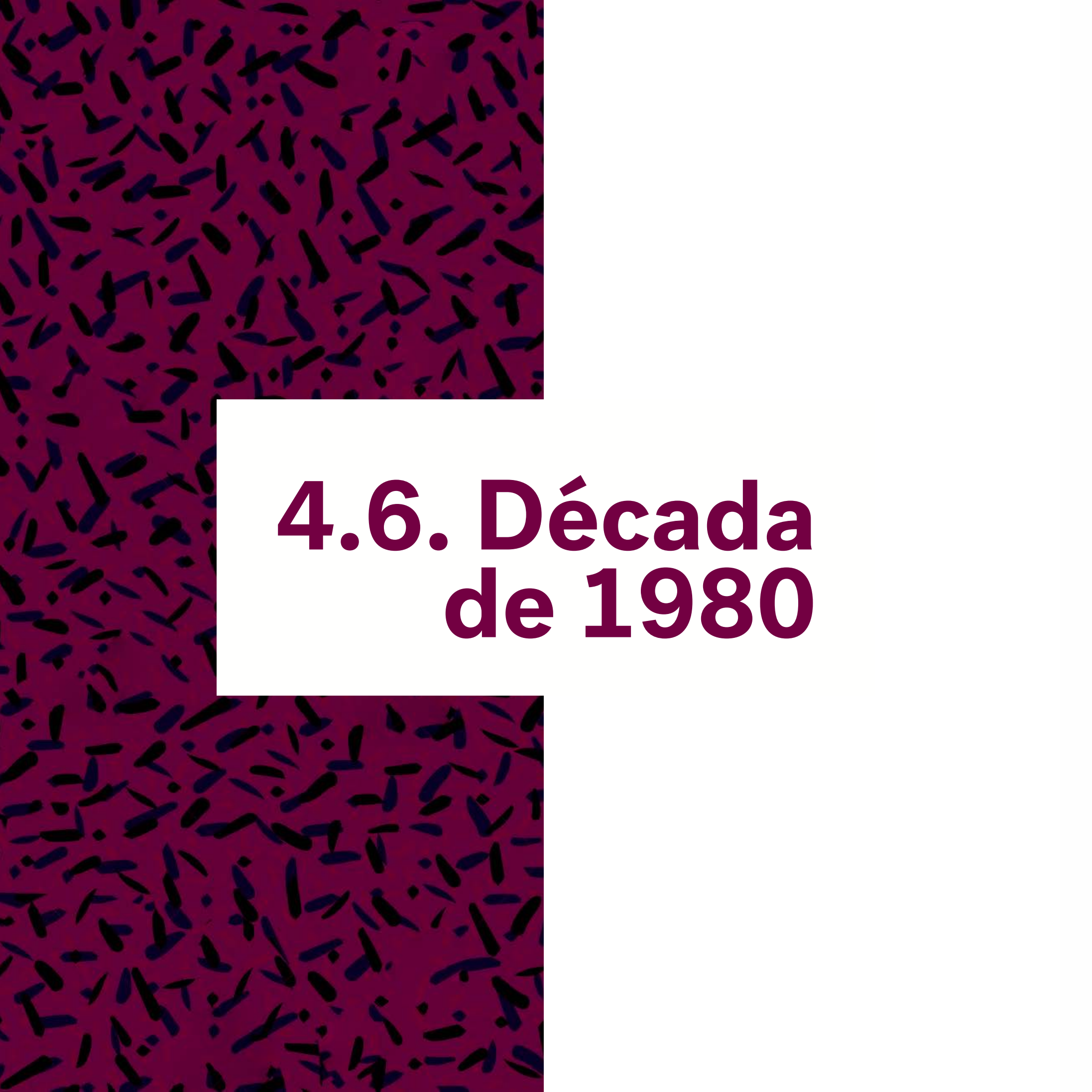
4.5.13. Conclusiones de la década de 1950

Tras haber enfrentado dos décadas de crisis y devastación tanto social, económica, política como personal a nivel mundial, las personas de la época estaban desalentadas por lo que los esperaba en el futuro de esta manera buscaron que fue lo que les había reconfortado en el pasado, volviendo a este un periodo de nostalgia recordando tiempos mejores. Esto se ve reflejado directamente en la silueta la cual es una en forma de reloj de arena, volviendo a ser la cintura el centro de atención de la figura femenina, puesto que al momento de trazar no podían faltar las pinzas para ceñirla, así como las que formaban al busto.

Al recuperar este poder económico, después de que las guerras finalizaron, para evidenciarlo los esposos mantenían a sus mujeres con los mejores vestidos, los cuales ocupaban mucha cantidad de tela. Esto provocó que se relegara a la mujer al cuidado del hogar perdiendo todo el poderío que había alcanzado en las décadas pasadas, convirtiéndose nuevamente en la cabeza del hogar. Del mismo modo, las mujeres mientras más pequeña tenían la cintura y más ancha era su falda era señal de bienestar familiar.

Esta silueta se ve reflejada en la forma de trazar los patrones, los cuales presentaban las medidas básicas de cintura, cadera, busto; sin embargo, son básicos en comparación con las medidas y los centímetros agregados que se utilizan en la actualidad basándose en la comodidad y desempeño de la mujer en los distintos campos.

Para concluir es evidente que existen más diferencias que similitudes entre las dos formas de trazo; no obstante, como anteriormente se trató en la década de 1930 se mantiene la esencia que es la toma de medidas para trazar según longitudes y contornos. Así mismo, el método base en Cuenca según las investigaciones que se realizaron fue el Método ‘ ‘Creation’ ’ impartido por varias mujeres profesionales en modistería. Este taller no solo era enseñado para personas que deseaban dedicarse a este oficio, sino también para aquellas amas de casa que deseaban confeccionar sus propias prendas y las de sus hijos. El trazo era sencillo y bien explicado en el cuaderno que se presentaba para obtener su título, se pudo acceder al mismo que pertenece a esta década de la cual se obtuvo el método.



4.6. Década de 1980

4.6.1. Ficha de contextualización de 1980

Aparecieron los primeros celulares y los yuppies eran jóvenes hijos de hippies que deseaban trabajar y tener una buena vida (Hibbert & Hibbert, 2005). Como consecuencia en los años ochenta predominaron los trajes con cortes masculinos y hombros anchos para las mujeres que se llamaban "Power suits", como su nombre lo indica las empoderaba (Rissman, 2015) (Laver, 2003). El centro de atención de la moda se trasladó a Estados Unidos y se empezó a llevar prendas deportivas de Nike, Adidas o Reebok (FSC, 2006).

1980'S

4.6.2. Ficha de silueta de 1980



Los cortes fueron mucho más orgánicos siguiendo diferentes formas, predominaba el corte corazón para los vestidos de gala.



En 1980 la mujer se apodera de ella misma, se vuelve más independiente lo que se ve reflejado en las prendas.



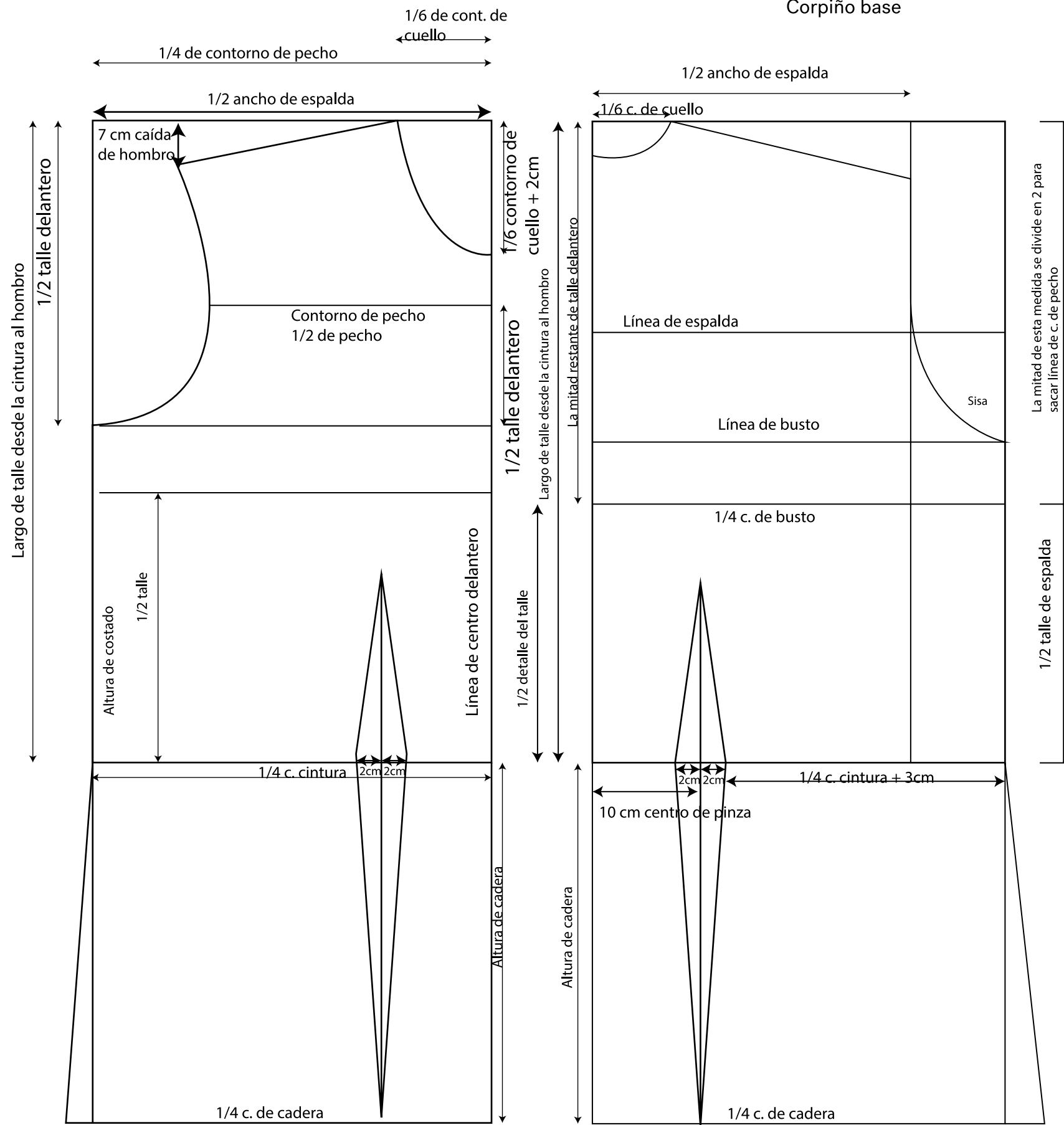
POWER SUITS: Como su nombre lo dice empoderaban a la mujer, son trajes sastres que se confeccionaban para la mujer trabajadora que necesitaba un vestuario cómodo para realizar sus actividades.



La silueta que se manejaba era la de cintura estrecha junto con hombros anchos, los cuales se lograban mediante hombreras.

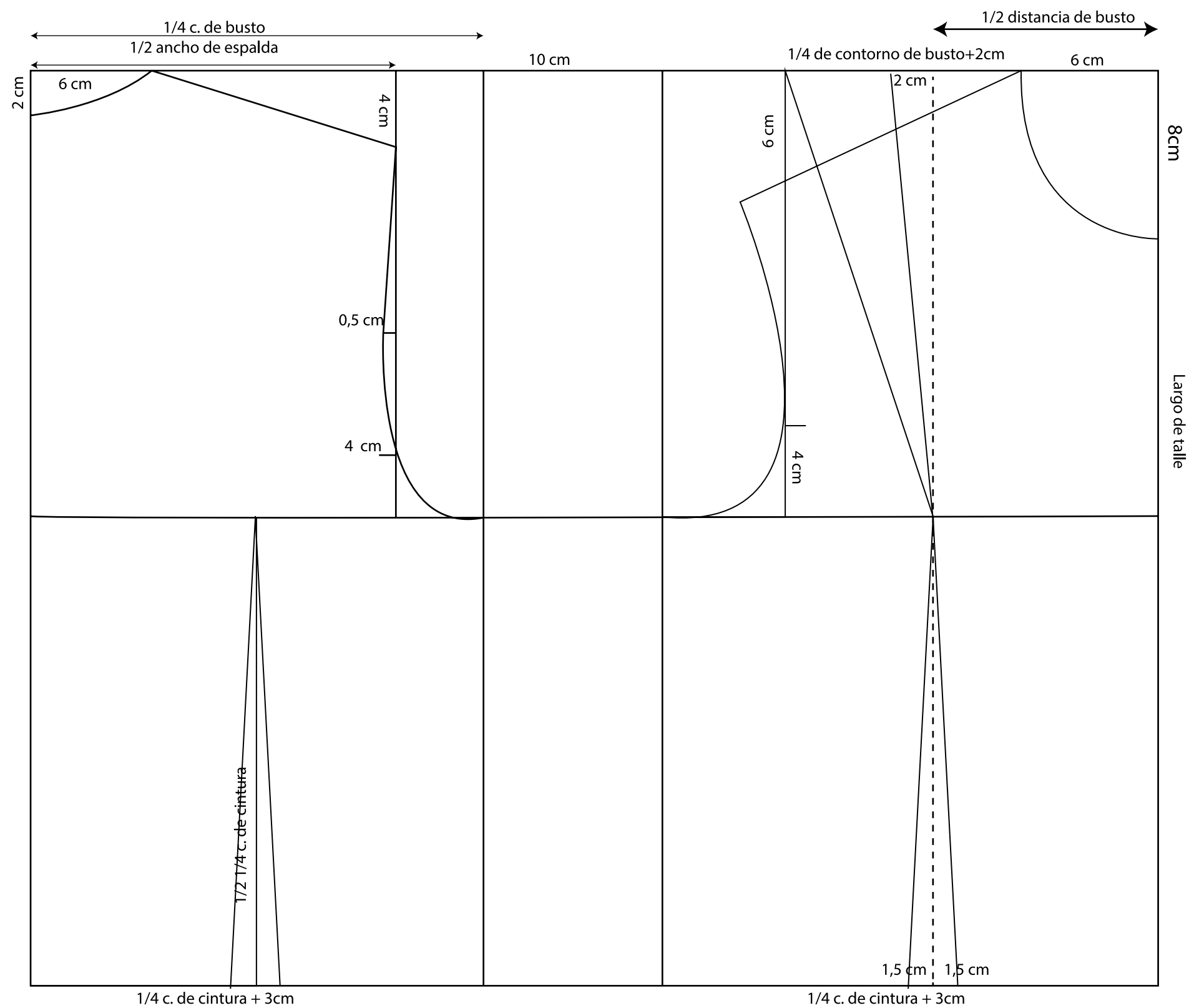
4.6.3. Ficha de trazado de corpiño base actual

Patronaje actual basado en el libro
Diseño corte y confección de Gustavo
Elorza editado por Zamora Editores
en 2013
Corpiño base



4.6.4. Ficha de trazado de corpiño de 1980

Patronaje de 1980 basado en el libro
de curso de Corte y Confección de la
Maestra Celina de la O.
Corpiño base

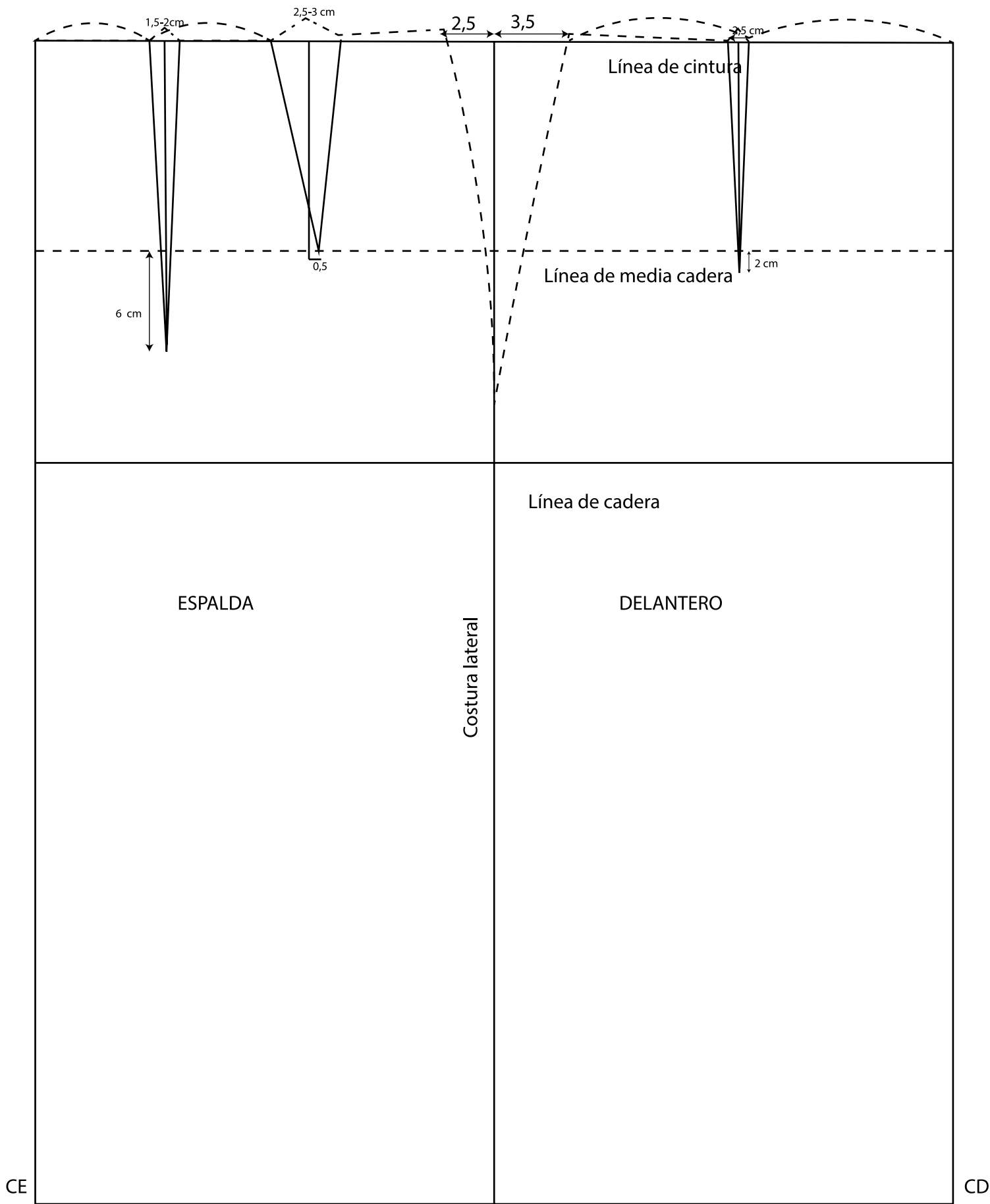


4.6.5. Tabla similitudes y diferencias

Corpiño	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1950	Patronaje actual
Cuello		Delantero: 8 cm de prolongación e ingresar 6 cm Posterior: Prolongación de 2cm e ingresar 6 cm	Se utiliza la sexta parte Tiene una mayor curvatura
Largo de pecho		1/2 ancho de espalda -1cm	Se usa la mitad del talle delantero
Contorno de busto	Se utiliza dicha medida dividida para 4	Delantero: 1/4 c. de busto +2cm Posterior: 1/4 c. de busto	
Contorno de cintura		Se utiliza el 1/4 c. de cintura más 3 cm	Se usa la mitad del talle delantero
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas		
Pinzas delanteras		Tiene una pinza que sale desde el costado y otra desde el hombro, se entrelazan en la línea de busto	Tiene una pinza en la cintura, es la básica que se sigue en la actualidad que va desde la cintura y se extiende tanto para el busto como para la cadera
1/2 ancho de espalda	Se utiliza la misma medida para los 2 trazos		
Pinza posterior		Se extiende hasta la línea de busto con una apertura de 3 cm. Se mide la mitad de distancia de busto	La pinza es la misma que la delantera, se deben introducir 10 cm con 2 cm a cada lado.
Sisa delantera		Se sube 4 cm para formar la curva	Se traza conforme a la regla en relación a la línea de sisa
Sisa posterior		Se sube 4 cm para la curva y en la mitad de la sisa se ingresa 0,5 cm	Sigue la línea de sisa con la forma de la regla
Contorno de cadera y largo de cadera	Se han mantenido estas medidas, en el contorno de cadera se agregan centímetros según el requerimiento		
Observaciones: En el trazo básico de corpiño de 1980 se puede evidenciar que ya existe un avance en el que se toman en cuenta más medidas a comparación de los sistemas de patronaje más antiguo. Ya no existe mucha diferencia entre el patronaje actual y el de dicha década, solamente en el estudio más profundo que se aplica en el trazo de moldes contemporáneos.			

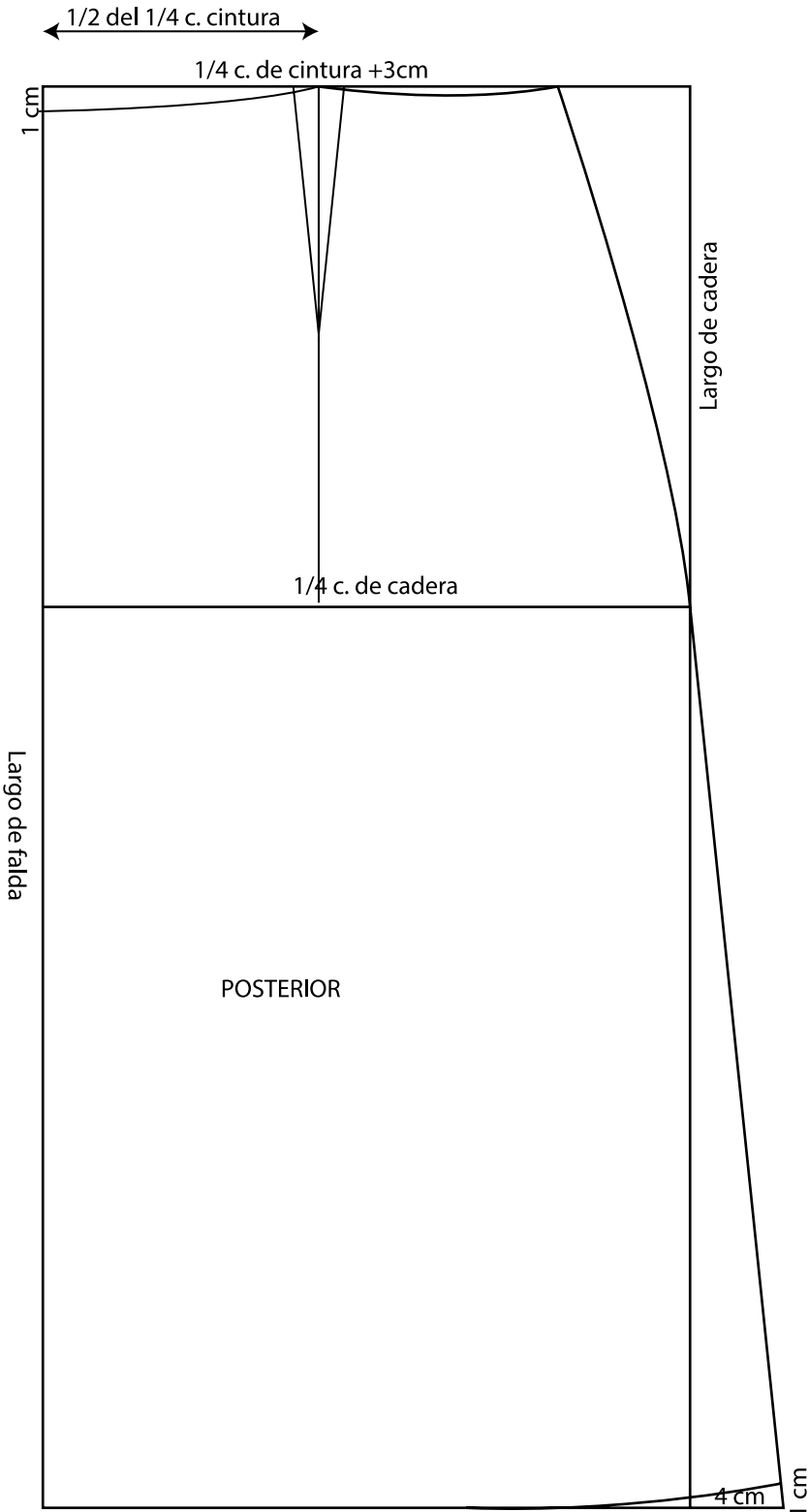
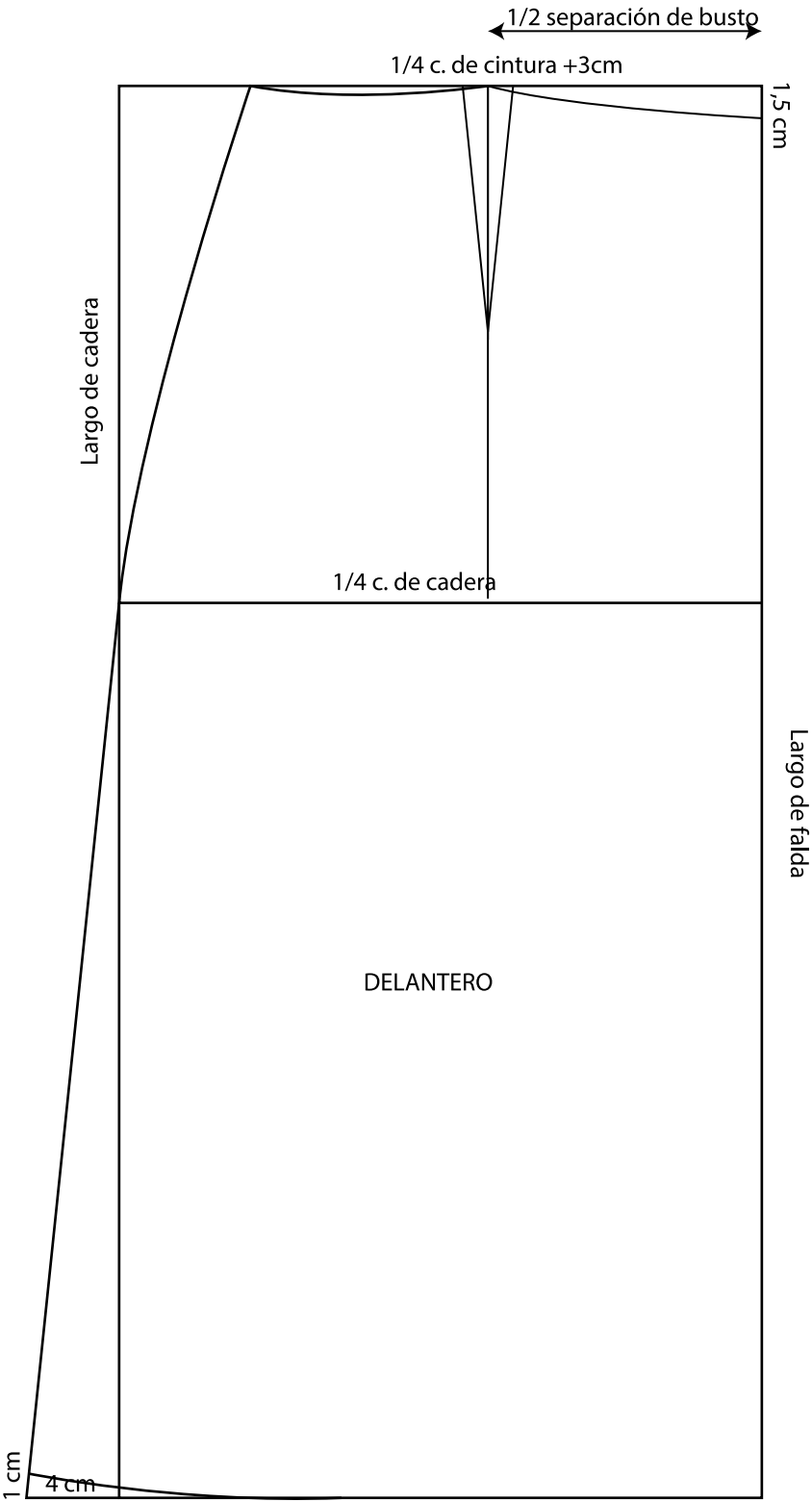
4.6.6. Ficha de trazado de falda actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo
publicado en el 2011
Falda base



4.6.7. Ficha de trazado de falda de 1980

Patronaje de 1980 basado en el libro
de curso de Corte y Confección de la
Maestra Celina de la O.
Falda base

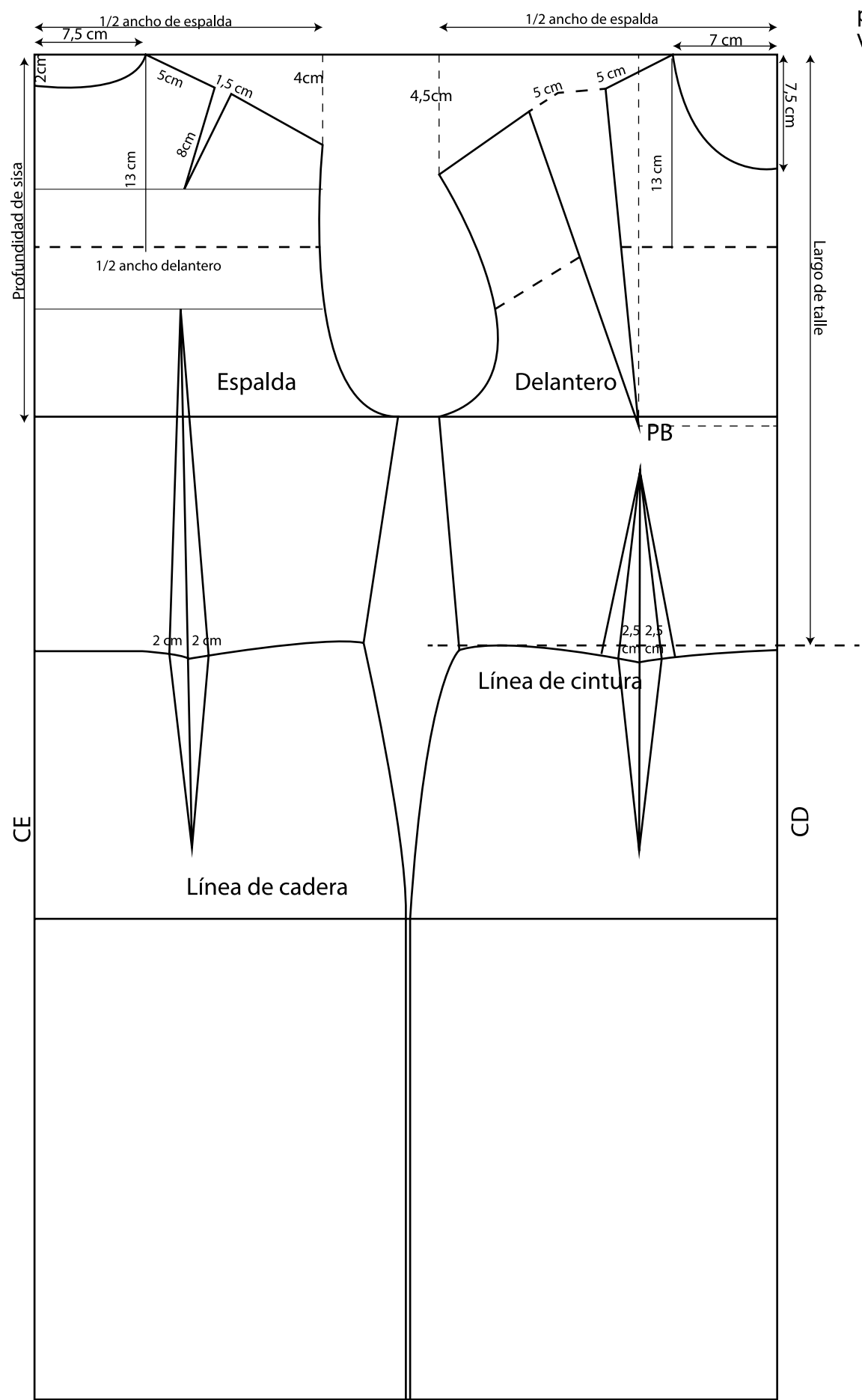


4.6.8. Tabla similitudes y diferencias

Falda	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Contorno de cadera		1/4 c. de cadera	Se utiliza el 1/4 c. de cade- ra+1cm
Contorno de cintura		1/4 c. de cintura +3cm	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante líneas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados laterales entrelazados Para formar la cintura se accede 2.5 cm en espalda y 3.5 cm en delantero
Pinzas delanteras		Se mide la mitad de separación de busto, se traza una línea perpendicular y se mide la mitad, la pinza tiene una separación de 3 cm	Tiene una pinza en la cintura que mide 2.5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior		Se mide la mitad de el 1/4 c. de cintura con una abertura de 1.5 cm	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1,5 a 2 cm y la segunda de 2.5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se extiende 4 cm com base	Es completamente recta
Escote de falda		En el delantero se baja 1 cm En el posterior se baja 0,5 cm	Se sube 0,5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Observaciones: Al igual que el anterior trazo es evidente que la técnica ha ido mejorando con los años. En el sistema de patronaje de 1980 se tienen en cuenta más medidas las cuales sirven para la moldería más especializada. Se debe rescatar que para colocar la pinza en la pieza delantera se toma en cuenta la mitad de la distancia de busto que es diferente en todos los patronajes antes abordados.			

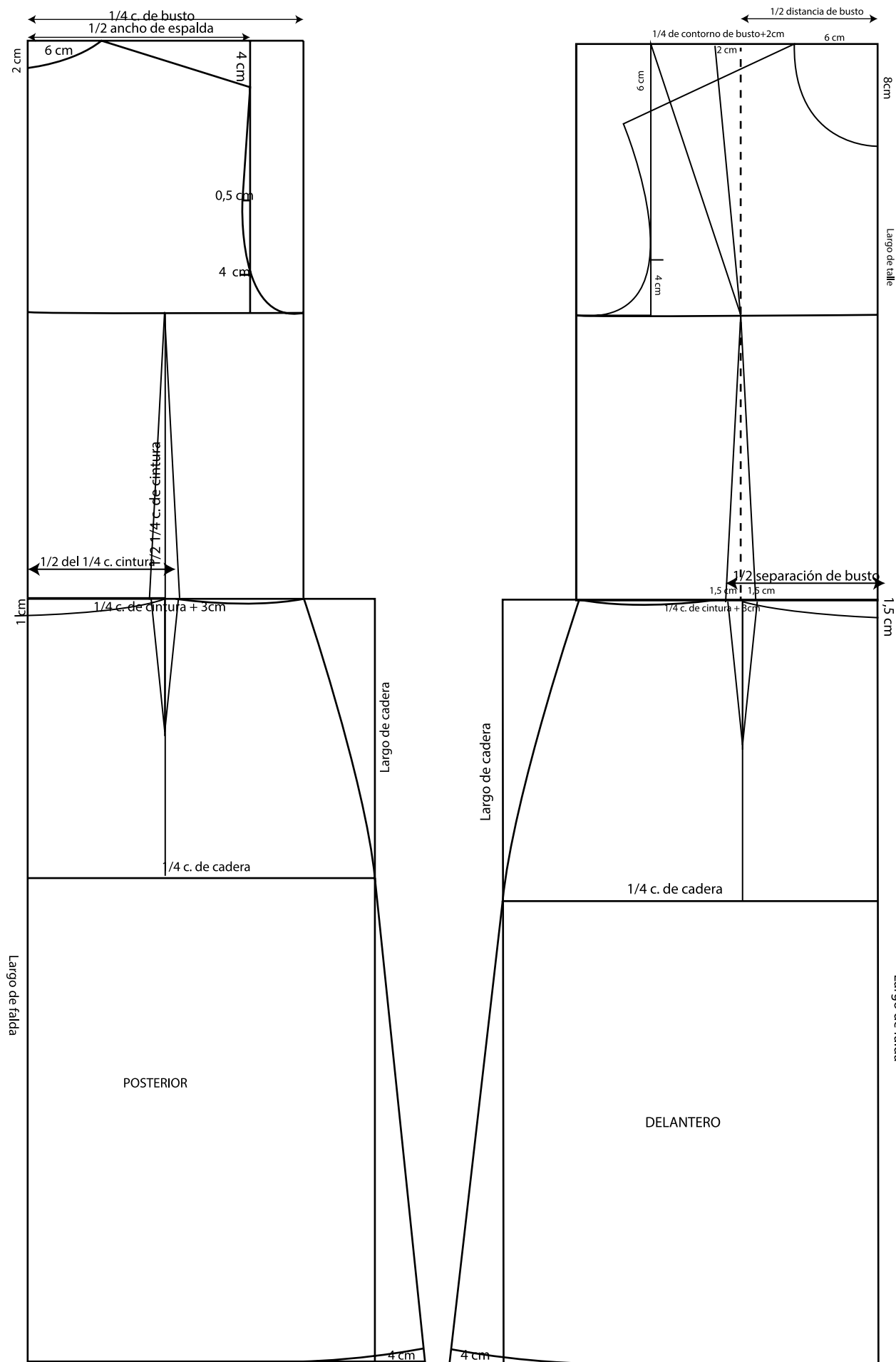
4.6.9. Ficha de trazado de vestido actual

Patronaje actual basado en el libro
Patronaje de Dennic Chunman Lo
publicado en el 2011
Vestido base



4.6.10. Ficha de trazado de vestido de 1980

Patronaje de 1980 basado en el libro de curso de Corte y Confección de la Maestra Celina de la O.
Vestido base



4.6.11. Tabla similitudes y diferencias

Vestido	Similitudes	Diferencias	
		Patronaje 1930	Patronaje actual
Contorno de cadera		1/4 c. de cadera	Se utiliza el 1/4 c. de cadera+1cm
Contorno de cintura		1/4 c. de cintura +3cm	Delantero: 1/4 de cintura +pinza Posterior: 1/4 c. de cintura+pinza
Costados	Se enlazan mediante lineas rectas	Se traza según las medidas de c. de cintura y c. de cadera.	Se traza con los costados laterales entrelazados Para formar la cintura se accede 2.5 cm en espalda y 3.5 cm en delantero
Pinza delantera de falda		Se mide la mitad de separación de busto, se traza una línea perpendicular y se mide la mitad, la pinza tiene una separación de 3 cm	Tiene una pinza en la cintura que mide 2.5 cm extendiéndose 2 cm más abajo de la línea de media cadera
Pinza posterior de falda		Se mide la mitad de el 1/4 c. de cintura con una abertura de 1.5 cm	Tiene 2 pinzas que parten de la cintura, la primera mide de 1.5 a 2 cm y la segunda de 2.5 a 3 cm.
Línea de vuelo		Se extiende 4 cm	Es completamente recta
Escote de falda		En el delantero se baja 1 cm En el posterior se baja 0.5 cm	Se sube 0.5 cm
Largo de cadera	Para obtener esta longitud se mide en el cuerpo de la persona		
Cuello		Delantero: 8 cm de prolongación e ingresar 6 cm Posterior: Prolongación de 2 cm e ingresar 6 cm	Delantero: Se utiliza 7 cm y de profundidad 7.5 cm Posterior: Se utiliza 7.5 cm y de profundidad 2 cm
Largo de pecho		1/2 ancho de espalda - 1cm	Se usa como referencia la profundidad de sisa +1cm
Contorno de busto		Delantero: 1/4 c. de busto +2cm Posterior: 1/4 c. de busto	Se traza tomando tomando el 1/2 c. de busto+ 3cm debido a que se traza delantero y posterior juntos
Contorno de cintura		Se utiliza el 1/4 c. de cintura más 3 cm	En la cintura se calcula restando lo que se usó en las pinzas haciendo una pinza en el costado con lo restante
Costados		Se unen de manera recta	Está compuesta por una pinza en el costado en donde se encuentra delantero con posterior Se une mediante una curva la cintura con la cadera
Pinzas delanteras de corpiño		Tiene una pinza que sale desde el costado y otra desde el hombro, se entrelazan en la línea de busto	Tiene una pinza para formar el busto la cual sale del hombro y otra que sale de la cintura
1/2 ancho de espalda		Se utiliza el 1/2 ancho de espalda	Se utiliza el 1/2 ancho de espalda y para delantero la caída de hombro es de 4.5 cm y posterior de 4 cm
Pinza posterior		Se extiende hasta la línea de busto con una abertura de 3 cm. Se mide la mitad de distancia de busto	Presenta 2 pinzas la una en el hombro con una longitud de 8 cm y una apertura de 1.5 cm y otra en la cintura con una apertura de 2cm
Sisa delantera		Se sube 4 cm para formar la curva	La sisa delantera se abre más debido a que tiene la pinza que le obliga a trasladarse
Sisa posterior		Se sube 4 cm para la curva y en la mitad de la sisa se ingresa 0.5 cm	En la caída de hombro se retira 1 cm, se traza con respecto a la curva adecuada de la regla
Contorno de cadera		1/4 c. de cadera	Se utiliza el 1/2 c. de cadera
Observaciones: Se puede observar las similitudes en el trazado sobre todo en la pinza, la cual sale del hombro, también en ambos trazos se toma a consideración la distancia de busto. Algunas de las pinzas faltan en el trazado de 1980 pero se observa el avance.			

4.6.12. Rescatando técnicas

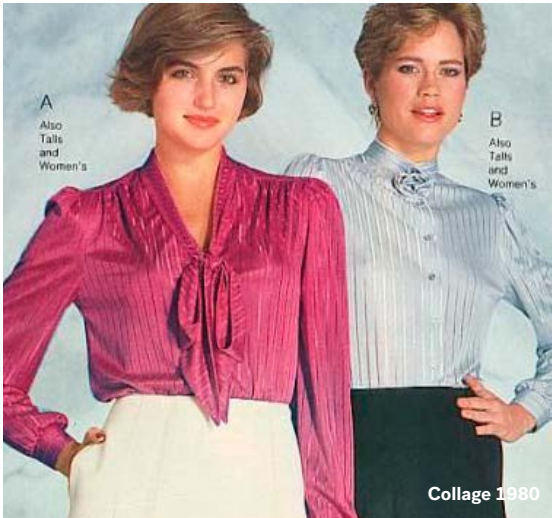
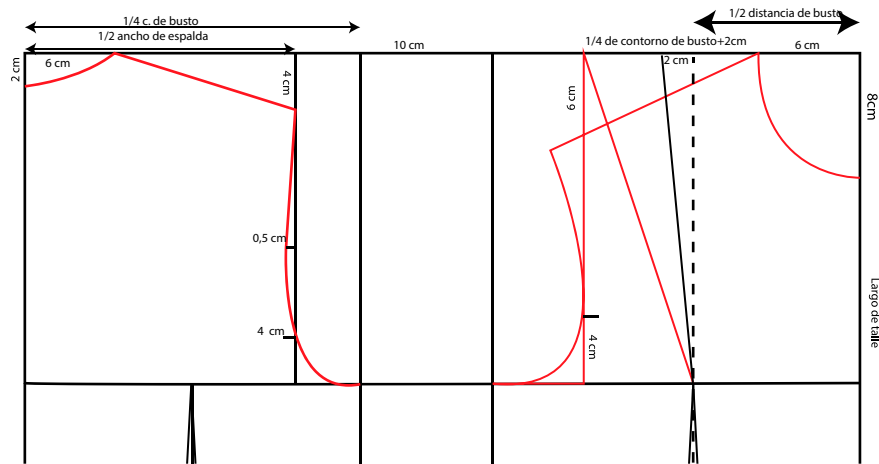
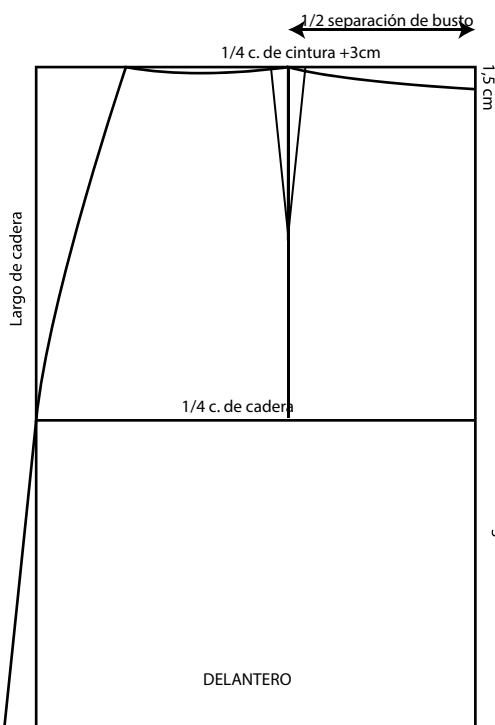
Cortes innovadores

Trazar la cintura de la falda con curvas para que se adapten mejor al cuerpo



Utilizar la media distancia de busto para trazar la pinza de la falda

Subir 4 cm para formar la sisa



Collage 1980

4.6.13. Conclusiones de la década de 1980

En esta década se vivió una vida muy atareada y caótica en la que los jóvenes estaban obsesionados con su trabajo, por lo que a este grupo social se lo conoció como “Yuppies” los mismos que eran hijos de un movimiento anterior a ellos conocidos como hippies; estas eran personas que promovían la paz en el mundo, llevando vidas muy tranquilas, incluso se podría decir tan tranquilas al punto de descuidar a sus hijos. Como reacción a este estilo de vida sus descendientes quisieron cambiar ese futuro precario que habían tenido. De la misma manera, la silueta que se seguía era la de cintura estrecha con hombros anchos como un triángulo, las mujeres debido a sus agitadas vidas usaban ternos cómodos con hombros anchos para expresar el poderío que habían alcanzado en ese entonces. Después de tantos años de opresión finalmente podían salir a trabajar para alcanzar la vida que tanto anhelaban.

Los cortes que se utilizaban eran muy variados, eso se puede evidenciar en el patronaje, los mismos que parten del sistema básico y el aporte de la modista o diseñador para innovar en este proceso. El método analizado es el desarrollado por la maestra Celina de la O, el cual fue auspiciado por la popular empresa de máquinas de coser “Singer” y fue publicado en la ciudad de México. Este es un método que se basa en longitudes y contornos como se traza en la actualidad. Tiene ciertas diferencias en los centímetros que se agregan para cada medida; no obstante, los contornos son los mismos que se utilizan en la actualidad debido a que en esta década se puede hallar mayor concordancia con el sistema actual.

4.6.14. Conclusiones generales del capítulo

Para empezar a analizar el patronaje de cada década fue indispensable conocer que era lo que sucedía en el contexto, como se desenvolvían las personas, en qué ambiente vivían, porque se comportaban de esa manera; es decir, lo que estaba relacionado directamente con su forma de vestir. Esto se veía influenciado en la manera de confeccionar la ropa, específicamente en cuanto a su sistema de patronaje que estaba hecho de acuerdo a lo que regía la moda, por lo que había cortes que diferenciaban cada década. Una vez estudiadas las décadas de las cuales pertenecían las prendas encontradas en la Casa Museo se pudo proceder a obtener las técnicas antiguas y actuales para ser cotejadas.

Al comparar las distintas técnicas se pudo concluir que en todas existió más diferencias que similitudes de acuerdo a las variables establecidas. De la misma manera es evidente que el patronaje ha ido avanzando con el tiempo, hasta llegar a referenciarse en estudios más especializados que se aplican en la actualidad. Sin embargo, existen técnicas que

pueden ser rescatadas, debido a que tienen un conocimiento adquirido por la práctica lo cual está reflejado en esos libros. Estas técnicas son útiles para el trazado y pueden ser probadas en moldes contemporáneos para fusionar conocimientos. No obstante, no se puede hablar de cual patronaje fue mejor, puesto que su esencia se ha mantenido, específicamente el trazado en base a longitudes y contornos. Si bien es cierto como se dijo antes la base se ha mantenido, las diferencias son tangibles; afirmando así la hipótesis en la que se dice que el sistema de patronaje presente en las prendas de la Casa Museo Remigio Crespo Toral es diferente al actual.

Para finalizar, se pudo concluir que no se puede dejar de lado lo que se utilizó en el pasado debido a que es lo que constituye lo que somos ahora, por lo que es importante estudiarlo y considerar lo que puede ser recuperado y sobre todo lo que sería útil, constituyendo una alternativa para el trazo que puede ser probada, así como validada para conocer si funciona con lo que se busca en la prenda.

Conclusiones y recomendaciones

Conclusiones

Al culminar con este proceso investigativo fundamentado primero en las bases que sirvieron para plantear este proyecto con la búsqueda de conceptos básicos para poder proseguir a términos más específicos necesarios para la comprensión del mismo y lo que se deseaba lograr, se procedió al cumplimiento de los objetivos específicos que apuntaban hacia un objetivo general.

Existen varias premisas que determinaron el correcto desarrollo de este proyecto sobre todo en cuestión de tiempos debido a que se necesitó de varios meses para poder concluirlo. Lo primero que se hizo después de haber realizado la parte investigativa antes mencionada fue partir directamente al levantamiento de información que arrojaban las prendas femeninas que existían en la reserva. Al conocer cuáles eran las fichas que se manejaban dentro de la Casa Museo se realizaron fichas de diseño que eran las que les hacía falta, así se permitió continuar con este proceso. De esta manera se pudo conocer como estaban compuestas las piezas, la dirección del corte, medidas básicas, dibujo plano entre otras características que definieron el siguiente capítulo el cual no se hubiera podía ser realizado sin toda esta información previa.

A continuación, se realizó el siguiente objetivo en el cual se deseaba obtener la reproducción bidimensional de las prendas, para lo cual se buscaron distintos métodos desarrollados en libros que se dedican al mismo trabajo aplicado en vestuario histórico. Se procedió directamente a la manipulación de estas con la ventaja que aún no estaban restauradas por lo que se podía observarlas y estudiarlas de mejor manera. Se reconoció las medidas que las componían para proceder a trazarlas en base a un sistema que fue al principio manejado mediante trazo manual y después se pasó todo a un programa de patronaje computarizado para poder dejar toda esta información al museo, de esta manera al momento que requieran reconstruir una prenda solamente con el archivo que poseen

puedan mandar a plotearla.

Después se debía cumplir con el tercer objetivo que estaba enlazado con los dos primeros, puesto que al obtener los patrones era necesario buscar una referencia de los sistemas que se utilizaban en cada década a la que pertenecían las piezas textiles de la reserva. Esto fue importante porque se pudo comprobar que la hipótesis era afirmativa y en realidad los sistemas son diferentes debido a que los cortes han cambiado en el tiempo.

Toda esta información fue posible recopilarla gracias a la apertura brindada por la Casa Museo Remigio Crespo Toral, así como el apoyo incondicional tanto del director como del tribunal que con sus consejos colaboraron para que este proyecto pueda seguir adelante.

No se puede dejar de lado la parte histórica que influye directamente en la forma de actuar y vestirse de las personas, esto se pudo observar en las prendas que seguían distintos parámetros identificables de la década a la que pertenecían, por lo que los patrones contaron historias como la forma de vestirse en Cuenca en el siglo XX la cual era sobria debido a que siempre se caracterizó a esta ciudad por ser conservadora lo que se reflejaba en los cortes y colores.

Finalmente, se espera que toda esta información sea de utilidad para la Casa Museo como para la sociedad, así se interesen por la historia que está presente en cada objeto que compone este establecimiento. Proponiendo como resultado final la entrega de un catálogo que pueda ser impreso para que las personas que lo visiten se enteren del trabajo que se ha venido realizando, de esta manera se vinculen e incluso puedan donar más prendas históricas para agrandar la riqueza de la reserva y se desarrollen más proyectos similares.

Recomendaciones

Si se desea trabajar en un proyecto similar en un establecimiento como un museo o sus distintas variables, para manipular prendas históricas es indispensable utilizar guantes de tela al igual que una mascarilla debido a que al tener tantos años de antigüedad desprenden polvo que puede ser perjudicial para la salud.

Así mismo, al obtener los patrones de una prenda ya existente es primordial primero levantar toda la información a través de fichas de diseño, de esta manera será más fácil acceder a la reproducción bidimensional. De igual manera, al tener las medidas estas deben ser pasadas a un sistema para que sea más preciso.

Otra recomendación importante es que para poder estudiar una técnica es necesario conocer lo que sucedía en ese entonces, así nos dará una idea de porque se hacía de esa manera.

De igual forma si se va a estudiar un tema del pasado, se cree fundamental contraponerlo con lo que existe en la actualidad, debido a que algunas técnicas antiguas pueden ser útiles para ser aplicadas hoy en día, solo que fueron olvidadas. Por último, se pueden construir en una segunda parte las prendas en base a los patrones obtenidos para saber si el método utilizado fue correcto, aunque se confeccionaron solamente dos basadas en los patrones se cree que para validarlos es necesario construir todos, lo cual en esta tesis no fue establecido por lo que no se pudo realizar por cuestiones de tiempo.

Bibliografía

- Alá, C. R. (1891). Método para aprender a cortar y confeccionar . Barcelona: Bayer Hermanos .
- Armstrong, H. J. (2010). Patternmaking for fashion design. USA: Pearson Education, Inc.
- Baudrillard, J. (1979). Crítica de la economía política del signo. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bayón, I. (2013). Museología y museografía. Obtenido de Museología y museografía.
- Bermeo, C. (2013). Clásicos de la moda en la vestimenta cuencana. Cuenca: Universidad del Azuay.
- Bray, N. (1974). Dress Pattern Designing . Londres: BSD Professional Books.
- Butterick. (1940). Butterick dressmaking book. USA: Butterick Co.
- Casa Museo Remigio Crespo Toral. (2017). Cuaderno del Museo No. 1. Cuenca: Dirección municipal de cultura, educación y deportes.
- Chunman, D. (2011). Patronaje. Barcelona: Blume.
- CIDAP. (6 de Abril de 2016). Centro de documentación CIDAP. Obtenido de Centro de documentación CIDAP: <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/bitstream/cidap/774/1/Sombrero%20de%20paja%20toquilla%20tiene%20su%20museo%20en%20Cuenca.pdf>
- Contini, M. (1965). Fashion from ancient egypt to the presente day. Nueva York: The Odyssey press .
- El telégrafo. (18 de Mayo de 2013). En Ecuador existen 186 museos. Obtenido de En Ecuador existen 186 museos: <http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/7/en-ecuador-existen-186-museos>
- Espacio Visual Europa (EVE). (11 de Febrero de 2015). Germany: The Birthplace of Museology? Obtenido de Germany: The Birthplace of Museology?: <https://evmuseography.wordpress.com/2015/02/11/germany-the-birthplace-of-museology/>
- EVE MUSEOLOGÍA+MUSEOGRAFÍA. (1 de Diciembre de 2014). Crear un nuevo museo. Obtenido de Crear un nuevo museo: <https://evmuseografia.com/2014/12/01/crear-un-nuevo-museo/>
- Flecker, L. (2007). A practical guide to costume mounting. Reino Unido: Elsevier.
- FSC. (2006). Vintage faashion sourcebook. China: Carlton Books Limited.
- Gilewska, T. (2012). Diseño de moda: Patronaje las bases. España: Drac.
- Gómez, G. (2012). El lenguaje de los patrones. Buenos Aires: Nobuko.
- Heredia, F. D. (2010). Viaje a la memoria. Cuenca: Municipalidad de Cuenca. Obtenido de Viaje a la memoria.
- Hernández, F. (1998). El museo como espacio de comunicación. España: Trea.
- Hibbert, C., & Hibbert, A. (2005). The twentieth century. Nueva York: Bailey Publishing.
- Houston, M. G. (1931). Ancient Greek, Roman & Byzantine Costume. Nueva York: Dover publications.
- ICOM. (2010). Conceptos claves de museología. Armand Colin.
- ICOM. (2018). Clothes tell stories. ICOM.
- Journal, A. C. (19 de Mayo de 2016). The history of tailoring. Obtenido de The history of tailoring: <http://journal.alabamachanin.com/2016/05/history-of-patternmaking/>
- Kioto, I. d. (2014). MODA desde el siglo XVIII al siglo XX. Italia: Taschen.
- Laver, J. (2003). Breve historia del traje y la moda. España: Ediciones Cátedra.
- Lloret, A. (2003). Crónicas de Cuenca. Cuenca: Rocafuerte.
- Maurin, J., & Mbaye, A. (1993). La costura. Colombia: Editoria géminis .
- McCunn, D. (1973). How to make sewing patterns. San Francisco: Design Enterprises of San Francisco.

- Mensch, P. V. (1992). Towards a methodology of museology. Croacia: University of Zagreb.
- Método creation. (s.f.). Cuenca.
- Ministerio de cultura del Ecuador. (30 de Septiembre de 2010). Políticas y sistema de museos del Ecuador. Obtenido de Políticas y sistema de museos del Ecuador.
- Ministerio de educación, cultura y deporte. (2013). Casa museo: Museología y gestión. España: Secretaría general de documentación y publicaciones.
- Ministerio de Educación, C. y. (2012). Estadística de Museos y Colecciones Museográficas . Obtenido de Estadística de Museos y Colecciones Museográficas : <https://www.mecd.gob.es/dam/jcr:dd059eb3-55b1-40f0-9d7d-51930c9f9c2f/museos-y-colecciones-museograficas-metodologia-2012.pdf>
- Mounting Historic Dress for display. (2006). Reino Unido: Dress and Textile Specialists.
- Municipalidad de Cuenca. (s.f.). Ruta de los Museos. Obtenido de Ruta de los Museos: <http://cuencaecuador.com.ec/sites/default/files/Folleto%20Ruta%20de%20los%20museos%20Espan%CC%83ol.pdf>
- Museum internacional . (1993). Museos de la moda y el vestido. Paris: UNESCO.
- Museums, F. (2009). Fashion Museum Treasures. Londres: Scala Arts & Heritage Publishers Ltd.
- Nacamichi, T. (2010). Pattern magic. Londres: Laurence King.
- Nueva Museología. (5 de Enero de 2016). Museos.es 4. Obtenido de Museos.es 4: <https://nuevamuseologia.net/museos-es-4/>
- Nueva Museología. Revista Digital. (9 de Mayo de 2016). ¿Qué es un museo? Obtenido de ¿Qué es un museo?: <https://nuevamuseologia.net/que-es-un-museo/>
- Ordoñez Segovia, F. D., & Vásquez Quezada, K. A. (Abril de 2016). "PROPUESTA DE PROMOCIÓN TURÍSTICA DE LOS ATRACTIVOS. Obtenido de "PROPUESTA DE PROMOCIÓN TURÍSTICA DE LOS ATRACTIVOS: <http://dspace.ucuenca.edu.ec/bitstream/123456789/24180/1/tesis.pdf>
- Organización de las Naciones Unidas para la educación, la ciencia y la cultura. (Febrero de 1992). Estadísticas sobre museos e instituciones conexas. Obtenido de Estadísticas sobre museos e instituciones conexas: <http://unesdoc.unesco.org/images/0009/000914/091420sb.pdf>
- Parish, P. (2015). Fundamentos del patronaje creativo. Barcelona: Promopress.
- Pavoni, R. (Junio de 2012). Casas museo: una tipología de museos para poner en valor. Obtenido de Casas museo: una tipología de museos para poner en valor: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icom-argentina/pdf/casas_museos_es.pdf
- Pepín, H. (1942). Modern pattern design. USA: Funk and Wagnalls company.
- PUCE. (2009). Ciudad y arquitectura republicana de Ecuador. Quito: Pontificia universidad católica del Ecuador.
- Res Mobilis. (2012). Museos textiles en Canadá, Guatemala y México. México: Universidad Iberoamericana Ciudad de México.
- Riello, G. (2016). Breve historia de la moda. Desde la edad media hasta la actualidad. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rissman, R. (2015). A history of fashion. Minnesota: Abdo Publishing.
- Robinson, J., & Pardoe, T. (2000). An illustrated Guide to the Care of Costume and Textile Collections. Londres: Museums & Galleries Commission.
- Saltzman, A. (2004). El cuerpo diseñado. Buenos Aires: Paidós.
- Schärer, M. R. (2004). Museology is not an instrument either for unity or for cultural diversity. Museum Aktuell.
- SENA. (2011). Manual de patronaje básico e interpretación del diseños. Bogotá: SENA.
- Unesco. (1977). Museology, theme for an exhibition; recent developements in exhibition conservation; A museum of the techniques of industrial safety; the national museum and art gallery of Papua New Guinea. Paris: Anne Erdos .
- Usha. (s.f.). Cutting and tailoring. India: Usha International.

Índice de imágenes

Imagen 1 https://goo.gl/m9e4So	Imagen 27 Bermeo, 2013, pág. 27
Imagen 2 https://goo.gl/Zqa3yv	Imagen 28 Bermeo, 2013, pág. 29
Imagen 3 https://goo.gl/xKizCi	Imagen 29 Bermeo, 2013, pág. 30
Imagen 4 https://goo.gl/9U4ywW	Imagen 30 Bermeo, 2013, pág. 32
Imagen 5 https://goo.gl/c1DCWS	Imagen 31 Bermeo, 2013, pág. 35
Imagen 6 https://goo.gl/u4KUcF	Imagen 32 Bermeo, 2013, pág. 37
Imagen 7 https://goo.gl/7bzeEu	Imagen 33 https://goo.gl/tPoZnF
Imagen 8 https://goo.gl/Fg196T	Imagen 34 Corte y Confección “Método Creation
Imagen 9 https://goo.gl/Gk1D14	Imagen 35 Nacamichi, 2010
Imagen 10 https://goo.gl/ddKv95	Imagen 36 https://goo.gl/MjD9Zm
Imagen 11 https://goo.gl/UMtEUN	Imagen 37 https://goo.gl/mWfBXM
Imagen 12 https://goo.gl/KZNE4t	Imagen 38 https://goo.gl/w2JNWM
Imagen 13 https://goo.gl/U9XAZb	Imagen 39 Usha
Imagen 14 https://goo.gl/yw4oMB	Imagen 40 Flecker, 2007
Imagen 15 Köhler, 1963, pág. 138	Imagen 41 https://goo.gl/ZsyHyj
Imagen 16 Contini, 1965, pág. 47	Imagen 42 https://goo.gl/pr4pVd
Imagen 17 Apostila, pág. 74	Imagen 43 Robinson & Pardoe, 2000
Imagen 18 Apostila, pág. 75	Imagen 44 Mounting Historic Dress for display, 2006
Imagen 19 Rissman, 2015, pág. 78	Imagen 45 Mounting Historic Dress for display, 2006
Imagen 20 Apostila, pág. 82	Imagen 46 Mounting Historic Dress for display, 2006
Imagen 21 Apostila, pág. 85	Imagen 47 ICOM, 2018
Imagen 22 https://goo.gl/T2uMkS	Imagen 48 Miguel Díaz Cueva Rostros, “Lugares de
Imagen 23 Bermeo, 2013, pág. 18	Entonces Cuenca siglo XIX”
Imagen 24 Bermeo, 2013, pág. 21	Imagen 49 Miguel Díaz Cueva Rostros, “Lugares de
Imagen 25 Bermeo, 2013, pág. 23	Entonces Cuenca siglo XIX”
Imagen 26 Bermeo, 2013, pág. 25	

Índice de ilustraciones

Ilustración 1 https://goo.gl/GFDM85	Ilustración 9 Rissman, 2015, pág. 48
Ilustración 2 Riello, 2016, pág. 15	Ilustración 10 Apostila
Ilustración 3 Houston, 1931, pág. 34	Ilustración 11 https://goo.gl/6WuNv4
Ilustración 4 Houston, 1931, pág. 254	Ilustración 12 https://goo.gl/5z5DFK
Ilustración 5 https://goo.gl/3rwN4c	Ilustración 13 Apostila, pág. 68
Ilustración 6 Riello, 2016, pág. 15	Ilustración 14 Apostila, pág. 68
Ilustración 7 https://goo.gl/asxrEr	Ilustración 15 Apostila, pág. 72
Ilustración 8 https://goo.gl/vVSyTt	Ilustración 16 ICOM, 2018

Índice de gráficos

Gráfico 1 <https://goo.gl/CphekP>
 Gráfico 2 Butterick, 1940, pág. 5
 Gráfico 3 Alá, 1891
 Gráfico 4 Pepín, 1942, pág. 4
 Gráfico 5 Pepín, 1942, pág. 4
 Gráfico 6 McCunn, 1973
 Gráfico 7 McCunn, 1973
 Gráfico 8 Bray, 1974
 Gráfico 9 Bray, 1974
 Gráfico 10 SENA, 2011
 Gráfico 11 SENA, 2011
 Gráfico 12 SENA, 2011
 Gráfico 13 SENA, 2011

Gráfico 14 SENA, 2011
 Gráfico 15 SENA, 2011
 Gráfico 16 Gilewska, 2012
 Gráfico 17 Gilewska, 2012
 Gráfico 18 Nacamichi, 2010
 Gráfico 19 Parish, 2015
 Gráfico 20 Flecker, 2007
 Gráfico 21 Flecker, 2007
 Gráfico 22 Flecker, 2007
 Gráfico 23 Flecker, 2007
 Gráfico 24 Flecker, 2007
 Gráfico 25 Flecker, 2007

Índice de gráficos

Collage de 1910:

<https://goo.gl/wu56Ew>
<https://goo.gl/8Y11sM>
<https://goo.gl/CpfNFA>
<https://goo.gl/hTP9wE>
<https://goo.gl/syEBA8>

Collage de 1920:

<https://goo.gl/eZ7EVW>
<https://goo.gl/FN17ea>
<https://goo.gl/oWoymC>
<https://goo.gl/vroxtW>
<https://goo.gl/TqTwgk>
<https://goo.gl/JrppyJ>
<https://goo.gl/QuHMec>

Collage de 1930:

<https://goo.gl/DdGGFM>
<https://goo.gl/FiAcU9>
<https://goo.gl/MnwgH5>
<https://goo.gl/SfS1LN>

<https://goo.gl/5MA76i>

<https://goo.gl/dvHgug>

Collage de 1950:

<https://goo.gl/29hFHR>
<https://goo.gl/N8DBJB>
<https://goo.gl/c9qjiz>
 Instituto de la indumentaria de Kioto.
 (2004).

Moda desde el siglo XVIII al siglo XX.

En l. d. Kioto, Moda desde el siglo XVIII
 al siglo XX (pág. 96). Italia : Taschen.

<https://goo.gl/tBaSos>

Collage de 1980:

<https://goo.gl/raqtu5>
<https://goo.gl/5uXt4Q>
<https://goo.gl/pscQam>
<https://goo.gl/Ni4HjQ>
<https://goo.gl/wga3N7>
<https://goo.gl/tzF96q>

Anexo 1

Entrevista realizada por el diario "El Tiempo" tras conocer que se estaban realizando una serie de proyectos en la Casa Museo Remigio Crespo Toral de la mano de los estudiantes de la Universidad del Azuay.

26

 **Cultura**

Un recorrido por la moda cuencana en el siglo XX

Las prendas de la Casa Museo Remigio Crespo Toral pertenecen a varios personajes históricos, como es el caso de Hortensia Mata; además, hay otros que la ciudadanía ha donado para la investigación: vestidos de novia, blusas, trajes de hombre y otras prendas que son parte de la reserva del emblemático lugar.

Redacción El Tiempo
cultura@eltiempo.com.ec

• **C**ómo vestían los cuencanos en el siglo XX? es la incógnita que se resuelve en la Casa Museo Remigio Crespo Toral, donde desde noviembre se hace una investigación sobre las prendas de vestir de 1900: sus diseños, accesorios, técnicas de confección y demás.

Este trabajo se realiza

con el apoyo de los estudiantes de la carrera de Diseño de Modas de la Universidad del Azuay, UDA.

Ximena Pulla, responsable de la reserva de la Casa Museo, explica que en la ciudad no existe un trabajo similar. "No hay mucha investigación sobre las costureras, las telas, los diseños, por eso nació la idea de hacer un convenio con la UDA para hacer este trabajo, es interesante porque tenemos ropa de per-

sonajes locales, como Hortensia Mata, pero la gente también se interesó y nos donaron prendas", cuenta.

Pulla explica que la ciudadanía se interesa por dejar las prendas en el museo. Al dejarlas, ellos comparten la historia de los objetos, lo que apoya al trabajo de indagación.

Una de las prendas que estaba bajo análisis es un vestido de novia de 1957, su dueña fue la señora Aida Vintimilla. Se conoce que

su costurera fue Tula Cordero de Cueva. Ambas eran cuencanas. Lo que revela, entre otras cosas, que en esta ciudad se confeccionaba ropa de alta costura.

Investigación

Alrededor de 200 prendas son analizadas y el trabajo concluirá en mayo, cuenta Claudia Borrero, estudiante de Diseño, quien también es parte del equipo de investigadores. "Algunos compañeros





CORTESÍA



Ximena Pulla y Claudia Borrero levantan información sobre las prendas usadas en el siglo XX en esta ciudad.

En el museo Remigio Crespo hay alrededor de 200 prendas del siglo XX. Estudiantes de la UDA adelantan una investigación sobre ellas

están identificando la parte tecnológica que existía para elaborar las prendas, yo estoy trabajando en la composición de la prenda, para conocer las telas, el

tipo de cocido, adornos, entre otras cosas", indica.

A través de fichas técnicas clasifican las prendas, en ellas consta la información de cada una y se observa el año, el estado, el origen de las telas, y en algunas el nombre de quien las confeccionó.

"Hay mucha información por levantar, tenemos prendas de diplomáticos también, es importante que la gente sepa que si tiene alguna prenda de este

siglo la puede donar para continuar con la investigación", invita Pulla.

Las dos coinciden en que este trabajo es complejo, pues a pesar de que algunas prendas se conservan, hay que manejarlas con cuidado. Hay otras que han perdido su color original o alguna parte de ellas.

Para Borrero el trabajo ha sido intenso pero interesante: "Hay prendas muy lindas, algunas parecen actuales. Las telas tienen mu-

chos detalles como encajes, al parecer algunas venían de Europa", comenta.

Otro grupo de estudiantes está dedicado a levantar información sobre los accesorios de la época, como los sombreros y los bicornios, que formaban parte de algunos atuendos.

Diseño

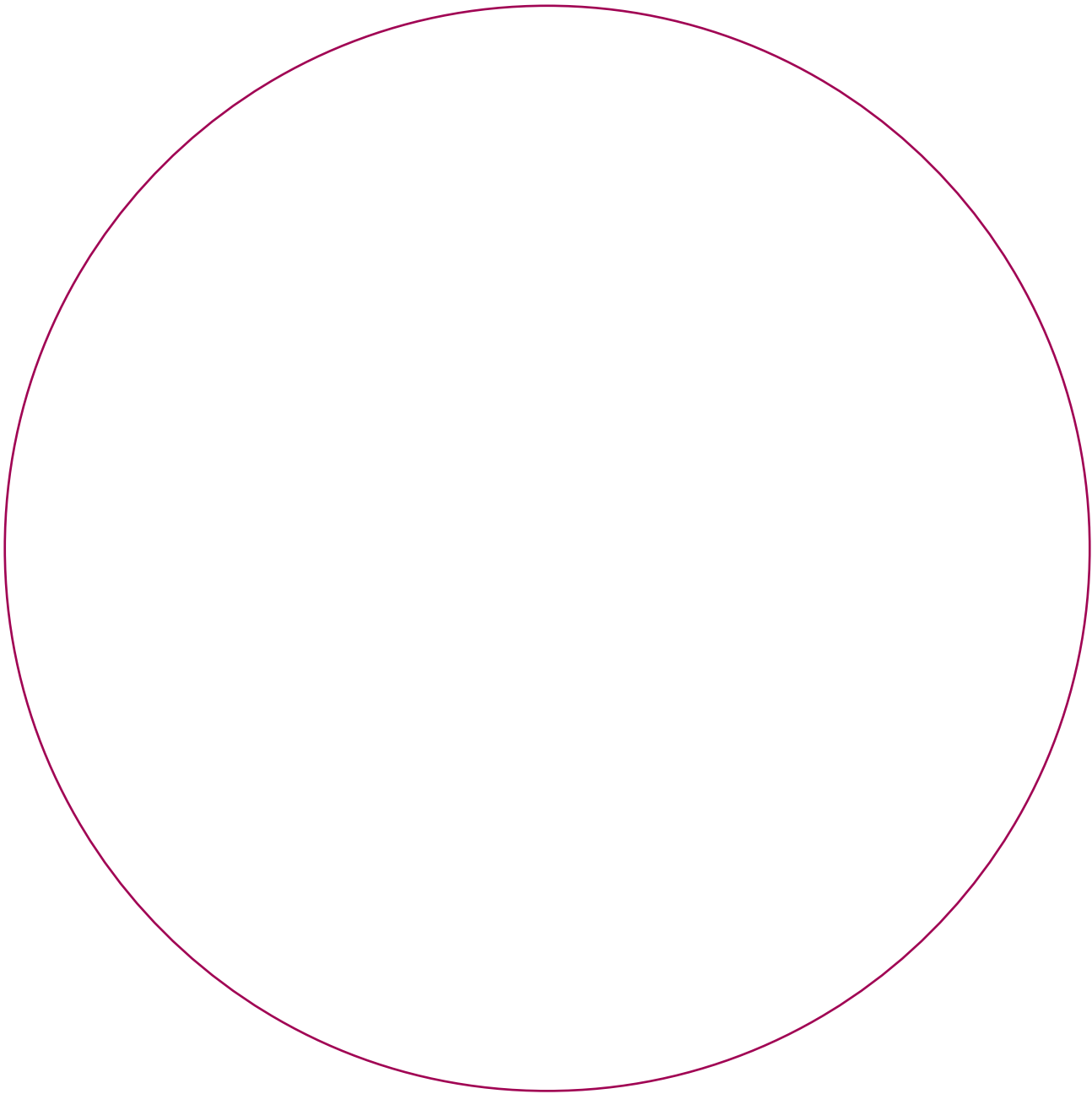
Pulla explica que las mujeres adineradas solían traer sus prendas de otros países y quienes no tenían esa po-

sibilidad usaban revistas para ver los modelos y los mandaban a confeccionar con costureras de la ciudad, que replicaban los trajes escogidos.

"Tenemos algunas revistas donde se observan los diseños que usaban las mujeres, en el caso de los hombres hay menos diseños, pero de todas maneras es complejo su estudio", precisa Pulla. Algunas prendas se exhiben en la sala de exposición. (E)

Anexo 2

CD que contiene los patrones digitalizados



Anexo 3

Título:

La historia contada a través de patrones

Subtítulo:

Estudio de la reserva de indumentaria femenina de la Casa Museo Remigio Crespo Toral

RESUMEN:

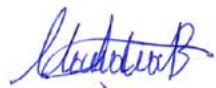
El presente proyecto de investigación contribuyó en la restauración de los patrones que componen la indumentaria femenina de la Casa Museo Remigio Crespo Toral por medio del análisis y registro de los mismos, tras constatar que como problemática existía escasa información con respecto a estos, de igual manera se compararon los sistemas de patronaje del siglo XX con los actuales para definir y rescatar tanto similitudes como diferencias que podrían ser llevadas a la contemporaneidad. Se propuso crear un catálogo el cual contenga esta información, siendo útil tanto para el museo como para las personas que lo visiten y así se entere del trabajo que se ha venido realizando.

Palabras clave:

Patronaje, historia, restauración, patrones, museo, indumentaria, catálogo.

Nombre: Claudia Cristina Barros Cárdenas

Firma:



75331

Firma del director:

Dis. Sebastian Quezada



Title: History through Patterns

Subtitle: Study of women's clothing found at the Remigio Crespo Toral House Museum

Abstract:

This research project contributed to the restoration of patterns for women's apparel found at the Remigio Crespo Toral House Museum by means of their analysis and registration. After noting that there was little information regarding this matter, the pattern-making systems of the twentieth century were compared with the current ones in order to identify and recover both similarities and differences that could bring them up to date. The creation of a catalog with this information was proposed, so that it is useful for both the museum and the people who visit it, and thus find out about the work that has been done.

Keywords: pattern-making, restoration history, patterns, museum, apparel, catalog

Name: Claudia Cristina Barros Cárdenas

75331



Translated by:
Cristina Barros

