



La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona

Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)

Laura Casal - Valls

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona

Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)

Laura Casal - Valls

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Barcelona

Trajectòria professional
i producció d'indumentària femenina
(1880-1915)

Laura Casal -Valls

Programa de doctorat:
Història i Teoria de les Arts (1213DHA)

Departament d'Història de l'Art
Facultat de Geografia i Història
Universitat de Barcelona

Setembre 2013

Directora: **Mireia Freixa i Serra**

*Als meus pares,
i a en Jaume*

Índex

VOLUM I

Agraïments	1
Glossari	3
Abreviatures	11

PART 0. INTRODUCCIÓ

0.1. Plantejament de la recerca 13

0.1.1. Motivacions personals	13
0.1.2. Sinopsi	15
0.1.3. Antecedents de l'estudi: punt de partida	15
0.1.4. Justificació i interès de la recerca	16
0.1.5. Fonament o marc teòric	18
0.1.5.1. Teoria del procés	18
0.1.5.2. Hipòtesi de treball	19
0.1.5.3. Formulació de la pregunta	19
0.1.6. Marc cronològic	19
0.1.7. Marc geogràfic	20
0.1.8. Metodologia i tècniques d'estudi	21
0.1.8.1. Marc disciplinar	21
0.1.8.2. Nou enfocament metodològic	23
0.1.8.3. Metodologia per la recollida de dades	23
0.1.8.4. Recollida i interpretació de les dades	25
0.1.8.5. Llocs de recollida de dades	27
0.1.9. Objectius	29
0.1.9.1. Objectius principals	29
0.1.9.2. Objectius secundaris	29
0.1.10. Les Fonts	30
0.1.10.1. Reflexions sobre les fonts necessàries per a l'estudi plantejat	30
0.1.10.2. Fonts primàries	31
0.1.10.3. Fonts secundàries	33
0.1.11. Continguts	34
0.1.11.1. La demanda social: Gust, societat i consum	35
0.1.11.2. El vestit: estudi de l'objecte	36
0.1.11.3. La figura de la modista: trajectòria professional i inicis de l'Alta costura	37

0.1.12. Projectes propis complementaris 38

0.2. Estat de la qüestió 41

0.2.1. Aproximació a la historiografia catalana de la moda 41

0.2.2. Estudis sobre la figura de la modista 55

0.2.3. Observacions terminològiques 58

0.3. Consideracions prèvies 61

0.3.1. Què cal entendre per Alta costura? 62

0.3.1.1. Disseny de moda i alta costura avui 68

0.3.2. De la història de la moda a la historia de l'Alta costura 71

0.3.2.1. Producció de vestit i disseny de moda a Catalunya 73

0.3.3. Entre art i tècnica. El vestit i les arts aplicades i industrials 76

0.3.4. Consideracions sobre el concepte "estil" aplicat al vestit 81

PART I. LA DEMANDA SOCIAL. GUST, SOCIETAT I CONSUM

1.1. Gust 93

1.1.1. Creació, difusió i transmissió del gust 98

1.1.1.1. El debat del bon gust en la indústria: arts industrials o decoratives 100

1.1.1.2. La presència del vestit a les exposicions industrials al segle XIX 104

1.1.1.3. El vestit a les exposicions d'art decoratives 109

1.1.1.4. El vestit en el primer colleccionisme 111

1.1.2. El gust per l'objecte i la moda al segle XIX 115

1.1.2.1. El vestit com a signe social: luxe i modernitat 121

1.1.2.2. El paper de les modistes en la transmissió del gust 128

1.1.2.3. La imitació com a motor del gust i la moda 130

1.2. Societat 133

1.2.1. Una societat de classes: burgesia i classes obreres 135

1.2.1.1. La nova Barcelona 141

1.2.1.2. Oci, sociabilitat i negoci 143

1.2.2. Les dones en l'àmbit social 144

1.3. Consum 163

1.3.1. Consideracions sobre el consum de moda 168

1.3.2. Manuals de comportament 177

1.3.3. Les *toilettes* 189

1.3.3.1. Els esports 195

1.3.3.2. Els balls 202

1.3.3.3. El llenguatge del vestit en les relacions socials 205

1.3.4. Consideracions sobre la higiene en el vestit	216
1.3.5. Els agents de la moda: Referents, models i difusió	225
1.3.5.1. El model ideal: les revistes	226
1.3.5.1.1. Els inicis de la premsa femenina	229
1.3.5.1.2. Les revistes de moda a Catalunya	230
1.3.5.2. El model real	233
1.3.5.3. La institucionalització de la moda	238
1.4. Conclusions parcials	241

PART 2. EL VESTIT: ESTUDI DE L'OBJECTE

2.1. El vestit 243

2.1.1. Tipologia de Vestits: l'ús històric	246
2.1.1.1. La indumentària d'arrel tradicional	247
2.1.1.2. La indumentària d'inspiració europea	255

2.2. Consideracions prèvies sobre la tècnica de confecció: nocions preliminars 265

2.2.1. Tècnica de confecció	266
2.2.2. Estructures interiors del vestit	269
2.2.2.1. Estructures volumètriques	270
2.2.2.2. Estructures aplicades	275
2.2.3. Teixits i materials	277

2.3. Estudi de la indumentària femenina conservada a Catalunya 281

2.3.1. El vestit volumètric 1840-1868	287
2.3.1.1. 1841-1850. Vestit d'estructura funcionalista	289
2.3.1.2. 1850-1862. El vestit decorativista	300
2.3.1.3. 1862-1868. El vestit estructuralista	309
2.3.2. De la volumetria al moviment 1868-1890	321
2.3.2.1. 1869-1880. El primer polissó	322
2.3.2.2. 1881-1890. El segon polissó	333
2.3.3. De la rigidesa històrica al vestit modern 1890-1915	342
2.3.3.1. Consideracions prèvies: el vestit durant el modernisme	342
2.3.3.2. Observació sobre la historiografia del vestit durant el modernisme	345
2.3.3.3. El vestit entre 1890-1915	345
2.3.3.4. 1890-1900. Vestit historicista	346
2.3.3.5. 1901-1909. El vestit modern	354
2.3.3.6. 1909-1915. Vestit organicista	363

2.4. Conclusions parcials	369
---------------------------	-----

PART 3. LA FIGURA DE LA MODISTA: TRAJECTÒRIA PROFESSIONAL I INICIS DE L'ALTA COSTURA

3.1. Antecedents 375

- 3.1.1. Antecedents històrics de la figura de la modista 375
 - 3.1.1.1. El gremi de sastres 376
 - 3.1.1.2. El gremi de sastres i la producció d'indumentària femenina 383
 - 3.1.1.3. De sastres i costureres 385
- 3.1.2. La dona en el marc laboral al tombant del segle XIX 393
 - 3.1.2.1. La dona i el treball a l'època pre-industrial: família i gremi 397
 - 3.1.2.2. Els inicis de la producció industrial: una nova organització laboral 399
 - 3.1.2.3. El salari obrer 401
 - 3.1.2.4. El treball femení en el marc legislatiu 404
- 3.1.3. La nova indústria de la moda 409
 - 3.1.3.1. L'aparició dels grans magatzems 410
 - 3.1.3.2. La màquina de cosir 420
 - 3.1.3.3. La confecció seriada i la venda de roba confeccionada 427
- 3.1.4. Modistes, *modistilles* i obreres de l'agulla 431

3.2. Les obreres de l'agulla 441

- 3.2.1. Entre la fàbrica i la llar: el treball a domicili 448
 - 3.2.1.1. Les condicions de treball de les obreres a domicili 451
 - 3.2.1.2. El discurs moral 455
 - 3.2.1.3. El discurs social 456
- 3.2.2. Les organitzacions obreres: els primers sindicats i l'obra social 457
 - 3.2.2.1. Els primers sindicats de l'agulla 459
 - 3.2.2.2. Les organitzacions de consumidors: la Lliga de compradores 462

3.3. La figura de la modista 467

- 3.3.1. Consideracions sobre la bibliografia i les fonts emprades 468
- 3.3.2. La modista: una professional de la moda 471
- 3.3.3. La modista: una figura laboral autònoma 474
 - 3.3.3.1. La modisteria a Barcelona durant la primera meitat del s. XIX 480
 - 3.3.3.2. Les modistes barcelonines durant la segona meitat del s. XIX i principis del s. XX 483
 - 3.3.3.3. El taller d'una modista 485
 - 3.3.3.4. Entre la clienta i l'encàrrec: la visita a ca la modista 500
 - 3.3.3.5. Quant costava un vestit? 507
 - 3.3.3.6. La figura social de la modista 517
- 3.3.4. La formació de les modistes 522
 - 3.3.4.1. Entre l'Acadèmia i el taller 522
 - 3.3.4.2. L'Escola Provincial de Tall: una iniciativa pública 526
 - 3.3.4.3. Mètodes i patents 533

- 3.3.5. Les modistes cèlebres 549
 - 3.3.5.1. De París a Barcelona: un model francès de celebritat 550
 - 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria 559
 - 3.3.5.3. Notícies de modistes: les pioneres 580
 - 3.3.5.3.1. Maria Molist 581
 - 3.3.5.3.2. Carolina Montagne 588
 - 3.3.5.3.3. Ana Renaud 591
 - 3.3.5.3.4. Juana Valls 594
- 3.3.6. Els inicis de l'Alta costura catalana 1880-1919 600
 - 3.3.6.1. La modista: d'artífex a autora 601
 - 3.3.6.2. Entre la costura i l'Alta costura 602

3.4. Conclusions parcials 607

4. CONCLUSIÓ FINAL

4. Conclusió final 609

5. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- 5.1. Bibliografia 613
- 5.2. Publicacions periòdiques consultades 657

VOLUM II

6. ANNEX: CATÀLEG DE PECES

6.1. Introducció al catàleg de peces 663

- 6.1.1. Metodologia d'observació 664
 - 6.1.1.1. Procedència geogràfica 666
 - 6.1.1.2. Ordenació de les peces en el catàleg 666
 - 6.1.1.3. Conservació 667
 - 6.1.1.4. Tipologia 667
 - 6.1.1.5. Ús històric 667
 - 6.1.1.6. Funció 668
 - 6.1.1.7. Autoria 668
 - 6.1.1.8. Mides 668
 - 6.1.1.9. Descripció 669
 - 6.1.1.10. Identificació 669
 - 6.1.1.11. Vocabulari emprat 669
 - 6.1.1.12. Imatges 670
 - 6.1.1.13. Un catàleg *in progress* 670

6.2. Catàleg de peces 671

6.3. Bibliografia específica 1287

- 6.3.1. Bibliografia sobre moda i indumentària 1287
- 6.3.2. Bibliografia sobre lèxic i vocabulari 1294
- 6.3.3. Revistes consultades 1295

Agraïments

Hi ha qui diu que els agraïments han de ser breus i els justos. Jo em sento incapaç de fer-ho així. Hi ha molta gent amb qui he compartit aquesta recerca i a qui no vull deixar de donar les gràcies, una vegada més, en aquestes pàgines.

En primer lloc, i de manera molt sentida, vull agrair a la Dra. Mireia Freixa, la confiança i l'esforç dipositats en mi, no només en els anys d'aquesta tesi sinó des de molt abans, quan jo tot just començava a formar-me com a historiadora.

Vull agrair també la feina feta per tots els professionals que en un moment o altre m'han obert les seves portes i els seus coneixements. A Rosa Maria Martin, per ser la primera en creure en aquesta recerca. A Sílvia Carbonell i a Mercè López, del Centre de Documentació i Museu Tèxtil, per la seva paciència i els seus coneixements. A Sílvia Ventosa, del Museu Tèxtil i de la Indumentària (Dhub). A Elisabeth Cerdà, del CDMT. A Dolors Nieto, del Museu de Badalona. A Maria Permanyer, del Museu de Granollers. A Anna Homs, del Museu Episcopal de Vic. A Teresa Miquel, del Museu de l'Empordà. A Jordi Colomeda, del Museu d'Història de Sant Feliu de Guíxols. A Xevi Roura, del Museu d'Olot. A Francesca Bardají, del Museu de Tàrraga. A Rosa Junyent, del Museu de la Pell d'Igualada. A Mar Pérez, del Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. A Assumpta Dangla, conservadora del Museu de l'Estampació de Premià de Mar i a Marta Prevosti, directora d'aquesta institució. A Elvira González y Rodrigo La Fuente, del Museo del Traje de Madrid. A Mercedes Pasalodos, de la Biblioteca Nacional Española, per haver estat una guia espiritual. A Sabine Armengol, del Taller-Estudi Oleguer Junyent. A Florenci Crivillé i a Roser Vilardell, del Museu Etnològic de Ripoll. A Isabel Campi, per les seves sàvies aportacions. A Josep Casamartina i Parassols. A Charo Mora. A la Dra. Teresa Serraclara. A Manuel Lobo. A Marijo Jordan. A Isabel Marín. Al Dr. Francesc Fontbona. A la Dra. Àngels Solà. A la Dra. María Teresa Martínez de Sas.

També vull agrair a tots aquells que d'alguna manera han format part d'aquest treball i que han respost amb professionalitat i amabilitat a les meves sol·licituds. Al personal de

tots els museus que m'han obert les seves portes i al personal dels diversos arxius i de la Biblioteca de Catalunya, que han atès les meves peticions.

Així mateix, també vull agrair a tots aquells que en algun moment m'han brindat la seva ajuda: A Roser Pi, Carme Badenes, a Pili Mateo, a la Cristina Gómez, a Rosa Tomàs, a la Karen Villar i a tot el personal d'Activitats Institucionals i Protocol de la UB. A la Real Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi i a la Fundació Güell i, de manera molt especial al Sr. Carles Güell i a la Sra. Núria Nus. A l'Associació Catalana d'Emblemàtica Art i Societat (Emblecat) i al Gracmon, en especial a en Xurxo i la Míriam. A la meua professora de costura, Loli, a la Judit i a tots els companys de l' escola GDC.

No puc deixar de mencionar tampoc a tots els companys de batalla: a la Roberta Bogoni, en Sebastià Sauleda, l'Anna Vallugera, la Mònica Ginés, la Natàlia Esquinas, en Daniel Pifarré, l'Eduard Vallès, José A. Ortiz, Fàtima López.

I als meus amics:

A l'Isabel Fabregat i en Miquel Àngel Codes, pel seu incondicional suport. A la Maria Domínguez, per la seva confiança. A l'Andrea, per les llargues hores de companyia i amistat. A la Laia, que des de Pequín m'ha somrigut cada dia. A l'Ona, per tots els anys. A la Cris, per ser-hi sempre. A la Roci, la Ire i l'Elia, per estar aquí estant allí. A en Marc, l'Enric, en Dani. A l'Ares. A l'Eli, l'Eva, la Mercè, la Mar. A en Marcel Safont. A la GRC completa.

A la família Gual-Cabo, en Jaume, la Montserrat, l'Alba i en Martí, per la paciència.

De manera molt especial, vull agrair als meus pares, en Joaquim Casal i la Míriam Valls, l'estima, la confiança, la paciència, els ànims, el suport incondicional i la comprensió que m'han ofert cada dia de la meua vida, i als meus germans, l'Aina i l'Oriol, per fer-me una germana gran.

I de manera molt sentida a en Jaume Gual, amb qui comparteixo el més meravellós dels projectes.

A tots, tots, gràcies... per tantes coses!

Glossari

Acanalat / acanalada, *adj.*

Lligat en què els cordons superficials produïts per les bastes d'ordit o de trama són separats per unes canals ben pronunciades, formant solcs o estries.

Adamascat / adomassat, *adj.*

Amb aspecte de damasc. Domàs o damasc: Teixit de seda o de cotó que es caracteritza pel contrast produït pels tons brillants i mats que, tot i ser d'un mateix color s'obtenen entre el fons de setí per ordit i els dibuixos jaquard per trama.

Aprest, *m.*

Tractament d'acabat basat en l'aplicació de productes químics, al qual se sotmeten les pells, el paper o els productes tèxtils per tal de millorar-ne l'aspecte, el tacte i altres propietats necessàries o convenients per a llur ús final.

Bagueta, *f.*

Cordonet escorredor o en forma de llaç, fet amb fil o roba que serveix per a assegurar obertures en les peces de vestir permetent obrir i tancar amb una llaçada o un nus. També *baguilla*.

Barnilla, *f.*

Barba de balena usada, a causa de la seva elasticitat, per a fer la muntura d'una cotilla, d'un paraigua, d'un ventall, etc. Tot i que originalment es feien de barba de balena, aquetes es substituïren per metalls o palletes.

Basta/embasta, f.

Punt llarg de la costura amb què s'ajunten provisionalment les diferents peces d'un vestit, que després han de cosir-se.

Berta, f.

Tira de punta o blonda que adornava els vestits femenins a l'escot i espatlles.

Biaix, m.

Tall d'una peça amb una desviació la trama de 45°, que dona al teixit una caiguda diferent, amb més vol i més elàstica. Sovint es tallava la part de darrere de les faldilles al biaix.

Blonda, f.

Punta teixida amb dues classes de seda, l'una de torsió fluixa i l'altra de torsió molt forta, o amb fibres químiques.

Bocamàniga, f.

Part inferior de la màniga, oberta, per on surt el braç.

Bordó, m.

Ratlla de relleu longitudinal obtinguda en els teixits mitjançant fils gruixuts o en gran nombre, per efecte del lligat de glassa.

Borla, f.

Reunió de molts fils de seda, llana, etc., lligats per un de llurs extrems formant una espècie de bola o plomall estarrufat o un pom de fils penjants, usada com a adornament

Brodat, m.

Ornament fet sobre un teixit amb passades d'agulla emprant fils de cotó, llana, seda, argent, etc. Brodat a la basta. Brodat al realç. Brodat al teler, al tambor.

Buata, f.

Tela no teixida utilitzada en confecció.

Calat, m.

Dibuix realitzat sobre el teixit a base de treure fils i entrellaçar-los.

Canesú, m.

Peça superior d'una camisa, una brusa o un vestit a la qual són cosits el coll, les mànigues i la resta d'aquestes peces de vestir.

Canonet, m.

En el diccionari de R. Pons apareix com a canyetill, canyetillo, canyutillo: petit canonet de cartró amb fil de torçal de seda o sedalina enrotllat. Petit tub de vidre emprat en treballs de passamaneria.

Cisa, f.

Es la part inferior de la copa de la màniga i per on es cus amb la resta del cos.

Clec, m.

Tancador a pressió. També anomenat xec. Metàl·lic.

Coll girat, m.

Coll rodó, confeccionat amb tira i amb una volta cosida a la part superior.

Coll mao, m.

Coll rodó, confeccionat amb una tira alta, entre 2 i 6 cm d'alt. La tira no és recta, sinó que respon a un patronatge que li dona una certa corba, sobretot als extrems.

Copa de màniga, f.

Part superior de la peça que conforma la màniga, que es cus a l'espatlla.

Costat, m.

Part lateral del tors, tallada en diverses peces, que permeten entallar i ajustar la peça sobre el cos.

Crinolina, f.

Teixit amb trama de crin, emprat sota les faldilles per sostenir-ne el volum.

Dessuadora, f.

Peça de roba, tira de cuir, etc., que es posa a la part interior de l'aixelleró, d'un barret, etc., perquè embegui la suor.

Entredós, m.

Tira estreta de punta, brodat, tul, punt reixat, etc., que es posa com a adornament entre dues peces de roba.

Entretela, f.

Riba de cotó o lli que es col·loca a l'interior dels colls, punys, o als baixos de les faldilles per donar-los gruix i rigidesa.

Esclavina, f.

Capeta de pelegrí o peça anàloga per a abric i adorn del coll i de les espatlles.

Espolinar, v.

Imitar els efectes de brodat en els teixits, introduint, en certs punts, traes diferents de la usada com a general.

Fichú, m.

Bandes o tirants molt amples, que cobreixen tota l'espatlla i que es creuen al davant, cobrint tot el cos, a mode de mocador. Es van posar molt de moda a partir de 1906. Del francès, fichu, mocador.

Fru-fru, m.

frou-frou, mot onomatopèic emprat per descriure el soroll produït per la faldilla.

Gafet, m.

Peça en forma de ganxo o croc que ficada dins d'una anelleta serveix per a cordar o descordar dues coses o parts d'una cosa.

Gafeta, f.

Anelleta per on es passa el gafet. Poden ser metàl·liques o bé fetes de fil.

Gaia, f.

Tros de roba rectangular que s'aplica a un vestit o faldilla per donar el vol necessari, generalment tallada al biaix. En llengua castellana s'anomena "godet".

Galalita, f.

Resina negra, obtinguda per condensació del formaldehid amb caseïna, emprada molt sovint en la ornamentació.

Galó, m.

Teixit de passamaneria fort i estret, a manera de cinta. Podia ser de seda, cotó o llana, i de vegades fins i tot de fil d'or o argent. Aplicat per l'ornamentació d'indumentària o mobles o parament de la llar.

Gipó, m.

Peça de vestir, masculina i femenina, que cobreix el tronc des dels muscles fins a la cintura, cenyida i ajustada al cos, amb mànigues.

Glasseta, f.

Teixit de cotó, amb lligat de plana d'encordillat, poc nombrat i molt aprestat, que hom emprava per a fer folres de vestits. Vestit fet seguint el model original amb roba més senzilla per a fer-ne les proves.

Granulat, m.

Granulat d'atzabeja o galalita. Petits grans de massa negra que creen un efecte brillant en la ornamentació de la peça. Generalment es cosien un per un, tot i que es podien adquirir com a passamaneria.

Jacquard, m.

Teixit de punt que presenta dibuixos geomètrics de colors diversos.

Lluentó, m.

Petites peces ornamentals, brillants. Poden ser còncaus o plans. També dit llustrí.

Madronyo, m.

Petita borla compacta, emprada com en l'ornament de vestits o mantellines.

Mirinyac, m.

Faldilla de sota feta d'una tela rígida, sovint guarnida de barnilles, cercols de ferro, etc., per a sostenir, més o menys bombades, les robes exteriors.

Moarè, m.

Teixit de seda o d'altres fibres acabat en forma que fa aigües tornassolades.

Musclera, f.

Reforç que es posa a la camisa, la brusa, etc., en la part que correspon al muscle.

Paltó, m.

Sobretot. Abric llarg fins a l'alçada de les cames (per sobre o per sota dels genolls). Generalment més ample que les jaquetes comuns. No té una forma comuna i canvia molt al llarg dels anys. En francès: paletot o pardessus o surtout.

Perxar, v.

Apelfar per mitjà d'una màquina composta d'una sèrie de corrons recoberts d'una guarnició metàl·lica, que serveix per a apelfar la superfície de certs teixits de cotó.

Pinça, f.

Plec cosit per a estrènyer certes parts d'un vestit.

Pitet/Pitrera, m.

Tros de tela més o menys llarg i ample que cobreix la part superior del pit o bé part anterior de la camisa o d'una altra peça.

Polissó/ Polisson, m.

Peça de roba bombada o coixinet ajustat sobre les natges, sota les faldilles, a fi d'augmentar-ne el volum.

Randa, f.

Punta feta de fil gruixut.

Ras, m.

També anomenat setí. Lligat quadrat amb punts d'encreuament distribuïts talment que les cares del teixit presenten un aspecte de superfícies llises.

Repunt, m.

Cosit doble que generalment queda a la vista a l'exterior en un dels seus costats.

Sedalina, f.

Fil de cotó merceritzat emprat com a fil de cosir o bé teixit fabricat amb cotó merceritzat.

Tafetà, m.

Lligat de plana. Nom d'origen persa, pres del francès.

Tavella, f.

Doblec fet per adornament a la roba.

Teixit encerat, m.

Teixit impermeabilitzat, amb cera o quitrà.

Torçal, m.

Cordonet de seda, de cotó, de llana o de fibres sintètiques, fet retorçant dos o més fils formats cadascun amb dos o més caps de torsió contrària a la retorsió. Fil resistent.

Traveta, f.

Anella feta amb una tira de teixit cosida i plegada. Tira de roba que passa d'un costat a l'altre d'una vora per tal d'unir-ne els dos costats

Trenyella, f.

Treneta. Cinta estreta en què els fils que formen el teixit tenen una direcció inclinada.

Veta, f.

Teixit en forma de cinta, de lli o cotó, fabricat ordinàriament amb lligat de plana, usat per a cordar, rivetejar, etc.

Abreviatures

- ACA** Arxiu de la Corona d' Aragó
- AGDB** Arxiu General de la Diputació de Barcelona
- AHCB** Arxiu Històric Ciutat de Barcelona
- AHN** Archivo Histórico Nacional
- AHPB** Arxiu Històric de Protocols de Barcelona
- AMC** Arxiu Municipal de Calella
- AMCB** Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona
- ANC** Arxiu Nacional de Catalunya
- BNC** Biblioteca de Catalunya
- BOPI** Boletín Oficial de la Propiedad industrial
- CDMT** Centre de Documentació i Museu Tèxtil
- JC** Junta de Comerç
- MT** Museo del Traje de Madrid
- O.E.P.M** Oficina Española de Patentes y Marcas

PART 0

Introducció

0.1. Plantejament de la recerca

0.1.1. Motivacions personals

El títol de la present investigació recull el meu interès pel desenvolupament de l'Alta costura catalana i pel treball de les modistes a finals del segle XIX. L'interès per la història del vestit i per la història de la dona a Catalunya troben, en aquesta tesi doctoral, un punt de confluència.

Evocar la màquina de cosir, l'inconfusible soroll rítmic dels pedals, ens transporta a molts a records d'infantesa. El meu n'és un bon cas. Sovint, fent arqueologia íntima, la màquina de cosir em transporta a una tarda d'hivern, al costat de la mare. Però més enllà d'aquests records s'hi desplega el misteri de la història.

Aquesta tesi doctoral és el fruit d'una curiositat que paulatinament va anar creixent. I la curiositat és un dels motors del món i de la història. Aquesta tesi respon a les inquietuds que es van anar despertant en mi al llarg de la carrera d'Història de l'art. Més enllà dels grans artistes, de les grans obres d'art, d'aquella història que s'estenia davant meu, el que em despertava un gran interès era la història dels objectes quotidians. I entre ells, el vestit, que se m'apareixia com un gran misteri. Durant els darrers cursos de carrera i, sobretot, durant el Màster, vaig poder aprofundir en aquesta història de la quotidianitat indumentària. Però no acabava d'estar satisfeta amb el panorama historiogràfic amb el què em vaig trobar. Es tractava d'obres que repetien la mateixa història, una història estancada. Jo volia trobar alguna cosa més: qui els feia aquells vestits? Com els feien?

A aquestes preguntes hi vaig poder donar resposta amb el treball d'investigació de màster, publicat recentment en el llibre *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya el segle XIX*. Al seu torn, aquella recerca va obrir noves portes d'estudi, nous interrogants i nous misteris als que he mirat de donar resposta des d'aquesta tesi.

Aquestes pàgines són el resultat d'una recerca poc heroica, plena d'estones a arxius i biblioteques polsoses, als magatzems dels museus, passant fred, fent buidatges sovint infructuosos amb la discreta esperança de trobar algun indici que confirmés la meua hipòtesi. Són la recompensa dels darrers quatre anys d'apilar i ordenar dades trobades per a poder escriure, sense voler sonar grandiloqüent, una mica d'història. Malgrat tot, m'agradaria pensar que en aquesta recerca hi ha també un acte de valentia: el de fer front a un tema poc –o gens– estudiat a Catalunya en l'àmbit acadèmic.

Darrere de fer història hi ha sovint el secret plaer d'obrir portes, d'abocar llum i de sentir-se moralment útil, retornant a col·lectius oblidats la seva identitat. S'ha generalitzat la idea que la història és important perquè permet conèixer i enfrontar-nos al present i, fins i tot, abocar-nos al futur. Si més no, i sense negar l'evidència de què això és cert, crec que no hi ha res de dolent en defensar la història en la seva qualitat de passat, perquè permet saber, simplement, d'on venim. Perquè sovint pensem que el passat es pot compensar amb el present, però no som conscients que la història feta no es pot desfer, només es pot saber.

Malgrat l'innegable romanticisme que es desprèn d'aquestes ratlles –en les úniques que em permeto un deix més personal– aquesta recerca segueix un mètode rigorós. Els coneixements d'història en general i d'història de l'art m'han facilitat l'estudi i la contextualització del fenomen. També els coneixements de costura, patronatge i confecció que he adquirit al llarg de 10 anys permeten tenir una perspectiva diferent a l'hora d'estudiar el vestit: són aquests els que un dia em van fer donar la volta a un vestit per observar-ne les costures. Tot i així, ha calgut elaborar una metodologia nova per tal de respondre a les qüestions que han anat apareixent al llarg del procés doctoral.

Aquesta recerca ha estat esforç per saber i per conèixer que legitima l'esforç intel·lectual de tots aquells que, abans que jo, han indagat en una línia similar. L'objectiu d'aquestes pàgines és el de configurar i reivindicar a Catalunya una primera història de la moda local, perquè per saber on anem i qui som, cal saber d'on venim.

0.1.2. Sinopsi

Aquesta recerca té per objectiu omplir un buit historiogràfic de la moda catalana, recuperant el nom d'alguns dels seus protagonistes i estudiant el que en definitiva fou un moment de transició entre un model de producció artesanal i l'Alta costura. L'objectiu principal de la recerca ha estat el de fer una panoràmica sobre la trajectòria laboral de les modistes durant la segona meitat del segle XIX fins a l'establiment d'una alta costura autòctona. Es tracta, doncs, d'un retrat col·lectiu, que no es centra en les individualitats sinó en la cadència d'un model de producció i la seva transició vers l'Alta costura. En aquest procés cal tenir en compte també el paper de la societat burgesa catalana, així com el dels avenços tècnics i industrials.

En aquest treball s'investiga la gestació de l'Alta costura catalana i quines en foren les causes i les conseqüències. Per tal de fer-ho s'ha volgut donar la volta a la manera de fer història. Si fins ara la moda havia estat estudiada des de la perspectiva del consumidor, de la revisió positivista de les diverses formes de vestir, es proposa canviar el punt de vista de la història oficial i explorar de manera particular una figura pràcticament invisible fins als nostres dies: la modista i el seu desenvolupament laboral.

Per tal d'estudiar aquest procés de transició, ha calgut analitzar la configuració de l'ofici de la modisteria i situar-lo en el seu context, emmarcat per les aspiracions creixents d'una societat burgesa i el desenvolupament d'una indústria incipient.

En aquest procés de recerca, i després d'examinar les circumstàncies, característiques i conseqüències del que en definitiva fou una transició històrica entre un model artesanal i un model industrial de producció, s'observa com l'aparició d'un nou mercat, d'una nova manera de consumir i d'unes noves lleis del gust van propiciar l'aparició de l'Alta costura catalana. En aquesta recerca se situen els inicis, encara molt embrionaris, d'aquesta Alta costura en un context històric, social i artístic.

0.1.3. Antecedents de l'estudi: punt de partida

Aquesta recerca parteix dels resultats d'un treball previ efectuat en el marc del Màster en Estudis Avançats en història de l'Art. En aquell treball es volia donar resposta a la pregunta "Qui eren els productors de la moda femenina al segle XIX?". Es va detectar que fins a un determinat moment la producció d'indumentària femenina era anònima, però que a poc a poc apareixien etiquetes en els vestits que donaven notícia de l'autor.

Aquesta topada amb l'anonimat de l'autoria va fer redefinir la línia de recerca, enfocant-la ara en l'estudi d'un col·lectiu anònim, el de les modistes. El treball conclouia amb la tesi que les modistes s'anaren professionalitzant durant els anys que van del segle XIX al segle

XX, separant així la modisteria de la producció de *les obreres de l'agulla*¹ que treballaven a “tant la peça”. La feina de les primeres es caracteritzava per una actuació completa sobre la peça i, fins i tot, en determinats casos, per aportacions personals al producte final, en comptes de produir meres còpies. Això va portar a parlar d'una gestació de l'Alta costura situada ja a finals del segle XIX. Els resultats d'aquell treball permeteren definir els objectius de la recerca que avui es presenta. Si en aquella investigació es va voler conèixer *Qui* feia els vestits, en aquesta recerca s'ha volgut respondre a el *Com* i el *Per què*. El que en el treball de Màster foren les conclusions, esdevenen, en aquesta recerca, punt de partida.

0.1.4. Justificació i interès de la recerca

La moda no ha estat, fins fa pocs anys, objecte d'anàlisi o de debat entre estudiosos. De fet, Catalunya i l'Estat espanyol en general no tenen encara una historiografia contemporània que reflexioni sobre aquest fenomen, com sí que existeix a França, Anglaterra o els Estats Units. Les aproximacions que s'han fet sobre el tema són, en general, parcials i fragmentàries i, sovint, han estat realitzades des de l'àmbit periodístic, en format de petites cròniques de difusió i, darrerament, també en *blogs*, però manquen en gran mesura de presència en l'àmbit acadèmic.

Tot i que la moda és un fenomen lligat directament a la societat i a la seva economia, a Catalunya poques vegades ha despertat interès en la majoria d'aquells que estudien el món que ens envolta i intenten interpretar-lo, tant des d'una perspectiva sociològica contemporània com des d'una perspectiva històrica. No encén polèmiques ni genera debats. En el cas català, es podrien recuperar les paraules de Gilles Lipovetsky segons el qual la moda està a tot arreu però no ocupa cap lloc en la interrogació teòrica dels intel·lectuals: esfera ontològica i socialment inferior, no mereix la investigació científica; qüestió superficial, desanima l'apropament conceptual.²

Curiosament, un dels fenòmens que genera més revistes específiques, de difusió i de creació de gust, manca d'algun tipus d'aproximació que generi pensament al seu voltant. Les revistes de moda segueixen encara en certa manera les característiques i els recursos d'aquelles revistes que van començar a difondre's a la dècada dels anys 30 del segle XIX, malgrat els canvis substancials de caràcter tecnològic i de mercat. Dins l'àmbit de la sociologia, alguns autors han tractat aquest tema.³

¹ PAULIS, J. *Las obreras de la aguja*. Barcelona: Editorial Ibérica, 1913.

² LIPOVETSKY, G. *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990, p. 9.

³ ENTWISTLE, J. *El cuerpo y la moda: una visión sociológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2002; LEMOINE-LICCIONI, E. *El vestido: ensayo psicoanalítico del vestir*. Valencia: Instituto de Estudios de Moda y Comunicación, 2003.

El mateix Bourdieu reconeixia, molt encertadament, que:

“la mode est un sujet très prestigieux dans la tradition sociologique en même temps qu’un peu frivole en apparence. Un des objets les plus importants de la sociologie de la connaissance serait la hiérarchie des objets de recherche: un des biais par lesquels s’exercent les censures sociales est précisément cette hiérarchie des objets considérées comme dignes ou indignes d’être étudiés”.⁴

Es troben, però, algunes publicacions dedicades a l’estudi de la moda que, tot i no ser nombroses, són rellevants. Hi ha magistrals històries del vestit, que l’estudien a través dels segles i dels diferents països, monografies precises que abracen temes concrets, monografies sobre els noms dels creadors de moda d’èxit, estadístiques, estudis sociològics sobre les variacions dels gustos i els estils. Però són, tots, treballs que contribueixen a reafirmar una història de la moda generalista i consensuada que oblida aspectes rellevants del seu desenvolupament i de la seva història. En aquesta línia, Lipovetsky afirmà que “desde hace un siglo es como si *grosso modo* el enigma de la moda estuviera regulado; nada de guerras de interpretación fundamental.”⁵ Tot i així, aquest autor apel·lava a la necessitat d’un estudi de la moda en un sentit global i no tant per l’anàlisi de detall. Val a dir que a l’estranger s’han fet estudis molt interessants sobre la moda, aplicant-hi mètodes d’anàlisi actuals. Els llibres publicats per l’editorial Berg Publishers aporten nova informació sobre aquest fenomen, com ho fan també les revistes *Costume, Fashion Theory o Fashion practice*.

En el present cas, l’objectiu ha estat fer un estudi concret i local sobre els inicis del fenomen de l’Alta costura a Catalunya, situant-ne els orígens al segle XIX, amb la intenció de fons no de desmentir aquesta història acceptada per una majoria, però sí de perfilar-ne alguns continguts que han quedat oblidats. És clar que l’auge de la moda en les societats contemporànies ha vingut en part donat per l’existència d’uns creadors que han generat interès per ells mateixos, atiat pel consum i per la comunicació de masses i per una societat formada per iguals que s’ha convertit en la principal consumidora. Però cal tenir en compte la història des de les diverses perspectives locals i individuals. És precisament des d’un d’aquests punts de mira minoritaris des del que s’ha abordat el tema en aquesta recerca.

Estudiar la història de la moda o, més concretament, la història del vestit, és contribuir a travar un discurs sobre els estudis històrics del disseny a Catalunya. Sovint, en el cas del vestit, s’ha confós la història del disseny amb la història de l’Alta costura o la història del luxe. Un dels objectius d’aquesta tesi és precisament aclarir què és l’Alta costura i on cal anar a trobar-ne els orígens per tal de poder parlar, amb propietat, d’una història del disseny de moda català i proposar una nova metodologia per a l’estudi del vestit. Per tal de fer-ho, s’ha intentat passar de la micro història a la macro història, partint de dades pràcticament anecdòtiques per tal de configurar una trama general.

⁴ BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de minuit, 1984, p. 196.

⁵ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 10.

S'observà que hi havia una manca de recerques prèvies que enfoquessin el sistema de moda català des de l'aparició de l'Alta costura internacional fins a la Primera Guerra Mundial, i que n'estudiessin les formes de consum i de producció. Així mateix, la gran quantitat de vestits localitzats en col·leccions públiques sense estar encara estudiats va evidenciar la necessitat d'analitzar aquelles peces. Aquestes mancances es van entendre com una oportunitat per a elaborar un treball que omplís un forat historiogràfic, així com per a aportar noves propostes metodològiques. De fet, la millor compensació per la feina feta és que serveixi a d'altres historiadors o amants de la història, que sigui un punt de partida per a seguir estudiant.

0.1.5. Fonament o marc teòric

0.1.5.1. Teoria del procés

En aquesta tesi es defensa la idea que hi ha dos factors implicats en el procés de producció del vestit, que resulten en el producte. Aquesta teoria s'aplica i es desenvolupa al llarg de la tesi, fet pel qual s'ha cregut que podia ser interessant i clarificador apuntar breument en què consisteix, donat el fet que l'estructura dels continguts segueix aquest esquema. Aquesta teoria, que permet estudiar i explicar l'àmbit de la moda del segle XIX, podria servir probablement per a explicar el sistema de moda en qualsevol època, així com també el sistema de disseny. El que bàsicament aporta és la figura del productor com a element clau per a entendre el funcionament d'aquest sistema. Així, en el cas del vestit femení al segle XIX, per exemple, es podria explicar de la següent manera: en l'elaboració del vestit femení hi intervenien la clienta, motivada per un *gust* concret i que configurava la demanda social, i el productor, caracteritzat per uns trets socio-econòmics i per una determinada concepció de l'ofici. La combinació d'aquests dos resultaven en el producte: el vestit. Entenent que el concepte de demanda social inclou el gust o judici estètic (motor de la moda, com es defensa en el capítol que pertoca) i uns hàbits socials de consum, la teoria del procés seria:

$$\text{Demanda social} + \text{Productor} = \text{Producte}$$

La demanda social estaria generada pel gust, per unes determinades condicions socio-econòmiques i pels hàbits de consum del moment. El productor, en canvi s'ha d'estudiar en relació amb capacitat tecnològica de l'època i en relació amb seu reconeixement social, existent o no. El producte final, en aquest cas el vestit, seria el resultat de la combinació d'aquests dos factors.

Un model general requereix un alt nivell d'abstracció per tal que pugui ser aplicat a un moment i a un lloc particular. El model que es presenta i que des d'aquesta recerca s'aplica a la moda, pot ser aplicat a l'estudi de qualsevol objecte i en qualsevol moment,

canviant els paràmetres de la demanda social i els del productor. Aquest és, doncs, el model a partir del qual es pot analitzar el sistema de la moda.

0.1.5.2. Hipòtesi de treball

Es parteix de la idea que en el context social i econòmic català de la segona meitat del segle XIX existí una professionalització de les modistes que protagonitzaren la gestació d'un nou model de producció de vestit a Catalunya: l'Alta costura.

La hipòtesi en la qual es fonamenta aquesta tesi és que, mentre el motor de la moda es trobava en la lluita de les classes dominants per a distingir-se, el motor de l'Alta costura era exclusivament en la classe obrera: l'Alta costura fou el mitjà que inventà la modisteria per a significar-se.

0.1.5.3. Formulació de la pregunta

Com en tota recerca, aquesta tesi planteja donar resposta a una pregunta que, de manera simplificada, és:

Com es gestà l'Alta costura a Catalunya?

0.1.6. Marc cronològic

Per a establir quin fou el procés d'aparició de l'Alta costura a Catalunya, la recerca s'havia d'establir en paral·lel al que succeïa a París.

Amb el treball realitzat en el marc del Màster en Estudis Avançats en Història de l'Art es va poder establir que els primers noms apareguts en etiquetes dataven de la dècada dels anys 80 del segle XIX. Aquesta dada va permetre establir la hipòtesi desenvolupada en aquesta recerca i considerar que els inicis de l'Alta costura es donaren, a Catalunya, vers el 1880. Tot i així, però, en plantejar de nou una recerca sobre el desenvolupament de l'Alta costura a Catalunya, calia que aquesta no es limités a aquest període, sinó que era necessari anar a buscar els antecedents a l'any 1858, data oficial de l'Aparició de l'Alta costura internacional. L'any 1858 Charles Frederick Worth obrí a la Rue de la Paix la seva primera botiga de moda. Es tractava d'una nova concepció de la producció del vestit, en la que apareixia la figura de l'autor com a valor afegit i en la qual l'autor creava abans de l'encàrrec.

Era altament interessant que la recerca compregués des d'aquest any d'inici en endavant, fins el 1914, any d'inici de la Primera Guerra Mundial. S'observà, a més, que en aquelles dates ja hi havia un mercat del vestit establert, amb un sector de clientela interessada en el producte. Si s'iniciava la recerca a partir del 1858 es podia establir una línia evolutiva del fenomen en paral·lel als fets francesos: bé que l'estudi de la història de l'Alta costura a Catalunya fou força posterior, es va creure interessant i just traçar el fil

dels inicis de l'Alta costura partint dels seus antecedents i, per tant, de les peces i materials conservats des de 1858. Així doncs, els límits del període que abasta la recerca són:

1858: inici de l'Alta costura internacional, amb bressol a París. Charles Frederick Worth és considerat l'iniciador d'aquesta nova tendència en la producció d'indumentària.

1915: iniciada la Primera Guerra Mundial, és l'any de consolidació dels modistes ja entesos com a dissenyadors de moda. En aquesta etapa, a més, es pot considerar que s'inicià la moda contemporània, impulsada per un nou rol social de la dona en el panorama bèl·lic.

Cal considerar, però, que ambdós anys són entesos com a anys de transició i no de ruptura, fet que justifica que la documentació estudiada i les peces analitzades depassin aquests límits cronològics.

Observant les peces conservades dins d'aquesta vasta cronologia es podia determinar quines foren les primeres signatures de modistes a Catalunya i en quins anys aparegueren. Aquestes dades permeteren establir els inicis de l'Alta costura i els primers noms, i observar les característiques d'aquests primers vestits signats, comparant-los amb aquells que manquen d'etiqueta. Malgrat aquesta definició temporal, s'han inclòs al catàleg vestits de la dècada 1840-1850 i 1850-1860.⁶ Si bé en un inici no estava previst, la localització d'algunes peces d'aquestes dècades de factura molt interessant es va creure que podien ajudar a contextualitzar aquest fenomen.

0.1.7. Marc geogràfic

Aquesta recerca focalitza l'interès en la ciutat de Barcelona, tot i que per extensió es pot aplicar a Catalunya en general. De fet, bé que es centra en la capital, la tesi fa un estudi del sistema de la moda catalana i de com aparegué l'Alta costura en aquest context, concretament a Barcelona, on hi residia la major part de la burgesia. A l'hora de localitzar els vestits per al treball de camp es va contactar amb museus de tot Catalunya, que permetien donar una perspectiva molt més àmplia de la moda en aquell moment.

⁶ Vegeu: 6.2. Catàleg de Peces, a l'Annex.

0.1.8. Metodologia i tècniques d'estudi

0.1.8.1. Marc disciplinar

La pluridisciplinarietat d'una recerca ja havia estat apuntada com una eina de treball necessària per Burke per fer "la nova història".⁷ Al costat d'una història nacional varen sorgir altres tipus d'històries, moltes de tendència local, que sovint havien estat reservades a aficionats. La història, doncs, emprengué un camí de fragmentació difícil d'aturar, del que en nasqueren disciplines, sub-disciplines o senzillament tendències d'estudi, com les que es descriuen en el llibre *Formas de hacer historia: la història des de sota, la història de les dones, la història d'ultramar, la "microhistòria", la història oral, la història de la lectura, la història de les imatges, la història del pensament polític, la història del cos i la història dels esdeveniments i de renaixement de la narració.*

A través d'aquest procés de desfeta o fragmentació de la història tradicional, han aparegut noves disciplines: història del disseny, estudis del gènere, estudis culturals... que es desprenen, de fet, de la terminologia història en basar-se en una transversalitat disciplinària -És a dir, en una línia interdisciplinària que depassa la de la merament històrica i que cada vegada té més presència en les universitats americanes i europees.

Davant del propòsit de fer una recerca social i material de la moda catalana al segle XIX, una recerca sobre la de transició d'un model a un altre, es va planejar una investigació de caire observacional i, per la seva complexitat, interdisciplinària. En establir els eixos de recerca, que coincidien amb els tres elements clau de la teoria del procés (la demanda social, el productor i el producte), es requeria establir un cronograma de treball en tres fases diferenciades, que al seu torn s'entrellaçaven. En enfocar aquestes línies de treball es va haver d'estudiar i analitzar quin era el marc disciplinar en el que calia incloure la tesi, malgrat formar part del departament d'Història de l'art.

L'enfocament donat a la recerca generava una problemàtica metodològica en existir relacions de conflicte amb la tradicional història de l'art, com s'analitza més endavant. De fet, aquesta tesi es troba emmarcada dins el camp de la història de l'art en ser un estudi d'un objecte i del seu productor, però se n'allunya pel que fa al seu plantejament metodològic: enfocar l'estudi a partir del procés de treball i producció i del procés de consum apropa la investigació a la disciplina dels estudis històrics del disseny.

Tot i així, si es fa un seguiment de la historiografia del disseny a través de l'obra de John Walker, *Design History and the History of Design*, s'observa que el plantejament de les recerques en aquesta disciplina no es pot aplicar tampoc en aquesta tesi, ja que la producció de moda no forma part, encara, d'un procés administrat com ho són els projectes de disseny. John Walker proposava un esquema metodològic de treball que

⁷ BURKE, P. (ed.) *Formas de hacer Historia*. Madrid: Alianza Editorial, 1993, p. 13.

permetia fragmentar el procés de disseny en diverses etapes: l'etapa del projecte; l'etapa de la producció; l'etapa de la mediació, de la circulació i de la distribució; l'etapa de la venda o del *retailing* i l'etapa del consum.⁸ Aquest autor definia diferents maneres d'estudiar el disseny: en un primer lloc situava els estudis que versen sobre la figura del dissenyador, en què la seva vida i la seva obra esdevenen objecte d'estudi. En aquest sentit, però, l'autor diferenciava el col·lectiu dels dissenyadors dels dissenyadors anònims, per als quals requeria un altre tipus d'estudi. Walker recordava que no tots els historiadors han concebut la història de l'art com una història de grans artistes. Reflexionava sobre la idea d'autoria, parlant sempre en la dimensió del dissenyador (i no tant del productor o artífex, que és el que interessa a aquesta recerca) i, entre d'altres aproximacions, proposava també l'objecte dissenyat com a objecte d'estudi. Aquestes línies d'enfocament de la recerca, malgrat les diferències existents entre les dues temàtiques, van servir per plantejar l'estructura del present treball. Així mateix, la seva proposta del model de producció-consum centrava l'interès sobretot en el consum, la recepció i el gust, que en el cas de la història del disseny considerava que havia estat generalment fora del punt de mira dels historiadors,⁹ ben al contrari que en el cas de la moda.

En la història del disseny es planteja sempre l'etapa de la recepció i del consum com la darrera d'un procés. Però en aquesta recerca, en abordar el tema del vestit es va poder veure que això no era així: el consum de la moda es trobava en un primer estadi, dictat pel gust, ja que en el procés d'elaboració d'un vestit al segle XIX la primera etapa era l'encàrrec d'una clienta a una modista.

Partint d'aquesta consideració, es va elaborar un primer bloc temàtic en el que s'estudiava aquest procés de recepció, gust i consum de la moda, que conduïa a l'estadi de la producció. Per tal d'elaborar aquesta primera part es va treballar amb autors que havien escrit sobre la sociologia del consum i treballs filosòfics sobre el gust.

Així mateix, en treballar sobre les modistes i la història laboral es va haver de tenir també en compte la disciplina dels estudis de gènere, com un nou enfocament a l'hora de fer la lectura històrica del fenomen de la moda. D'altra banda, es va prendre també en consideració la història del cos¹⁰ per a entendre les solucions vestimentàries, però en ser una recerca que prestava atenció a la tècnica i al procés de producció no es va creure fonamental.

Reprent les diverses històries descrites en el llibre dirigit per Burke, es podria afirmar que la present recerca es pot incloure, sense voler ser agosarats, en la història des de sota,

⁸ WALKER, J. *Design History and the History of Design*. Londres: Pluto Press, 1989, p. 70.

⁹ WALKER, J. "Consumption, Reception, Taste". A: *Design History...* p.174.

¹⁰ Les perspectives interdisciplinars a través de les quals es pot estudiar la moda són múltiples. Entre totes, la de les formes corporals i la seva adaptació a les formes de moda n'és una. Tot i ser un treball de caire sociològic molt interessant, no té en compte el fenomen de la producció, que es considera clau per estudiar la moda. La línia discursiva emprada en el Museu Tèxtil i de la Indumentària és un bon exemple d'aquesta perspectiva amb l'exposició *El cos vestit*.

tenint en compte que recupera la feina del col·lectiu de les modistes, invisibles en la historiografia de la moda i de la història de les dones, per a recuperar un col·lectiu femení. Així mateix, es podria unir a l'àmbit de la història del disseny i, per la metodologia emprada, també al de la història social.

0.1.8.2. **Nou enfocament metodològic**

Aquesta recerca segueix les noves línies d'investigació relacionades amb la història. Tal i com les descriu Isabel Campi,¹¹ la present investigació es troba a cavall de la història del consum, dels estudis de gènere i dels estudis d'identitat i història local. No ha de ser estrany -ni sorprenent- que per tractar un tema que s'ha mantingut en la categoria de la invisibilitat en la història tradicional sigui necessari recórrer a aquestes noves vies de recerca i interpretació: es tracta d'objectes inconcrets, d'actors marginats i de geografies locals que, tot i descriure perfectament una realitat, no han estat considerats rellevants en la història centralista. Estudiant el consum es descobreixen els veritables autors del producte. Cal, però, allunyar-se de les perspectives tecnocràtiques i masculines de la història, responnent a la voluntat de desenvolupar una història d'històries, que reuneixi els diversos aspectes que s'ha considerat que són necessaris per a configurar una realitat: posar èmfasi en les característiques de l'objecte, en el seu lligam amb l'ofici i en les repercussions d'una política concreta permet configurar un marc històric adequat en el que poder incloure l'Alta costura.

Finalment, a través de les consideracions anteriors, es pot afirmar que per tal de dur a terme aquesta tesi doctoral s'ha intentat elaborar un nou enfocament metodològic a partir de les tècniques d'estudi històriques, adquirides al llarg de l'etapa formativa, complementades amb el coneixement tècnic dels objectes, adquirit en un procés de formació paral·lel a l'universitari, que permet enfocar un estudi de les peces des d'una perspectiva nova.

Aplicant la "teoria del procés" s'ha pogut establir una metodologia basada en l'observació i la recollida de dades, d'un costat, i de l'altre, en l'anàlisi de bibliografia molt variada, de disciplines diferents, per tal d'extreure'n una teoria de fons sobre la qual poder interpretar les dades recollides.

0.1.8.3. **Metodologia per la recollida de dades**

Aquesta recerca es va estructurar, com ja s'ha comentat, en tres eixos diferenciats, que requerien, cadascun, tres processos de recollida de dades. En tots tres, però, calia elaborar una sèrie d'etapes bàsiques per tal d'efectuar una correcta recollida de dades:

1. Efectuar una revisió bibliogràfica sobre el tema, tant pel que fa a les obres publicades a Catalunya i de temàtica específicament catalana, així com als treballs publicats a escala estatal que, per raons evidents de proximitat històrica i geogràfica aportaven també moltes dades sobre el subjecte estudiat. Així mateix, es tingueren en

¹¹ CAMPI, I. *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*. Barcelona: Edicions de Belloch, 2007.

compte també les publicacions estrangeres relatives a estudis similars o relacionats amb el tema, o que aportaven informació metodològica que podia ser d'utilitat en el desenvolupament de la recerca. Aquesta primera fase va permetre generar una teoria de fons al desenvolupament de la recerca.

2. De manera paral·lela a aquesta revisió bibliogràfica, es va efectuar una localització de fons. Per tal d'estudiar el major nombre possible de vestits es va contactar amb tots els museus catalans, amb els museus estatals relacionats amb la indumentària, el teixit o l'etnografia i, finalment, amb tots els museus estrangers, tan europeus com americans, dedicats a la moda i el teixit. Les demandes en aquests museus van ser les següents:

Als museus catalans es buscaven peces d'indumentària femenines datades entre 1850 i 1920 o, en el seu defecte, del segle XIX en general. La imprecisió cronològica en aquesta localització era plenament justificada: en la majoria de museus les peces localitzades estaven documentades com a peces d'indumentària femenina del segle XIX, sense més precisions. D'aquesta manera s'assegurava de poder veure totes les peces i poder seleccionar les que interessaven més. Es van localitzar 81 museus, dels quals 22 tenien peces i, d'aquests, 18 en tenien d'interès per a aquest estudi. Així mateix, es van localitzar col·leccions particulars amb vestits dins dels paràmetres del mostrari, i entre elles es van localitzar peces a la Fundació Rocamora i al Taller-Estudi Oleguer Junyent.

Als museus estatals es buscaven peces d'indumentària femenina datades entre el mateix període de temps, però en aquest cas de procedència específicament catalana, dels que se'n conegués amb seguretat el donant (i que aquest fos procedent de Catalunya), o bé amb alguna etiqueta o signatura de modista que indiqués una geografia catalana. Entre els museus etnològics estatals no es varen localitzar peces. En el Museo del Traje de Madrid, en canvi, es van localitzar tres peces que formen part del treball de camp (un conjunt de cos i faldilla i un cos solt) i que constaven d'una etiqueta de modistes catalanes.

Aquestes directrius van ser donades també als museus estrangers. Entre els 46 museus contactats, només la Manchester Gallery of Costume tenia una peça de procedència catalana, concretament amb etiqueta dels Magatzems El Siglo, però dels anys 1930, que quedà per tant, fora d'estudi.

Una vegada localitzades aquestes peces es va dur a terme un procés de catalogació i documentació ja que la gran majoria de vestits no estaven catalogats ni datats. Aquesta feina va resultar una tasca considerable que requerí un any i mig de dedicació.

3. L'estudi d'aquests vestits va comportar la localització d'etiquetes: per tant, es va iniciar una cerca de notícies en diaris, publicitat, de documents (factures, albarans), o tot tipus de referències sobre aquests noms, recopilant fons primàries i fonts secundàries.

4. Es va efectuar una recerca de fonts hemerogràfiques, com les revistes o cròniques de l'època, que permetien recollir informació de primera mà per als diferents eixos de la recerca

5. Recopilació de fonts primàries i secundàries de tot tipus, com manuals de tall i confecció, de comportament, publicacions de l'època sobre el treball femení, etc.

0.1.8.4. **Recollida i interpretació de les dades**

El desenvolupament de la recollida de dades i la seva posterior interpretació no va ser una tasca fàcil. Una vegada coberta la teoria de fons, calia aplicar aquesta en el context català. Per a efectuar aquest procés es va recórrer a un segon gruix bibliogràfic, d'especificitat geogràfica catalana (o en alguns casos estatal) i de l'abast temporal de l'estudi, que permetés contextualitzar les dades recollides.

En la primera part, dedicada al sistema de moda catalana entre 1858 i 1915, aquest procés fou força evident. Per a l'estudi del fenomen del gust es va recórrer a estudis molt variats i genèrics, sovint de caràcter sociològic, com succeeix també en el capítol dedicat al consum. Així mateix, en el capítol dedicat a la societat, en el que s'estudià la burgesia catalana i el seu comportament, així com a la figura de la dona i els seus rols en aquest marc social, s'empraren fonts bibliogràfiques específiques, de les quals es destaquen els treballs de Mary Nash, que van ser de gran utilitat. Es tracta de capítols redactats amb fonts secundàries, ajudats per la recollida de fragments de les fonts primàries de revistes i hemeroteca. Tot i així, les reflexions personals sobre el tema han ajudat molt a la presentació actual, com ho han fet també les converses amb experts com Rosa Maria Martín, Mercedes Pasalodos, Isabel Campi, Sílvia Ventosa, Assumpta Dangla o la directora d'aquesta recerca, la Dra. Mireia Freixa.

En un segon bloc de treball, cal ressenyar aquí el treball de camp, consistent en una recollida de dades a partir dels objectes reals conservats als museus catalans. L'estudi directe dels vestits de l'època permetia observar, entendre i definir els mètodes emprats, les tècniques aplicades i les eines utilitzades en l'elaboració dels vestits.

Els objectius plantejats en enfocar el treball de camp eren diversos: en primer lloc, el contacte directe amb les peces conservades proporcionava una informació pràcticament impossible de trobar en qualsevol document gràfic o escrit de l'època, tan per la tècnica com pel patronatge o per les modificacions estructurals que sovint havien patit. Cal tenir en compte que la majoria de les peces estudiades no formen part del conjunt entès com a "Alta costura",¹² sinó que es tractava de peces més aviat humils, sovint molt modificades, que donen informació sobre l'aspecte més humà i quotidià de la indumentària: l'ús i el

¹² El concepte d'Alta costura es desenvolupa en un capítol (vegeu: 0.3.1. Què cal entendre per Alta costura?) En aquesta recerca s'entén l'Alta costura com el producte de vestir amb un valor afegit que depassa el valor estrictament físic (teixit, materials aplicats, decoració...), ja sigui mitjançant una tècnica acurada, un patronatge diferent o aportant alguna innovació formal. Aquests elements comporten un grau de distinció que depèn exclusivament del productor, el qual, sentint-se pròpia la peça, pot arribar a signar mitjançant una etiqueta. D'això se n'extreu que primer és l'Alta costura i després l'etiqueta, com un procés lògic de reconeixement de l'autor. Això es contraposa, per exemple, al que considera Isabel Vaquero Argüello a "El reinado de la Alta costura: La moda de la primera mitad del siglo XX" (*Indumenta*, n.0, 2007, p. 123-134), que afirma que l'Alta costura és la creació firmada i, per tant, de disseny original, de moda de la més alta qualitat i de confecció totalment artesana.

desgast eren les empremtes deixades en aquestes peces pel dia a dia. Així, l'experiència amb l'objecte esdevingué clau en el procés de recerca. Es tracta d'un estudi directe del vestit real, del vestit utilitzat a Catalunya al llarg d'aquests anys i que avui arriba en forma de llegat. El seu estudi permetia, per tant, discernir entre les peces d'ús quotidià i de les classes més humils i les peces concebudes per a la burgesia des d'una perspectiva real i pràctica, defugint les teories sobre el vestit ideal

En el procés de recollida de dades d'aquests vestits es va dur a terme la datació i documentació de les peces, que sovint no havien estat encara estudiades, així com la seva descripció tècnica i formal, parant una atenció especial a la presència d'etiquetes amb el nom del creador així com als recursos tècnics. En aquest sentit, aquesta anàlisi directa de les peces permetia estudiar el que tan Roland Barthes¹³ com Pablo Pena¹⁴ plantejaven com "el vestit real", diferenciat del que anomenaven "vestit imatge" i "vestit verb". Si els dos últims arribaven a través de les revistes de modes, de les seves descripcions i dels figurins, el vestit real era aquell que responia a les necessitats de la població i sobre el que s'ha dirigit l'interès aquesta recerca. Si fins ara les històries de moda s'han fet a través del figurí, el que es proposa aquí és una història de la moda a través del vestit real. D'aquesta manera, aquest estudi permet un acostament a la producció dels vestits que, sense oblidar la importància dels models arribats mitjançant la premsa, aporta informació directa sobre la seva confecció.

El catàleg consta de 308 peces, la majoria procedents de museus públics catalans. Malgrat haver-ho intentat, no s'han localitzat més col·leccions de particulars. S'entén que potser amb el temps apareixeran noves peces que permetran ampliar la recerca que avui es presenta. En el cas dels dos museus tèxtils, que contenen moltes peces, es va fer una selecció d'aquelles que havien estat confeccionades amb seguretat a Catalunya i amb el productor localitzat. Malgrat que es considera que el catàleg de peces és força extens i que supera les expectatives que es tenien en iniciar la recerca, mai es pot tenir l'absoluta certesa de que siguin significatives de la indumentària produïda i consumida a cada localitat. La recollida de dades s'efectuà mitjançant fitxes elaborades específicament per a la recerca amb el programa Filemaker i que s'adjunten a l'annex d'aquesta tesi.

Pel que fa a l'estudi específic de les modistes, per a suplir la mancança d'estudis previs i elaborar la teoria de fons es van tenir en compte les publicacions existents en temàtiques properes com estudis de gènere (història de les dones i del treball femení), publicacions sobre història obrera i del treball en general, publicacions sobre el rol burgès en el marc social i econòmic, bibliografia general sobre la història de la moda, estudis sobre els aspectes estètics de la moda, entre d'altres publicacions que aportaven algun tipus d'informació. El buidat de la premsa de l'època així com de les revistes de moda permeté efectuar una recollida de gran quantitat d'informació, que s'anà ordenant en una base de dades segons la seva naturalesa i que es recull en el tercer bloc d'aquesta recerca.

¹³ BARTHES, R. *El sistema de la moda y otros escritos*. Barcelona: Editorial Paidós, 2003, p. 19.

¹⁴ PENA, P. *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008, p. 11.

Estudiar el treball de la modista, el seu taller, les relacions amb la clienta i la seva dimensió social només es podia fer a través d'un buidatge de grans dimensions de l'hemerografia, que ha estat la base sobre la qual s'ha estructurat la recerca. A partir de tot tipus de comentaris, de referències o fins i tot de vinyetes satíriques s'ha pogut establir com es desenvolupà la trajectòria professional d'aquelles modistes així com il·lustrar el moment de transició que s'estudia. Així mateix, la recerca d'arxiu, que sovint ha estat poc fructífera, ha contribuït també a treballar alguns aspectes de la modisteria.

0.1.8.5. Llocs de recollida de dades

1. Museus catalans amb peces:

Museu-Arxiu Tomàs Balvey (Cardedeu); Museu d'Història de Sabadell; Museu de la Marina de Vilassar de Mar; Museu Etnogràfic de Ripoll; Museu d'Història de Catalunya (Barcelona); Museu de Granollers; Museu de l'Estampació de Premià de Mar.; Museu de Badalona; Museu Marès de la Punta (Arenys de Mar); Museu de l'Empordà (Figueres); Museu Episcopal de Vic; Museu de la pell d'Igualada; Museu Arxiu Municipal de Calella (Calella de la Costa); Museu Comarcal de la Garrotxa (Olot); Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa; Museu Tèxtil i de la Indumentària – DHUB (Barcelona); Museu Comarcal de l'Urgell (Tàrraga); Museu-Arxiu Víctor Balaguer i Museu Romàntic Can Papiol (Vilanova i la Geltrú).

2. Col·leccions particulars:

Taller-Estudi Oleguer Junyent; Fundació Privada Rocamora; Col·lecció Antoni de Montpalau

3. Museus estatals:

Museo del Traje de Madrid.

4. Arxius:

Arxius dels museus amb col·leccions tèxtils, arxiu de la Cambra de Comerç, Arxiu del Foment del Treball, Arxiu de la Corona d'Aragó, Arxiu d'Història de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu de Protocols, Arxiu Contemporani (l'antic ACA), Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona.

Tot i que s'han fet servir pocs documents procedents d'arxius, cal fer constar que s'ha fet un buidatge dels diversos fons empresarials i personals amb la intenció de trobar algun tipus de documentació que pogués aportar informació a la recerca. Tot i així, les dades trobades són molt poques i no fan justícia a les hores passades als diversos arxius.

5. Biblioteques especialitzades:

Biblioteca Nacional Española, on s'han consultat manuals de confecció publicats al segle XIX així com manuals de comportament i treballs específics sobre moda; Biblioteca del

Museo del Traje de Madrid, on s'han consultat bibliografies i treballs monogràfics dedicats a grans modistes, catàlegs d'exposicions, manuals de confecció publicats al segle XIX; Centre de documentació Dhub, on s'ha consultat bibliografia especialitzada sobre moda i teixits al període estudiat, així com els recursos web d'aquesta institució, com les galeries d'imatges; el Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, on s'ha consultat documentació especialitzada, llibre i monografies sobre el tema; Bibliothèque National Française, a través de la qual s'han consultat monografies específiques i manuals de confecció de l'època, la Bibliothèque de Lyon; el Museu Nacional d'Art de Catalunya, on s'han consultat revistes de moda; la Biblioteca Francesca Bonnemaison, on s'han consultat revistes de moda i femenines, i la Biblioteca de Catalunya, a través de la qual s'ha tingut accés a moltes publicacions d'altres biblioteques mitjançant el préstec consorciat i interbibliotecari, així com per la consulta del gran nombre de llibres i documents que configuren el seu fons.

6. Recursos electrònics:

Els recursos com l'Arxiu de Revistes Catalanes Antiques o l'hemeroteca de la BNE han estat també dues fonts de consulta en línia molt importants en aquesta tesi a l'hora de consultar premsa i revistes de l'època.

Un altre recurs electrònic que ha estat emprat sovint és l'hemeroteca de *La Vanguardia*, en la que s'han consultat informacions sobre dates concretes. Així mateix, el *Boletín Oficial de la Propiedad Industrial* i la Base de dades de Patentes i marcas han estat també font de consulta. També s'ha treballat amb la biblioteca Europea, el Jstor, Internet Archive, el cercador d'articles RACO (Revistes amb Accés Obert) o Dialnet (Universidad de la Rioja), la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, l'arxiu digitalitzat de la Fundació Isaac Albeniz o la base de dades MCU-Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.

7. Altres recursos:

Cal citar també l'editorial Berg Publishers, que ha publicat un gran nombre d'estudis internacionals sobre la moda, que han servit per crear un fons de coneixement teòric en aquesta recerca. Entre aquests, el llibre *Fashion-ology*, de Yuniya Kawamura, que aporta una visió sociològica molt interessant.¹⁵ De la mateixa manera, també l'editorial Maney Publishing ha estat un lloc de consulta, gràcies a la publicació de les revistes *Costume* i *Maney Publishing*; i de la relació amb la seva editora Mary Brooks, les converses amb la qual també han servit per acabar de perfilar aquesta tesi.

¹⁵ KAWAMURA, Y. *Fashion-ology: An introduction to fashion studies*. London: Berg Publishers, 2005.

0.1.9. Objectius

En plantejar la recerca es van establir uns objectius principals i uns objectius secundaris. En els primers es defineixen les línies principals sobre les quals es planteja aquesta tesi i es busquen uns resultats. Els segons són aquells objectius més específics que s'han considerat necessaris per assolir els primers.

0.1.9.1. Objectius principals

- Establir quines foren les causes i com fou el procés de gestació de l'Alta costura catalana.
- Estudiar el col·lectiu de modistes a finals del segle XIX i el procés de producció de vestits.
- Investigar i descriure quin era el sistema de la moda a Catalunya entre 1858 i 1915.
- Definir el procés de producció d'un vestit i els agents que hi intervenien.

0.1.9.2. Objectius secundaris

- Estudiar el concepte de gust i com aquest és un element clau en l'estudi de la moda.
- Reflexionar sobre la moda en relació amb la historiografia de la història de l'art tradicional.
- Analitzar els hàbits de consum i de comportament de la burgesia catalana decimonònica per tal d'establir les motivacions del consum de moda.
- Analitzar els vestits catalans conservats, datar i descriure les diverses peces per extreure'n conclusions tècniques.
- Definir la formació de les modistes, els seus espais de treball i la relació establerta amb les clientes.
- Observar la presència social de la modisteria i posar-la relació al context històric.

0.1.10. Les fonts

0.1.10.1. Reflexions sobre les fonts necessàries per a l'estudi plantejat

La indumentària és considerada com una branca de les Arts Tèxtils. Malgrat que la seva aparició es degui a la necessitat humana de protegir-se de les condicions climàtiques, la higiene, la moral, la cultura, la indústria, el comerç o l'art són els factors que han impulsat la moda, entesa com les variacions de cada època en la seva manera de vestir. El vestit, doncs, és un producte de totes aquestes variables, un exponent d'una època i d'un col·lectiu i s'ha utilitzat sovint com a mitjà de comunicació.

Una de les aportacions d'aquesta nova aproximació a l'objecte d'art, a les anomenades "arts decoratives", és afirmar que aquestes també tenen una història que durant molt de temps, per una qüestió de desestimació, ha estat ignorada. És a dir: cal partir d'un nou plantejament històric i metodològic per tal de donar sortida als estudis en aquests camps. Aquesta idea pot semblar molt òbvia *a priori*, però rarament ha estat plantejada de manera explícita. Per tal de trobar la història d'aquests objectes cal comptar, no només amb l'objecte, sinó amb tota aquella documentació que posa en relació la peça amb el productor, amb el seu cost i amb una determinada estructura empresarial.

Y. Deslandres definia quines eren les fonts necessàries per a l'estudi de la història de l'home a través dels vestits.¹⁶ Segons aquesta, hi havia tres tipus de fonts bàsiques: d'una banda els vestits conservats i les mostres tèxtils,¹⁷ de l'altra els documents iconogràfics i la premsa especialitzada¹⁸ i, finalment, les fonts escrites.¹⁹ Entre aquestes fonts escrites l'autora parlava de comptes de comerciants i de consumidors, de catàlegs i publicitat i de literatura contextual, És evident que aquests tres grups de fonts són necessaris per a l'estudi de qualsevol objecte, però en el cas d'una recerca sobre les modistes, calia definir un ús diferent de les fonts, ja que les que proposava no aportaven informació sobre el procés de producció.

Si s'haguessin de definir les fonts ideals per a desenvolupar aquesta recerca, aquestes es podrien agrupar en tres grans conjunts:

- En un primer lloc els vestits conservats, que aporten informació tècnica i social, així com el coneixement dels noms dels productors a través de les etiquetes.
- La documentació comercial i empresarial de les cases de modes i dels tallers de modista: factures, rebuts, albarans, inventaris, documentació notarial, registre de comptes, etc.

¹⁶ DESLANDRES, Y. *El traje imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets Editors, 1985, p. 24-43.

¹⁷ IDEM. *Íbidem*. p. 25.

¹⁸ IDEM. *Íbidem*. p. 31.

¹⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 41.

- Premsa i hemeroteca, a través de les quals es pot estudiar el context i la demanda social de vestit.

Cal tenir en compte que el conjunt existent de vestits és força petit en comparació amb el volum de vestits produïts a Barcelona al llarg del segle XIX, la documentació conservada és molt escassa (i pràcticament inexistent) i l'única via d'estudi directe en relació amb l'època és la premsa i les revistes. Per tant, les fonts directes amb les quals es compta són molt limitades i responen al poc valor que s'ha donat al llarg de la història a aquest tipus d'objectes i als seus productors, que ha fet que tan els objectes com la documentació relacionada es perdés. Malgrat haver revisat els fons empresarials dels diversos arxius catalans així com bona part dels fons personals, amb la intenció de trobar algun tipus de document que pogués aportar informació a la recerca, aquests han estat pràcticament inexistent. Es considera que els resultats d'aquesta recerca no fan justícia a la quantitat d'hores passades als arxius, ja que la documentació arxivística emprada és molt poca, però ha semblat interessant deixar constància de la mateixa, ja que és també il·lustrativa del tipus de metodologia que ha calgut emprar.

Així, l'estudi del vestit i dels factors que s'hi relacionen s'ha d'abordar principalment mitjançant fons indirectes. La recerca en aquest domini és, doncs, complexa pel que fa a la selecció de materials consultats.

0.1.10.2. **Fonts primàries**

S'entén com fonts primàries aquelles que aporten informació directe sobre la modisteria decimonònica catalana i que permeten estudiar directament el procés de gestació de l'Alta costura, aportant dades sobre la gestió i desenvolupament de l'ofici i dels negocis relacionats amb el vestit.

Malgrat la manca de documentació i d'aquest tipus de fonts, en aquest capítol es defineixen aquelles que arriben de primera mà: vestits i documents d'arxiu.²⁰

1. Els vestits conservats

En aquesta recerca interessava l'estudi de l'objecte, és a dir, del vestit produït. Per aquesta raó no s'han tingut en compte les revistes de moda com tampoc directament l'estudi de les nines vestides, que servien com a models. Tot i tenir un rol important en la difusió de vestits, no formen part del mostrari analitzat atès que no es tracta de vestits reals, sinó que són vestits ideals. Així, les peces que han format part de l'observació directa han estat exclusivament els vestits conservats en diferents museus i institucions.

²⁰ La problemàtica de la manca de documentació sobre el tema, però, no és exclusiva del cas català. De fet, gairebé tots els autors que han tractat el tema hi fan referència, tot i que es considera que a Catalunya, en ser aquestes estudis tardans, aquesta ha tingut més temps per a perdre's. Daniel Roche, per exemple, comentava que a París no hi ha "arxius nets". Els que existeixen no són fàcils d'utilitzar. Afirmava que les seves coneixences eren fruit dels arxius privats, documents notarials, *papiers des faillites*, que no ofereixen més que un aspecte de les coses i no n'autoritzen gaire l'avaluació de conjunt. ROCHE, D. *La Culture des apparences. Une histoire du Vêtement XVII-XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 255.

Per aquesta raó es van localitzar tots els vestits conservats als museus catalans. Una tasca molt important a l'hora d'estudiar-los aquests vestits fou la de la seva datació, que es concretà a partir de les revistes de moda i de fotografies de l'època.

Es tractava de vestits usats, de vegades desgastats, que la patina del temps s'ha encarregat de modificar i que, en alguns casos, han estat molt difícils de datar. Pensar si aquestes peces eren representatives o no de la moda vestida pot generar algun dubte respecte a la recerca. Tot i així, s'ha considerat que el nombre de peces observades i la diferència entre les seves característiques poden donar una informació prou descriptiva d'una realitat. De vegades, els intents de conservar una peça o reconstruir-la sense els mitjans tècnics i d'informació necessaris han donat lloc a solucions pèssimes, a desfets íntegres de les peces originals, que es perpetraren sobretot a final del segle XIX i durant les primeres dècades del XX. Tot això fa que el producte conservat no sempre sigui fidel a la versió original i que al llarg de la recerca hagi calgut aturar-se a reflexionar i a descartar peces que, per la seva conservació, no permetien realitzar un estudi fiable. Moltes peces es reutilitzaven en d'altres, perdent-se completament. Així, per exemple, es conserven poques faldilles ja que, per la gran quantitat de roba utilitzada, es podien reconvertir en un vestit sencer.

2. Les etiquetes

En els casos de vestits que han conservat una etiqueta, aquesta ha servit com a font de primera mà per a conèixer el nom i el tipus de producció d'algunes modistes. Aquest primer contacte amb els noms permeté començar a elaborar un llistat de modistes, que es complementà posteriorment amb la documentació i amb les referències a la premsa.

3. Documents d'arxiu

Sota aquesta denominació, de caràcter genèric, s'hi situa tota aquella documentació relacionada amb els vestits o les modistes que s'ha conservat als arxius. Com ja s'ha comentat, es tracta d'una documentació molt escassa i que no es conserva agrupada, sinó completament dispersa entre fons personals diversos.

Per tal de localitzar rebuts, albarans o factures, es va recórrer a la consulta dels fons personals de personatges del segle XIX conservats a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, de la Biblioteca de Catalunya i a través dels inventaris d'altres arxius com l'Arxiu Nacional de Catalunya o l'Arxiu de la Corona d'Aragó. Aquestes cerques han estat molt poc fructíferes, tot i destacar un conjunt de cartes de Frederic Mompou a la seva mare, conservat al Fons Frederic Mompou de la Biblioteca de Catalunya, o bé algun document del Fons Apel·les Mestres de l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona.

A l'Arxiu Històric de la Diputació de Barcelona es van poder consultar els expedients relacionats amb l'Escola Provincial de Tall, que aportaren informació no només sobre aquesta institució sinó també sobre aspectes relacionats, com un rebut de reparació de màquines de cosir o bé de lloguer de maniquins per a estudi. Així mateix, a la Biblioteca de Catalunya es conserva un fons comercial molt interessant, en el que s'hi han localitzat

postals i participacions de modista; això ha permès localitzar altres noms i analitzar les vies de comunicació i difusió de les modistes barcelonines.

A l'Arxiu Contemporani s'hi ha pogut consultar informació relacionada amb alguns dels noms de modistes escollits en aquesta recerca per a ser estudiats, així com a l'Arxiu de la Corona d'Aragó s'han pogut consultar les matrícules industrials d'alguns dels negocis. Tot i que es va intentar obtenir documentació a través de l'Arxiu de Protocols, la cerca en aquest arxiu no va ser gens fructífera ja que accedir als notaris de les modistes estudiades resultava del tot impossible.

Probablement les troballes efectuades no fan justícia a les hores passades revisant els diversos fons, però val a dir que es considera força rellevant la documentació trobada: s'espera poder localitzar en el futur més documentació històrica que permeti seguir aportant dades per tal d'ampliar aquesta recerca.

0.1.10.3. Fonts secundàries

Les fonts secundàries són aquelles que permeten contextualitzar d'una banda les fonts primàries o bé substituir la informació no localitzada, de l'altra. Es tracta de fonts que aporten informació de manera indirecta sobre els diversos fenòmens relacionats amb el vestit i el desenvolupament de l'ofici de modistes.

1. Representacions gràfiques

El vestit es troba documentat des de temps remots a través de les representacions de l'ésser humà. En el període aquí estudiat la representació gràfica del vestit pren una nova dimensió. Més enllà de la representació humana, que inevitablement comporta la representació de la indumentària, apareix una nova font de difusió, creada amb la finalitat última de ser comunicativa, que són les revistes especialitzades.

Per tal d'estudiar el vestit, datar-lo i poder-lo situar en un context determinat, sovint s'ha recorregut a la consulta de les fonts gràfiques, ja siguin els figurins de les revistes de moda, pintures de l'època o bé a les mateixes fotografies, localitzades sovint a través de la consulta dels fons personals esmentats anteriorment. Aquest tipus d'informació ha permès establir les dates per a cada vestit, així com generar una imatge de les peces en el seu entorn real. Tot i que s'ha intentat localitzar documentació gràfica de les modistes estudiades, com fotografies o fotografies de vestits seus això no ha estat possible.

2. Premsa i hemeroteca

Una font que ha estat clau per elaborar aquesta recerca ha estat la premsa i l'hemeroteca. La manca de documentació relacionada amb la modisteria s'ha pogut suplir, en certa manera, amb la informació extreta de les revistes de l'època. A través d'aquestes s'ha pogut descriure com funcionava un taller de modistes, establir quant costava un vestit o quan podia guanyar una modista, així com tota aquella informació relativa a l'ofici i de la que no n'ha quedat cap altra informació.

3. Guies comercials

Així mateix, les guies comercials han permès localitzar els establiments de modisteria i definir com aquests s'anaren relocalitzant en l'ambient urbà en un moment de creixement de la ciutat i de desplaçament dels centres comercials. El seu estudi i observació al llarg dels anys permet observar també com evolucionà la modisteria catalana.

4. Publicacions de l'època

També han estat molt importants a l'hora de desenvolupar aquesta recerca totes aquelles publicacions de l'època relacionades d'alguna manera amb el sistema de moda. Entre aquestes es poden destacar, per exemple, els manuals de confecció, els estudis sobre les condicions laborals de la població obrera, els manuals de comportament, els primers escrits feministes i tot aquell material que permet apropar-se a una memòria oral.

0.1.11. Continguts

La història de la moda s'ha confeccionat sovint de manera poc crítica, partint d'unes teories establertes i generalment acceptades, que no han generat pràcticament debat. En el present treball es pretén reflexionar de manera teòrica sobre el fenomen de la moda i de l'Alta costura, considerant-los de manera independent i posant-los en relació amb el context. Aquesta recerca no es limita a recollir dades i a generar conclusions, sinó que a través d'aquelles replanteja conceptes com el gust i el consum al segle XIX i proposa noves interpretacions. Es podria pensar que abordar temes de tan abast en una tesi doctoral pot ser massa agosarat, però es va creure important a l'hora d'enfocar la investigació, repassar totes aquelles teories aparentment inamovibles, ja que les reflexions teòriques i crítiques han de ser a la base de tota història. La reformulació, la reafirmació i la crítica han de funcionar de manera que serveixin per a establir nous punts de vista i per a anar actualitzant la història, per tal d'evitar caure en l'acceptació constant de teories que poden haver quedat obsoletes.

En estructurar els continguts d'aquesta recerca i per tal d'elaborar unes conclusions coherents, s'han establert tres grans blocs temàtics: el primer, dedicat a la demanda social i centrat en l'estudi del gust, de la societat i del consum; el segon, dirigit a l'estudi físic dels objectes, per tant, del producte; i, finalment, un tercer bloc dedicat a la figura del productor que, en el cas que ens ocupa, és la modista.

La justificació d'aquesta divisió tripartida es troba en l'observació de la historiografia tradicional i en la necessitat d'una renovació del discurs. Com ja s'explicava al principi, l'estructura del discurs es basa en el desenvolupament del que s'ha anomenat Teoria del Procés, corresponent cada una de les parts a cadascun dels factors que intervenen, segons la hipòtesi de la recerca, en el desenvolupament del sistema de moda.

Generalment, a Catalunya la història del vestit s'ha tractat com una curiositat estètica, com l'estudi de l'evolució formal d'una sèrie d'elements, independents de qualsevol creuament d'informacions, complementaris a la història. Una evolució del vestit femení ben definida permet datar quadres, ordenar cronològicament manifestacions gràfiques, generar escenografies o simplement entretenir sensibilitats. Pocs són els estudis que han abordat el vestit amb un rerefons social, històric o econòmic, amb la intenció de comprendre la complexitat dels factors que intervenien en el procés de la indumentària. Les connotacions psicològiques descrites i observades són sovint generalistes i poc descriptives de les realitats socials. En aquest sentit, la recerca duta a terme pretén un estudi aprofundit del fenomen a través del cas barceloní, que permeti observar de manera panoràmica diversos factors de la societat.

Aquestes pàgines configuren un primer estudi sobre els inicis de l'Alta costura a Barcelona. La divisió en els tres eixos definits respon a una estructura lògica del procés productiu del vestit al segle XIX: l'encàrrec, el producte i el productor. Així mateix, el productor i el producte (modistes i vestit) són els dos agents principals implicats en l'Alta costura, mentre que la primera part, de caràcter més teòric i general, té per objectiu reflexionar sobre alguns conceptes teòrics i situar la moda en una realitat geogràfica concreta: Barcelona (i Catalunya per extensió).

0.1.11.1. La demanda social: gust, societat i consum

En aquesta primera part de la tesi es replantegen conceptes de base, partint de la historiografia existent i des d'una perspectiva crítica no només pel que fa a les respostes trobades, sinó incidint directament en la formulació de les preguntes que tradicionalment s'han plantejat els historiadors a l'hora de voler escriure sobre el fenomen del vestit i de l'Alta costura. La història del disseny, que ha tractat de prop el consum i que avui ja compta amb una historiografia important a l'estranger, ha considerat sempre que el consum és el darrer estadi del procés de disseny. En aquesta recerca, però, es considera que el consum, en el període estudiat, impulsat pel gust i efectuat per la societat, n'era el primer estadi. Cal recordar que en el cas de la moda al segle XIX, en no ser encara un procés de creació i de disseny administrat segons una dinàmica industrial, el primer estadi de la producció d'una peça era l'encàrrec: a partir d'un encàrrec, dictat per una idea de gust i generat per unes necessitats burgeses, es desplejava tot el procés de la producció.

Aquesta primera part està configurada per tres grans capítols que, al seu torn, els formen subcapítols.

El primer capítol comença amb l'estudi del concepte de *gust* al segle XIX, els mecanismes mitjançant els quals una determinada idea era de *bon gust*; per tant una determinada manera de fer judicis estètics es creava, es difonia i es transmetia. L'estudi d'aquest moviment es fa a través del desenvolupament de les arts industrials o decoratives, que en el període estudiat es trobaven en ple auge, a través de les Exposicions Universals, que servien de plataformes publicitàries, comercials i de difusió de la idea de modernitat; finalment s'estudia com, en un moment de plena difusió industrial, el vestit començà a

trobar un lloc en el primer col·leccionisme. Una vegada analitzat el gust en aquesta dimensió social i històrica, s'analitza com aquest era el motor per al mercat de determinats objectes, entre ells la moda, entesa com a un objecte de consum de luxe. En el tercer subcapítol s'analitzen quins eren els referents de la moda i els agents que alimentaven una determinada idea de gust i que per tant, creaven les diferents tendències.

El segon capítol d'aquesta primera part analitza la societat catalana i barcelonina del segle XIX i la figura de la dona, principal consumidora de moda, en aquell context històric. Es fa també un repàs de les principals teories històriques sobre la burgesia catalana i el desenvolupament social femení al llarg del segle XIX i de les primeres dècades del XX.

Finalment, el tercer capítol es dedica al consum, estudiant quins eren els hàbits de consum d'aquella societat burgesa, com es retroalimentaven i s'autogeneraven necessitats i com, finalment, el sistema de moda, entès en definitiva com un sistema de comportaments i convencions, resultava ser una invenció de classe. Així mateix, es contraposen aquestes realitats amb les teories higienistes que, fugint de la dinàmica de la moda, aplicaven un discurs crític des de la perspectiva mèdica al vestit.

Finalment, s'elaboren unes conclusions parcials d'aquesta primera part que permeten recollir les idees principals pel que fa a la teoria de context.

0.1.11.2. El vestit: Estudi de l'objecte

En aquesta segona part l'objecte estudiat és el vestit femení entès com a producte. En la teoria del procés, correspondria al vestit encarregat per la clienta i produït per la modista. En aquesta part, es posa en relació el vestit local amb la moda internacional, es defineixen els dos usos històrics i s'analitzen els diversos vestits que conformen el treball de camp, a través d'una divisió temporal concreta. En un primer capítol s'han definit dos tipus de vestit, el d'arrel tradicional i el d'inspiració internacional. Aquests permeten entendre l'ús històric de les peces, així com situar i contextualitzar els vestits estudiats. Així mateix, s'han redactat unes nocions preliminars, que s'apropen a aspectes bàsics en un vestit, com són la tècnica del cosit, els materials o les estructures (volumètriques i aplicades) que li donaven forma. S'ha pensat que era necessària aquesta informació preliminar per a facilitar la posterior descripció. El tercer capítol, més extens, versa sobre l'estudi i l'anàlisi comparativa de les peces localitzades. S'ha elaborat a partir del treball de camp, el resultat del qual es presenta com a annex en aquesta tesi en forma de catàleg, amb les fitxes elaborades a partir de l'estudi concret de cada peça. En aquesta segona part es fa una aproximació al conjunt de vestits, classificats per períodes, i es desenvolupa un mètode comparatiu, que permet extreure conclusions dels mateixos objectes. Per tal de fer-ho s'han emprat fotografies dels vestits vistos des de diversos punts de vista (la part posterior, detalls, els interiors...) que són imatges que no apareixen a les fitxes del catàleg. En aquest cas, s'han escollit aquelles peces més representatives d'entre les que s'han estudiat, ja que es feia impossible parlar de totes. Tot i així es citen peces del catàleg que permeten il·lustrar una mica millor el text.

Aquest estudi s'ha fet a partir de l'anàlisi i l'observació de diversos aspectes, com la silueta, l'ornamentació, el patronatge o els elements estructurals. Al final de cada període s'han redactat unes observacions que permeten extreure una conclusió parcial així com fer constar aquelles peces que per la seva complexitat o originalitat mereixien un comentari a part. En el cas de l'aparició d'etiquetes o de signatures de modista, aquestes s'han comentat en aquestes observacions.

L'estudi directe de l'objecte, una anàlisi comparativa i una observació detallada han permès aportar informació sobre els productors d'aquelles peces, sobre les tècniques emprades, el nivell de formació i coneixements tècnics així com han aportat alguns dels noms dels autors. A partir d'aquest estudi s'ha pogut desenvolupar la tercera part d'aquesta tesi.

0.1.11.3. La figura de la modista: trajectòria professional i inicis de l'Alta costura

En la tercera part s'estudia la figura del productor –de la modista– i es posa en relació amb el context històric i social. Es defineixen els processos de treball, els mètodes, la projecció social de la figura de la modista i, finalment, com a tret essencial, la trajectòria professional d'aquesta figura. La raó per la qual es centra l'estudi en el treball de la modista és perquè, com es veurà, fou la principal creadora de moda femenina i caracteritzà molt bé el procés de la moda al segle XIX.

En aquesta tercera part, que és la més extensa, s'han definit quins foren els antecedents històrics de la modisteria a Catalunya i el per què de la majoria de mans femenines de la seva producció. Així mateix, s'ha fet una aproximació històrica a la situació laboral femenina al segle XIX, tan des del punt de vista social com des del punt de vista estrictament laboral i legislatiu.

A través d'un estudi de la indústria de la moda que es desenvolupà durant la segona meitat del segle XIX, es distingeixen dos grans grups de treballadores: d'una banda les treballadores de l'agulla, de les quals se'n presenta un estudi social i històric i, de l'altra, la figura de la modista. Sobre aquesta es fa una extensa recerca, a través de la qual s'ha volgut estudiar la modista com una figura laboral autònoma i la seva evolució al llarg del segle XIX, amb especial referència a les condicions de treball, les relacions amb la clientela i amb el propi ofici; s'estudia també l'evolució de la formació a la que podien accedir aquestes modistes i com aquesta podia ser decisiva pel desenvolupament de l'ofici. Finalment s'analitza la consolidació de la modisteria com un ofici de luxe, amb l'aparició de la figura d'algunes modistes cèlebres.

A partir de l'observació d'aquesta evolució es tracen els inicis d'una Alta costura encara incipient a Catalunya. Això permet concloure que l'Alta costura catalana fou, en definitiva, el resultat d'un procés de reconeixement social i laboral de la figura de la modista.

0.1.12. Projectes propis complementaris

Al llarg d'aquests anys de recerca s'han elaborat una sèrie de projectes propis específics i de publicacions que han servit per complementar el treball que avui es presenta. La publicació d'articles, la presentació de comunicacions i les conferències que s'han realitzat en paral·lel han suposat la creació d'espais de debat que han estat clau per desenvolupar aquesta recerca.

1. Llibres:

Casal-Valls, L. *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Editorial Duxelm, 2012

2. Articles i comunicacions:

Casal-Valls, L.: "La moda a Barcelona en el Tombant de Segle". *Butlletí del Cercle Artístic de Barcelona*, juny 2007.

Casal-Valls, L.: "Resseña crítica del llibre *La Barbarie Ordinaria. Music a Dachau*". *Matèria*. Revista d'Art [Barcelona], vol. 2006-2007, n. 6-7, p. 357-359.

Casal-Valls, L.: "La Moda a Barcelona de 1880 a 1920". XVII Congreso Español de Historiadores del Arte-Art i Memòria. Barcelona, 2009.

Casal-Valls, L.: "La col·lecció Rosa Sust: la recuperació d'un passat marginat" *Singladores*. Butlletí del Museu de la Marina de Vilassar de Mar (en premsa).

Casal-Valls, L.: "Los inicios de la alta costura como historia social de la ciudad", XVII Congreso Español de Historiadores del Arte-*Mirando a Clío*. Santiago de Compostela, 20-24 de setembre 2010 (en premsa).

Casal-Valls, L.: "La Barcelona del tombant de segle XX: una ciutat a la mode", *L'Avenç*, n. 368 (maig 2011), p. 50-54.

Casal-Valls, L.: "Mudar-se per al record", *Mostrarí*, n. 1 (maig 2011), p. 1-4.

Casal-Valls, L.: "Aproximació a la figura de la modista a final del segle XIX: de la producció anònima a l'etiqueta", *Revista Emblecat*, n. 1 (2012)

Casal-Valls, L.: "Gust i consum d'imatge al segle XIX: el vestit". *Revista Emblecat*, n. 2 (2013)

3. Conferències:

26 d'Abril 2009. Del fons de l'armari al fons del museu. La col·lecció de vestits de Maria Mir Pons. Ponència al Museu de la Marina de Vilassar de Mar.

16 de maig de 2011: “Coses modernes de fa 100 anys: Fotografia i moda”, conferència impartida als Museus Municipals de Sabadell conjuntament amb Núria F. Rius.

4. Col·laboració en institucions:

Gener – juny 2009: estudi i documentació del fons d'indumentària del Museu de la Marina de Vilassar de Mar.

Juliol - octubre 2009: Documentació i organització de la base de dades “Modernisme”, del Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Diputació de Barcelona.

Maig 2011- Assessorament científic i de muntatge per a la Exposició “Mudar-se per al record”, Museus Municipals de Sabadell (18 de maig-3 de juliol del 2011).

5. Altres col·laboracions:

Membre investigador Associació d'Estudis d'Emblemàtica. Art i Societat.
Coordinadora d'Activitats en institucions.

Col·laboradora de la Enciclopèdia Catalana On-line, en articles relacionats amb el tèxtil.

0.2. Estat de la qüestió

0.2.1. Aproximació a la historiografia catalana de la moda

La historiografia de la moda a Catalunya és intermitent, fragmentària i sovint incompleta. Tot i així, cal destacar que des de mitjans del segle XIX hi ha hagut autors interessats en aquest fenomen i en els darrers anys s'han publicat treballs molt interessants en els que es plantegen idees i es repensen conceptes, aportant aires nous a un àmbit d'estudi tradicionalment estancat.

L'estudi del vestit des d'una perspectiva estrictament històrica és avui una disciplina néta (però no hereva) de les primeres obres publicades d'un segle ençà. Entre aquestes primeres iniciatives cal destacar la *Monografía histórica e iconográfica del traje*, que Puiggarí publicà el 1886. Es podria considerar aquest autor el primer gran expert en indumentària antiga.²¹ Ja en el pròleg d'aquest treball, Puiggarí es veia obligat a justificar la seva obra fent referència a les aportacions d'altres autors estrangers i analitzant alguns intents d'aproximació al tema fets en segles precedents. De fet, les primeres paraules de l'autor afirmen que “un tratado de indumentaria no es cosa nueva, ni mucho menos”.²² Però la seva obra situa la indumentària com una secció de l'arqueologia, que ell defineix “de índole esencialmente artística”²³ i de la que en descriu una evolució de caire general des de l'Antiguitat fins a les darreres dècades del segle XIX. Quatre anys més tard, el 1890,

²¹ FONTBONA, F. “Historiografia catalana de l'art”. A: BALCELLS, A. *Història de la Historiografia Catalana*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2004, p. 276.

²² PUIGGARÍ, J. *Monografía histórica é iconográfica del Traje*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1886.

²³ ÍDEM. *Íbidem*. p. 9.

el mateix autor publicà *Estudios de Indumentaria Española Concreta y Comparada*.²⁴ Tot i que havia de formar part d'una col·lecció de cinc volums dedicats a l'estudi del vestit al llarg de la història, se'n publicà només un, el dedicat als segles XIII i XIV. Entre els anys 1886 i 1897 cal destacar el compendi de *Historia general del arte*²⁵ que, dirigit per Lluís Domènech i Montaner i Josep Puig Cadafalch destinà, dels seus 8 volums, dos a la història del vestit. Es tractava d'un compendi de les diverses maneres de vestir des dels semites, passant pels pobles de l'antiguitat, per terres asiàtiques, per orient i occident al llarg dels segles i fins a principis de l'edat moderna i il·lustrat amb làmines minuciosament descrites.

Amb una visió més contemporània, Juan Comba, professor d'indumentària al Real Conservatorio de Música y Declamación, publicava l'any 1915 a la revista *Arte Español* un article titulat *La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes*.²⁶ En ell Comba parlava ja "del complejo documento traje".²⁷ Cal mencionar, d'aquest mateix autor, conferències com *La indumentaria en los tiempos de Felipe IV en los cuadros de Velázquez*, pronunciada al Museo del Prado. Tot i que no s'ha pogut trobar on es van publicar, consta²⁸ que Juan Comba escrigué una sèrie d'articles entre els quals hi ha *La indumentaria femenina en tiempos de Goya*, *El traje civil*, *El pantalón femenino* i *La indumentaria sevillana en tiempos de Don Juan Tenorio*. A *La Correspondencia de España*, i dividit en dues parts, aparegué *El traje de los estudiantes. Antaño y hogaño*.²⁹

L'any 1933 es publicà el catàleg de la col·lecció Rocamora³⁰, exposada per l'Associació d'Amics dels Museus de Catalunya (del 2 de juny al 2 de juliol d'aquell any, al Palau de Pedralbes). Era la primera exposició organitzada per aquesta Associació, que unia les forces del col·leccionisme³¹ amb una intenció social de difusió. Tot i que en un principi la mostra era temporal, acabà essent, amb la donació que es feu el 1965 de les 3500 peces que la componien (majoritàriament vestits femenins), la principal col·lecció de l'actual museu.

²⁴ PUIGGARÍ, J. *Estudios de indumentaria española concreta y comparada*. Barcelona: Librería de J. Jepús, 1890.

²⁵ DOMÈNECH I MONTANER, L.; PUIG I CADAFALCH, J. *Historia general del arte*. Barcelona: Editorial Montaner i Simón, 1886-1897.

²⁶ COMBA, J. "La indumentaria, poderosa auxiliar de la Historia y las Bellas Artes". *Arte español*, n. 6 (1915), p. 301.

²⁷ MÁRQUEZ, M. B. "Juan Comba y García, cronista gráfico de La Restauración". *Ambitos*, n. 15 (2006), p. 365-404.

²⁸ ÍDEM. *Íbidem*. p. 401.

²⁹ COMBA, J. "El traje de los estudiantes. Antaño y hogaño". *La Correspondencia de España* (14 i 16 de febrer), 1916.

³⁰ *Catàleg de la col·lecció d'indumentària de Manuel Rocamora exposada per l'Associació d'Amics dels Museus de Catalunya: Museu de les Arts Decoratives, Palau de Pedralbes*. Barcelona: Junta de Museus, 1933.

³¹ Sobre els inicis del col·leccionisme tèxtil a Catalunya vegeu l'article de Sílvia Carbonell "Los inicios del coleccionismo textil en Cataluña". *Datatèxtil*, n. 21 (2009), p. 5-27; FONTBONA, F. "El col·leccionisme del Romanticisme al Realisme". A: *Col·leccionistes d'art a Catalunya*. Barcelona: Palau Robert-Palau Virreina, 1987, p. 69-70.

En el pròleg d'aquest catàleg, Manuel Rocamora reivindicava la necessitat de l'estudi de les arts enteses com a "menors" i, parlant de la indumentària, afirmava que "és necessari l'estudi de la indumentària per a arribar a conèixer clarament l'esperit i el grau de cultura de cada època, imprescindible en tot allò que fa referència a teatre, literatura, etc., etc. (...) La indumentària és el document més viu per a estudiar les diferents èpoques i, al mateix temps, l'evolució de la indústria, els moments socials, la moralitat i els moviments polítics dels pobles."

En aquesta línia de treball, el mateix Manuel Rocamora, juntament amb Aureli Capmany i Blanche Selva, van preparar un espectacle que unia la història de la dansa i la de la moda i, a partir de tota una sèrie de danses ordenades cronològicament, anava presentant les diferents maneres de vestir segons l'època. Aquest esdeveniment tingué lloc al Saló de Festes del Palau Nacional el 2 de juny de 1930, sota la direcció general de Santiago Marco. L'encarregat de les "modes" era el modista Pedro Rodríguez,³² el de perruqueria Antoine, el de les joies Mercader S. A., el de calçat Creus i La Sastreria Mitjana. És interessant aquesta especialització i estudi acurat de la imatge perquè dona una idea de la magnitud de l'espectacle i de la fidelitat que volia demostrar, apart també d'una intenció d'impressionar amb el luxe de l'escenari. A tall d'anècdota, cal afegir que els professors de ball i els que van dissenyar les coreografies foren Pauleta Pàmies, gran ballarina, i el mateix Aureli Capmany. El programa de danses era: Directori, Romanticisme, Període Isabelí, Restauració i la Dansa Teatral.

Manuel Rocamora fou l'encarregat de redactar les petites notes introductòries referents a la moda del llibret que tenia el públic per tal d'anar seguint l'espectacle en les seves diverses fases, que duia per títol *La moda i la dansa des del segle XIX a l'època moderna*. En aquestes notes s'hi observa la voluntat de contextualitzar els diversos vestits, tot exposant fets històrics per tal d'il·lustrar millor el panorama en el que sorgiren les diferents modes.

També de la dècada dels anys trenta data l'obra *Vestidos Típicos de España: recopilados, dibujados, coloridos y comentados*, de Joan d'Ivori, publicada el 1936. Joan Vila, que signava amb el sobrenom de Joan d'Ivori, observava en el pròleg del seu llibre:

"De los vestidos típicos de nuestra tierra, que hasta mediados del siglo pasado subsistían después de haber tenido su plenitud a finales del siglo XVIII y principios del XIX, quedan aún bellos ejemplares auténticos en alguno que otro pueblo, utilizados solamente en fiestas populares, bailes y danzas y manifestaciones patrióticas, o guardados, completos o por fragmentos, en colecciones particulares, como a curiosidades".³³

³² Aquest acte es va repetir el 21 de juny del 1930. En una nota a *La Vanguardia* del 19 de juny de 1930) es puntualitza que els models fets servir per a la realització del vestuari provenien de la Biblioteca de la Massana, de l'Arxiu de la Ciutat i dels treballs de Joan d'Ivori. *La Vanguardia* (19/6/1930), p. 23.

³³ VILA, J. *Vestidos típicos de España. Recopilados, Dibujados, Coloridos y Comentados por Joan d'Ivori*. Barcelona: Editorial Orbis, 1936.

La línia d'aquest autor s'allunyava de la moda per centrar-se en la indumentària popular, seguint la dinàmica de Joan Amades, que també publicà un parell d'estudis sobre indumentària: *Notes d'indumentària* (1936)³⁴ i *Indumentària tradicional* (1939).³⁵ Amades constatava també, en el pròleg d'aquesta edició, el poc treball d'estudi i de recerca que s'havia fet en el camp de la indumentària.

De la mà de Rocamora n'arriben publicacions com *Un siglo de modas barcelonesas. 1750-1850*, de l'any 1944³⁶. Es tracta de la seva única obra monogràfica, en la que seguia postulant la importància de l'estudi de la indumentària com a complement per a la història. Rocamora escrigué també el capítol dedicat a "La moda femenina desde 1830 a 1930" del llibre de Carles Soldevila *Un siglo de Barcelona. 1830-1930* (1946),³⁷ que recollia la vida de la burgesia barcelonina.

Es troben també altres publicacions que fan referència a la història de la moda, bé que no mostren un corpus bibliogràfic coherent en ell mateix. Ernesto Martínez Ferrando publicà l'any 1945 *Datos sobre el vestuario de Jaime II de Aragón*³⁸. Un any més tard Emilio Freixas publicà *Historia Grafica del Traje*³⁹ i María Laura Morales, en 1947, *La moda. 1900-1920*.⁴⁰

Carles Soldevila feu també la seva aportació en aquest camp amb el llibre *La moda ochocentista*, publicat l'any 1950.⁴¹ En el pròleg, l'autor comentava que afortunadament ja no era indispensable reivindicar la importància i significació social de la moda cada vegada que s'abordava el tema. A més, l'autor feia una consideració molt important sobre el rol de la moda en les societats, afirmant que "bajo sus frívolas apariencias" i "sus intrascendentes mohines, la moda fue siempre, y continúa siendo hoy, un importante elemento de perfección para las sociedades y un curioso mecanismo equilibrador para los individuos."

Ja a la segona meitat del segle XX destaquen els estudis de Carmen Bernis en els que defensava l'estudi del vestit com a complement de la datació de quadres,⁴² així com les

³⁴ Cal apuntar, però, que l'objectiu de Joan Amades no era el de fer un estudi descriptiu, sinó reunir expressions referents a la indumentària trobades en les seves recerques lingüístiques, com observa Eulàlia Morral. AMADES, J. *Notes d'indumentària* (1936). Tarragona: Editorial El Mèdol, 2003.

³⁵ AMADES, J. *Indumentària Tradicional*. Barcelona: Editorial Arte Popular, 1939.

³⁶ ROCAMORA, M. *Un siglo de modas barcelonesas: 1750-1850*. Barcelona: Editorial Aymà, 1944.

³⁷ SOLDEVILA, C. *Un siglo de barcelona: 1830-1930*. Barcelona: Librería editorial Argos, 1946.

³⁸ MARTÍNEZ, E. "Datos sobre el vestuario de Jaime II de Aragón". A: *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona* (1945), p. 5-17.

³⁹ FREIXAS, E. *História gráfica del traje*. Barcelona: Editorial Sucesor de E. Meseguer, 1946.

⁴⁰ MORALES, M. L. *La moda: 1900-1920*. Barcelona: Salvat Editores, 1947.

⁴¹ SOLDEVILA, C. *La moda ochocentista*. Barcelona: Editorial Argos, 1950.

⁴² BERNIS, C. "Las pinturas de la sala de los Reyes de la Alhambra: los asuntos, los trajes, la fecha". *Cuadernos de La Alhambra*, n. 18 (1982), p. 21-50; ÍDEM. "Las Cantigas: la vida en el S. XIII según la representación iconográfica (II) traje, aderezo, afeites". *Cuadernos de La Alhambra*, n. 15-17

seves aportacions en l'àmbit científic, estudiant la indumentària medieval. L'autora es dedicà a l'estudi de la indumentària en temps de Carles V (1962) i a la moda durant el regnat dels Reis Catòlics (1978 i 1979). Publicà també alguns articles en d'altres revistes, on plantejava un recorregut per l'evolució del vestit des de l'època medieval fins a les darreries del segle XVII, historiant així un extens període de la història del vestit a Espanya. Entre els mateixos destaquen *El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote*⁴³, *La «Dama del armiño» y la moda*,⁴⁴ *El vestido francés en la España de Felipe IV*⁴⁵ i *El vestido y la moda*.⁴⁶ Dins la mateixa línia es troba l'estudi de Concha Herranz, *Moda y tradición en tiempos de Goya*.⁴⁷ L'any 2001, aquesta autora publicà *El traje y los tipos sociales en El Quijote*,⁴⁸ on reconstrueix cadascun dels personatges del llibre a partir d'imatges i duu a terme un estudi profund de la moda i la tècnica de l'època.

Cal parlar encara d'una altra publicació força curiosa, que data de l'any 1947, rellevant no tant per la seva aportació historiogràfica sinó perquè feia un breu plantejament del panorama de la moda a Barcelona en aquell moment. Amb motiu de Santa Llúcia⁴⁹ es publicà el llibret *Desfile de Moda*,⁵⁰ escrit per diversos autors i dibuixat per Palet, que recollia les personalitats més importants que havien jugat un paper fins aquell moment. En el pròleg, Eugeni d'Ors feia una sèrie de reflexions sobre la naturalesa de la moda, situant per primera vegada el vestit a l'altura de les anomenades "arts majors" i fent un paral·lelisme amb l'escultura i la plàstica. Aquesta publicació glossava per primera vegada els personatges més importants en la creació de moda, a la vegada que marcava la diferència entre l'anomenada moda centenària o Alta costura i la nova forma de producció seriada, que democratitzà la moda. El fil del discurs seguia la figura del maniquí, tot i que s'adjuntaven petites entrevistes que donaven informacions vàlides i de primera mà sobre l'evolució de la moda. Entre els personatges entrevistats hi havia Agustí Vulart Riera, Santiago Comas, Asunción Bastida, Pertegaz, Miguel Pantaleoni, Claudio Puigvert Redón i Marina Isac. És molt interessant aquesta primera compilació de modistes de Barcelona – homes i dones– d'aquella primera meitat del segle. Es tracta d'una visió panoràmica del

(1979-1981), p. 89-154; ÍDEM. "La moda en los retratos de Velázquez". A: AA.VV. *El retrato*. Barcelona: Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg, 2004, p. 251-288.

⁴³ ÍDEM. "El traje de la Duquesa Cazadora tal como lo vio Don Quijote". A: *Revista de dialectología y tradiciones populares. Cuaderno*, n. 43 (1988), p. 59-66.

⁴⁴ ÍDEM. "La «Dama del armiño» y la moda". A: *Archivo español de arte*, n. 234 (1986), p. 147-170.

⁴⁵ ÍDEM. "El vestido francés en la España de Felipe IV". *Archivo español de arte*, n. 218 (1982), p. 201-208.

⁴⁶ ÍDEM. "El vestido y la moda". A: GARCÍA, V. *La cultura del renacimiento: 1480-1580*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1999.

⁴⁷ HERRANZ, C. "Moda y tradición en tiempos de Goya". A: *Vida cotidiana en tiempos de Goya*. Barcelona: Ediciones Lunwerg, 1996.

⁴⁸ BERNIS, C. *El traje y los tipos sociales en el Quijote*. Madrid: Ediciones El Viso, 2001.

⁴⁹ Santa Llúcia és la patrona de les modistes.

⁵⁰ PALET, [S. N.]. *Desfile de Moda*. Barcelona: [s. n.], 1947.

que van ser els primers professionals de l'Alta costura ja consolidada, amb una certa perspectiva històrica combinada amb una voluntat periodística d'actualitat.

L'any 1971 aparegueren, en el número 147 de la revista *Serra d'Or*, dos articles que tractaven el disseny i que cal comentar breument. El primer és de Xavier Rubert de Ventós, *La moda i l'Escola de Disseny Tèxtil de Barcelona*,⁵¹ en el que l'autor recollia els inicis d'aquesta institució i en remarcava la seva importància. Aquest article és summament interessant pel fet que plantejava, d'una manera oberta, la dissolució de les fronteres entre art i disseny. En aquest text, Rubert de Ventós parlava de la moda com un precipitat de la informació, com un símptoma de les transformacions culturals.

El segon article, també lligat al disseny tèxtil, és el de Pere Sitjà, que a *Aspectes econòmics del disseny tèxtil*⁵² definia dues vessants clau en la moda: la productiva i la de creació. L'actor efectuava un breu estudi de l'estat del disseny tèxtil i del comerç de moda en general, i del concepte de "valor afegit" en moda: la incorporació de l'art (mitjançant el disseny) als béns produïts. Sitjà afirmava, a més a més, que la moda "pressuposa la incorporació de l'art a la vida quotidiana."

Tot i que no es tracta d'un treball monogràfic sobre la moda, Teresa-Maria Vinyoles feu referència a aquesta a l'obra *Les barcelonines a les darrerries de l'edat mitjana (1370-1410)*⁵³, publicat el 1976. En un moment de reivindicacions feministes i de la figura femenina en la història i d'estudis socials sobre la dona, la moda veia també un cert esclat en la seva historiografia, havent estat el seu rol social sempre molt lligat i, sobretot, il·lustrat, pels vestits de cada època.

La investigadora Rosa Maria Martín ha publicat un gran nombre de treballs que analitzen la història de la moda a partir d'estudis sistemàtics de peces i de fonts històriques. Els treballs de Martín mostren ja una metodologia elaborada per a l'estudi del vestit i aporten una valuosa informació sobre l'evolució formal i social de la moda. Així, es troben títols com *L'Art Nouveau dans la Collection Rocamora*, comunicació presentada a Lisboa l'any 1978 en la Réunion du Comité du Costume de l'ICOM, on l'aspecte estètic s'imposava a l'estudi de la indumentària i es començava a classificar les peces ja no només de manera cronològica o tenint en compte els materials o formes, sinó també d'una manera transversal mitjançant unes conclusions estètiques i uns paral·lelismes amb els corrents artístics de cada moment. El fet que des de l'ICOM es fessin conferències sobre el vestit i la moda és ja representatiu de la importància que de mica en mica anaven adquirint les recerques en aquest camp.

⁵¹ RUBERT DE VENTÓS, X. "La moda i l'Escola de Disseny Tèxtil de Barcelona". A: *Serra d'Or*, n. 147 (1971), p. 819-823.

⁵² SITJÀ, P. "Aspectes econòmics del disseny tèxtil". A: *Serra d'Or*, n. 147 (1971), p. 831-837.

⁵³ VINYOLES, T. M. *Les barcelonines a les darrerries de l'edat mitjana*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1976.

Una publicació que es considera d'importància cabdal en el context de les aportacions més recents és la que Martín publicà a *L'Avenç* el juny de 1983,⁵⁴ on es duia a terme un estudi a fons del vestit en la seva vessant sociològica i tècnica. En aquesta publicació es presentaven els diferents canvis formals del vestit en relació amb el seu context històrico-social i, lluny dels intents que s'havien dut a terme fins llavors, s'establí una metodologia d'estudi del vestit pionera a Catalunya.

També de la mateixa historiadora es troba una llarga llista de títols que arriben fins al moment actual. Sovint en articles o en capítols en antologies més generals d'història de l'art, Martín aporta coneixement sobre el camp del vestit, tot i que cal destacar la manca d'un volum dedicat monogràficament al tema. Entre aquests estudis estètics i històrics del vestit, es destaca *Les arts tèxtils i del vestit en el Modernisme* dins *El Modernisme*, de 1991,⁵⁵ on s'analitza el vestit modernista de la mateixa manera que s'estudia la ceràmica, els mobles o el teixit. En una línia semblant aparegueren publicacions com *Noucentisme i Art Déco*, del 1997,⁵⁶ on la moda s'estudiava també des de perspectives estètico-artístiques. O el volum dedicat a *Disseny. Vestit. Moneda i Medalles*,⁵⁷ de la col·lecció Art de Catalunya (*Ars Cataloniae*), publicat el mateix any 1997, on s'inclou un capítol que porta per títol *Indumentària* i on Oriol Bohigas, en el pròleg, es replanteja altra vegada la qüestió art-disseny:

“...[l'encert de l'agrupació temàtica en aquest volum] té una relació immediata amb una possible discussió general sobre el que cal entendre pel mot disseny. (...) El disseny es pot definir, només, com un característic procés de creació de formes, en una successió d'etapes clarament establertes i diferenciades. El que el distingeix de qualsevol altre camp creatiu és precisament aquesta cadena processual en la qual pràcticament cap etapa emergeix com a “autora” directa ni tan sols com un especial determinant del producte. (...) quan parlem en el nostre context de disseny, hi considerem dos factors distintius. Són formes –artefactes- que participen en la configuració física de l'entorn i que exigeixen el valor afegit de l'art en qualsevol de les etapes del procés.”

L'esmentat text sobre indumentària es divideix en diverses èpoques (l'Edat Mitjana, Renaixement i Barroc, La industrialització. Moda, indústria i artesania, El segle XX. Moda i indústria) i posa en relació la moda i la indústria. A més, l'autora acompanyà aquesta monografia, de més de 100 pàgines, amb tres estudis monogràfics sobre la decoració dels teixits, els guants i sobre el dissenyador Pedro Rodríguez; aquest text constitueix una de

⁵⁴ MARTÍN, R. M. “El vestit entre els canvis sociològics i els avenços tècnics”. *L'Avenç*, n. 61-62 (juny i juliol-agost 1983).

⁵⁵ ÍDEM. “Les arts tèxtils i del vestit en el Modernisme”. A: *El modernisme*. Barcelona: Olimpíada Cultural-Lunwerk, 1991.

⁵⁶ ÍDEM. *Noucentisme i Art Déco*. Barcelona: Museu d'indumentària de Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1997.

⁵⁷ ÍDEM. “Indumentària”. A: BARRAL, X. [dir.], *Disseny, vestit, moneda i medalles*. Barcelona: Editorial L'Isard, 1997.

les primeres monografies sobre un dissenyador. Aquest volum és interessant perquè s'apropa a les denominades "arts menors" i les estudia amb el mateix rigor que tradicionalment s'havia aplicat a les arts enteses com a "majors". Dins el volum *El Modernisme. Les arts tridimensionals. Crítica al Modernisme*,⁵⁸ Martin presenta un altre estudi molt acurat sobre la moda modernista, a través de les seves formes, teixits i materials. Un altre article de la mateixa autora que cal esmentar és el publicat a *L'Avenç* l'any 2004: *Carolina i Maria Montagne: pioneres de «l'Alta Costura» a Catalunya*.⁵⁹ És el primer treball monogràfic que es publicà sobre l'estudi històric d'un nom de modista. Aquest article defineix com s'haurien de dur a terme els estudis sobre creadors de moda durant l'època immediatament anterior a la irrupció de l'Alta costura. La publicació *Sastreria Rabat*⁶⁰ és un altre d'aquests estudis monogràfics que ens demostren que la història catalana de la moda tenia ja els seus fonaments establerts i que ja es podien dur a terme estudis específics sobre les personalitats que la van protagonitzar. La mateixa autora col·laborà en la publicació del *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*⁶¹, on es glossen per primera vegada, mitjançant una tasca de recerca important, un gran nombre de dissenyadors, sastres i modistes al llarg del segle XX.

Entre les aportacions més recents cal destacar *Barcelona Alta costura*, de Casamartina i Martín⁶² i, en el camp de la modisteria, el llibre de Lola Gavarrón *Maria Rosa Salvador y el tiempo de Dafnis*.⁶³

Altres autors han fet referència a la qüestió del vestit en diversos articles, tot i que de manera més parcial. Narcís Sentenach publicà *Trajes civiles y militares en los días de los Reyes Católicos*.⁶⁴ Sáez Piñuela publicà un llibre amb el títol *La moda femenina en la literatura* (1965),⁶⁵ així com diversos articles durant els anys seixanta a revistes com *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* i *Goya* en els que tractava aspectes de la moda femenina dels segles XVI i XVII.⁶⁶ Manuel Comba, professor d'Indumentària i Arts

⁵⁸ ÍDEM. "Indumentària Modernista". A: FONTBONA, F. [dir.] *El Modernisme: Les arts tridimensionals: La crítica al Modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003.

⁵⁹ ÍDEM. "Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'«Alta costura» a Catalunya". *L'Avenç*, n. 295, (2004), p. 22-27.

⁶⁰ ÍDEM. *Sastreria Rabat*. Barcelona: Museu Tèxtil i d'Indumentària, Ajuntament de Barcelona, 1996.

⁶¹ *Dictionnaire de la mode au XXème siècle*. París: Éditions du Régard, 1996.

⁶² CASAMARTINA, J. MARTÍN, R. M. *Barcelona Alta Costura*. Barcelona: Edicions El Triangle Postals, 2010.

⁶³ GAVARRÓN, L. *Maria Rosa Salvador y el tiempo de Dafnis*. Madrid: Editorial La Esfera de los Libros, 2010.

⁶⁴ SENTENACH, N. "Trajes civiles y militares en los días de los Reyes Católicos". A: *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n. 138-141 (1904), p. 143-162.

⁶⁵ SÁEZ, M. J. *La moda femenina en la literatura*. Madrid: Editorial Taurus, 1965.

⁶⁶ ÍDEM. "La moda velazqueña a través de los cuadros del Museo Lázaro Galdiano". *Goya: Revista de Arte*, n. 52 (1963), p. 220-223; ÍDEM. "Las modas femeninas del siglo XVII a través de los cuadros de Zurbarán". *Goya: Revista de Arte*, n. 64-65 (1965), p. 284-289; ÍDEM. "La moda en el Monasterio de El Escorial", *Goya: Revista de Arte*, n. 56-57 (1963), p. 191-197.

Sumptuàries a la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, publicà l'any 1971 *Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII*,⁶⁷ a *Reales Sitios*. Pel que fa als estudis de la indumentària al segle XVIII, cal destacar el treball d'Amelia Leira *El vestido en tiempos de Goya*,⁶⁸ o el d'Amalia Descalzo *El traje francés en la corte de Felipe V*,⁶⁹ ambdós publicats l'any 1997. Ja sobre la indumentària del segle XIX es troba l'estudi d'Agustín de Figueroa publicat en 1966 i que duia per títol *Modos y modas de hace cien años*.⁷⁰

Publicacions més recents d'Inmaculada Urrea,⁷¹ María José Mir,⁷² Maribel Oto,⁷³ Ana María Martínez Barreiro⁷⁴, Margarita Rivière⁷⁵, Manuel Pérez García⁷⁶ o Sara Badia⁷⁷ completen el panorama dels estudis de moda, que ha millorat sensiblement en les darreres dècades.⁷⁸ Cal destacar també els estudis sobre les revistes de moda, que també han tingut la seva rellevància i han confirmat la importància d'aquestes publicacions en aquest camp.⁷⁹

⁶⁷ COMBA, M. "Historia del traje real y cortesano desde los Reyes Católicos hasta Alfonso XIII". *Reales sitios*, n. 30 (1971), p. 61-68.

⁶⁸ LEIRA, A. "El vestido en tiempos de Goya". A: *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n. 4 (1997), p. 157-188.

⁶⁹ DESCALZO, A. "El traje francés en la corte de Felipe V". A: *Anales del Museo Nacional de Antropología*, n. 4, p. 189-210.

⁷⁰ FIGUEROA, A. *Modos y modas de cien años*. Madrid: Editorial Aguilar Folio, 1966.

⁷¹ URREA, I. *Coco Chanel, la revolución de un estilo*. Barcelona: Ediciones internacionales universitarias, 1998; ÍDEM. *Desvistiendo el siglo XX*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 1999.

⁷² MIR, M. J. *La moda femenina en el París de entreguerras: Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*. Barcelona: Ediciones internacionales universitarias, 1995.

⁷³ OTO, M. *El vestido y la moda*. Barcelona: Editorial Larousse Planeta, 1998.

⁷⁴ MARTÍNEZ, A. M. "La Moda en las sociedades avanzadas". *Papers: revista de sociología*, núm 54 (1998), p. 129-137

⁷⁵ RIVIÈRE, M. *Lo cursi y el poder de la moda*. Madrid: Editorial Espasa Calpe, 1992.

⁷⁶ PÉREZ, M. "La cultura material a través del lujo e indumentaria en la Europa del s. XVIII: críticas en torno a los nuevos usos en el vestir de la España ilustrada". *Datatèxtil*, n. 18 (2008), p. 48-61.

⁷⁷ BADIA, S. "John Thomson i la fotografia del segle XIX com a font per a l'estudi del vestit". *Datatèxtil*, n. 22 (2010), p. 56-73.

⁷⁸ La historiografia catalana de la moda ha anat madurant amb els anys. Allunyant-se de les publicacions sobre la història de la moda general, s'han publicat treballs centrats en aspectes concrets. L'aparició de revistes especialitzades, com és el cas del a revista *Datatèxtil*, ha permès la publicació d'aquest tipus de treballs. És el cas, per exemple, de l'article sobre Josep Trullàs: LUCAS, M. "El modista Josep Trullàs". *Datatèxtil*, n. 5 (2001), p. 26-36.

⁷⁹ GONZÁLEZ, L.; PÉREZ, P. "La moda elegante ilustrada y el Correo de las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX". *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n. 8 (2009), p. 53-72; RÍO, N. "Prensa femenina a finales del siglo XIX: la primera rebeldía romántica". A: AA. VV. *Moda y sociedad*. Granada: Universidad de Granada, Centro de Formación Continua, 1998; REINA, S. "Artículos de F. Flores Arenas en La Moda". A: MARTÍNEZ, D. *Estudios de literatura romántica española*. Córdoba: Universidad de Córdoba, Servicio de Publicaciones, 2000, p. 29-48.

Des de les institucions dedicades a l'estudi i conservació del tèxtil s'han realitzat diverses exposicions sobre la història del vestit. Les més recents sobre la moda durant l'època modernista són les que han tingut lloc al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa (CDMT) o al Dhub. El CDMT ha realitzat nombroses activitats en aquest camp, tant en format d'exposició com en la programació de cursos i conferències amb un caràcter monogràfic, de les quals se n'han publicat en alguns casos les actes.

El CDMT presentà l'any 2002, comissariada per Josep Casamartina i Sílvia Carbonell, una exposició cabdal per a la història de la producció tèxtil a Catalunya: *Les fàbriques i els somnis*,⁸⁰ que suposà una posada al dia de la qüestió, plantejant nous mètodes d'apropament al vestit. L'any següent, entre els mesos de maig i setembre, el Museu inaugurà una exposició que mostrava quatre llibres de mostraris de la producció de la fàbrica Güell entre 1902 i 1916, combinant-la amb la mirada de dos fotògrafs al seu entorn.⁸¹ Entre el juny del 2002 i l'abril del 2004, una nova exposició tractava del tema del tèxtil modernista, *L'Ecllosió del tèxtil*,⁸² també comissariada per Josep Casamartina. Sobre el disseny de teixits, cal destacar l'obra de Josep Palau Oller, que s'exposà a *Josep Palau Oller. Del modernisme a l'Art Déco*,⁸³ també sota la direcció de Casamartina, entre el juny del 2003 i el març del 2004. De la mà del mateix comissari es dugué a terme *Miralls d'Orient*,⁸⁴ on es plantejava la influència de la indumentària oriental sobre la indumentària d'època modernista.

Coordinada per Joan Soler Jiménez, una altra exposició abocà llum al tema de la indumentària modernista: *Moderníssims!!!*⁸⁵ feia referència a aquella modernitat incipient amb la que la burgesia catalana s'afanyava a identificar-se. Exposicions més recents han estat dedicades a personalitats relacionades amb el disseny tèxtil (*Pau Rodon. Un modernista d'Avantguarda*)⁸⁶ o a artistes interessats en aquest món (*Xavier Gosé 1876-1915*).⁸⁷ Des de 2003, les exposicions es dediquen a propostes innovadores relacionades amb la cultura del disseny.

⁸⁰ *Les Fàbriques i els somnis*, 3 de juliol de 2001-10 d'abril de 2002, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸¹ *La colònia Güell. Teixits de Llum*, del 29-04-2003 fins al 30-09-2003, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸² *L'ecllosió del Tèxtil*, del 12-12-2002 fins al 30-04-2004, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸³ *Josep Palau Oller, del Modernisme a l'Art Déco*, del 05-06-2003 fins al 31-03-2004, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸⁴ *Miralls d'Orient*, del 29 d'abril de 2004 fins al 11 d'abril de 2005, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸⁵ *Moderníssims!!!*, del 29 d'abril de 2005 fins al 15 de gener de 2006, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

⁸⁶ *Pau Rodon, un modernista d'avantguarda*, del 3 de març fins al 20 d'octubre de 2006, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, comissariada per Montserrat Bargalló.

⁸⁷ *Xavier Gosé 1876-1915, De la Barcelona dels Quatre Gats al París elegant*, del 29 d'abril a 28 de setembre de 2008, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

El Dhub inaugurarà l'exposició permanent *El cos vestit*, on elaborava un discurs històric que posava en relació les formes del vestit i la concepció del cos, en un estudi sociològic de la moda. El Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona destaca també per les seves aportacions a la història de la moda catalana. Durant els anys noranta es va caracteritzar per les exposicions i cicles de conferències que, llançant mirades retrospectives a la qüestió de la moda i la societat catalanes, apropaven la història de la indumentària a la població a la vegada que feien avançar, amb els seus treballs, els estudis de moda a Catalunya. Amb el títol de *1881-1981. Cent anys d'indumentària. Exposició commemorativa del centenari de Picasso*,⁸⁸ s'inaugurà una àmplia trajectòria de mostres sobre la indumentària catalana. A aquesta exposició la seguiren *La Revolució Jacquard*⁸⁹ i un cicle de conferències que seria el primer d'una llarga llista: *El Renaixement: arts plàstiques, literatura, música, teixit, indumentària*, de l'any 1988. L'any 1990, continuant la línia empresa pel cicle anterior, es presentà *El segle XVIII: art, tecnologia, teixit, indumentària*; el 1991 *De 1789 a 1840. Art, tecnologia, tèxtils, indumentària*; el 1995 *De 1840 a 1888. Societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària*; el 1996 *El Modernisme. Societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària*; el 1997 *Noucentisme i art déco, 1910-1930. Societat, art, tecnologia, tèxtils i indumentària*. Finalment, l'any 1998 es dugué a terme el darrer dels cicles: *1929-1949, dues dècades de crisi. Societat, art, tecnologia, tèxtils, indumentària*.

D'aquell mateix any cal destacar també l'exposició *Vestits nupcials 1770-1998*,⁹⁰ que tingué lloc del 2 d'abril al 14 de juny. I no s'hauria d'oblidar l'exposició presentada l'any 1993, *El Negre en el vestit. Fons del Museu Tèxtil i de la Indumentària*,⁹¹ que tot i que fou la única en la seva línia i que el catàleg que es publicà era molt modest, proposà una manera interdisciplinària i transversal d'estudiar la indumentària. Les exposicions posteriors, ja a partir de l'any 2000, abandonaren el caire de les activitats anteriors i amb una voluntat menys retrospectiva i històrica, s'han centrat en l'anàlisi de la moda contemporània i del disseny i la creació.

El gener de 1999 s'inaugurà l'exposició *España fin de siglo: 1898*,⁹² en la que s'exposaven vestits i complements seleccionats entre les peces dels fons del Museo Nacional de Antropología de Madrid i del Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona. Mesos més tard, una nova exposició il·lustrà també la moda de finals de segle XIX sota el títol *El sueño de Ultramar*.⁹³ Una altra exposició, que tampoc feia referència directament a la

⁸⁸ *1881-1981. Cent anys d'indumentària. Exposició commemorativa del centenari de Picasso*, del 12 de gener al 28 de febrer de 1982, Museu Tèxtil i d'Indumentària - Col·lecció Rocamora.

⁸⁹ *La Revolució Jacquard*, del 17 de maig al 14 de juliol de 1985 al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona i entre el 26 de setembre i el 27 d'octubre de 1985 a Terrassa.

⁹⁰ *Vestits nupcials 1770-1998*, del 2 d'abril al 14 de juny de 1998 al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona.

⁹¹ *El Negre en el vestit. Fons del Museu Tèxtil i d'Indumentària*, Museu Tèxtil i d'Indumentària, 1993.

⁹² *España fin de siglo: 1898*, del 13 de gener al 19 de març de 1998 a les Sales d'exposicions del Ministeri de Cultura i del 20 de maig al 26 de juliol a la Fundació "La Caixa".

⁹³ *El sueño de Ultramar*, del 19 de març al 7 de juny de 1998, Biblioteca Nacional, de Madrid.

indumentària però en la que el vestit també tingué un cert protagonisme, fou *Vida cotidiana en tiempos de Goya*,⁹⁴ que el 1996 donà l'oportunitat d'observar algunes peces d'indumentària popular femenina i masculina del segle XVIII. Altres exposicions han mostrat la indumentària en temps passats i han pretès marcar una certa evolució formal del vestit. L'any 1991 el Museo del Pueblo Español va presentar *Moda en sombras*,⁹⁵ que proposava un recorregut per la moda femenina des del segle XVIII fins als anys 30 del segle XX. L'any 2011 s'inaugurà el primer museu a l'Estat espanyol dedicat a un modista, Cristòbal Balenciaga.⁹⁶ El museu, situat a Getaria, arribà en el moment en que l'Alta costura s'erigeix ja com una forma centenària de vestir, permetent fer un estudi retrospectiu del desenvolupament del fenomen a través de la figura d'un dels seus protagonistes.

D'altres iniciatives s'han centrat exclusivament en la figura de diversos "creadors de l'agulla" o dissenyadors de moda. És el cas d'exposicions com la retrospectiva del dissenyador Manuel Piña (1944-1994).⁹⁷ Al Palau Robert de Barcelona s'inaugurà una exposició sobre Pertegaz, *La màgia de Pertegaz*,⁹⁸ que feia un recorregut per la vida i l'obra del modista. Aquell mateix any, La Virreina proposà una revisió de la figura d'Antoni Miró, *Antoni Miró a través del temps*.⁹⁹

Pel que fa als congressos celebrats, cal fer referència a la Conferencia Internacional de Colecciones de Museos de Indumentaria¹⁰⁰ (Madrid, 1991), en la qual es presentaren les ponències de directors, conservadors i restauradors de museus europeus i americans. Però cal destacar, segons apunta Mercedes Pasalodos a la introducció de la seva tesi doctoral,¹⁰¹ que el baix nombre de participants espanyols així com la seva poca difusió, va ser reveladora de l'estat deficient en què es trobaven els estudis d'indumentària. A la Universitat de Múrcia tingué lloc el congrés *Imagen y apariencia*,¹⁰² al departament d'Història de l'Art de la Facultat de Lletres, organitzat pel Proyecto de Investigación de la Fundación Séneca d'aquest departament. Cal destacar les comunicacions de Lidia Catalá

⁹⁴ *Vida cotidiana en tiempos de Goya*, del 22 de octubre-7 de enero, Museo Arqueológico Nacional.

⁹⁵ *Moda en sombras*, 5 de noviembre 1991 - 20 de mayo 1992 Museo del Pueblo Español.

⁹⁶ El Metropolitan Museum of Art va presentar, l'any 1973, una exposició important sobre la figura de Balenciaga. *The world of Balenciaga*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1973. També sobre Balenciaga cal destacar la exposició *Balenciaga Paris*, del 3 de juliol al 28 de gener, Musée des Arts Decoratifs de París.

⁹⁷ *Manuel Piña (1944-1994)*, 15 al 26 de febrer del 2006 al Círculo de Bellas Artes.

⁹⁸ *La màgia de Pertegaz*, del 27 d'octubre del 2004 al 27 de febrer del 2005, Palau Robert.

⁹⁹ *Antoni Miró a través del temps*, del 23 de març al 5 de juny del 2005, La Virreina Centre de la Imatge, Institut de Cultura de Barcelona.

¹⁰⁰ *Conferencia Internacional de Colecciones de Museos de Indumentaria (Madrid: 1991)*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1993.

¹⁰¹ PASALODOS, M. *El traje como reflejo de lo femenino: Evolución y significado. Madrid 1898-1915*. Tesi doctoral (2000). Universitat Complutense de Madrid.

¹⁰² *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, 19-21 de novembre del 2008, Universidad de Murcia. Múrcia: Universidad de Murcia, 2008.

*La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX*¹⁰³ i d'Eva Maria Ramos, *Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas*,¹⁰⁴ que aportaren noves dades sobre la indumentària del període estudiat.

En els últims deu anys s'han dut a terme diversos estudis sobre la moda des de noves perspectives, partint d'investigacions rigoroses i amb l'obtenció de conclusions clares, que ens serveixen avui de guia per desenvolupar noves propostes de recerca. És el cas de la tesi de Mercedes Pasalodos, *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado, Madrid. 1898-1915*, o la de Pablo Pena,¹⁰⁵ que ha analitzat qüestions de la indumentària masculina i femenina sota el regnat d'Isabel II. Pasalodos¹⁰⁶ i Pena¹⁰⁷ són, avui, dos dels estudiosos que compten amb una bibliografia més àmplia i interessant i que més han contribuït a millorar el panorama de la historiografia de la moda en l'àmbit estatal. Una altra tesi que estudià la moda és la d'Amalia Descalzo, que centrava la recerca en els segles XVII i XVIII.¹⁰⁸ La Dra. Lourdes Cerrillo és una altra de les grans historiadores de la moda, tot i que centrada en la moda al segle XX. Ha publicat diversos treballs sobre moda i avantguardes,¹⁰⁹ sobre la figura de Chanel¹¹⁰ i també sobre Fortuny.¹¹¹ Una altra historiadora que ha contribuït a establir una història de la moda local és la Dra. María del Mar Nicolás, del Departament d'Història de l'Art de la Universitat d'Almeria, ha publicat diversos estudis sobre la figura de Fortuny, que cal destacar tot i tenir en compte que es

¹⁰³ CATALÁ, L. "La indumentaria de luto de finales del siglo XIX y principios del XX". *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, 19-21 de noviembre del 2008. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.

¹⁰⁴ RAMOS, E. M. "Imágenes seductoras en la publicidad de las revistas ilustradas". *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, 19-21 de noviembre del 2008. Murcia: Universidad de Murcia, 2009.

¹⁰⁵ PENA, P. *El vestido burgués en el romanticismo y su proyección en España (1828-2868)*. Tesis doctoral (2001) Universidad Complutense de Madrid.

¹⁰⁶ PASALODOS, M. *Modelo del Mes: corsé (1900-1905)*, Museo del Traje de Madrid, setembre 2008 [en línia]; ÍDEM. "Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 19-21 de noviembre del 2008. Murcia: Universidad de Murcia, 2008; ÍDEM. "Algunas consideraciones sobre la moda en la Belle Époque". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n. 0 (2007), p. 107-112; ÍDEM. "La moda sobre dos ruedas (1897-1899)". *Goya: revista de arte*, n. 234 (1993) p. 347-354.

¹⁰⁷ PENA, P. "Vestido modernista y art decó: 1890-1920". A: *Moderníssims!!!* Terrassa: CDMT i Ajuntament de Terrassa, 2005; ÍDEM. "Indumentaria en España: el período isabelino (1830-1868)", *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n. 0 (2007).

¹⁰⁸ DESCALZO, A. *El retrato y la moda en España 1661-1746*. Tesis doctoral (2003). Universidad Autónoma de Madrid.

¹⁰⁹ CERRILLO, L. *La moda moderna: génesis de un arte nuevo*. Madrid: Editorial Siruela, 2010.

¹¹⁰ CERRILLO, L. "Significados del estilo Chanel". A: PARRADO, J. M.; GUTIÉRREZ, F. (coord.), *Estudios de historia del arte: homenaje al profesor de la Plaza Santiago*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2009, p. 199-106.

¹¹¹ CERRILLO, L. *Mariano Fortuny*. Madrid: Historia 16, Colección cuadernos de arte español, n. 21, 1992.

tracta d'aproximacions a la figura d'un artista i no tant a la figura d'un modista.¹¹² Sílvia Rosés realitzà una tesi doctoral sobre Pedro Rodríguez¹¹³ i sobre aquest mateix dissenyador es publicà un catàleg de vestits.¹¹⁴

El vestit o la indumentària tingué, també, molt poca presència en els estudis de les anomenades arts decoratives o aplicades. Si s'observa quin fou el tractament d'aquest tipus d'objectes en algunes obres veurem com, en la gran majoria, és absent. A *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*,¹¹⁵ per exemple, no hi apareix el vestit. A la secció de tèxtils hi s'hi troben catifes, tapissos, brodat, passamaneria i blonda, però en cap cas una peça de vestir. Així mateix, en el darrer apartat que, tot i ser breu, fa referència a d'altres objectes produïts per diferents materials, només hi havia ventalls i joguines. La indumentària, el vestit, quedava fora de tot estudi. Potser perquè aquest tipus de peces no es conserven en “nuestras catedrales, palacios, iglesias y museos”, com deia Correa al pròleg d'aquest llibre. El que és cert és que no era seu caràcter efímer el que la deixava fora d'estudi, ja que el mateix autor deia que “El mobiliario litúrgico y civil, los objetos de utilidad, tanto cotidiana como excepcional y muchas otras obras suntuarias y decorativas o de simple divertimento pueden ser analizadas tanto desde su específica función social e histórica como desde su sentido lúdico y estético.” En aquest llibre es feia referència, en canvi, a vestits litúrgics,¹¹⁶ entesos com a suports simbòlics de brodats. Tampoc en publicacions més recents de caràcter general apareix el vestit entre els objectes estudiats. No es pretén, amb aquestes paraules, donar a entendre que es tracta d'obres incompletes, ans al contrari, partint de la idea que són estudis complets i significatius, es vol intentar esbrinar quin lloc tenia (i té) el vestit en la història de l'art.

¹¹² NICOLÁS, M. “La imagen femenina en los grabados de Mariano Fortuny y Madrazo”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, n. 25 (1994), p. 87-96; ÍDEM. “La influencia de los modelos clásicos en los diseños de Mariano Fortuny y Madrazo”. *Actas del Congreso Español de Historia del Arte: Los clasicismos en el Arte español*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1994, p. 199-204; ÍDEM. *Mariano Fortuny y Madrazo: Entre la modernidad y la tradición*. Granada: Ediciones de la Universidad de Granada, 1995; ÍDEM. “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”. *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n. 0 (2007), p. 113-122.

¹¹³ ROSÉS, S. “Pedro Rodríguez: el naixement d'una casa i l'evolució d'un estil”, Tesi Doctoral (2013), Universitat de Barcelona.

¹¹⁴ AA.VV. *Pedro Rodríguez. Catàleg dels vestits de Maria Brillas*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, DHub, 2012.

¹¹⁵ BONET, A. (coord.) *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

¹¹⁶ Vegeu, per exemple: MANTILLA, S. YRAVEDRA, M. *Conservación y restauración de las vestiduras pontificales del arzobispo Rodrigo ximenez de Rada. Siglo XIII*. Madrid: Inst. Cons. Y Rest. De Obras de Arte, 1972, o GÓMEZ, M. *El Panteón Real de las Huelgas de burgos*, Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1946. En ambós llibres l'apropament a les arts tèxtils es fa des d'aquesta perspectiva de suport simbòlic i iconogràfic.

0.2.2. Estudis sobre la figura de la modista

Els estudis concrets sobre modisteria són rars, però són més inusuals encara els que posen en relació l'ofici amb el desenvolupament del disseny i els inicis de l'Alta costura. La figura de la modista no ha despertat gaire interès en l'àmbit de la història. Malgrat tot, en els darrers anys, impulsats pels estudis de gènere, s'han realitzat diversos treballs que han tractat més o menys directament aquest tema. Nancy Troy¹¹⁷ deia que sovint, l'interès en la història del vestit femení s'havia centrat en qüestions de construcció de gènere i d'identitat sexual. És curiós que no s'hagi estudiat, en canvi, la tasca que un col·lectiu femení com les modistes desenvolupà en el camp del vestit. Tot i així, existeixen algunes aproximacions al tema.

Un dels que tracta de manera més clara la figura de la modista és el llibre que publicà Sílvia Puertas, basat en la seva tesi de llicenciatura: *Artesanes i obreres: treballadores de l'agulla a la Barcelona contemporània*,¹¹⁸ publicat el 1994. Tot i estar centrat en el segle XX, Puertas planteja uns antecedents de la modisteria que constitueixen un punt de partida per desenvolupar la història de la modisteria a la Catalunya de finals del segle XIX, per entendre'n les bases i poder traçar un estudi més profund. D'altra banda, Rosa Maria Martín va publicar a la revista *L'Avenç* l'article ja esmentat sobre les germanes Montagne,¹¹⁹ el primer estudi exhaustiu sobre la figura d'una modista de finals de segle XIX. Aquesta mateixa autora en parlà, molt breument, a "La industrialització. Moda, indústria i artesania,"¹²⁰ on afirmava que tot i que a Catalunya, l'alta costura no va arribar fins al segle XX, ja al segle XIX havien aparegut modistes de qualitat. També la Dra. Àngels Solà, de la Universitat de Barcelona, ha treballat per tal de fer "visibles" les dones en el rol d'empresàries al llarg dels segles, analitzant la influència femenina en l'àmbit de la producció.¹²¹ Dins el camp dels estudis de gènere, alguns historiadors han tractat el tema del treball domèstic, però sense fer una anàlisi directa de la figura de la modista en l'àmbit industrial. Isabel Montoya en parlà breument a l'article "Algunas observaciones

¹¹⁷ TROY, N. *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion*. Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 5.

¹¹⁸ PUERTAS, S. *Artesanes i obreres: Treballadores de l'agulla a la Barcelona Contemporània*. Lleida: Ediciones La Mañana, 1994.

¹¹⁹ MARTÍN, R. M. "Carolina i Maria Montagne..." p. 22-27.

¹²⁰ MARTÍN, R. M. "La industrialització. Moda, indústria i artesania". Barral, X. [dir.] *Art de Catalunya. Disseny, Vestit...* p. 217.

¹²¹ SOLÀ, A. "Negocis i identitat laboral de les dones". *Recerques*, n. 56 (2008), p. 5-18; IDEM. "Las mujeres como partícipes, usufructuarias y propietarias de negocios en la Barcelona de los siglos XVIII y XIX según la documentación notarial", *Historia contemporánea*, n. 44 (2012) p. 109-144.

sobre los oficios femeninos de la ropa a lo largo de la historia”,¹²² però no aportava cap informació innovadora, com tampoc un punt de vista nou. Tampoc a les jornades *Moda y Sociedad* la figura del productor de moda fou tema d’estudi, malgrat que si que es dedicà un article a les indústries del vestir en el seu context socioeconòmic.¹²³

Generalment, el concepte de “feina” es relaciona amb el de treball remunerat, i no fou extensiu en l’àmbit domèstic fins ja entrats els anys 60 del segle XX.¹²⁴ De fet, no fou fins a finals d’aquesta dècada que el treball domèstic fou analitzat i estudiat. I foren estudis sobre temes col·laterals, però directament relacionats, els que portaren a alguns historiadors, sociòlegs i economistes a l’observació d’aquesta nova forma de treball: l’anàlisi de la condició de la dona, el seu rol en la societat, la problemàtica de la dona en relació amb l’àmbit laboral i la dependència del marit, entre d’altres.

El treball domèstic, doncs, és una qüestió força nova dins el panorama historiogràfic. La sociologia del treball considerava com a tal només el realitzat dins una dinàmica de mercat. D’altra banda, la sociologia de la família, que hauria de ser la disciplina dedicada a l’àmbit domèstic, també ignorà aquesta faceta de la dona treballadora fins ben entrada la dècada dels 70. Sovint, la mateixa historiografia del treball no ha inclòs tampoc el treball domèstic com un objecte d’estudi propi. De fet, fins fa poc, les ciències econòmiques no entenien la producció domèstica com a part de l’economia d’un país.

Existeixen estudis sobre la figura de la modista fora de Barcelona i Catalunya. Mercedes Pasalodos va publicar un article sobre les modistes de Madrid,¹²⁵ tema que ja havia tractat a la seva tesi doctoral. També Pablo Pena¹²⁶ va estudiar els professionals del vestit a Madrid en l’època del Romanticisme. Una publicació d’Adela Nuñez¹²⁷ feu un estudi laboral i social de la figura de la modista, abordant les seves condicions laborals i contraposant-les a la imatge estereotipada que la tradició havia creat sobre aquesta figura, generalment carregada, segons aquesta autora, de prejudicis socials. Tot i tractar-se d’una publicació de l’any 1989, fa aportacions molt interessants que la mantenen encara vigent.

¹²² MONTOYA, I. “Algunas observaciones sobre los oficios femeninos de la ropa a lo largo de la historia”. *Moda y sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 461-470.

¹²³ CAPARRÓS, E. “Contexto socioeconómico de las industrias del vestir”. MONTOYA, I. [ed.] *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 185-190.

¹²⁴ BORDERIAS, C.; CARRASCO, C.; ALEMANY, C. *Las mujeres y el trabajo. Rupturas conceptuales*. Barcelona: Editorial Icaria, 1994, p. 17.

¹²⁵ PASALODOS, M. “Modistas madrileñas del entorno cortesano”. *Situación, Servicios de Estudios BBVA* n. 2 (1996), p. 223-231.

¹²⁶ PENA, P. “Los profesionales del traje en el Madrid Romántico”. *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, vol. XL. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000.

¹²⁷ NUÑEZ, A. “Las modistillas de Madrid, tradición y realidad 1884-1920”. A: CARVAJAL, L.E.O.; BAHAMONDE, A. *La sociedad madrileña durante la Restauración 1876-1931*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1989.

També Isabel Montoya feu una aproximació als oficis femenins relacionats amb el vestit.¹²⁸

Sobre la indústria tèxtil i la sastreria durant el Renaixement, la Universitat de Salamanca publicà una bibliografia¹²⁹ a partir del programa DICTER 2.0¹³⁰

A l'estranger s'hi han localitzat també estudis sobre les modistes. Cal citar les monografies de Philippe Perrot¹³¹ i Henriette Vanier,¹³² així com els articles de Tétart-Vitu.¹³³ A la Universitat de París 10 (París Oest-Nanterre La Défense) el 2010 es defensà una tesi doctoral que estudiava el pas de les costureres als grans creadors,¹³⁴ partint de l'articulació dels quadres d'estudis de la sociologia del treball i de l'educació, per tal d'estudiar l'emergència i l'evolució –o desaparició– dels oficis de la moda. Tot i presentar, doncs, un plantejament de recerca molt similar a aquesta recerca, aquest treball cobreix tot el segle XX. Existeixen d'altres publicacions que són també importants i que cal tenir en compte a l'hora de projectar una recerca sobre aquest tema, com són el llibre de Roger-Milès *Les créateurs de la Mode*,¹³⁵ o el llibre d' Alexandre, *Les reines de l'aiguille*.¹³⁶ A determinades revistes especialitzades s'hi troben també alguns articles que tracten sobre la figura del productor de vestits; és el cas de la revista *Costume*, de Maney Publishing, que ha publicat treballs aprofundits sobre el tema al llarg dels segles XIX i XX.¹³⁷ També en el context internacional cal citar el treball de Lourdes Cerrillo “El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor”¹³⁸ que estudiava el naixement de la figura del creador en la

¹²⁸ MONTOYA, I. “Algunas observaciones sobre los “oficios femeninos” de la ropa a lo largo de la historia.” IDEM. *Moda y Sociedad: estudios sobre educación, lenguaje e historia del vestido*. Granada: Universidad de Granada, 1998, p. 461-470.

¹²⁹ Vegeu: http://dicter.eusal.es/?idContent=estudios_textil_sastreria [darrera consulta: 18 de juny de 2013]

¹³⁰ Aquest programa es va crear amb l'objectiu d'elaborar un Diccionari de la Ciència i de la Tècnica del Renaixement. Vegeu: <http://dicter.eusal.es> [darrera consulta: 18 de juny de 2013]

¹³¹ Perrot, P. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie. Une histoire du vêtement au XIX siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1981.

¹³² VANIER, H. *La mode et ses métiers. Frivolités et luttes des classes. 1830-1870*. Paris: Éditions Armand Colin, 1960.

¹³³ TÉTART-VITTU, F. “Le renom de Paris”. AA. VV. *Au Paradis des Dames: Nouveautés, Modes et Confections 1810-1870*. Paris: Paris-Musées, 1992; IDEM. “The French-English Go-Between: ‘Le Modèle de Paris’ or the Beginning of the Designer, 1820–1880”, *Costume*, n. 26 (1992), p. 40-46.

¹³⁴ DIVERT, N. *De la couturière au grand couturier. Du lycée professionnel aux écoles de stylisme*. Tesi doctoral (2010). Université de Paris Ouest-Nanterre La Défense.

¹³⁵ ROGER-MILES, L. *Les créateurs de la mode*. Paris: CH Eggimann Editeurs, [s.a.].

¹³⁶ ALEXANDRE, A. *Les reines de l'aiguille*. Paris: Théophile Belin, 1902.

¹³⁷ GODMAN, M. “Everyday Tailoring in the 1820s”. *Costume*, n. 23 (1989), p. 80-85; WISE, A. “Dressmakers in Worthing, 1920–1950”. *Costume*, n. 32 (1998) p. 82-86; PARMAL, P. A. “Fashion and the Growing Importance of the Marchande des Modes in Mid-Eighteenth-Century France”. *Costume*, n. 31 (1997), p.68-77; NORTH, S. “Redfern Limited, 1892 to 1940”. *Costume*, n. 43 (2009), p. 85-108.

¹³⁸ CERRILLO, L. “El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor”. A: ARCE, E.; CASTÁN, A.; LOMBA, C.; LOZANO, J. C. (EDS.) *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en*

moda a través de la seva identitat artística. Aquest treball, tot i que centrat en París, és d'alt interès a l'hora de desenvolupar l'estudi de les modistes perquè permet establir relacions amb la capital francesa.

La tesi de Mar Mendoza¹³⁹ és interessant en tractar de les artistes de l'agulla a final del segle XX i principis de segle XXI. En la seva recerca, les treballadores de l'agulla són comentades de manera molt superficial, però posades en relació amb les artistes que treballaven amb el tèxtil al segle XX. Tot i que no es pot considerar com un antecedent per aquesta recerca, s'ha cregut interessant fer-lo constar en aquest apartat. El llibre més recent publicat fins ara és el que he publicat jo mateixa. El llibre, *Del treball anònim a l'etiqueta. Modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*,¹⁴⁰ tracta la figura de la modista en el seu context social i configura les bases sobre les quals es fonamenta aquesta recerca.

A Catalunya, com es comentarà més endavant, en els estudis de la modisteria s'ha donat un cas molt interessant i a la vegada descriptiu de la manera de fer història de la moda fins ara. La modisteria decimonònica catalana no és un tema desconegut: en els principals estudis de moda catalana al segle XIX i principis del XX es citen el nom d'algunes modistes. El fet curiós és, però, que aquests noms són sempre els mateixos i corresponen als noms localitzats a través dels vestits conservats. En no haver-se fet una recerca aprofundida sobre el tema, la historiografia catalana ha anat repetint els noms de les mateixes modistes, que han acabat esdevenint cèlebres més per la fortuna històrica que han tingut que no pas per la consideració social de la que gaudiren en el seu moment. El cas del es germanes Montagne, per exemple, és un cas molt evident. Tots els estudis que han parlat de vestits decimonònics s'han fet ressò d'aquest nom, deixant en el més absolut dels oblidats a d'altres personatges de gran celebritat. Aquestes repeticions han comportat que, en alguns casos, es repetissin alguns errors, com la data de tancament de la casa de modes de Maria Molist, per exemple, o bé l'error en l'escriptura del nom de Fanny Ricot.

0.2.3. Observacions terminològiques

Un altre dels aspectes en el que he cregut que calia aprofundir per tal de realitzar aquesta investigació ha estat el del vocabulari emprat per designar els diferents elements o processos de la confecció del vestit. Els tecnicismes pertanyents al món de la costura, al de la tècnica del teixit o al de la merceria no són, ni de bon tros, paraules que s'utilitzin en el

Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 123-166.

¹³⁹ MENDOZA, M. *El vestido femenino y su identidad: el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. Tesi Doctoral (2011). Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2010.

¹⁴⁰ CASAL-VALLS, L. *Del treball anònim a l'etiqueta. Modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Editorial Duxelm, 2012.

dia a dia. Els que ens dediquem a l'estudi d'aquest tipus de peces fem servir sovint paraules procedents de la llengua francesa o castellana, sense comprovar si hi ha una paraula pròpiament catalana per a designar un o altre element. Per tal de resoldre aquest aspecte he intentat estudiar tots els treballs dedicats a normalitzar aquest tipus de vocabulari. Els que he pogut trobar no són gaire nombrosos, però contribueixen a omplir un buit i a unificar un vocabulari.

El primer glossari publicat que he pogut trobar és un tiratge a part del *Butlletí de Dialectologia catalana*, de R. Pons, publicat el 1916 amb el títol *Vocabulari català de les indústries tèxtils i llurs derivades*.¹⁴¹ L'autor fa un repàs de totes aquelles paraules que serveixen per a designar processos, maquinària i elements de confecció relacionats amb el món de la indústria tèxtil. En el pròleg d'aquesta obra fa notar "la forta influència estrangera en la introducció i creixença de les indústries tèxtils a la nostra terra". També dins aquesta línia industrial hi ha el *Vocabulari català de les indústries d'estampats, blanqueig i tintoreria. Vocabularis tècnics industrials del Primer concurs lexicogràfic de la llengua catalana organitzat pel Centre Popular Catalanista de Sant Andreu de Palomar l'any 1908*, publicat el 1910 per Carreras i per Portusach,¹⁴² i el *Vocabulari de paraules tècniques tèxtils* de Prat Colomé.¹⁴³

La Generalitat de Catalunya publicà l'any 1984 el *Vocabulari de la merceria*,¹⁴⁴ un llibret de diversos autors que recollia els termes lèxics referits al comerç de la merceria, amb la intenció de donar l'oportunitat a aquests comerciants de fer un bon ús de la llengua. Certament, les paraules que queden inutilitzades en la vida quotidiana acaben per caure en l'oblit. En el camp de la merceria i la confecció tèxtil, aquest fet es fa palès d'una manera flagrant. Un altre treball que pretenia posar remei a aquesta situació és el fulletó que publicà l'oficina de català de l'Ajuntament de Blanes,¹⁴⁵ amb lèxic recopilat i revisat per Àngels Ribas. O un petit estudi sobre el vocabulari de merceria en *L'auca del senyor Esteve*,¹⁴⁶ obra de Santiago Rusiñol. D'altres obres ajuden a trobar la traducció al català d'una paraula coneguda habitualment en anglès o francès, com el *Diccionari de la indústria tèxtil. Català/Castellà/Francès/Alemanys*, publicat pel Servei de Llengües i Terminologia de la UPC.¹⁴⁷ Altres treballs que també s'han tingut en compte en aquest

¹⁴¹ PONS, R. "Vocabulari català de les indústries tèxtils i llurs derivades". *Butlletí de dialectologia catalana*, n. 4 (1917).

¹⁴² CARRERAS, R.; PORTUSACH, E. *Vocabulari de les indústries tèxtils. Vocabularis tècnics industrials del Primer concurs lexicogràfic de la llengua catalana organitzat pel Centre Popular Catalanista de Sant Andreu de Palomar l'any 1908*. Barcelona: Impremta J. Hosta, 1910.

¹⁴³ PRAT, P. *Vocabulari de paraules tècniques tèxtils*. Barcelona: La Unió Industrial, 1909.

¹⁴⁴ ALEGRE, M. [et al.]. *Vocabulari de merceria (català-castellà i castellà-català)*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament de cultura, 1984.

¹⁴⁵ CONSORCI PER A LA NORMALITZACIÓ LINGÜÍSTICA. OFICINA DE CATALÀ DE BLANES. *Vocabulari de la merceria*. Blanes: Ajuntament de Blanes, [s.a.].

¹⁴⁶ GARCÍA, M.; LIESA, S. *Vocabulari de merceria en "L'auca del senyor Esteve"*. Esplugues de Llobregat: Edicions IPFP Severo Ochoa, 1995-96.

¹⁴⁷ CERVERA, A; MUMBURÚ, J. *Diccionari de la indústria tèxtil: català, castellà, francès, anglès, alemany*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1994.

estudi es troben citats a la bibliografia. Cal destacar, però, la feina feta pel TERMCAT, Centre Català de Terminologia, que permet trobar paraules en el camp de la merceria i la indumentària.

0.3. Consideracions prèvies

En iniciar aquesta recerca es va creure convenient reflexionar sobre alguns conceptes clau dels quals es parlava. Fer-ho, va servir per plantejar algunes preguntes que van esdevenir, de fet, essencials per al desenvolupament de la recerca, i que intenten aportar noves propostes i perspectives d'estudi.

No és necessari actualment reprendre les discussions i les justificacions que anteriorment es veien obligats a plantejar els estudiosos del vestit. Partir de la base que el vestit és un signe cultural que persisteix en la història i que per tant existeix un interès en el seu estudi és ja una idea generalitzada i assumida per la majoria i es creu innecessari entrar en el debat de si la moda és art o no.¹⁴⁸ El vestit com a element consumit ha estat tractat en algunes publicacions, però la historiografia sobre la seva producció és molt escassa. L'estudi i l'anàlisi dels processos d'aparició de les diferents tendències i, en el cas concret del vestit, de l'aparició de l'Alta costura, ha permès realitzar una aproximació al vestit de caràcter innovador. Partint de la tècnica i del procés d'elaboració i establint, per primera vegada, les relacions entre el producte i el productor, es contribueix així plenament a configurar una història del disseny de moda.

Molts autors s'han plantejat quan i per què va aparèixer el vestit.¹⁴⁹ Es considera que la resposta a aquesta pregunta és la mateixa que en la interrogació sobre el per què de

¹⁴⁸ Sobre aquest tema, la revista *Fashion Theory* ha publicat diversos articles que hi reflexionen. Vegeu: KIM, S. "is fashion art?". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n.1, (1998) , p. 51-71; MILLER, S. "Fashion as art. Is fashion art?". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 1 (2007), p. 25-40; BANCROFT, A. "Inspiring Desire: Lacan, Couture, and the Avant-garde". *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 1 (2011), pp. 67-82. Així mateix, és de gran interès l'article: MCQUILLEN, C. "Artists' Balls and Conceptual Costumes at the Russian Academy of Arts, 1885-1909", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 1 (2012), pp. 29-48.

¹⁴⁹ Vegeu: MONTOYA, I. "Moda y sociedad". A: LORENZO, J. F.; SÁNCHEZ, M. J.; MONTORO, E. *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 367.

l'aparició de pràcticament qualsevol element de la civilització: probablement la necessitat i el desig de significar-se, d'individualitzar-se, en siguin la resposta. Aquestes pàgines no pretenen interrogar-se sobre aquest tipus de qüestions de caràcter antropològic i tampoc donar-hi respostes, sinó reflexionar sobre el caràcter de la moda per tal de generar perspectives d'estudi.

En aquest sentit, la reflexió sobre l'Alta costura, així com sobre les idees de moda i de disseny, ha permès estructurar la recerca i els seus continguts en tres grans parts, dues de les quals corresponen als agents implicats en la definició de l'Alta costura: el producte i el productor.

0.3.1. Què cal entendre per Alta costura?

La justificació més flagrant de la idea que l'Alta costura¹⁵⁰ s'articula al voltant d'aquests dos agents es pot trobar en l'afirmació de que l'Alta costura nasqué amb Worth, el primer dissenyador de moda –tal i com s'entén aquesta figura avui. El naixement de l'Alta costura és descrit sovint com una de les innovacions més importants del segle XIX en el camp de la producció i del significat del vestit.¹⁵¹ Mentre que la moda ja existia, de la mateixa manera que existien uns clients, l'Alta costura apareix quan s'esdevé un canvi en la figura del productor. Si fins aleshores la moda havia estat una creació a tres veus: la de la clienta, la de la modista i els dictats dels figurins de les revistes, Worth proposà models que eren fruit de la seva imaginació, segons les seves inquietuds creatives i independentment dels encàrrecs. Worth fou el primer creador de moda *a priori*, és a dir, abans de l'encàrrec, desvinculat del client. Fou el primer a presentar productes acabats i a posar-los a la venda.

Abans d'iniciar aquestes consideracions, però, al tenir en compte que actualment “Alta costura” és un terme administratiu. Amb la creació de la Chambre Syndicale de l'Haute Couture (1910) s'esdevingué una institucionalització de la producció d'alta “moda” a París, essent des d'aleshores una definició estrictament administrativa, un terme protegit jurídicament, que quedà restringit a uns noms determinats formant així una mena de *lobby*, hereu, d'alguna manera, de les antigues formacions gremials que blindaven els professionals d'un ofici per tal d'evitar competències. La creació d'aquesta Cambra Sindical suposà el que avui es podria entendre com una oficialització de l'Alta costura, com una limitació d'aquest concepte (esdevingut ja *marca* de luxe) a la producció d'algunes de les cases que, entre molts requisits, complien amb una determinada organització de negoci. Aquesta fundació de la Cambra sindical de l'Alta costura, però, no s'ha de confondre amb l'aparició o el naixement d'aquesta, sinó que només en fou una tramitació legal. En aquest treball s'apel·la a un significat previ a aquesta oficialització: en parlar d'Alta costura es fa referència a una costura de qualitat, amb un valor afegit no

¹⁵⁰ GRAU, F. M. *La haute couture*. París: Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je?, 2000; GRUMBACH, D. *Histoires de la mode*. París: Éditions du Regard, 2008.

¹⁵¹ TROY. *Couture culture...*p.18.

estrictament físic, sinó centrat en el reconeixement del creador com un nou valor en el sistema de moda. De fet, observant la definició que alguns diccionaris especialitzats fan de l'Alta costura parlen sempre d'aquesta vinculació amb el nom del creador.¹⁵² En les diverses definicions s'apel·la a la confecció a mida i de qualitat i al fet que aquesta esdevingué punt de referència sobre el que estava de moda o no, esdevenint, de fet, model.

La confecció de qualitat, a mida i firmada pel creador s'inicià, doncs, amb Worth. Tot i que és sabut que ja abans de Worth hi hagueren d'altres creadors,¹⁵³ productors que sovint imprimien un deix personal al vestits a les peces, com Rose Bertin o Leroy, la relació que s'establia entre aquests i la peça i fins i tot entre aquests i el client era del tot diferent. Algunes veus defensen que la primera creadora d'Alta costura fou Rose Bertin, nomenada “ministra de modes” per la reina Maria Antonieta.¹⁵⁴ En aquest punt, cal remarcar la diferència principal entre les dues figures: mentre que Bertin treballava constantment per encàrrec, i de fet, exclusivament per la casa reial, Worth treballava *a priori*, és a dir, produint peces que després eren consumides per les classes altes mitjançant un procés de reconeixement de la feina i de la qualitat del producte. Aquesta diferència es troba també en la figura de Leroy, conegut com el mestre de la moda vers els inicis del segle XIX. Del seu taller en sortiren vestits per l'emperadriu Joséphine i el mateix Napoleó li encarregà vestits per Maria Lluïsa d'Àustria, la seva segona dona.¹⁵⁵ Se li dedicà també un cant al poema *L'Art de la Parure o la Toilette des Dames* de 1811:

“Viens, Leroy, viens, écoute et suis mes lois./ Observe chaque belle, / Que ce corset emprisonne et modèle...”¹⁵⁶

En tot cas, el que és indiscutible és la continuïtat que tingué el model de Worth i la gran influència que aquest exercí no només sobre el producte sinó també sobre la figura del productor. Mentre que Worth produïa per una clientela impersonal, burgesa, Rose Bertin ho feia per la Cort, seguint, per tant, uns patrons de consum i de comerç ben diferents als que avui s'entenen per Alta costura. De fet, entre els productes de Rose Bertin i els vestits proposats per Worth, hi ha una diferència que esdevé clau: mentre que els primers eren caracteritzats per un treball de filigrana on el luxe es trobava en els materials emprats i la quantitat d'hores empleades, en els del modista el luxe no depenia de cap element

¹⁵² “Alta costura” a CALLAN, G. *Diccionario de la moda y de los diseñadores*. Barcelona: Ediciones Destino, 1999 i a RIVIÈRE, M. *Diccionario de a moda. Los estilos del siglo XX*. Barcelona. Editorial Grijalbo, 1999.

¹⁵³ En aquesta línia de pensament es troba l'afirmació de Maguelonne Toussaint-Samat, que diu que Worth va ser el primer modista creador masculí (couturier-créateur). TOUSSAINT-SAMAT, M. *Histoire Technique et Morale du Vêtement*. Paris: Éditions Bordas, 1990, p. 448.

¹⁵⁴ SAPORI, M. *Rose Bertin: Ministre des modes de Marie Antoinette*. Paris: Éditions du Regard, 2003.

¹⁵⁵ LEOTY, E. *Le corset à travers les ages*. Paris: Paul Ollendorff éditeur, 1893, p.79.

¹⁵⁶ MULLOT, CH. *L'Art de la parure, ou la Toilette des dames, poème en 3 chants*. Chant II. Paris: Éditions Lefuel, 1811.

estrictament físic, sinó en una dimensió psíquica: el de pertànyer a un creador consagrat fill de la modernitat.¹⁵⁷

Charles Frederick Worth va treballar per Gagelin¹⁵⁸ fins que el 1858 va establir-se per compte propi amb Bobergh com a soci. Sembla ser que la seva dona era qui presentava els seus vestits, esdevenint així la primera model viva (mannequin vivant) de la història. Worth va esdevenir el modista més car, alimentant un nou concepte de vestit entre la seva clientela amb un sentit de la publicitat i del màrketing del tot innovadors. Esdevingué reconegut entre els reconeguts.

“Nous avons voulu aussi connaître l’auteur de ces petits chef-d’œuvre de soie et de dentelle. Nous nous attendions à un nom de couturière, on nous a nommé un artiste anglais: M. Worth...”¹⁵⁹

Lipovetsky afirmà que la inestabilitat de la moda es basa en les transformacions socials que es produïren en el transcurs de la segona meitat de l’Edat mitjana. Fins aquell moment, els reis i la cort havien estat els paradigmes socials de la moda.¹⁶⁰ A la base d’aquest procés hi hagué l’augment de poder econòmic de la burgesia, que afavorí l’expansió del desig de reconeixement social així com també nombroses corrents imitadores de la burgesia. D’aquest doble moviment d’imitació i distinció neix la mutabilitat de la moda, però l’autor destacava que aquesta dinàmica de la moda raïa en els conflictes de prestigi en les classes dominants, excloent així les classes baixes.¹⁶¹ El canvi en la moda estava instigat per la voluntat de distingir-se, de produir novetats en el terreny del gust, que és un fenomen estrictament lligat a les classes altes. Així, quan es parla de que la dinàmica de la moda era esperonada pel desig d’imitació de les classes baixes s’obvia un fet molt important: el del motor de consum que suposava l’existència d’una classe dominant per ella mateixa, que buscava la constant representació del poder no davant de les classes inferiors sinó davant dels seus semblants. Per Simmel aquesta imitació proporciona a l’individu la seguretat de no trobar-se sol en els seus actes, esdevenint un producte de grup, un receptacle de continguts socials.¹⁶² Segons aquest autor, “la moda es imitación de un modelo dado, y satisface así la necesidad de apoyarse en la sociedad”.¹⁶³

¹⁵⁷ Aquest aspecte es treballa més endavant en el capítol 3.3.6.2. Entre la costura i l’Alta costura.

¹⁵⁸ La casa Gagelin era una fàbrica de vestits, que també comerciava.

¹⁵⁹ *Vie Parisienne*, 23 de juny de 1863. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...* p. 196.

¹⁶⁰ CATEURA, P. “Moda y Modales: reyes, principes y nobles como paradigmas sociales (s. XIII-XV)”. *Mayurqa*, n. 29 (2003), p. 317-327.

¹⁶¹ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 57-60.

¹⁶² SIMMEL, G. *Cultura femenina y otros ensayos*. Buenos Aires: Editorial Espasa-Calpe, 1939, p. 123.

¹⁶³ IDEM. *Íbidem*. p 123.

A mitjan segle XIX a París aparegué una nova fórmula de producció de moda, l'Alta costura,¹⁶⁴ que administrativament es coneix com la costura-creació,¹⁶⁵ que s'estengué, segons alguns autors, fins la dècada dels anys seixanta del segle XX.¹⁶⁶ Aquesta Alta costura produïa models originals i es caracteritzava per una confecció de qualitat, per un preu elevat, per la fama, pels objectius i que es transmetia a través de la firma i del prestigi del nom.¹⁶⁷ Com ja s'ha comentat, Worth fou l'iniciador d'aquesta nova dinàmica, i després el seguiren moltes cases, organitzades amb base als mateixos principis. L'any 1900 es troben les firmes de Worth, Rouff (fundada el 1884), Paquin (1891), Vionnet,¹⁶⁸ Callot Soeurs (1896), Doucet (1880), Poiret,¹⁶⁹ Lanvin,¹⁷⁰ etc., hereus d'aquella tradició centenària. El 14 de desembre de 1910 es dissolgué la *Chambre syndicale de la confection et de la couture pour dames et fillettes*, fundada el 1868, per donar pas a la *Chambre syndicale de la couture*.¹⁷¹ Es tractava de tallers immensos, amb un gran nombre de persones empleades. Aquest tipus d'indústria desenvolupà un paper fonamental en l'economia francesa, cosa que evidentment no passà a Barcelona.

Extraient dades del treball de camp i de la lectura de diferents estudis sobre la moda, així com de cròniques en revistes de moda coetànies, s'ha cregut necessari definir què s'entén per alta costura en aquesta tesi. En primer lloc cal tenir en compte que l'Alta costura al segle XIX i fins ben entrat el segle XX era francesa. L'Alta costura nasqué a França i des de París s'emetien tots els dictats de la moda, així com es marcaven les pautes i els ritmes del sistema de moda. Partint d'aquesta base, que es considera que és fonamental, es poden observar els paral·lelismes que es donaren a d'altres indrets seguint el model francès. Poder anar a París i consumir productes francesos de vestir era una de les aspiracions màximes de la burgesia, catalana, espanyola i europea en general.

¹⁶⁴ Vegeu: SIMON, PH. *Monographie d'une industrie de luxe: la haute couture*. París: Les Presses universitaires de France, 1931; WORTH, G. *La couture et la confection des vêtements de femme*. París: Imprimerie Chaix, 1895.

¹⁶⁵ GRUMBACH, D. "Una història institucional de les desfilades de moda". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show. Les desfilades de moda*. Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, 6 de juliol – 28 d'octubre 2007. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, 2007.p. 59.

¹⁶⁶ Lipovetsky i Pena parlen de moda centenària com un model caduc. Vegeu: LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* i PENA, P. "Óbito y transfiguración de la Alta costura", *Indumenta*, n. 1 (2008), p. 8-21.

¹⁶⁷ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 77.

¹⁶⁸ DEMORNEX, J. *Madeleine Vionnet*. París: Éditions du Regard, 1990; KAMITSIS, L. *Madeleine Vionnet*. París: Éditions Assouline, 1996.

¹⁶⁹ DESLANDRES, Y. *Poiret*. París: Éditions du Regard, 1986; KODA, H.; BOLTON, A. *Poiret: king of fashion*. New Haven: Yale university press, 2007; TROY, N. "Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction, and Art in Fashion", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 2 (2002), p. 117-143; CERRILLO, L. "Paul Poiret y el Art Déco", *Anales de Historia del Arte*, n. Extra 1 (2008), p. 513-526.

¹⁷⁰ MORA, CH. "Jeane Lanvin". *Ciclo de conferencias "Grandes creadores del diseño de moda"*. Museo del Traje (2008); PICON, J. *Jeanne Lanvin*. París: Éditions Flammarion, 2002.

¹⁷¹ GRUMBACH. "Una història institucional de les desfilades de moda..." p. 55.

“La señora Carrillo no podía, ya que felizmente estaba en la capital de la moda, dejar de equiparse para el próximo invierno. Su amor propio pedía no ser de las últimas en la introducción de las novedades, mejor dicho, la incitaba a ser la primera. En casa de Worth se encontró a la de San Salomó; donde quiera que fuera, tropezaba con la siempre inquieta y bulliciosa marquesa, y esto mismo estimulaba en mi prima los deseos de superarla. Cada una quería hacer pinitos sobre la otra, anticipándose a llevar a Madrid lo mejor, lo más bonito y nuevo...”¹⁷²

Cal tenir present, però, que l'Alta costura no fou sempre independent de l'encàrrec. Malgrat que amb Worth s'iniciés un procés de creació a priori, la consideració d'Alta costura vingué definida no tant per la relació entre el producte i el client sinó per la relació entre el productor i la peça. Així, l'Alta costura era aquella que el productor considerava una obra de qualitat, una peça ben treballada que fins i tot podia arribar a signar. De fet, l'aparició de la signatura es donava per una afecció de l'autor amb la peça en un primer lloc, que el duia a reconèixer-la com a seva, i no a la inversa. Arribats a aquest punt, i considerant la figura del productor com un element bàsic per entendre l'Alta costura, cal preguntar-se si l'Alta costura era necessàriament obra d'un creador reconegut i, en la mateixa línia, quin era el rol que jugava aquest creador. Es pot considerar que la producció de moda de qualitat no era necessàriament Alta costura i que, per tant, l'Alta costura requeria el reconeixement de l'autoria de cada peça o, com a mínim, el reconeixement de la figura del productor per part del client. Malgrat la presa de rellevància de l'aspecte nominal, no es pot cultivar en excés la personalitat del creador, ja que es parteix de la base que el nom dels creadors es feu visible no tant per un reconeixement individualista sinó com un valor afegit al procés mercantil que augmentà el valor final del producte.

Bourdieu afirmava que “les dominants dans ce champ particulier qu'est le monde de l'haute couture sont ceux qui détiennent au plus haut degré le pouvoir de constituer des objets comme rares par le procédé de la “griffe”: ceux dont la griffe a les plus de prix.”¹⁷³

Així mateix, l'Alta costura era necessàriament cara, de cost elevat, perquè estava destinada a un públic i a uns clients de classes socials econòmicament fortes.¹⁷⁴ L'Alta costura fou el fenomen que reconegué la capacitat creadora del productor. Aquest reconeixement de la feina feta, de les aportacions personals de cada productor i de la idea d'una peça única era fruit d'un auto-reconeixement del mateix autor, en primera instància, i de la clientela, en un segon lloc. Al principi aquesta capacitat creadora, d'aportació de novetats i, sobretot, del gust personal del creador (que s'imposava, per primera vegada, i de manera oficial, al del client), es basava encara en la còpia d'uns models internacionals, que s'interpretaven segons el gust de la modista. Tot i així, cal posar èmfasi no només en la figura del creador sinó també en la seva formació, ja que l'Alta costura era feta per professionals amb unes capacitats tècniques i creatives,

¹⁷² PÉREZ GALDÓS, B. *Lo prohibido*. (1885) Madrid: Ediciones Akal, 2006, p. 159.

¹⁷³ BOURDIEU, P. *Questions de sociologie*. Paris: Éditions de Minuit, 1984, p. 197.

¹⁷⁴ PENA. “Óbito y transfiguración...”, p. 9.

adquirides mitjançant una formació específica en el camp del vestit, que els permetia destacar en la disciplina i finalment ser reconeguts. Aquesta gamma de coneixements i habilitats abraçaven diverses branques, entre elles les més purament tècniques, com el patronatge, i les artístiques, lligades al coneixement de materials, de textures, de colors i d'aspectes més aviat formals i estètics. Així, l'Alta costura es situava entre l'art i la tècnica. L'any 1912 a París ja es comentava la relació entre la costura i l'art, més enllà de la pròpia moda: "Les peintres collaborent avec les couturiers, la parure de la femme est un plaisir de l'œil qu'on ne juge pas inférieur aux autres arts [...] la gazette du Bon Ton sera l'expression de cet art".¹⁷⁵ I, efectivament, la *Gazette du Bon Ton* fou una revista finançada per set dissenyadors de París el mateix 1912, entre els quals es trobaven Poiret i Worth. Així doncs, l'Alta costura estava estretament lligada al valor nominal i, sobretot, a la concepció de ser un producte que depassava la moda per adoptar una aurèola d'objecte d'art motivada per l'esperit de creativitat i individualitat que se'n desprenia.

És fàcil pensar que Worth no inventà un procés de producció del vestit sinó que senzillament hi posà èmfasi i en sortí triomfant. És a dir, podria molt ben ser que Worth portés a l'extrem una pràctica ja existent, que tingués fortuna entre la clientela i que finalment es fes conegut arreu. De fet, abans de la seva aparició en el terreny de la moda ja existien d'altres sastres i modistes reconeguts a París, que comptaven amb anomenada a tot Europa. Però el procés d'aparició de l'autor en la peça a París no es pot adoptar a Catalunya perquè la conjuntura social i econòmica diferia de la francesa.

Així doncs, què passà a Catalunya al llarg d'aquests anys? Ha existit una Alta costura catalana? Com s'originà? Si es planteja quina és la importància de la moda en l'actualitat, s'arribarà amb tota seguretat a la conclusió que aquest és un factor essencial en la nostra cultura visual. Però, ha estat sempre així?

En primer lloc cal tenir en compte que no fou fins ben entrat el segle XX que a Catalunya es començà a parlar d'Alta costura: es parlava de la moda francesa, de les novetats de París i de la modisteria, però el concepte d'Alta costura no s'havia desenvolupat encara com s'entén avui. A jutjar pels testimonis dels quadres que arriben de la mà de pintors de l'època, que demostren un gran interès pels vestits d'aquella burgesia que apareixia amb la industrialització, o tenint en compte les minucioses descripcions del vestuari i la indumentària d'escriptors com Narcís Oller, es podrà afirmar que la moda gaudia també d'un rol rellevant a la societat.

Estudiar la producció d'indumentària aquí té una rellevància important en l'aparició de l'Alta costura a Catalunya. Potser és molt evident que la producció de vestits a casa ha estat habitual fins fa ben pocs anys. Però a finals del segle XIX aquest tipus de confecció domèstica permetia a les classes més humils estrenar, de tant en tant, un vestit nou, que es podia assemblar més o menys als figurins i a les cròniques que arribaven de París. Cal pensar que en aquell moment les revistes de modes tenien ja molta entitat i arribaven a

¹⁷⁵ *Gazette du Bon Ton*, n. 1 (1912), p. 3. Citat a: NELSON, K. "Fashioning the Figure of French Creativity. A Historical Perspective on the Political Function of French Fashion Discourse." *The Web Journal of French Media Studies*, vol. 7 (2008). [en línia].

moltes mans. La gran majoria de dones sabien cosir¹⁷⁶ ja que aquest tipus de tasques entraven dins l'educació femenina normal. Aquest fet els permetia interpretar les indicacions donades a les revistes i confeccionar els seus propis vestits. Ara bé, aquest tipus de confecció es caracteritzava per diversos factors, que es troben també en la confecció en mans de *modistilles* o cosidores domèstiques: els acabats. Generalment, l'interior de les peces realitzades a casa o de baix cost, no mostren acabats polits ni una tècnica gaire complexa, mentre que les peces confeccionades per un professional acostumen a estar ben acabades.¹⁷⁷

La qualitat de la confecció i de la tècnica prenia una importància cabdal en la jerarquització dels vestits, distingint-ne així diverses classes i generant, per tant, diversos nivells de producció i consum:

“Honda pena experimentábamos al contemplar el rostro bello de una mujer, en cuya frente brilla la aureola de la inocencia, acompañada de una anciana en cuyo porte demuestra su posición humilde; y sin embargo el talle de la joven está ceñido por un traje que por su valor desmiente la posición de la dueña y por su exquisita forma revela, no a la hija del trabajo, a la cual falta tiempo para ver la moda, sino a la señora de gran tono que pasa las horas ojeando el figurín para escoger el traje mejor confeccionado, que generalmente es el más costoso.”¹⁷⁸

És clar que aquest augment del consum i de la producció del vestit anava molt lligat al desenvolupament de la indústria tèxtil a Catalunya. La mecanització d'aquesta producció abaratà els costos dels teixits, i per tant, el consum d'aquests es generalitzà.

0.3.1.1. Disseny de moda i alta costura avui

L'any 1968 Yves Saint Laurent anuncià la mort de l'Alta costura i un any després Balenciaga tancà la seva casa de modes. Aquests foren els indicis d'un declivi important de l'artesanat del vestit d'elit: després de 1970 triomfà la confecció industrial, anomenada *Prêt-à-Porter*, amb noves propostes imaginatives i a baix cost, seguides per la joventut. Lipovetsky, a *El imperio de lo efímero*,¹⁷⁹ anomenà a l'Alta costura “moda centenària”, entenent que comprenia el període que va de 1870 a 1970.

¹⁷⁶ En una cita apareguda a *Album de las familias* (1860), s'observa una conversa entre dues noies, una de més vanitosa, a qui i fan els vestits les modistes, i una altra de més modesta, que en el relat il·lustra les virtuts del model femení honest, i que es fa els vestits ella mateixa: “-Quién te ha hecho este vestido? Pregunto Magdalena. -Yo misma: ya sabes que tengo costumbre de no ocupar á nadie para esto. -Y tienes razón, porque jamás una modista hará un vestido como ese. - Te ofrecí hacerte el tuyo, Magladena, y no quisiste.” *Album de las familias: periódico semanal*, n. 37 (1860), p. 290.

¹⁷⁷ Vegeu l'Annex: 6.2. Catàleg de peces.

¹⁷⁸ *La Ilustración*, n. 183 (1884), p. 210.

¹⁷⁹ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...*

Pena¹⁸⁰ afirma que l'Alta costura és l'últim art aristocràtic de la història. Segons l'autor, l'Alta costura es podria definir com a "cara", ja que anava dirigida a un estrat social de rendes altes, i "oficial", perquè estava reconeguda, a França, per la Cambra Sindical de l'Alta costura;¹⁸¹ i també com a "parisenca" i "artística", perquè es mantingué deslligada de la confecció industrial i centrada en la capital francesa. Segons Isabel Vaquero¹⁸² "l'Alta costura és la creació firmada i, per tant, de disseny original, de modes de la més alta qualitat i de confecció totalment artesana".

Que el *Prêt-à-Porter* hagi estat la causa del declivi de l'Alta costura és una teoria, tot i que sigui probablement una manera simplificadora d'observar el fenomen. Si l'Alta costura fou un fenomen social, es pot entendre que el seu declivi també ho fou. És a dir, el gust, la idea d'elegància i de luxe es modifiquen en la societat contemporània fins al punt que l'Alta costura perd valor davant de la marca, que produeix industrialment i de forma seriada i que respon de manera més immediata i eficaç a les necessitats. De fet, tal i com descrivia Lipovetsky, les cases d'Alta costura seguiren endavant gràcies al *Prêt-à-Porter*, les llicències i els perfums, perdent així l'element principal de la seva raó de ser: el vestit exclusiu.¹⁸³

Lipovetsky, a *El Imperio de lo efímero*, fent una retrospectiva de l'Alta costura, explicava que en els seus inicis la producció no es presentava en dates fixes, ni es generava a partir de requeriments d'una institució oficial. Els models anaven variant durant l'any en funció de l'estació i no es presentaven en desfilades de vestits organitzades, que no aparegueren fins els anys 1908 i 1910. Fou a partir de 1914, després de la Primera Guerra Mundial, quan les adquisicions de models per part de professionals estrangers es multiplicaren i les presentacions de les col·leccions es van organitzar en dates fixes.¹⁸⁴ L'Alta costura era, doncs, una opció de creació que empenia el productor per ell mateix i que era rebuda per una clientela. És lògic suposar doncs que, si en un determinant moment els productors que s'autodenominaven d'Alta costura es van haver de regular, va ser perquè aquests proliferaven i no tota la seva producció coincidia amb la qualitat i la dinàmica que el mercat requeria.

A mesura que l'Alta costura es va anar regularitzant, també se'n regularitzaren les seves imitacions. Així, les cases d'Alta costura presentaven les seves col·leccions dues vegades

¹⁸⁰ PENA, "Óbito y transfiguración ..." p. 8-21.

¹⁸¹ La Chambre Syndicale de la Haute Couture va ser fundada a París el desembre de 1910 amb la voluntat de constituir la costura com a professió autònoma i definir l'estatus d'una "casa de costura".

¹⁸² VAQUERO, I. "El reinado de la Alta costura: la moda de la primera mitad del siglo XX". *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n. 0 (2007), p. 123-134.

¹⁸³ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 120.

¹⁸⁴ IDEM. *Íbidem*. p. 80.

l'any a París (febrer i agost).¹⁸⁵ Les col·leccions es presentaven primer als comissionistes estrangers i dues o tres setmanes després als compradors particulars. Els professionals estrangers compraven els models que escollien juntament amb els drets de reproduir-los en sèrie als seus països. Així, en poques setmanes, el mercat ofería els models d'Alta costura de la temporada a preus accessibles o baixos, segons la categoria de la confecció. El ritme accelerat de la moda, doncs, prenia ara un *tempo* regular, marcat per una lògica productiva i no al ritme de la novetat desenfrenada.¹⁸⁶

El fet que París fos el centre de la moda no era qüestió d'atzar. Les circumstàncies socials, polítiques, econòmiques i culturals propiciaren l'aparició d'aquest fenomen, i propiciaren també que aquest s'estengués per Europa. La capital francesa era el model, i s'hi emmirallaven la gran majoria de metròpolis mundials. De fet, aquesta hegemonia de la moda parisenca existia ja des de finals del segle XVII, amb el desenvolupament dels tallers de la indústria del cotó, de la seda i de l'exportació de gravats i de nines, "poupées" o pandores, vestides a la moda i fins i tot amb l'aparició del terme "mode".¹⁸⁷

L'Alta costura, deia Lipovetsky, és un poder especialitzat que exerceix una autoritat pròpia en nom de l'elegància, de la imaginació creadora i del canvi.¹⁸⁸ Per Grumbach, l'Alta costura era el component prestigiós aplicat a la costura.¹⁸⁹ Lipovetsky afirma que en l'Alta costura s'expulsa el consumidor per a centrar-se en els especialistes de l'elegància, que s'organitzen en una lògica burocràtica de forma piramidal: l'estudi, on es creen els models, i els tallers, definits en tasques especialitzades (mànigues, cossos, faldilles, costura a màquina, etc.), dins els quals hi ha una jerarquia: primera, segona de taller, primera i segona oficiala de costura, oficiala de modista, aprenenta... L'Alta costura convertí la innovació (i necessitat de canvi) en una qüestió regular i burocràtica, deixant enrere els canvis i modificacions aleatoris als que estava subjecte la moda abans de la regularització del fenomen. L'alta costura es defineix actualment, i sobretot, pel seu aspecte burocràtic, característic de l'era moderna. Tot i que Lipovetsky troba en aquesta burocratització un dels fonaments d'aquest mercat, es pot considerar que aquesta forma part d'una evolució lògica del procés, però que no es troba en els seus inicis. Es tractava d'una empresa industrial i comercial de luxe, que s'inicià en el taller de Worth però que a Catalunya tingué continuïtat en una sèrie de tallers, en un principi anònims que, tot i organitzar la producció, no aplicaven aquesta burocràcia industrial en el seu sistema. Amb l'Alta costura no s'inicià només un procés permanent d'innovació estètica sinó que s'inicià el reconeixement d'un factor clau en aquest procés d'innovació, que és la figura

¹⁸⁵ EVANS, C. "La desfilada de moda al principi del segle XX a París: estètica industrial i alienació moderna". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show. Les desfilades de moda*. Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, 6 de juliol – 28 d'octubre 2007, p. 29.

¹⁸⁶ Sobre aquest tema vegeu: Catàleg de l'exposició *Fashion Show. Les desfilades de moda*. Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, 6 de juliol – 28 d'octubre 2007.

¹⁸⁷ MONTOYA. "Moda y sociedad.." p.373.

¹⁸⁸ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 104.

¹⁸⁹ Grumbach. "Una història institucional de les desfilades de moda..."p. 55.

del modista. Aquest procés ja no tenia res a veure amb el procés de la lluita de classes sinó que es relacionava directament amb l'existència d'una d'aquestes classes: la burgesia.

Avui en dia, en parlar de moda, de vestit o d'alta costura s'ha de fer amb uns termes ben diferents dels que es proposen en aquestes pàgines.¹⁹⁰ En el context de la postmodernitat, la moda serà el producte d'un procés més complex, marcat per la individualitat i la multiculturalitat, que definiran el consum de masses. El consum ja no és fruit d'un ordre jeràrquic sinó que es relaciona amb el plaer i la comoditat. Així mateix, la moda deixa de ser una per esdevenir una multiplicació de les modes, totes elles legítimes. De fet, si durant molt de temps la lògica de la moda va anar lligada a la voluntat de significar-se socialment, amb l'aparició del *Prêt-à-porter* es promogueren les personalitats narcisistes i l'individualista, provocant una fragmentació estilística on ja no hi tenia lloc l'alta costura.

Això no implica, però, que avui no existeixin grans dissenyadors de moda. És evident que existeixen personalitats que han aconseguit crear una marca relacionada amb els conceptes elegància, modernitat, *chic* i sobretot, disseny, i que generen productes a costos elevats que responen a les necessitats d'un determinat tipus de comprador. Es tracta de dissenyadors empresaris, que compten amb un sistema administrat de disseny, amb un procés calculat i amb departaments de vendes i màrketing. Però cal distingir aquesta indústria de luxe amb la indústria de l'Alta costura, que nasqué en un moment concret per donar sortida a unes necessitats molt específiques.

0.3.2. De la història de la moda a la història de l'Alta costura

Les divisions temporals en història del vestit i el títol que se'ls atorga depèn, molt sovint, del prisma d'observació. Observar la història del vestit des de la perspectiva del consumidor permet establir diferències entre el vestit aristòcrata o el vestit burgès.¹⁹¹ En canvi, si es centra l'interès en la relació entre el productor i el producte, és possible elaborar una història del disseny de moda, que passa per la història de l'Alta costura, que es diferencia de la història de la moda. Mentre que aquesta segona és la que ha predominat en la historiografia del vestit (tot i que cal distingir també la història del vestit i la de la moda)¹⁹², historiant i ordenant cronològicament els canvis estrictament formals

¹⁹⁰ Vegeu: MARTÍNEZ BARREIRO, A. "La moda en las sociedades avanzadas". *Papers*, n. 54 (1998), p. 129-137.

¹⁹¹ Mar Mendoza, a la seva tesi doctoral, va dividir el vestit en 4 etapes: etapa primitiva (Grècia i Roma, Bisanci, i Europa medieval s.V a s. XIII), etapa aristocràtica (s. XIII-XVIII), etapa burgesa (s. XIX) i etapa industrial i consumista (s. XX). MENDOZA, M. *El vestido femenino y su identidad el vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*. Tesi doctoral (2011) Universidad Complutense de Madrid.

¹⁹² BRIDGEMAN, J. "The origins of Dress History and Cesare Vecellio's 'pourtraits of attire'". *Costume*, n. 44 (2010), p. 37-45.

del vestit, tot posant-los en relació a cada moment, la història de l'Alta costura es centra en estudiar l'evolució de la relació entre el vestit i el seu productor i contraposar-la a la realitat històrica, social i econòmica de cada moment. Una bona història de la moda, en canvi, hauria d'incloure l'estudi d'altres objectes, més enllà del vestit.¹⁹³ Alguns autors¹⁹⁴ afirmen que la moda en el vestit en el sentit estricte aparegué aproximadament a mitjan segle XIV (vers 1340), moment en el que s'imposà la diferenciació del vestit per sexes, una concepció radicalment diferent del vestit de la que dominava fins aleshores: el vestit de l'home es feu curt i ajustat; el de la dona es feu llarg, tot mantenint la línia que s'havia portat fins aquell moment, però començant a exaltar els atributs de la feminitat. Així, l'indument abandonava la forma de la túnica o de l'*himation* grec, adoptant formes antropomorfes, que requerien patrons i peces tallades per un especialista. La moda segons Perrot és un nivell del fenomen vestimentari, una modalitat transitòria d'un temps mitjà que es podria assimilar a l'estil, però que aquesta modifica o influeix. Perrot permet que entri, en el fenomen de la moda, el fenomen del gust.¹⁹⁵

Sonia Capilla considera que la història del vestit passà a ser història de la moda al segle XIX.¹⁹⁶ Aquesta afirmació, però, no es considera exacte ja que el vestit creat amb anterioritat, als segles XVII i XVIII, estava també sotmès a uns canvis de gust i de tendències que són els que en definitiva caracteritzen la moda. Tot i així, és cert que durant el segle XIX es plantejà un nou concepte de vestit, arrel del qual es gestà l'Alta costura, amb una nova idea de disseny i un procés de democratització de l'art a través de la seva aplicació als objectes quotidians. La modista, que treballava al seu taller, empenyia la història de la moda, finançada per una burgesia forta, que buscava un lloc en la societat mitjançant el diàleg de les aparences i difonent una imatge de modernitat, de moda.

Aquesta variació, tot i que aparentment poc substancial, canvià de dalt a baix la perspectiva d'estudi i permeté aportar noves dades a un camp que fins llavors, probablement pels interessos empresarials de les grans marques i de la mateixa *Chambre Syndicale de l'Haute Couture de París*, s'havia centrat exclusivament en l'estudi dels grans noms de l'Edat d'or de l'Alta costura internacional. Aquest discurs oficial, dominat per una tònica internacional, marcà una trama de relacions al final de les quals s'arribà, per un intercanvi d'herències i influències, als noms i a les marques que actualment configuren els protagonistes d'aquest mercat. Algunes veus més crítiques defensaren teories arriscades, que es contraposaven de ple als interessos dels organismes lligats al fenomen

¹⁹³ Marisa Escribano afirmava que en francès, *mode*, significava un tipus de gust compartit per un grup de persones durant una època, amb uns costums i unes tendències concretes. ESCRIBANO, M. "Indumentària i moda: símbols socials". *Revista d'etnologia de Catalunya*, n. 16 (2000), p. 124.

¹⁹⁴ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...*; BOUCHER, F. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. París: Éditions Flammarion, 1965; POST, P. "La naissance du costume masculin moderne au XIV siècle". *Actes du 1er Congrès international d'histoire du costume*, Venècia 1952.

¹⁹⁵ PERROT, P. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 44.

¹⁹⁶ CAPILLA, S. "El siglo XX: Entre el traje y la moda", curs impartit a Madrid del 31 de Març al 3 d'Abril del 2003, en col·laboració amb l'Institut del Patrimoni Històric Espanyol (IPHE) i la Universidad Complutense de Madrid (UCM).

de l'Haute couture, com un article molt interessant de Pablo Pena, "Óbito y transfiguración de la Alta costura", en el que es plantejava la possibilitat de l'esgotament, el desgast i, per tant, la mort de l'Alta costura als anys 70. Potser aquest interès per aportar llum a un fenomen en crisi davant el *boom* del *Prêt-à-porter* fou el causant de l'oblit o la ignorància en què caigueren els orígens d'aquest fenomen que manquen, tret de casos molt concrets, d'estudis seriosos.

Per entendre el desenvolupament històric d'un fenomen -o concepte- cal tenir molt en compte els seus orígens. Sense l'estudi d'uns antecedents i d'uns pioners, que contràriament al que es pugui pensar, no foren ni Chanel ni Pedro Rodríguez ni tampoc Balenciaga o Santa Eulàlia, no es pot establir una història de l'Alta costura. A Catalunya, tot i existir algun apropament a la història de la moda, no existeix tampoc cap estudi que abordi amb més o menys profunditat els inicis d'aquesta. El fenomen de l'Alta costura, malgrat haver-se donat en la societat moderna, no podria haver estat possible sense els canvis socials i jurídics que tingueren lloc després de l'Antic Règim, amb l'abolició del sistema gremial i la possibilitat d'una producció lliure d'indumentària de tot tipus. Fins aleshores la possibilitat d'emmagatzematge o venda de teixit estava prohibida per part del sastre o la modista.

La denominació de "moda centenària" permet centrar l'Alta costura en un període determinat de la història de la moda. Així doncs, l'Alta costura podria ser entesa com un període –que alguns autors consideren acabat- dins del panorama global de la moda.

La història de l'Alta costura no és un seguit d'imatges de figurins mostrant les variants del vestit de cada moment, ni equival a una suma de variacions en el vestit. Sovint, en la història de la moda hi ha hagut una manca de consciència crítica, que és impensable en la història de l'Alta costura. L'Alta costura parteix de la concepció del vestit com a obra pensada d'un productor i això permet establir causes i conseqüències en relació amb l'entorn més immediat. Tenir present el productor permet també tenir presents els referents i l'activitat que impregnen el producte. Així, la història de l'Alta costura tindrà nombrosos punts de contacte amb la història del disseny.

0.3.2.1. Producció de vestit i disseny de moda a Catalunya

Estudiar els inicis del disseny de vestits a Catalunya no és una empresa fàcil. La manca d'antecedents, el panorama parcial i incomplet que suggereix una observació de la historiografia catalana del vestit o fins i tot una certa càrrega de frivolitat amb què de vegades s'ha tractat aquest tema en podrien ser algunes causes. Però la causa principal de la dificultat per parlar amb rigor del disseny de moda rau, sobretot, en un aspecte estrictament etimològic: el procés pel qual es conceptualitza i es projecta la imatge d'un vestit per a poder ser produïda posteriorment no és el disseny de moda, sinó el disseny del vestit. El concepte "moda" és excessivament efímer, excessivament líquid. La moda no és més que l'efecte de la producció i el consum del vestit o d'altres elements relacionats amb la imatge (disseny d'interiors, pentinats, cotxes, etc.).

Durant el segle XIX es plantejà un nou concepte de vestit relacionat amb la idea de disseny i un procés de democratització de l'art a través de la seva aplicació als objectes quotidians. El disseny com s'entén avui començà a treure el cap en aquella centúria, quan la industrialització incipient posava sobre la taula alguns problemes als que calia donar resposta. La producció industrial d'objectes d'usos molt variats implicava la implementació dels postulats estètics o de gust de cada moment. El disseny havia d'integrar diversos aspectes, que es podrien resumir en quatre grups principals: funcionals, formals, tecnològics i econòmics. Així, el bon disseny era aquell que responia a les necessitats d'ús, que prenia una forma bona, bella o "de moda" que es projectava i produïa en funció d'un determinat procés tecnològic econòmicament viable.

En parlar de disseny, cal tenir en compte les dues tipologies d'objectes: d'una banda aquells objectes nous que apareixen amb la revolució industrial i tecnològica, pels quals calia trobar una imatge que els identifiqués, com per exemple qualsevol electrodomèstic; i, de l'altra, aquells objectes –com, per exemple, una cadira o un vestit– que ja existien prèviament, que ja tenien en el seu procés productiu una projecció estètica i funcional, però que en entrar en contacte amb aquesta nova manera de dissenyar foren revisats. Amb els nous processos productius calia tenir en compte quines eren les demandes de la societat.

Tot i que el tipus de producció d'aquesta primera Alta costura es trobava encara molt lligada a la producció artesanal, de taller, i que aquest lligam amb l'element artesanal mantenia la producció del vestit allunyada del concepte de disseny, si s'analitza breument la historiografia del disseny es pot observar que en alguns aspectes Alta costura i disseny tenen punts de contacte. El procés de disseny en aquest tipus de confecció era imprecís i inconstant i probablement el seu estudi seria desconcertant si no es tingués en compte el fet que no es tractava d'un procés definit, assentat, tramitat i correctament administrat. Si es fes, la recerca es trobaria davant d'una incertesa de resultats tot buscant una sistematització productiva en l'elaboració d'artefactes. Per trobar un disseny madur de vestit caldrà situar-se ja al segle XX.

Però es pot estudiar aquest procés partint de les definicions més acceptades, com la que feia Norberto Chaves, "el disseny és la disciplina que s'encarrega de dotar de valor simbòlic explícit el producte industrial, és la cultura de la indústria. Per al disseny qualsevol condicionament utilitari o tecnològic constitueix la base significant d'una proposta simbòlica".¹⁹⁷ Aquesta denominació de producte industrial podria apartar el vestit del concepte de disseny, però Isabel Campi feu una relectura d'aquesta definició, entenent el disseny com el procés pel qual s'elaboren propostes simbòliques de contingut estètic (que per tant es troba inclòs en l'àmbit de la creació) i que, d'altra banda, els dissenyadors (i per tant també creadors) apliquen aquestes propostes a un objecte d'ús funcional i pràctic, subjecte no només al seu ús sinó també a la tecnologia que s'utilitzarà per a la seva construcció. Considerant així el disseny, i allunyant-se de la categoria de "producte industrial", es pot contemplar la creació d'indumentària com un disseny que

¹⁹⁷ Citat a: CAMPI, I. *Què és el disseny*. Barcelona: Edicions 62, 2008, p.19.

posa èmfasi en la vessant estètica però que té també en compte les seves funcions. El disseny, com el vestit, es troba entre la creació artística i la tecnologia. Per aquesta raó parlar del vestit com un art podria conduir a una interpretació errònia del seu paper en la societat i això contribuiria a escriure una història de l'Alta costura mancada de molts dels matisos que la conformen. Isabel Campi observà aquest tipus de producció i afirmà que “els artesans creen i executen la peça ells mateixos, tenen un gran domini de la matèria amb què treballen, controlen tot el procés de producció i sovint són responsables de la seva venda, la qual es fa sense intermediaris.” Aquesta procés en el que el productor és dissenyador i constructor a la vegada, condueix a la següent conclusió: si bé el vestit era un producte de disseny, el seu productor no era un dissenyador perquè no existia, encara, una divisió del treball significativa.¹⁹⁸ Tot i així, com es veurà al llarg d'aquesta recerca, a poc a poc s'anà adaptant la producció d'indumentària de luxe a aquest procés administrat propi del disseny.¹⁹⁹

Campi afirmava que “Malgrat que l'existència de sastres, sabaters i barreters es troba documentada des del segle XIII, es considera que els grans creadors de moda no apareixen fins a les últimes dècades del segle XIX amb la implantació del sistema de l'Alta Costura. I encara que sembli curiós, els dissenyadors industrials de la confecció o estilistes no apareixen fins als anys seixanta del segle XX amb la implantació de la moda *Prêt-à-porter* que avui es troba a tots els magatzems”.²⁰⁰

Que la figura del creador de moda aparegui durant aquests anys no és estrany tenint en compte que el tombant del segle XIX al XX es caracteritzà per una revalorització dels oficis i les artesanies. Amb el Modernisme aparegué a Catalunya la figura d'un artista total, capaç de dissenyar des d'un edifici a un estampat, i tota la producció d'objectes, des de vaixelles a coberts passant per joies i roba, va ser replantejada amb un llenguatge radicalment nou.²⁰¹ Val a dir, però, que les figures productores dels vestits distaven molt encara d'aquests artistes genials i polifacètics de gran reconeixement social. Com s'estudiarà més endavant, la creació dels vestits es mantenia en un marc molt diferent, en el que la relació entre el client i el productor s'establia en un pla exclusiu i individualista. Quan es parla d'història del disseny, doncs, cal tenir molt clars els seus límits, que es troben, malgrat variacions historiogràfiques, generalment molt vinculats a l'aspecte industrial.²⁰²

¹⁹⁸ CAMPI. *Què és el disseny...* p. 26.

¹⁹⁹ Vegeu el capítol: 3.3.6. Els inicis de l'Alta costura catalana 1880-1919.

²⁰⁰ CAMPI. *Què és el disseny...* p. 41.

²⁰¹ CAMPI. *Què és el disseny...* p. 55.

²⁰² CAMPI, I. *Reflexions sobre la història i les teories historiogràfiques del Disseny. Discurs d'ingrés de l'acadèmica electa Il·lma. Sra. Isabel Campi i Valls, llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia el 16 de març del 2011. Discurs de contesta de l'acadèmica numerària Il·lma. Dra. Mireia Freixa. Barcelona 2011.* Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2011.

0.3.3. Entre art i tècnica. El vestit i les arts aplicades i industrials

En examinar els objectes que es troben en l'espai fronterer entre art i tècnica, l'estudiós s'adona de l'esterilitat que de vegades pot suposar intentar trobar una determinada classificació estilística en aquest tipus d'objectes. Cal fer una anàlisi de base dels mateixos per a poder estudiar l'aparició i el desenvolupament de determinats fenòmens.

Atansar-se al vestit des de la perspectiva de la història de l'art tradicional pot comportar algunes mancances: és evident que per estudiar el vestit no es poden tenir en compte només els aspectes estètics –com s'ha fet massa sovint- sinó que cal abordar també els aspectes tècnics. Així, el vestit no pot ser considerat simplement “art”, ja que està lligat directament al procés de producció i als aspectes funcionals. D'altra banda, l'aspecte de la individualitat del creador, que tanta rellevància ha tingut en la història de l'art tradicional (i sovint també en la de les arts aplicades) ha quedat, en el camp del vestit, en un segon terme, com s'estudiarà més endavant. Sense voler entrar aquí a generar una teoria de proximitat entre les arts aplicades i les formes d'art tradicional, ni pretendre discriminar què és i què no és art, és obligat apuntar breument algunes diferències o consideracions que cal tenir en compte a l'hora d'abordar l'estudi d'un producte com el vestit.

Com ja s'ha comentat a l'estat de la qüestió, en els grans compendis i els estudis que pretenen aproximar-se a les arts decoratives i aplicades, el vestit ha quedat fora d'estudi. De fet, generalment els vestits han estat estudiats de manera independent a qualsevol altre objecte; mentre que mobiliari, vidre, paper pintat i fins i tot el teixit s'entenen sota una mateixa òptica descriptiva, el vestit requeria no només un altre tipus d'estudi, que sovint no prenia lloc ni en el mateix volum, sinó que són ben pocs els historiadors de l'art que s'han dedicat a la seva observació.

El debat art-indústria era latent al segle XIX. Calia reflexionar sobre la manera d'aplicar l'art a la indústria, per tal d'aconseguir uns productes útils i bells a la vegada.²⁰³ Els inicis d'aquest debat es poden situar a partir de 1851,²⁰⁴ quan es celebrà la primera Exposició Universal de Londres. Aquella primera exposició suposà una trobada dels objectes anomenats industrials i fou, per tant, el punt de partida de tota una nova filosofia de l'objecte. En aquella primera mostra s'hi exposaren productes de molts indrets diferents i, entre ells, no hi podia faltar França, que tenia força prestigi a l'estranger.

“Nous ne devons pas dédaigner la concurrence des Français comme manufacturiers... Ils sont égaux à toute autre nation sur la terre. Comme commerçants, les anglais sont de beaucoup supérieurs aux Français. Mais comme

²⁰³ VÉLEZ, P. “Les arts industriels: bellesa, utilitat, economia”. *Quaderns d'Història de Barcelona*, n. 16 (2010).

²⁰⁴ VÉLEZ, P. “Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic”. *Barcelona Quaderns d'Història*, 12 (2005).

manufacturiers, les français marchent tout à fait de pair avec nous. En matière de goût, nous sommes aveuglément par la remorque de la France.”²⁰⁵

En aquesta Exposició s’hi mostraren sedes vingudes de Lió i, referent a aquestes “les anglais, par amour propre national, ne se prononcent pas encore en faveur de nos produits [francesos], mais il font mieux, ils les achètent.”²⁰⁶ L’any 1855 França preparà una altra Exposició Universal, que pretenia ser una resposta a la de Londres. En aquella segona mostra a escala europea de productes industrials hi hagué una sèrie de cases de novetats, com Delisle, Gagelin o *A la Régence* que no hi havien pogut participar perquè no eren productors.²⁰⁷ Aquest fet no és estrictament anecdòtic sinó que permet llegir entre línies de quin tipus d’objectes eren els que es buscava mostrar. Pel que fa als vestits confeccionats cal destacar que la Société Philantropique des Maîtres tailleurs volia exposar:

“Des habits faits avec toute la perfection possible, comme spécimen des progrès réalisés dans l’industrie des tailleurs... Il y aurait eu environ quatorze costumes complets faits avec des étoffes admises elles-mêmes à l’Exposition: un habit de soirée, un habit de ville, un habit de fonctionnaire, un uniforme, une amazone, diverses redingotes et paletots”.²⁰⁸

Aquest agrupament va ser eliminat tot i haver admès barreteria, calçat, vestits per a dones i confeccions. En aquella mostra, segons deixen entendre les cròniques publicades, la producció francesa destacava sobre les altres en tot allò relacionat amb les sederies. Però desgraciadament “la fabrique lyonnaise tait le nom de ses ouvriers habiles”.²⁰⁹

Reflexionant sobre la naturalesa de les arts aplicades, es pot convenir que són aquelles que deriven d’unes construccions primeres i que treballen per complementar-les. Si es considera en el context d’art aplicada la joieria,²¹⁰ aquesta definició no és del tot precisa, però es salva pel fet que la joieria treballa amb materials tradicionalment preciosos, que donen un valor econòmic a la peça de *per se*. D’aquesta manera el llibre,²¹¹ les arts gràfiques,²¹² el moble,²¹³ la ceràmica,²¹⁴ el vidre,²¹⁵ el treball del ferro,²¹⁶ del tèxtil²¹⁷ i el

²⁰⁵ *L’Illustration*, 15 mars 1851 i 12 juliol 1851. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...*p. 148.

²⁰⁶ DUSSARD, R. *Le Siècle*, 13 abril 1851. citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...* p. 152.

²⁰⁷ *Le Follet*, 1 de juny de 1855. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...* p. 166.

²⁰⁸ *Le Journal des Tailleurs*, 16 març 1855. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...* p.166.

²⁰⁹ *Le siècle* 8 de juliol de 1855. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...* p. 166.

²¹⁰ DALMASES, N.; GIRALT-MIRACLE, D. *Argenters i joiers de Catalunya*. Barcelona: Edicions Destino, 1985.

²¹¹ VÉLEZ, P. *El llibre com a obra d’art a la Catalunya vuitcentista (1850-1910)*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1989; BARJAU, S.; OLIVA, V. *Art i aventura del llibre. La Impremta Oliva de Vilanova*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002.

²¹² Vegeu: TRENC, E. *Les arts gràfiques de l’època modernista a Barcelona*. Barcelona: Gremi d’Indústries Gràfiques de Barcelona, 1977; IDEM, “El renacimiento del exlibris en Cataluña en la época modernista”. *Estudios Pro Arte*, n. 4 (1975), p. 51-61; SALOM, V. “El cartel modernista catalán”. *D’Art*, n. 5 (1979), p. 78-101; Catàleg de l’exposició *Ex-libris modernistes*. Fundació “La

parament de la llar (tapissos, catifes o cortines) o fins i tot el paper pintat,²¹⁸ són considerades arts aplicades o decoratives sense objeccions. Considerar el vestit com una art aplicada²¹⁹ no és erroni en el sentit d'entendre'l com un objecte artístic, però això pot comportar malentesos. La denominació d'art industrial tampoc seria del tot exacta ja que no és fins entrat el segle XX que es pot parlar d'una industrialització general del vestit. Potser aquesta dificultat de classificació és la raó per la qual el vestit no ha estat tractat directament en obres que analitzen el conflicte entre l'art i la indústria.²²⁰ Vélez²²¹ afirmà que atesa la mecanització de la producció a partir del darrer quart del segle XVIII, aplicada majoritàriament al sector tèxtil, s'hagué de donar sortida a un volum més gran de producció, ampliant els models d'estampats pels quals es requerien més dibuixants per a fer els nous dissenys i més referents que permetessin una creació més variada. Amb aquest objectiu, la Junta de Comerç de Catalunya creà, el 1775, la Escuela Gratuita de Diseño, que havia de formar artífexs de tota mena d'objectes: teixits estampats, mobles, gerros, ventalls... que estiguessin al servei de la indústria tèxtil de les indïanes. A partir de 1779, però, l'escola passà a anomenar-se "Escuela Gratuita de Nobles Artes" i esdevingué una institució acadèmica al servei de les belles arts, que deixà en un segon pla les arts tèxtils.

Caixa", Barcelona 1996; Catàleg de l'exposició *Cent anys d'ex-libris del Modernisme a l'actualitat*. Caixa de Sabadell, 1997.

²¹³ Vegeu: MAINAR, J. *El moble català*, Barcelona: Edicions Destino, 1976.; Catàleg de l'exposició *Gaspar Homar. Moblista i dissenyador del modernisme*. MNAC-Fundació «la Caixa», Barcelona 1998; SALA, M. T. *La Casa Busquets. Una història del moble i la decoració del modernisme al déco a Barcelona*. Barcelona-Girona-Lleida: Memoria Artium, 2006.

²¹⁴ Vegeu: PUIG, F. X. *Els Serra i la ceràmica d'art a Catalunya*. Barcelona: Editorial Selecta, 1978.

²¹⁵ VILA-GRAU, J; RODON, F. *Els vitrallers de la Barcelona modernista*. Barcelona: Edicions Polígrafa, 1982; Catàleg de l'exposició *Contrallums. Vitralls de l'Eixample*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1983; Catàleg. *El vitrall modernista*. Barcelona: Departament de Cultura, Generalitat de Catalunya, 1984.

²¹⁶ AMENÓS, LL. "Les arts de la forja a Barcelona durant els primers anys del modernisme (1890-1900)- Els serrallers documentats a les exposicions d'indústries artístiques". *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, n. XVI (2002), pp. 99-118.

²¹⁷ CARBONELL, S; CASAMARTINA, J. *Les fàbriques i els somnis. Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002.

²¹⁸ CANALS, M.T. *Els papers pintats i les Arts Decoratives*. Santa Coloma de Gramanet: Edicions Gramàgraf, 2003. Vegeu també l'exposició *Papers Pintats*, Barcelona, Dhub, 7 de juliol-31 d'octubre de 2010.

²¹⁹ Dins del corpus de llibres publicats sobre Arts aplicades en el Modernisme, només s'ha trobat citat el vestit a FONTBONA, F. (ed.) *El modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2004. No apareix en l'article de Pilar Vélez "Artes decorativas y artes gráficas. La gran difusió del modernisme catalán" dins el Catàleg *El Modernisme catalán un entusiasmo*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 81-94.

²²⁰ Vegeu: AA.VV. *Dos segles de Disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències, 2003*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004. És significatiu que en aquest recull no hi aparegui en cap cas una referència al vestit.

²²¹ VÉLEZ, P. "Introducció. Art i indústria. De la Il·lustració fins al Modernisme". A: AA.VV. *Dos segles de Disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències 2003*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi 2004, p. 11.

Cal tenir en compte, però, que el 1771 ja s'havia fundat l'Escola de Llotja, que tenia com a finalitat dotar de coneixements artístics suficients els artesans que elaboraven els estampats de les anomenades indianes.²²² La formació d'artistes i artesans preocupava i les al·lusions a la necessitat de millora de les Escoles d'Arts i oficis eren constants. L'any 1834 s'inaugurà l'ensenyament de Dibuix d'Ornament a l'Escola de Llotja. Arrau i Barba proposà un nou sistema d'educació científico-tècnica amb l'objectiu de facilitar la formació amb els nous procediments del sistema maquinista, a la vegada que pretenia difondre els criteris per una bona estètica industrial.²²³ Es tractava de formar a dissenyadors amb uns coneixements mínims i amb aquest objectiu, la classe de "flores y adorno" quedà dividida en dues: una destinada a l'ornament de tot tipus d'estructures (des de les pròpiament arquitectòniques fins a les de qualsevol objecte moble); l'altra destinada a la formació específica de creadors de tot tipus de dibuixos destinats al teixit. L'any 1837 un ex-alumne de l'escola, Pasqual Vilaró, es va oferir per la creació d'una nova classe de dibuix de teixits i estampats, brodats, pintats i blondes, específica per als estudis de l'aplicació a les arts tèxtils. Aquesta assignatura rebé el nom de "invención de mustrería fabril". S'observa doncs com, mentre que a aquell disseny incipient els preocupava l'ornamentació del vestit, la pròpia producció i disseny de les peces de vestir no eren considerats assumpte de Llotja.

La producció d'indumentària era autònoma, seguia unes característiques estètiques pròpies i no partia dels mateixos referents estètics que podrien seguir el teixit, la ceràmica o el llibre que, en definitiva, podien esdevenir suports on imprimir o difondre imatges determinades. Rigalt, com s'estudiarà més endavant, intentà sistematitzar l'ús formal de determinats recursos estètics en la seva aplicació industrial, tot i que no prestà atenció al vestit civil. Tot i així, sí que ho feu amb el vestit sacerdotal. Malgrat que aquest es mantingués a molta distància del producte al que presta interès aquest estudi, és interessant observar que s'atansa no només als rams de la indústria que entren en joc en l'elaboració d'una d'aquestes peces, com el teixidor, el brodat, el casuller o el passamaner, sinó que també hi fa comptar el sastre:

"si esta industria no ha de ceñirse al mecánico corte de los trajes modernos, sino a conocer la naturaleza y calidad de toda clase de tejidos y cortes para saber disponer artísticamente toda clase de ropas, ya las que han de servir para cubrir el cuerpo del hombre, ya las que han de adornar y cubrir el interior de edificios (...) es fuerza decir aquí que en este sentido estos dos usos de las ropas constituyen vulgarmente dos distintas industrias, la del sastre y la del tapicero. Con la del sastre podría entenderse también la del tapicero; en la del tapicero podría ir comprendida también la del casullero. Sin embargo, la costumbre ha creído más conveniente crear especialidades en la industria del sastre, y ha dejado esta denominación solo para el constructor de ropas de uso común, llamando casullero

²²² FREIXA, M. *El Modernismo en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986, p. 130.

²²³ MAESTRE, V. "Del arte ornamental. La formación escolar del artista industrial barcelonés en época isabelina". *Locvs Amoenvus*, n. 8 (2005-2006), p. 279-305.

al que construye las ropas y trajes para el culto divino, así como se llama tapicero al que dispone las colgaduras cortinajes para el adorno de los edificios.”²²⁴

El vestit és, en ell mateix, objecte i imatge i per tant cal estudiar-lo en totes les seves dimensions. És contingut i contenidor. La seva validesa no és exclusivament estètica i en aquest sentit s'allunya de les tradicionals arts aplicades. Campi explica que Henry Cole va emprendre un programa d'actuacions cap al redreçament estètic de la producció industrial del seu país. A Catalunya, un procés semblant el feu Lluís Rigalt amb la publicació de l'*Àlbum Rigalt*. Aquesta voluntat d'afegir elements d'interès estètic a la indústria no es trobava directament en el camp del vestit de les classes altes, ja que el vestit era en ell mateix un element estètic, ornamental.

L'any 1897, al Catàleg de la Exposició General de Belles Arts de Madrid, a la Secció d'Art Decoratiu, es plantejà una possible definició d'Arts decoratives i de les Indústries Artístiques:

“Por lo expuesto no será difícil deducir que esta segunda Sección de la Exposición que podría denominarse como se propone, de Arte Decorativo y de Industrias Artísticas, debe comprender en general, toda manifestación del trabajo, subordinado al dibujo, que sea al par útil y bello, inseparable la utilidad de la belleza y la belleza de la utilidad, ambas bien fusionadas, ambas acusándose y valorándose recíprocamente. Para incluir en esta sección al Arte Decorativo hecho directamente por la mano del artista sobre el objeto definitivo, o el de proyectos aplicables a ciertas artes e industrias, la cuestión procedimiento (el ser pintado, dibujado, esculpido) es, en general, lo secundario; lo fundamental es la composición decorativa y su decoración o factura propia tendentes aquellas, por lo regular, a una adaptación complementaria de una obra. En esas producciones del artista no bastará, por ejemplo, para ser consideradas decorativas, que sean excelentes copias de la Naturaleza, que la verdad descuelle o que descuelle la fecundidad y fantasía del productor, si su trabajo no ha tenido muy en cuenta las exigencias de la reproducción industrial, o de su aplicación complementaria, o de sus obvias probabilidades de realización definitiva y de empleo para todos los fines de utilidad a que está destinado. Si, por el contrario, tuviese estas cualidades el trabajo, pero a costa de tan contingente estético que reclama la sensibilidad exquisita y la ilustración actual, no será digna la obra de ser considerada artística, y por consiguiente tampoco será admisible”.²²⁵

²²⁴ RIGALT, L. “Sección de ornamentos varios: observaciones interesantes”. A: *Àlbum enciclopèdic-pintoresco de los industriales*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos y Galería-librería Yerba, 1984.

²²⁵ “El Arte decorativo - Órgano del Centro de Artes Decorativas”, *Catálogo nº 7 de la colección, publicado con motivo de crearse, a petición del Centro, una sección de Arte Decorativo en la Exposición General de Bellas Artes de Madrid*. Madrid (abril 1897), p. 5. Citat a: CANALS. Els papers pintats... p. 34.

El debat entre art i indústria, que s'havia iniciat el 1851 amb l'Exposició Universal de Londres, culminà amb el modernisme,²²⁶ que suposà un moviment integrador en aquest aspecte i proposà solucions per resoldre l'aspecte estètic dels objectes fabrils. Mentre que en els primers anys del segle XX el modernisme intel·lectual i literari havia començat una transformació que desembocaria en el noucentisme, les arts industrials o "útils" estaven encara en auge.²²⁷ Aquest debat, però, no estava protagonitzat pels propis artistes sinó més aviat per teòrics i crítics i pels propis industrials, que volien obtenir uns productes de qualitat i competitius. Les arts industrials són aquelles que aporten un cert contingut estètic als objectes d'ús, sobretot a aquells relacionats amb el parament de la llar i la vida social, que eren els que responien a la necessitat de gust.

0.3.4. Consideracions sobre el concepte "estil" aplicat al vestit

En iniciar aquestes consideracions es parteix d'una reflexió: la de si és lícit i just emprar en les peces d'indumentària i de vestit els mateixos paràmetres de judici i anàlisi que són adoptats pels historiadors de l'art al voltant d'un fenomen artístic, entenent aquest com el fruit de la manifestació d'una voluntat artística, que s'expressa i es disposa en un context concret. Amb unes paraules similars iniciava Licia Buttà²²⁸ un article en què reflexionava al voltant del concepte d'estil aplicat al món figuratiu de les icones. El concepte d'estil s'ha mantingut estretament lligat a la història de l'art i la seva evolució històrica. Amb aquest concepte s'entenien, s'ordenaven i es classificaven un conjunt de recursos i solucions formals que es donaven en una època concreta. L'estil és possible de reconèixer quan una obra es relaciona directament amb una personalitat concreta i un context històrico-cultural que la condiciona.²²⁹

En aquest capítol es proposa la superació del concepte estil tradicional en el camp del vestit, així com la superació de la tradicional divisió temporal i estilística de la història de l'art. L'estil, entès com un corrent artístic i filosòfic concret, es modifica segons uns valors. La crisi d'uns valors determinats són, en el fons, el germen de noves maneres d'observar, lligades també a una concepció estètica diferent. Els períodes de decadència, doncs, són en realitat períodes de canvi.

²²⁶ VÉLEZ. "Les arts industrials. Bellesa, utilitat i economia..." p. 160.

²²⁷ VÉLEZ. "Les arts industrials. Bellesa, utilitat i economia..." p. 131.

²²⁸ BUTTÀ, L. "Persistències i mutacions. La qüestió de la icona a l'època moderna". *Matèria*, n.1 (2001), p. 136-146.

²²⁹ Norberto Chaves observava, però, que durant la segona meitat del segle XX la idea d'estil desapareixia ja que no existia una cultura dominant. Vegeu: CHAVES, N. "Regla, estil i època: el dilema dels referents del disseny en una època sense estil". *Temes de Disseny*, n. 19 (2002), en línia [consultat per darrera vegada: 13 de juny de 2013].

Salvant totes les distàncies existents entre un i l'altre objecte d'estudi, es pot plantejar aquesta recerca com una trajectòria similar a la que Riegl feu en *Fundamentos para una Historia de la ornamentación*. Es podria, també, haver iniciat la recerca escrivint, en el primer capítol, les mateixes preguntes retòriques que Riegl plantejava en iniciar el seu llibre:

“¿Cuántos, con desconfianza, se encogerán de hombros al leer la cubierta? ¿Es que existe, en realidad, una historia de la ornamentación?”²³⁰

Els estils definits pel discurs historiogràfic artístic es consideren poc vàlids, per ser, aplicats en el camp el vestit, del tot imprecisos. Per tant, la pregunta que caldria desenvolupar i respondre seria: Existeix, de debò, una història del vestit?

El vestit, traduït en formes, que és com s'ha estudiat majoritàriament, pot ser forçat a emmotllar-se a les grans tendències artístiques. Però si es vol aprofundir en la naturalesa d'aquest objecte, en la seva dimensió no exclusivament ornamental sinó també social i humana, es descobrirà que el vestit i les seves diverses manifestacions formals no encaixen en els esquemes tradicionals: hi ha una peça que balla, que grinyola, i aquesta és la de la relació entre el productor i el consumidor. Probablement aquesta teoria seria extensiva a qualsevol dels objectes d'ús quotidià, però caldrà centrar-se aquí en l'objecte que ens ocupa.

Es creu, seguint les idees de Simmel, que la moda estava engendrada per necessitats socials i necessitats psicològiques purament formals. La prova flagrant d'aquest fet és que no es pot descobrir una raó material, estètica o de qualsevol altra índole que n'expliqui les seves creacions. Més enllà de que un vestit pugui estar adaptat a una forma antropomorfa, no existeix, en general, una raó d'ús que justifiqui una variació d'amplada de les mànigues, per exemple.²³¹

Riegl es proposà estudiar com poder justificar la coherència d'una obra i els seus principis i la relació canviant entre una obra i els conceptes fonamentals que la fan possible. Per tal d'il·lustrar aquesta mutabilitat històrica de l'objectiu de la producció artística, de la seva lògica interna, Riegl va treballar amb el concepte de *kunstwollen* o voluntat artística. Aquesta voluntat d'art, el posicionament de l'artista davant de la seva obra, és, de fet, la que justifica que, en parlar de moda, en parlar de vestit i de la seva fenomenologia, s'eviti qualsevol dels termes que poden derivar a parlar de formes artístiques, principalment per no existir aquesta *kunstwollen*. Segons Solà Morales, el punt de partida de Riegl era la substitució de la idea abstracta d'estil per un concepte més flexible i viu.²³² Riegl volia fer de la història de l'art una disciplina autònoma, diferenciada de la història tradicional. Els

²³⁰ RIEGL, A. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 1.

²³¹ SIMMEL. *Cultura femenina...* p. 126.

²³² SOLÀ MORALES, I. “Prólogo a la edición castellana: Teoría e Historia del Arte en la obra de Alois Riegl”. A: RIEGL. *Problemas de estilo...* p. XIII.

períodes, les classificacions, vindrien donades per la voluntat artística, entenent-la d'una manera autònoma, partint de nous postulats, allunyant-se de la clàssica tradició grega.

De la mateixa manera, Riegl substituï la idea d'origen, plenitud i decadència winckelmannianes per la consideració del temps com una mutació constant de formes,²³³ on res era decadent. En el cas de la moda, es considera que és força evident aquest plantejament, tenint en compte que la moda és sempre moda, per tant, és sempre objecte de gust i no pot caure en decadència sinó mudar en funció d'un determinat ideal de bellesa. En parlar del vestit, de la moda, cal, com ja s'ha dit, abandonar aquest prisma de la història de l'art. Malgrat ser un objecte ornamental i ornamentat, el vestit no pot ser mesurat per la *kunstwollen*, ni pot ser classificat seguint els esquemes de la història de l'art tradicional.

Quan es van començar a estudiar les peces que conformen el catàleg, el primer que es va fer va ser posar-les en relació amb el seu temps històric, emprant una terminologia estilística. Però es va arribar a un punt en el qual va ser necessari posar en relació la nomenclatura estilística amb la seva significació, i es va veure que el vestit no compartia els mateixos postulats ideològics. Un exemple el podríem trobar en la moda romàntica: la moda romàntica no era romàntica perquè no seguia els postulats del romanticisme en la seva recerca estètica. Mancaven elements que confirmessin que els teixits o les formes eren romàntics. De fet, si ho eren, era només perquè coincidien amb el temps del romanticisme. La crinolina, per exemple, que és un dels elements potser més evidents del vestit en el període romàntic no era romàntica en ella mateixa, com tampoc ho eren la tipologia de mànigues, o de cos, que componien els vestits.

L'estil, ha estat sovint un concepte emprat com un bloc inamovible, immutable, totalitari i històric, que caracteritzava formalment una època i que contribuïa a visualitzar un temps esdevenint-ne la seva aparença.²³⁴ Els estils, o les seves denominacions, són elements del llenguatge descriptius i neutres, que han perdut la connotació despectiva per la qual van ser encunyats molts d'ells, com el gòtic, el barroc o l'impressionista.²³⁵ Sovint aquest tipus de denominacions faciliten la comunicació i esdevenen, així, part d'un llenguatge específic per a referir-se a l'art. Però en el cas de l'art, sovint aquests aspectes descriptius tan clars que configuren les denominacions estilístiques es troben amb el límit d'aquestes categories quan s'arriba a la seva anàlisi teòrica. Gombrich afirmava que en l'anàlisi de l'obra d'art, la seva descripció, no podia anar mai separada de la crítica i que la majoria dels debats al voltant d'èpoques i estils naixien precisament de la manca d'una separació clara entre norma i forma.²³⁶

²³³ SOLÀ MORALES. "Prólogo a la edición castellana..." A: RIEGL. *Problemas de estilo*. ... p. XV.

²³⁴ Vegeu, per exemple: GÜELL, J. "Evolució cronològica de l'estructura i la forma de l'època isabelina 1840-70 (I)". *Estudi del noble*, n. 8 (2008), p. 8-13.

²³⁵ GOMBRICH, E. H. *Norma y forma*. Madrid: Alianza Editorial, 1984 (1966), p.185.

²³⁶ IDEM. *Ibidem*. p.185.

En el camp de les arts decoratives, i en concret en el cas del vestit, es troba una altra dificultat a l'hora d'emprar aquesta terminologia. Com ja s'ha afirmat anteriorment, es considera que en els objectes que no són fruit d'una pulsio creativa exclusiva, d'una *kunstwollen*, sinó que són produïts per fer front a una demanda de consum i de mercat, no s'hauria de parlar d'estètica (o de la norma) sinó que s'hauria de parlar de gust (o de la forma). Aquest gust implicava inclinacions cap a unes determinades formes, però no es basava en l'existència d'un marc fix de recursos formals, que permetien:

“afegir a la realitat de les coses un escreix d'artificialitat, un viàtic de fantasia, arreplec convencional de prestígis imaginats: una cullera, per exemple, una cadira, un pensament, una melodia, una aprensió, no són res per a l'idealista decorativista o són coses poc valuoses si no van cobertes d'alguns rínxols, de poques o moltes *fioriture* o d'alguns quilograms de retòrica, que en llenguatge convencional ens hi evoquin sublimacions sovint (gairebé sempre) de baixa qualitat sentimental o espiritual.”²³⁷

Aquestes consideracions de Sacs foren revisades en ple auge Noucentista afirmant que:

“Es cosa corrent, sobretot entre pintors i tractadistes d'art massa enderiats en classificacions i definicions dogmàtiques, parlar en to pejoratiu d'aquestes arts que per entendre'ns havem convingut a anomenar decoratives, oposant-hi el concepte d'art pur, cosa aquesta que, a fi de comptes, o no vol dir res o no passa d'ésser una pura abstracció”.²³⁸

Aquestes paraules, escrites pel dibuixant i tallista de mobles Eusebi Busquets són prou reveladores no només de la voluntat de defensar i de revaloritzar les arts decoratives, sense tenir, però, gaires miraments pel que era la moda del vestit: “la boniquesa és un concepte relatiu, sovint canviable, com la moda, i amb el qual es disfressen la ineptitud, la ignorància o la gosadia.”²³⁹

Així, el concepte d'estil en aquesta tipologia d'objectes quedà reduït a la voluntat d'assimilar els aspectes més superflus de l'estil imperant per tal de produir un objecte d'acord amb el gust i, per tant, amb els ideals que pertoquin. Teresa Sala afirmava que:

“una història de l'art decoratiu concebuda exclusivament com a seqüència estilística, convencional successió temporal dels estils, esdevé un tipus d'enfocament susceptible d'ésser revisat, ja que la idea d'estil com a concepte i realitat codificada tampoc no és una categoria generalitzada en la història de l'art”.²⁴⁰

²³⁷ SACS, J. *La nova revista*, juny (1929). Publicat a: *Arts i Bells oficis*, n. (1929) p. 185.

²³⁸ BUSQUETS, E. *Arts i Bells oficis*, (octubre 1929), p. 186.

²³⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 186.

²⁴⁰ SALA, T. M. “La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions”. *Matèria* n. 1 (2001), p. 209.

I afegia que, coincidint amb el que ja havia expressat Meyer Schapiro, “l’estil no està només constituït per propietats formals sinó també aspectes expressius, individuals i socials.”²⁴¹ Morales, parlant també d’aquest teòric citava l’assaig *Style*, on es referia a l’estil com la forma constant en l’art d’un individu o d’un grup.²⁴² En el cas de les arts decoratives, de l’objecte, la seva multiplicació i reproductibilitat fa que s’allunyin de l’àmbit expressiu i, per tant, segons Schapiro, s’allunyin també del concepte d’estil. Per estil, Schapiro es referia a “la forma constante –y a veces los elementos, cualidades y expresión constantes- que se da en el arte de un individuo o grupo”.²⁴³ Aquest autor considerava que l’estil era, per a l’historiador de l’art, un element essencial. L’historiador de l’art estudia l’estil a través de les correspondències interiors, la seva formació i les seves evolucions, i li serveix com a criteri per establir una data i un lloc d’origen. Però afegeix també que malgrat que alguns conceben l’estil com un tipus de sintaxis o de patró compositiu, que pot ser analitzat matemàticament, a la pràctica no es pot prescindir del llenguatge vague i imprecís de les qualitats en descriure aquests estils.²⁴⁴

George Simmel observava que l’essència de les arts aplicades era que es tractava d’objectes que es donaven moltes vegades: la seva propagació era l’expressió quantitativa de la seva utilitat, mentre que en el cas de les Belles Arts l’essència era la seva singularitat:

“El hecho de que innumerables telas, joyas, sillas y encuadernaciones, lámparas y vasos se fabriquen con arreglo a sus respectivos modelos constituye el símbolo de que cada uno de esos objetos tiene su ley fuera de si mismo, es sólo el ejemplo fortuito de una generalidad. El sentido de su forma es el estilo...”²⁴⁵

Simmel centrava, doncs, el concepte d’estil en aquelles obres que seguien una sèrie de característiques “per imitació”. En aquest treball s’entén aquesta inclinació a la imitació o a la còpia com un factor mogut pel gust. Tanmateix, el propi autor afirmava que també els grans artistes tenien estil: un estil seu, que es podia considerar una llei individual,²⁴⁶ ja que en última instància aquest autor centrava l’estil en el concepte de llei. En aquest cas, doncs, l’estil seria una opció individual, una manera de fer o un *modus operandi*, que tampoc serviria per descriure el vestit ja que aquest es mou per unes tendències generals de gust i de moda.

Mentre que una obra d’art ha de ser fruit del geni i de la expressió de sentiments i originalitat, amb la importància del subjecte creador com a emissor d’un missatge que el faci original, el vestit és el resultat d’un procés molt diferent. És innegable que, malgrat que allò individual, únic, no s’hauria de trobar sota el llenguatge universalista ni

²⁴¹ IDEM. *Íbidem*. p. 210.

²⁴² MORALES, J. R. *Estilo, pintura y palabra*. Madrid: Ediciones Càtedra, 1994, p. 32.

²⁴³ SCHAPIRO, M. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Editorial Tecnos, 1999, p. 71.

²⁴⁴ IDEM. *Íbidem*. p. 75.

²⁴⁵ SIMMEL, G. “El problema del estilo”, *Reis*, n. 84 (1998), p. 321.

²⁴⁶ IDEM. *Íbidem*. p. 321.

nominalista, la classificació i categorització és una eina útil i necessària per a qualsevol estudi. Però l'ús de l'estil en el cas del vestit podria comportar conclusions errònies: el vestit no és un èns individual, malgrat ser l'expressió visual d'un individu, sinó que en tant que és moda esdevé col·lectiu. I és precisament aquesta col·lectivitat, aquesta característica de ser *moda* que fa que el vestit no es pugui replegar sota el concepte d'un estil, sinó que calgui parlar del vestit com a fenomen variable que transcorre durant un determinat període i que respon a uns ideals determinats de bellesa. Aquests ideals són fruit d'un context socio-cultural i històric que els defineixen i que provoquen que el vestit esdevingui moda. Per aquesta raó cal parlar del vestit al llarg de períodes concrets, per estudiar-ne l'evolució i tenir present la seva recepció, però parlar d'estil en una peça de vestir suposaria barrejar termes. Així, retornant al tema ja estudiat, cal no confondre gust i estil.

König vinculava els conceptes de moda i estil, seguint les teories d'A. L. Kroeber que, tenint en compte la versatilitat i la total arbitrarietat de les modes de cada any, observà que aquestes encaixaven en ritmes seculars i relativament regulars.²⁴⁷ De fet, aquests ritmes seculars són certs i evidents, però no es creu que aquests justifiquin l'ús del llenguatge estilístic, sinó simplement una permanència en el temps que es relaciona amb l'existència d'un estil per l'existència d'un gust i d'uns ideals que tendeixin a aquest. De fet, en aquest treball no es pretén dur a terme un treball merament descriptiu, ni una suma anecdòtica de repertoris formals, sinó que es vol establir unes constants evolutives i formals que presentin unes característiques pròpies i relatives a una època. Les constants formals existents eren el fruit d'unes determinades necessitats i de gust, i no estaven definides per una estilística o una estètica com es poden entendre altres produccions artístiques.

Probablement aquesta negació del concepte estil sigui conseqüència de les teories postmodernes.²⁴⁸ En aquesta línia, i citats per Morales, es podrien situar les teories de George Kubler.²⁴⁹ D'altres historiadors han buscat alternatives a l'hora de parlar del concepte d'estil, proposant noves nomenclatures que trenquessin amb els esquemes tradicionals però que fessin referència també a la recerca de la unitat i l'estabilització de formes.²⁵⁰ No és en aquesta direcció en la que es vol enfocar aquesta reflexió, sinó que es pretén alliberar el vestit del quadre dels estils tradicionals i emprar aquests només com a definidors d'un període, d'un temps històric. En el pròleg del llibre de José Ricardo Morales, l'autor, afirmava que malgrat la crisi del concepte estil "nunca podremos prescindir de las nociones genéricas que otorgan determinado "sentido común" a los

²⁴⁷ KÖNIG, R. *La moda en el proceso de la civilización*.(1985) València: Editorial Engloba, 2002, p. 45

²⁴⁸ DAVEY, N. "Beyond the mannered: the question of style in philosophy or questionable styles of philosophy". A: VAN ECK, C. MCALLISTER, J. W. VAN DE VALL, R. *The question of style in philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 177-200.

²⁴⁹ MORALES. *Estilo, pintura...* p. 29.

²⁵⁰ RECHT, R. *Le croire et le voir. L'art des cathédrales XIIème-XVème siècle*. Paris: Éditions Gallimard, 1999, p. 67-80.

conjuntos de obras, fenómenos o hechos que ostenten características análogas.”²⁵¹ De fet, el mateix Morales afirmava que “no se trata de aceptar o rechazar el estilo como tal, pues en sentido riguroso ese como tal no existe, ya que depende del modo en que fue pensado por quienes lo definieron”.²⁵²

Sabem que el que estructura en definitiva el camp semàntic de l'estil es troba en la forma o, més concretament, en la forma de les formes. És evident que aquestes formes no eren arbitràries: darrere les formes hi ha sempre unes expectatives, que no són les mateixes ni per a tots els objectes ni per a tots els temps. Per tant, en parlar d'estil, no es pot concebre una llista de característiques sense una interpretació del rol jugat per aquest objecte. L'estil és, en definitiva, una eina que té la història –i els historiadors- d'ordenar les formes per capítols temporals, de manera que es pugui classificar tot tipus de creació artística durant un cert període de temps. Si en parlar de la producció d'una peça el discurs es centrés només a observar-ne l'estil, el resultat seria una descripció de l'aspecte formal posat en contraposició amb el concepte d'estil que li pertocaria. Per exemple, si s'observa un vestit durant el Romanticisme, es pot determinar que té una sèrie de característiques que perduren i que existeixen en funció d'un ideal femení i d'un determinat gust. Ara bé, si hom s'aventurés a definir aquest vestit (o de manera més general, la moda) com a romàntica, s'estaria comparant la forma d'aquest vestit i els seus recursos a la forma i recursos de la novel·la romàntica i, al seu torn, s'estaria equiparant a les solucions pictòriques romàntiques. Si el romanticisme és una presa de consciència davant d'una determinada idea de bellesa i aquesta genera una producció artística, el vestit no és més que una conseqüència d'aquesta idea de bellesa aplicada, en el cas que ens ocupa, a la dona. S'estaria parlant, doncs, d'un ideal femení al qual respon el vestit.

A més, parlar de l'aspecte estilístic sense aprofundir en la realitat individual de la peça seria erroni i proporcionaria informació parcial. Tal com apuntava Gombrich,²⁵³ les classificacions no deixen de ser artificials i sempre susceptibles de ser revisades.

“And we should also realize that the traditional concept of style as being a sort of Platonic idea existing before creation and then producing a work of art, is worthless when we study works of medieval art like these”²⁵⁴

Simmel parlava de l'estil com un principi de generalitat que es barrejava amb el principi d'individualitat, que el desplaçava o que el suplantava.²⁵⁵ Aquesta individualitat era referida per Bozal, seguint les tesis de Hegel, com una particularitat que, lluny de ser un

²⁵¹ MORALES. *Estilo, pintura...* p. 11.

²⁵² IDEM. *Íbidem*. p. 31.

²⁵³ GOMBRICH, E. H. “Las categorías estilísticas de la historia del arte y sus orígenes renacentistas”. *Norma y forma*. Madrid: Editorial Alianza, 1985 (1966).

²⁵⁴ SAUERLANDER, W. “Sculpture on Early Gothic Churches: The State of Research and Open Questions”, *Gesta*, vol. IX/2, 1970, p. 41.

²⁵⁵ SIMMEL, G. “El problema del estilo...” p. 321.

punt fix, estret i rígid era un camp d'amplis límits.²⁵⁶ I afegia que la tendència a la vaguetat o a l'agudització d'aquestes particularitats es realitzava al llarg de la història dels estils.²⁵⁷ Per Adorno, l'estil era una convenció replegada al subjecte.²⁵⁸ Segons aquest autor, pensadors com Schönberg es revelaren contra en concepte d'estil seguint un criteri totalment modern.²⁵⁹

Avui en dia és difícil i injustificable establir valors absoluts amb ambició de ser perpetus. L'estil és difícilment confirmable ja que hi conflueixen necessitats molt variades i, fins i tot, realitats molt locals que n'impedeixen una universalització de les formes. Però cal tenir en compte que es requereixen estructures prèvies que permetin dur a terme un treball empíric i desenvolupar una explicació científica. Un grau de generalitat a l'hora de desenvolupar una recerca és necessari per desenvolupar unes conclusions. De fet, fins ara, s'han determinat diferents tipologies de vestit que, al seu torn, es podrien haver tractat d'estils. I a mesura que es vagi avançant en les descripcions de les peces dels diferents moments es podrà observar que també es podran definir estils diversos, classificacions variades, que lluny de ser categòriques no contribuiran sinó a matisar un panorama d'infinites variacions, corresponent totes i cada una a la multitud de realitats que il·lustren cada peça del catàleg. Quan un factor no pot ser mesurat per la mateixa vara que els altres pot quedar fora de la classificació estilística, corrent així el risc de simplificar i globalitzar unes realitats que no seran sinó idealitzades.

És evident que en història de l'art no es pot improvisar, que cal conèixer per poder descriure i observar. El que s'ha dut a terme en aquesta investigació és precisament aquest procés d'observació i d'anàlisi d'una i de múltiples realitats per tal de poder observar l'objecte des de multitud de perspectives: perspectives que no permeten definir un estil sinó simplement trobar un conjunt d'elements comuns i no comuns que descriuïn un panorama concret. Així mateix, parlar de clàssic, de formes clàssiques, tampoc seria una opció clara ni precisa donat que el "clàssic" varia en cada època i també en cada objecte. El clàssic entès com allò ja experimentat llargament, allò acceptat al llarg del temps que es veu pertorbat per l'element de la innovació, varia també en funció del període i del context estilístic. Tampoc es pot parlar, en el cas que s'estudia, de voluntat artística que pugui definir unes determinades formes, ja que majoritàriament aquestes venen donades per factors externs, per dinàmiques de gust i de mercat. El retorn d'estils, els *neos* entesos com una recuperació estilística d'uns recursos concrets i emprats per a respondre a unes altres necessitats també obliguen a revisions. L'eix estilístic comú sobre les quals giren aquestes recuperacions formals són sovint virtuals en mancar de fonaments comuns pel que fa a la seva història o el context de pensament.

²⁵⁶ BOZAL, V. *El lenguaje artístico*. Barcelona: Ediciones Península, 1970, p. 46.

²⁵⁷ IDEM. *Íbidem*. p. 46.

²⁵⁸ ADORNO, T. W. *Teoría estética*. (1870) Barcelona: Ediciones Orbis, 1983, p. 270.

²⁵⁹ ADORNO. *Teoría estética...* p. 271.

El registre de la individualitat en indumentària és pràcticament inexistent: de fet l'aparició d'aquesta individualitat rau en el centre de l'interès de la present recerca: l'aparició de l'individu creador i, per tant, d'objectes creats sota una determinada pulsio que puguin definir un estil concret. El concepte d'autoria es configura precisament en els anys en els quals es mou aquest estudi. L'atribució, basada en principi en l'estil individual dels creadors, pot començar a aparèixer en aquest moment, de manera encara molt tímida per la forta pressió dels models encara francesos que marcaven la moda. El pas de l'artesà a l'artista no és en absolut exclusiu del camp estudiat. La diferència entre uns i altres rau probablement en el pas que es fa de la producció general a una producció genuïna, que podria ser confosa erròniament amb una producció estilística pròpia.

En el cas del vestit, cal relacionar-lo amb un ideal femení concret, ja que el vestit en serà la seva màxima expressió. L'ideal femení esdevindrà una icona del temps. Perrot afirmava que en la relació normativa de les formes vestimentaries i el seu portador, els determinismes socio-històrics eren evidents. Però sobre el pla de l'evolució de les formes per elles mateixes semblava difícil, malgrat totes les històries del vestit, d'establir de manera sistemàtica les connexions amb les temporalitats polítiques.²⁶⁰ I afegia que la moda no era més que un nivell del fenomen vestimentari, una modalitat transitòria d'un temps mitjà que es podia assimilar a l'estil, però que modificava o transformava.²⁶¹

²⁶⁰ PERROT. *Les dessus et les dessous ...* p. 39.

²⁶¹ IDEM. *Íbidem.* p. 44.

