



Catalonia

18 | Premier semestre 2016

Art Nouveau - Modernisme : París - Barcelona

Vestir la pintura: el mite de «la parisenca» i Ramon Casas

Núria Aragonès Riu



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/2314>

DOI : 10.4000/catalonia.2314

ISSN : 1760-6659

Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Référence électronique

Núria Aragonès Riu, «Vestir la pintura: el mite de «la parisenca» i Ramon Casas», *Catalonia* [En línia], 18 | Premier semestre 2016, Publicat el 01 juillet 2016, Consultat el 26 novembre 2023. URL: <http://journals.openedition.org/catalonia/2314> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/catalonia.2314>

The text and other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

Vestir la pintura: el mite de «la parisenca» i Ramon Casas

Núria ARAGONÈS RIU
Universitat de Barcelona
naragones@ub.edu

Résumé : Depuis la deuxième moitié du XIX^e siècle nous assistons à la construction du « mythe » de la Parisienne en tant qu'icône de mode et de modernité dans les arts et la littérature. Quelques peintres et dessinateurs du modernisme catalan, notamment Ramon Casas, adoptèrent le motif iconographique de la jeune femme parisienne et s'en servirent comme source d'inspiration pour habiller les femmes qui peuplaient leurs illustrations. Notre but ici est d'approcher les rapports que ces peintres entretenaient avec la mode dans le cadre de leur création artistique et d'en faire ressortir l'influence du modèle parisien.

Abstract: The second half of the nineteenth century saw the development of the «myth» of the Parisian woman as a modern fashion icon in the arts and literature. Some painters and illustrators of Catalan modernism, including Ramon Casas, were particularly inspired by the model of the young «Parisienne» and adopted this typified figure in their paintings. The main purpose of this article is to approach the relationship between those artists and the representation of fashion in the context of their artistic creation as well as to bring out the impact of the Parisian archetype.

Mots-clés : Parisienne, icône, mode et peinture, iconographie, modernisme, Ramon Casas, magazines de mode, Paris-Barcelone.

Keywords: Parisian, icon, fashion and painting, iconography, modernism, Ramon Casas, fashion magazines, Paris-Barcelona, history of fashion, 19th century.

Dins l'extens repertori iconogràfic de la pintura francesa de la segona meitat del segle XIX, la representació de la dona parisenca constituí un tema significatiu al qual van recórrer bon nombre de pintors a la recerca d'una nova idea de modernitat. La parisenca no representava una dona concreta sinó una icona, una imatge emblemàtica, un prototipus de feminitat lligat sempre al context urbà. Encara més important, la parisenca era una figura que es definia per la seva vestimenta i es representava abillada a la última moda, evidentment francesa, ja que constituïa una imatge de la consumidora de la moda nacional. Ella simbolitzava la legitimació del gust, de l'elegància i de l'autoritat francesa en matèria d'estil.

Com es construeix doncs aquesta figura mítica, que ja trobem ben consolidada al tombant del segle XX? I com és assimilada i reinterpretada per determinats artistes catalans, com Ramon Casas, que visqueren de primera mà l'experiència de la vida bohèmia «montmartroise»? Per respondre a aquestes i d'altres qüestions cal remuntar-se dos segles abans, vers 1770, quan es comença a construir la imatge de la ciutat de París com a capital del luxe i de l'elegància. Segons l'autora Joan DeJean, fou a partir d'aquests anys que el rei Lluís XIV, amb l'ajut del seu controlador general de finances

Jean-Baptiste Colbert, començà a posar en marxa una gran operació política, econòmica i cultural amb l'objectiu de monopolitzar la indústria i el comerç del luxe en tots els seus vessants: la cuina, la moda, la cultura i l'oci¹. Gràcies a tota una sèrie d'accions estratègiques ben orquestrades, l'estil de vida francès es va anar convertint en un referent en el qual s'emmirallava la resta d'Europa. No és casualitat que just en aquell moment s'editessin els primers recopilatoris de gravats de moda² i que sortissin al mercat publicacions com el *Mercure Galant*, que incorporava temes de tendències vestimentàries i d'estil de vida entre els seus articles d'actualitat. Ja ben entrat el segle XVIII, París es consolidà com a capital de l'elegància amb la figura cabdal de les «marchandes de modes», professionals especialitzades en la producció i venda d'ornaments que completaven el vestit femení. Algunes d'elles com la cèlebre Rose Bertin³, vinculada a la casa reial i responsable en gran part del renovament estilístic del vestuari de Maria Antonieta, es poden considerar com a precursors dels *grands couturiers* del segle XIX, que tingueren un rol de veritables àrbitres del gust. Aquest fou el cas del qui es considera el «pare de l'Alta costura», Charles Frederick Worth (1825-1895), el primer modista que establí un *atelier* de moda a la parisenca rue de la Paix l'any 1857. Així es fundava la que pot considerar-se la primera marca de moda, és a dir, una firma amb una identitat ben definida associada al nom del *couturier*, que per primera vegada es gravà en una etiqueta cosida al vestit. A partir d'aquell moment un bon nombre de cases d'alta costura s'anaren instal·lant a la rue de la Paix i els seus entorns, com fou el cas de les mítiques *maisons* Doucet, Paquin, Lanvin i Drecoll, gràcies a les quals es desenvolupà ràpidament una pròspera indústria d'alta costura francesa. Paral·lelament a aquest desenvolupament es posaren en marxa noves maneres i estratègies de difondre les creacions franceses, per exemple a través de la premsa especialitzada, propiciant així un clima que generà un gran interès per la moda entre els cercles de l'alta societat i també en el món artístic. En els àmbits de la premsa, la literatura i la pintura, aquest interès creixent per la moda s'associà al concepte de modernitat i es personificà en la imatge de la dona parisenca, com anirem veient tot seguit.

Pel que fa a l'àmbit de la premsa, la segona meitat del XIX veié una veritable eclosió de revistes femenines, en bona part editades i redactades per homes que firmaven amb pseudònims femenins. Recordem per exemple la breu però singular experiència de Stéphane Mallarmé amb la publicació de *La Dernière Mode* durant els darrers quatre mesos de 1874, on l'escriptor declarà la seva intenció «d'estudiar la moda com un art»⁴. Gairebé deu anys després, el 1881, Ernest Hoschedé creà la luxosa revista *l'Art et la Mode*, que gaudirà d'una llarguíssima trajectòria ja que, amb els seus alts i baixos, no es deixà d'editar fins el 1972. La publicació comptà amb col·laboradors del prestigi d'Edmond de Goncourt, Ludovic Halévy, Henri Meilhac, Théodore de Bainville o Arsène Houssaye, en els quals es confirma l'existència d'un corrent literari i artístic seriosament interessat per la moda⁵. Es tracta de publicacions progressistes de caràcter

¹ DEJEAN, Joan. *La esencia del estilo. Historia de la invención de la moda y el lujo contemporáneo*. San Sebastián: Nerea, 2008.

² Vegeu l'estudi de GAUDRIAULT, Raymond. *La gravure de mode féminine en France*. Paris: Éditions de l'Amateur, 1983.

³ Per a un treball acurat sobre Rose Bertin i la seva influència vegeu SAPORI, Michelle. *Rose Bertin: ministre des modes de Marie-Antoinette*. Paris: Regard, Institut Français de la Mode, 2003.

⁴ BREVIK-ZENDER, Heidi. «Écrire la mode, de Balzac à Mallarmé». *L'impressionnisme et la mode*, Gloria GROOM dir. Paris: Musée d'Orsay, Skira Flammarion, 2012, p. 272-278.

⁵ TETART-VITTU, Françoise. «L'Art et la Mode». *Dictionnaire de la mode (Les dictionnaires d'Universalis)*. Encyclopaedia Universalis France, 2016, publicació electrònica.

artístic, redactades i en bona part llegides per homes de lletres, en les quals s'associa la moda femenina a una expressió de la modernitat.

Com es dedueix de l'observació dels titulars i articles de les revistes, l'art de l'elegància roman intrínsecament unit al gust «innat» de la parisenca. Així s'explica en el periòdic *La Mode Illustrée*, en el qual la redactora en cap Mme Emmeline Raymond es dedica a dissecar tot allò que distingeix la parisenca en matèria de moda. D'altra banda, Mme Raymond publicà un llibre titulat *Le secret des Parisiennes*⁶, probablement un recull d'articles apareguts a la revista, on es descriu el guarda-roba de la parisenca ideal. Aquí descobrim que el fet de comprar robes cares als grans modistes no crea un estil, sinó que cal un *savoir-faire* especial per a saber transformar un conjunt i vestir de manera elegant amb pocs recursos. Associant amb talent els diferents accessoris, la parisenca sap com convertir un vestit vell en una peça «au goût du jour». En la mateixa línia, trobem les «Quelques opinions avancées sur la Parisienne» escrites per Arsène Houssaye i publicades en la revista *L'Artiste*, que ell mateix dirigí des de 1843 i en la qual col·laborava Charles Baudelaire. Houssaye afirma en la primera pàgina: «Il y a deux naissances pour la femme : celle du berceau et celle de la robe»⁷. Així doncs, el primer vestit de la nena parisenca constitueix un element tan definitori de la seva identitat que equival gairebé a un segon naixement. L'autor continua amb aquesta identificació entre París i la moda:

La Parisienne n'est pas à la mode, elle est la mode [...]. Quand une provinciale passe sur le boulevard, on reconnaît que sa robe est neuve. La robe de la Parisienne a beau sortir, à l'instant même, de chez Worth ou de chez une couturière quelconque, il semble qu'elle ait été portée depuis la veille: la provinciale est habillée par sa robe, la Parisienne habille sa robe⁸.

Obviant el lloc de naixement, Houssaye explica que una dona pot esdevenir parisenca quan experimenta la seva primera passió o en el seu primer viatge a París; ara bé, aquesta haurà d'haver nascut «llaminera, fantàstica, ambiciosa, presumida i adorable»⁹, qualitats que defineixen aquest prototipus femení ben establert en els darrers decennis del segle XIX.

Tota aquesta concepció de la moda parisenca lligada a una determinada actitud fou exportada i assimilada per les revistes de moda espanyoles i catalanes. Un cas singular fou el periòdic *Paris Charmant. Periodico mensual ilustrado de literatura y modas*, que s'editava a París simultàniament en francès i en espanyol des de 1881. La revista era dirigida per l'escriptora Faustina Sáez de Melgar i comprenia una part literària exclusivament espanyola i una part dedicada a la moda amb continguts i il·lustracions compartides amb la versió francesa. En l'àmbit de l'edició barcelonina trobem *La Ilustración de la Mujer*, fundada el 1883, que comptava amb la mateixa Saez de Melgar com a delegada a la ciutat de París. La revista es completava amb un suplement titulat *Revista de modas y Salones*, que comprenia al seu torn un *Figurín Iluminado de París*, enviat cada mes a les abonades. El 1884, l'editorial Montaner y Simón creà *El Salón de la Moda, Periódico quincenal indispensable para las familias, ilustrado con profusión de grabados en negro y figurines iluminados de las modas de París*. A banda dels figurins parisencs als que fa al·lusió el subtítol, la revista comptava amb una secció

⁶ RAYMOND, Emmeline. *Le secret des Parisiennes, suivi de Mélanges*. Paris: Firmin-Didot, 1883 (2a edició).

⁷ HOUSSAYE, Arsène. «Quelques opinions avancées sur la Parisienne». *L'Artiste : journal de la littérature et des beaux-arts* (1/07/1869), p. 147-164, p. 147.

⁸ *Ibid.*, p. 154.

⁹ *Ibid.*, p. 148.

anomenada «Revista de París» on es parlava de l'actualitat i les tendències de la capital francesa. També a Barcelona, l'any 1897 es començà a publicar *El Eco de la Moda*, la versió espanyola del cèlebre *Petit Écho de la Mode* que s'editava des de 1880. Pel que fa a publicacions en llengua catalana cal destacar una secció anomenada «Una plana per a les senyores», signada per «Rosaura», que començà a incloure's al diari *La Il·lustració Catalana* a partir del 3 de desembre de 1905, i en la qual es detallaven amb to desenfadat les últimes tendències vingudes de París. Aquesta plana desaparegué dos anys més tard amb el llançament de *Feminal*, un suplement enterament dedicat a la dona que acabà esdevenint una important publicació de caire feminista sota la impecable direcció de Carme Karr. Aquesta revista dugué a terme una gran tasca en la difusió de l'obra de dones artistes i escriptores bo i reivindicant l'espai que els corresponia, però tractà en menor mesura el tema de les tendències de moda. La secció de la *Il·lustració Catalana*, en canvi, basava tot el seu contingut en la moda parisenca:

[...] Lo que surti en aquesta secció serà [...] lo més chic de les creacions dels couturiers més al dia de la rue de la Paix y altres rues avoisinantes que formaran aquell encantador quartier de la mode¹⁰.

L'article inaugural d'aquesta secció està replet de paraules en francès que legitimen els coneixements en moda de l'autora. Es mencionen també les creacions inèdites de les cases de modes catalanes i es reconeix la qualitat de les nostres «excelentes artistes de la estisora», és a dir les modistes, que tot i el seu «obligat paper d'interpretadores de la moda, no son menos remarcables que'ls Doucet, Paquin, Redfern, Worth, Rouff, Doeillet, de l'*élite* creadora parisenca»¹¹. La redactora insisteix no obstant en el caràcter pràctic de la secció i remarca que, de totes les creacions parisenes, parlarà només de les que «pel nostre carácter se puguin portar aquí». En l'article es fa esment diverses vegades de la contraposició entre el caràcter parisenc («la mondanité») i el caràcter català («retret i casolà»), que s'uneix als «pressupostos reduïts» i a «l'ausència de gustos extremats que fan precisament l'encant de la moda». La redactora continua: «Diuen que Barcelona es un petit Paris, y aquesta comparació [...] és una exageració en tots els sentits [...]»¹². Queda doncs ben palesa l'autoritat parisenca en matèria de gust i d'estil, que les modes barcelonines reinterpreten bo i adaptant-lo a una clientela conservadora que es mostra més reticent a la novetat.

A banda de l'àmbit editorial, la imatge emblemàtica de la parisenca tingué un rol fonamental en la pintura de la segona meitat del segle XIX, ja que, com hem apuntat precedentment, la moda constituí un signe de modernitat per a tota una generació d'artistes. La dona parisenca s'associava a factors com la moda, els nous espais de la ciutat, l'art modern, els espectacles, la vida urbana, l'oci o el consum. Aquest esperit fugisser de la vida moderna fou el que buscaren transmetre els pintors que s'inclouen en el moviment impressionista, en l'obra dels quals s'endevina un interès especial pel tractament de la indumentària. Només cal citar «Camille ou la robe verte» (1866) de Claude Monet, així com nombroses obres d'Auguste Renoir, entre les quals «La femme à la perruche» (1871) i «La Parisienne» (1874). En aquesta darrera, l'actriu Henriette Henriot encarna a la perfecció l'elegància parisenca representada amb un vestit de passeig d'un color «bleu roi» o «bleu de France» de reminiscències patriòtiques¹³. D'altra banda, Édouard Manet presentà un any més tard el retrat d'una singular i

¹⁰ «Una plana per a les senyores». *La Il·lustració Catalana*, 2^a època, n°131 (03/12/1905), p. 782.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

¹³ *L'impressionnisme et la mode*, op. cit., p. 125 i ss.

hieràtica «Parisienne»¹⁴ vestida amb un conjunt negre, al qual el pintor incorporà certs elements de fantasia com ara una gran cadena daurada i un coll rígid blanc que recorden la indumentària de l'Espanya barroca. Val a dir que en aquells anys el vestit tintat de color negre constituïa un element indispensable de l'armari de la burgesa elegant, tal i com afirmava per exemple *La Mode Illustrée* en l'edició de juliol de 1869¹⁵. A les acaballes de la dècada de 1870, el negre era el color de moda en els vestits de festa tant a París com a Londres, tal com ho descriu l'autor Arden Holt el 1879 en el seu text «What to wear at fancy balls»¹⁶. Aquestes reminiscències del Segle d'Or espanyol, perceptibles tant en la pintura com en la indumentària, responen sens dubte a la influència que exercí Eugenia de Montijo, Emperadriu de França de 1853 a 1871. En el terreny anglès, un exemple clar d'aquesta tendència és el retrat de «Mrs. Louis Huth» de James Whistler, també anomenat «Arrangement in Black», on es representa un vestit de vellut negre amb collarí i punys d'encaix blanc que recorden l'imaginari de Velázquez¹⁷. En la mateixa línia temàtica trobem «La dame au gant» (1869) de Carolus-Duran, un reputat pintor de tendència naturalista que acollí al seu taller a alumnes com Whistler, Singer-Sargent i un jove Ramón Casas l'any 1881. La dama retratada és l'esposa del pintor, Pauline Croizette, exquisidament abillada amb un vestit de setí negre adornat amb encaixos de tul i complementat amb uns delicats guants de pell que el pintor plasmà amb una cura extraordinària pel detall.

Aquesta afecció per la vestimenta, tan manifesta en bon nombre de pintors de les dècades dels seixanta i els setanta, suscità inevitables crítiques als Salons anuals. L'historiador i crític Hippolyte Taine, per exemple, es lamentava de l'exageració en el tractament de la indumentària i equiparava irònicament els retrats femenins exposats al Saló amb els figurins de les revistes de moda: «Nombre de portraits, dans nos expositions annuelles, ne sont que le portrait d'une robe»¹⁸. Gairebé una dècada més tard, l'escriptor Joris-Karl Huysmans encara es feia ressò d'aquest fenomen en la seva crítica al Saló de 1879 i lamentava que determinats artistes no fossin més que «d'excellents couturiers» que vestien els seus models com si fossin figurins de moda «sous prétexte de modernité»¹⁹. D'altra banda, l'esmentat pintor Carolus-Duran fou objecte de sàtira en la revista *l'Éclipse*, en un dibuix del caricaturista Paul Hadol (1835-1875) on veiem un prestatge ple de ventalls, cintes i un rotlle de tela amb una etiqueta enganxada on es llegeix el nom de «Carolus Duran». La llegenda inscrita sota la vinyeta identifica irònicament l'obra del pintor amb les seccions d'uns grans magatzems de modes: «Maison Carolus-Duran. Ouverture des nouveaux rayons de velours, dentelles et éventails»²⁰.

A banda dels retrats esmentats on trobem la figura femenina aïllada sobre un fons neutre, cal citar una altra tipologia iconogràfica on la jove parisenca es representa en el context urbà que li és propi. En són un exemple les conegudes *midinettes* (joves obreres de l'agulla) que el pintor Jean Béraud (1849-1935) retratà en nombroses ocasions ja fos a la sortida dels *ateliers* de la rue de la Paix, a la place de la Concorde, a l'avinguda de l'Òpera o davant el Grand Palais. En aquest cas, més que en cap altre, es posa de

¹⁴ *Ibid.*, p. 124.

¹⁵ RAYMOND, Emmeline. «A côté de la mode». *La Mode Illustrée*, n° 27 (04/07/1869), p. 212-214.

¹⁶ Citat a RIBEIRO, Aileen. «Fashion and Whistler». *Whistler, Women and Fashion*. MACDONALD M. et al. ed. New York: The Frick Collection; New Haven and London: Yale University Press, 2003, p. 16-51, p. 38.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ TAINE, Hippolyte. *De l'idéal dans l'art*. Paris: Baillière, 1867, p. 71-72. Citat en *L'impressionnisme et la mode, op.cit.*, p. 32.

¹⁹ *Ibid.*, p. 96.

²⁰ *L'Éclipse*, n° 189 (09/05/1872), p. 4. Citat en *L'impressionnisme et la mode, op. cit.*, p. 127.

manifest que la parisença és un vehicle per a plasmar el que s'anomena «l'air du temps», la mundanitat, la ciutat moderna, el moviment i els atractius d'una urbs canviant. Podríem afirmar que la icona parisença constituïa la versió femenina d'un altre personatge estereotipat associat amb la ciutat moderna, el «flâneur», que també trobem tant en la pintura com en la literatura, sovint personificat en el retrat d'un artista concret. Citem com a exemple el cèlebre retrat del músic Erik Satie que Ramon Casas féu el 1891, conegut sota el nom de «el bohemio».

Casas fou un dels nombrosos artistes catalans que a les darreries del segle XIX viatjaren a París a fi d'ampliar la seva formació i viure l'experiència de la vida bohèmia a Montmartre²¹. En la seva primera estada a la capital francesa, quan només tenia quinze anys, el pintor barceloní estudià al taller de Carolus-Duran i a l'Acadèmia Gervex, i sabem que dos anys més tard ja va exposar al Saló de 1883. Des de llavors el trobem intermitentment a Espanya i a França, destacant l'estada 1890 on s'instal·là al Moulin de la Galette i coincidí amb Santiago Rusiñol (1861-1931) i Miquel Utrillo (1862-1934). Una aproximació ràpida a la seva obra gràfica i pictòrica²² permet copsar immediatament que Casas posseïa una sensibilitat fora del comú pel que fa a la representació de la indumentària. En l'àmbit del retrat, especialment aquells que realitza a Barcelona en el seu cercle familiar, es troba ben palesa la influència de Carolus-Duran en el tractament exquisit i detallat de la vestimenta. En són bon exemple dos retrats de la seva germana Elisa, pintats amb deu anys de diferència. El primer, datat de 1885, ens mostra la jove asseguda, impecablement vestida de blanc, amb guants de pell i sostenint un ventall i un ramellet de flors a les mans. El segon la representa dempeus amb un posat altiu, abillada amb un elegant vestit blanc de grans mànigues bufades²³ sobre el qual destaquen un cinturó de vellut verd ajustat a la cintura i una capellina o abric de pèl plegat sobre el braç²⁴. Aquest darrer retrat correspondria al moment en què la família del pintor es traslladà a viure al nou Eixample, fet que explicaria la voluntat de plasmar un estatus elegant i burgès a través del treball minuciós del vestit. En d'altres obres com «Entrant a la llotja»²⁵ (1898), el pintor se serveix de la indumentària per a desplegar tota la seva perícia artística en la transposició dels efectes visuals, gairebé tàctils, de la brillantor de les sedes i de la transparència de les blondes. En aquest exemple no podem deixar de veure-hi la influència pictòrica de Manet, Degas i Whistler, especialment pel que fa al retrat de Lady Meux que el pintor nord-americà realitzà el 1882²⁶.

Donada aquesta particular sensibilitat artística envers la figura femenina i la seva indumentària, resulta evident que Ramon Casas fos un dels artistes catalans que millor assimilés i reinterpretés la icona parisença que hem anat analitzant en aquestes pàgines. El tractament de la figura femenina en Ramon Casas ha suscitat l'interès de la historiografia en nombroses ocasions i des de múltiples punts de vista. Citem per exemple el treball d'Erika Bornay²⁷ on es remarca l'interès del pintor barceloní per la representació d'un tipus de dona d'idees i actituds progressistes que llegeix, condueix i

²¹ Vegeu entre d'altres estudis el catàleg de l'exposició *Pintors espanyols a París, 1880-1910*. Barcelona: Fundació La Caixa, 1999.

²² Vegeu COLL, Isabel. *Ramon Casas. Una vida dedicada a l'art: catàleg raonat de l'obra pictòrica*. Barcelona: El Centaure Groc, 1999.

²³ Les anomenades «manches jambon» molt populars a la dècada de 1890, amples de l'espatlla al colze i ajustades de l'avantbraç al canell.

²⁴ Vegeu PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, Mercedes. «Les dones de Ramon Casas». «*L'encís de la dona*». *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*. Barcelona: Fundació Gran Teatre del Liceu, 2007, p. 65-119, p. 73.

²⁵ Reproduït a «*L'encís de la dona*». *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, op. cit., p. 193.

²⁶ En relació a aquesta pintura veure Whistler, *Women and Fashion*, op. cit., p. 173.

²⁷ BORNAY, Erika. *Aproximación a Ramón Casas a través de la figura femenina*. Sabadell: AUSA, 1992.

es mostra sola independentment de la figura masculina. Per altra banda, Francesc Fontbona proposa una interpretació que entronca directament amb la nostra idea del prototipus parisenc. L'autor estableix un paral·lelisme entre la imatge femenina del pintor barceloní i les anomenades «Gibson girls» del pintor Charles Dana Gibson que s'acabaren identificant amb l'ideal de la dona nord-americana de tombant del segle XX. Seguint aquesta teoria, les dones de Casas constituïren uns personatges arquetípics més ideals que reals, que esdevingueren el símbol d'una època a Catalunya²⁸. Es tracta doncs d'una imatge femenina perfecta, estandarditzada, emblemàtica i indiscutible, que s'ha acabat associant amb el modernisme català. Cal remarcar que Casas no buscà els seus referents femenins en la dona del camp o en la representació del nu acadèmic com tants d'altres pintors, sinó que, tal i com esmentàvem a l'inici d'aquest article, l'artista ens mostra una dona vestida segons l'actualitat de la moda.

Un exemple d'aquesta icona emblemàtica seria el cartell que Ramon Casas presentà a concurs com a anunci publicitari de les «cigarretes París» l'any 1901. Sense entrar en les vicissituds d'aquesta empresa on l'obra de Casas no resultà guanyadora, remarcarem que per a plasmar «l'esperit» de la marca, el pintor barceloní va recórrer al prototipus de la dona parisenca, d'actitud desimbolta i provocadora, abillada amb una estola i un barret negres que ressalten la pal·lidesa del cutis. En darrer terme, la *butte* Montmartre ens situa en el context urbà de la capital francesa. La composició es pot posar en relació amb el quadre titulat «La parisién» (1899), en el qual Casas retratà a una jove asseguda en una cadira gairebé idèntica a l'anterior i en la mateixa posició relaxada i coqueta. En destaca la brusa vermella profusament decorada amb arabescos brodats en negre i el coll rígid que puja fins al clatell, gairebé fins a tocar els cabells recollits per una voluminosa toca de tul i flors que accentuen la verticalitat del conjunt. El color vermell, junt amb el negre esmentat anteriorment, també fou un color popular en la indumentària parisenca de fi de segle²⁹. Recordarem per exemple com Miquel Utrillo descriu Madeleine de Boisguillaume, una de les models predilectes de Casas: «emmagatzemada dins unes faldilles i un cos sempre vermell»³⁰. Així la representa el propi Casas en el cèlebre quadre de 1892 que primer s'anomenà «Au Moulin de la Galette» i que després fou conegut amb els noms de «Madeleine» o «L'absenta», ja que la model es representa asseguda en una taula de Café davant un got d'absenta i sostenint un havà entre els dits. Creiem que la brusa ricament ornamentada de «La parisién» tindria no obstant una relació més directa amb el tríptic de Félix Vallotton titulat «Le Bon Marché» (1898), en què es representa l'interior dels grans magatzems amb les seves elegants clientes examinant els diferents gèneres. La dona que apareix d'esquena a primer pla, vestida amb una brusa vermella de coll alt i rígid amb arabescs negres brodats, podria haver estat un referent visual per a la «parisién» del pintor barceloní. Remarquem per altra banda, que aquesta silueta parisenca retratada per Casas fou una figura molt reutilitzada pel propi pintor en d'altres suports com ara anuncis publicitaris o postals. N'és un exemple la publicitat per a la Confiteria La Palma de Barcelona, que apareix en diverses ocasions a la revista *Pèl&Ploma*.

En aquesta publicació fundada per Casas i Utrillo el juny de 1899, hi trobem un gran nombre de retrats de «parisenques» realitzats pel nostre pintor. Val a dir que la temàtica de la revista estigué força lligada a tot el que passava a la Ciutat de la Llum, especialment durant l'Exposició Universal de 1900. La primera crònica parisenca aparegué en el cinquè número, el juliol de 1899, i s'iniciava lloant «el fort encís» de la

²⁸ FONTBONA, Francesc. «Les figures femenines de Casas, icona d'un temps». *«L'encís de la dona». Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, op. cit., p. 51-61.

²⁹ Vegeu Whistler, *Women and Fashion*, op. cit., p. 39.

³⁰ «L'encís de la dona». *Ramon Casas al Liceu i a Montserrat*, op. cit., p. 77.

capital francesa. En els números d'abril de 1900, el col·laborador Pere Coll redactà diverses cròniques detallades de l'Exposició Universal que visità en companyia de Ramon Casas, sempre amb el to irònic que caracteritzava el caràcter progressista de la revista. El redactor criticà la porta monumental de l'entrada de l'Exposició i carregà especialment contra l'escultura anomenada «La Parisienne», obra de Moreau-Vauthier, que en coronava el cim:

A dalt s'aguanta, com el *Blondin* de la nostra joventut, una senyora amb bata de llauna, que representa París, fent els honors de la casa. Vista a nivell de terra es una escultura de segona medalla, però posada a dalt de la *Salamandre*³¹ sembla una ximpleria de nen entremaliat³².

Aquesta «bata de llauna» no és altra que un abric especialment dissenyat per la cèlebre casa d'alta costura capitanejada per Jeanne Paquin (1869-1936) amb el qual es pretenia representar l'essència de l'elegància parisenca i mostrar al món la superioritat de la indústria de l'alta costura francesa. Casas il·lustrà els diferents articles referents a l'Exposició amb dibuixos³³ de noies «parisenques» de mirada absent i posat de model col·locades en els llocs més representatius, ja fos vora el Sena o damunt de la singular plataforma mòbil que recorria l'espai expositiu i que Pere Coll celebrà com la més original de totes les atraccions.

Per altra banda, la revista es féu ressò en clau satírica de la nova fal·lera de la cultura burgesa per la indumentària. En el dibuix titulat «Modes d'hivern»³⁴ [Fig. 1], per exemple, en lloc de mostrar-nos els models com ho faria una revista femenina, se'ns especifica irònicament que les modes d'hivern són dins la capsa que porta una noia sota el braç. Hem destacat també l'aptitud i el talent de Casas en la il·lustració de la indumentària. Així com més entrat el segle XX, determinats artistes com Xavier Gosé o Ismael Smith foren ben conscients que, a banda d'il·lustrar models concrets de modistes coneguts, ells mateixos creaven moda en les seves il·lustracions³⁵, creiem que Ramón Casas tenia aquesta mateixa consciència creativa quan abillava les seves figures. Ho demostra un acudit de *Pèl&Ploma* [Fig. 2] on es representa un esdeveniment social elegant, probablement una cursa en un hipòdrom, i dues dones a primer terme conversen:

-D'on treus els figurins d'aquests vestits?
-Del PEL & PLOMA³⁶.

Amb aquest episodi còmic, Casas fa palès que en els seus dibuixos, on abunda el retrat idealitzat de la dona moderna, la indumentària hi es tractada amb tal cura que fins i tot es podria equiparar als figurins de les revistes de moda.

Aquesta dona ideal que el pintor plasma en la seva obra, inspirada en gran part per la icona parisenca, no s'identifica tanmateix amb l'alta societat burgesa. Com hem vist anteriorment en els escrits d'Arsène Houssaye o Mme Raymond, l'elegància parisenca no és únicament una qualitat de l'alta societat, malgrat l'excepció de grans figures com la comtessa de Greffulhe, clienta habitual de la casa Worth, que inspirà el personatge de

³¹ Es refereix al nom satíric amb el qual es conegué popularment la porta monumental.

³² *Pèl&Ploma*, n° 46-47 (21/05/1900), p. 2.

³³ *Pèl&Ploma*, n° 46-47 (21/05/1900), p. 4 i n° 57 (01/08/1900), p. 7.

³⁴ *Pèl&Ploma*, n° 36 (03/02/1900), p. 9.

³⁵ Seguint l'estela d'il·lustradors francesos vinculats al món de la moda com Paul Iribe, George Barbier o Georges Lepape entre d'altres.

³⁶ El dibuix apareix a la portada de *Pèl&Ploma*, n° 72 (15/03/1901).

la duquessa de Guermantes en l'obra de Marcel Proust³⁷. La parisenca emblemàtica és més aviat aquella jove *midinette* activa, desimbolta, que se sap confeccionar un conjunt a la moda amb pocs mitjans i que tantes vegades retrataren pintors com Jean Béraud, esmentat anteriorment. De la mateixa manera, una de les models predilectes de Casas fou, junt amb la ja citada Madeleine, la jove Clotilde Pignel que pertanyia a la vida bohèmia de Montmartre³⁸. El seu rostre s'endevina en gran part dels dibuixos de *Pèl&Ploma* [Fig. 3] sota els títols de «La Parisenca», «La Montmartroise» «L'Esfinx parisenc» o «La Moulinière» (de la Galette), on apareix abillada a la moda, amb posat desimbolt i a vegades desafiadora, la famosa actitud de «nonchalance» pròpia del prototipus parisenc.

Tot i que d'altres pintors catalans companys de Casas a París, com per exemple Santiago Rusiñol, retrataren en algunes ocasions les dones de la ciutat³⁹, val a dir que no tractaren la indumentària amb la mateixa cura ni la mateixa creativitat. Ramon Casas sabé assimilar i reinterpretar amb gran talent la imatge emblemàtica de la parisenca, bo i transposant-la en la imatgeria gràfica del nostre modernisme català.



Fig. 1. Ramon Casas, «Modes d'hivern». *Pèl & Ploma*, n° 36 (03/02/1900), p. 9.

³⁷ Sobre la comtessa de Greffulhe i la moda a la Belle Époque veure el catàleg de la recent exposició al Museu de la Moda de la Ciutat de París: *La mode retrouvée: les robes trésors de la comtesse Greffulhe*. Paris: Paris musées, Palais Galliera, 2015.

³⁸ PALAU-RIBES O'CALLAGHAN, M. «Les dones de Ramon Casas», *op. cit.*, p. 75 sqq.

³⁹ De Santiago Rusiñol citem per exemple «Llegint una nota al jardí del Moulin de la Galette» (1891) i «Silueta parisenca» (1890) on apareix una model riallera vestida de vermell segurament als entorns de Montmartre. Imatges reproduïdes a LAPLANA, Josep de C. *La pintura de Santiago Rusiñol: obra completa*. Barcelona: Mediterrània, 2004, vol. 3, p. 57 i p. 61, respectivament.

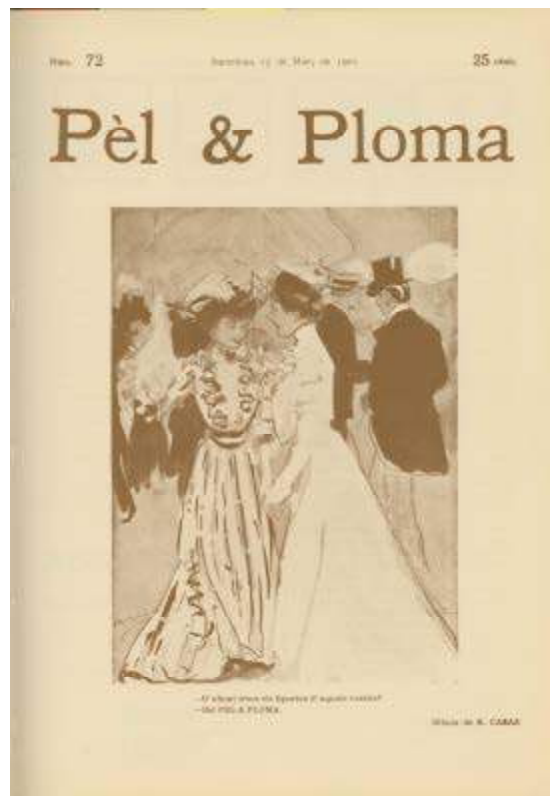


Fig. 2. Dibuix de Ramon Casas per a la portada de *Pèl&Ploma*, nº 72 (15/03/1901)



Fig. 3. Ramon Casas, «La Musa de Montmartre». *Pèl & Ploma*, nº 66 (15/12/1900), p. 7.