

**MODA FEMENINA I ESPAIS DE LLUÏMENT A LA BARCELONA DEL 1900**



**Moros Montané, M<sup>a</sup> Carmen**

**NIUB: 99174935/ DNI: 47717290H**

**Treball Final de Grau**

**Departament d'Història de l'Art**

**Tutora: Teresa Sala**

**Curs: 2020-2021**

*¿No habéis sentido nunca la impresión de abrir uno de esos arcones de la abuela, con perfume de años, y de aquel viejo perfume de trajes antiguos, y os ha bañado la melancolía de aquellas cintas descoloridas, aquellos volantes aplastados, los breves zapatitos sin forma, el guante contraído por la humedad y el pañuelito de encaje con su color marfil? Son como viejas ruinas que nos hablan de otros amores, de otras alegrías, de otras juventudes que pasaron y que nos conmueven y nos asustan un poco.*

Carmen de Burgos, *El arte de ser mujer*.

# ÍNDEX

<b>1</b>	<b>INTRODUCCIÓ</b> .....	2
1.1	Objectius.....	4
1.2	Metodologia .....	4
1.3	Fonts .....	6
<b>2</b>	<b>CONTEXT HISTÒRIC I SOCIAL</b> .....	7
2.1	Barcelona en el tombant de segle.....	7
2.2	La burgesia.....	9
<b>3</b>	<b>EL VESTIT COM A SÍMBOL DE PODER</b> .....	11
3.1	Moda, elegància i luxe.....	11
3.2	L'Alta costura.....	13
3.3	Vies de difusió de la moda .....	15
<b>4</b>	<b>EVOLUCIÓ DE LA INDUMENTÀRIA FEMENINA</b> .....	19
4.1	Segon polissó (1881-1891) .....	19
4.2	Vestit historicista (1891-1901) .....	22
4.3	El vestit modern (1901-1909).....	23
4.4	El vestit organicista (1909-1915).....	26
<b>5</b>	<b>ESPAIS DE LLUÏMENT</b> .....	29
5.1	El Liceu.....	29
5.2	L'Hipòdrom de Can Tunis .....	32
	<b>CONCLUSIONS</b> .....	34
	<b>BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA</b> .....	36
	<b>ANNEXES</b> .....	39

# 1 INTRODUCCIÓ

Al llarg de la història, la societat ha anat modificant la seva forma de viure, de relacionar-se i, també, de vestir-se.

El present treball es centrarà en la indumentària, considerada una branca de les arts tèxtils. La manera de vestir està relacionada amb els codis morals, socials i estètics de cada època. Encara que d'entrada pugui semblar un tema superficial, la vestimenta és un reflex de la societat en el seu conjunt que imposa un cànon de bellesa i que suposa una de les senyes d'identitat d'un període i d'un col·lectiu, d'aquí la seva importància. Com diuen algunes plomes de l'època:

*Una forma de traje corresponde a un estado del espíritu de un pueblo lo mismo que la literatura o su estilo arquitectónico. El traje corresponde a unas costumbres, a unas necesidades, a una época, del mismo modo que esas costumbres, esas necesidades, esa época van de la armoniosa corrección de líneas de un templo griego a las pesadeces de la arquitectura románica, la augusta majestad del gótico o las magnificencias de Bizancio.*

*¡Y qué relación tan íntima hay entre todas las modas, por extravagantes que a veces parezcan!*

*Recordad el traje suntuoso y pesado de las castellanas de la Edad Media, con sus recios brocados y sus largas colas, y veréis como riman con los artesonados comedores de amplia chimenea de nogal y las cacerías a caballo con el azor al puño (Burgos 2018: 38).*

Aquest Treball Final de Grau és un estat de la qüestió, plantejat per ordre temàtic, sobre la moda femenina burgesa de voltants del 1900 a Barcelona. La decisió de centrar-me en les burgeses ha estat perquè són elles les que, degut al seu estatus social, havien de complir amb uns compromisos i amb unes normes d'etiqueta i, per tant eren elles les que fomentaven i consumien moda. A més a més, l'interès perquè sigui la vestimenta del «bello sexo»<sup>1</sup> la protagonista d'aquest treball és perquè, a diferència de la masculina, experimenta un canvi important, passant de volums desmesurats i incomoditats, a la llibertat de moviment. Aquesta transformació s'explica a través de factors diversos que s'intentaran anar comentant en aquest treball, com són la relativa emancipació de la dona, la fabricació en sèrie i l'aparició de diferents formes de passar-ho bé.

L'interès per la indumentària i la fascinació per la imatge de la dona i per com aquesta ha anat evolucionat al llarg de la història, es fusionen en aquest treball. És molt suggestiu veure com la moda ha tingut tant a veure en aquesta metamorfosi que ha patit la figura femenina a través dels segles.

---

<sup>1</sup> Expressió utilitzada per les revistes de l'època per referir-se al sexe femení.



La cronologia treballada va dels anys vuitanta del segle XIX fins al 1915. En aquest període Barcelona era una ciutat en ebullició on el modernisme havia aconseguit que l'art irrompés, no només en la vida quotidiana de la ciutat, sinó també en la dels seus habitants. La nova burgesia portava un estil de vida basat en la sumptuositat i l'originalitat, tant en la decoració i el mobiliari de la llar com en la forma de vestir. Per a ells era molt important el fet de relacionar-se i d'exhibir-se en els diferents espais d'oci, com el Liceu o l'Hipòdrom de Can Tunis, ja que suposaven un revulsiu per a la cultura de l'aparença, com s'explica amb més detall a continuació, en el capítol corresponent d'aquest treball.

Durant aquests anys també va haver-hi una sèrie de transformacions, a tots els nivells, que ens permeten desglossar les causes que van influir i definir el comportament i la conducta femenina davant la moda. Per una banda, s'observa una certa reforma de l'estil de vida de les dones, les quals comencen a participar més de la vida social fora de casa. Això repercuteix en la seva forma de vestir, que, a poc a poc, s'anirà adaptant a les novetats. Aquests canvis també tindran de rerefons motius higienistes i feministes. Per altra banda, la mutabilitat de l'abillament arriba al seu punt àlgid a principis del segle XX, en començar la Primera Guerra Mundial (1914). La guerra va marcar un pas cap a la "modernitat" i va imposar canvis en la forma de vestir, ja que les dones van haver de valer-se per si mateixes i assumir noves responsabilitats, fins ara ocupades pels homes. El fet d'acabar la recerca el 1915 ha estat perquè és després d'un any de l'inici de la guerra quan podem apreciar la repercussió que ha tingut en la indumentària.

Un altre de les qüestions que han fet decantar aquest treball sobre aquest període ha estat que, tant a Barcelona com a la resta de capitals europees, la moda conflueix amb l'esperit estètic dels moviments artístics amb els quals convivia. Per tant, veurem com la línia sinuosa del modernisme afecta tant a la silueta femenina com a la decoració del seu abillament; com els corrents orientalistes, com el "japonisme", defineixen una silueta cada cop més natural i, més endavant, com les avantguardes aporten una rica paleta de colors. Podem destacar doncs, la importància del vestit i com aquest es relaciona amb la història de l'art. De fet, alguns dels autors consultats en aquest treball consideren que la indumentària és un art més. Una d'elles és la periodista i novel·lista Carmen de Burgos, més coneguda amb el pseudònim de *Colombine*, qui comenta:

*La moda busca su inspiración en las bellas artes, y especialmente en la pintura, con lo cual presenta relaciones y semejanzas. Un museo de pinturas es siempre un museo de historia del traje.*

*Todos los pintores han rendido por regla general pleitesía al traje* (Burgos 2018: 51).

El naixement de l'Alta costura ens ajuda a tornar a relacionar la vestimenta amb l'art. A partir d'ara els dissenyadors passen de ser executors a ser creadors i, per tant, artistes. Figures destacades, com Worth o Doucet, van ser grans erudits i col·leccionistes d'art amb grans biblioteques. En el cas de Worth, moltes de les seves peces estaven inspirades en pintures del

segle XVI. Ell mateix es feia retratar com els pintors renaixentistes i va ser el primer a signar les seves peces de roba, com faria qualsevol artista.

Les vies per difondre aquestes novetats en la moda són variades. Les revistes tenen un paper fonamental, però també la fotografia, el teatre i altres esdeveniments com les carreres de cavalls, a on els grans modistes aprofitaven per fer desfilar a les seves models o dives amb les seves creacions.

Per últim, és important comentar que, per poder entendre el fenomen de la moda a Barcelona i com va impactar a les dones burgeses, haurem de parlar en paral·lel del que passa al París de la *Belle Époque*, ja que és d'on venen totes les influències. Barcelona és una de les ciutats europees més importants del moment, seguint a Londres i París. Les tres són ciutats que busquen la modernitat a través de reformes urbanístiques, de l'art i de la moda. Però en el terreny de la moda, és París qui aportarà les novetats més trencadores. També és el destí preferit de molts artistes catalans, com Ramon Casas o Xabier Gosé, qui viuran a cavall de les dues ciutats. Les seves obres i retrats burgesos seran el clar testimoni de l'interès que suscitava la moda en la societat de tombant el segle.

## 1.1 Objectius

L'objectiu principal que pretén abordar aquest treball és analitzar, a través de l'evolució de la moda femenina, com el vestit es converteix en un símbol de distinció i d'expressió per la burgesia. A través d'aquest viatge, observarem també com la influència dels gustos estètics i artístics que estan en voga hi són presents i com la figura femenina va progressant fins a l'alliberació de la cotilla i d'altres elements opressius.

El següent objectiu és analitzar quins seran els codis de vestimenta adequats pels diferents espais d'oci. En aquest cas, m'he centrat en el Gran Teatre del Liceu i en l'Hipòdrom de Can Tunis, ja que, a banda de ser els espais més rellevants de la ciutat, era on les dames burgeses anaven a lluir-se.

## 1.2 Metodologia

La metodologia de treball que he emprat ha estat la següent. En primer lloc, he fet un treball de camp recopilant el màxim de fotografies, quadres i il·lustracions sobre la imatge de la dona en l'art de finals del segle XIX i principis del XX, en format físic i digital. Aquestes imatges les he extret de la meua col·lecció pròpia, de l'Arxiu fotogràfic de Catalunya, de l'Arxiu Històric de Catalunya, de la Memòria Digital de Catalunya i dels llibres consultats al CRAI de la UB i d'altres biblioteques de la ciutat, a més de les digitals, com la Bibliothèque Nationale de France, d'on he tret moltes imatges de l'Hipòdrom de Longchamp. A través d'aquest repàs d'imatges, s'han pogut visualitzar,

de manera general, els canvis que es van produir en la vestimenta d'aquest període i definir així la cronologia dels anys més destacats, que calia analitzar en aquest treball, i les seves característiques.

El següent pas ha estat documentar-me sobre el tema a través d'internet i de fonts bibliogràfiques. Molts documents, sobretot els articles, estaven en format PDF, fet que ha facilitat la seva lectura immediata. D'altres, han estat localitzats a la biblioteca del CRAI UB, a la Biblioteca de Catalunya, a la del MNAC, a la del Vapor Vell i a la d'Agustí Centelles. A part d'aquestes fonts, per acabar d'estructurar, d'assimilar i de confirmar quins són els temes en comú d'aquest estudi ha estat decisiva la Tesi Doctoral de la Mercedes Pasalodos sobre *"El traje como reflejo de lo femenino"* del 2000 i la de la Laura Casal-Valls sobre *"La figura de la modista i els inicis de l'Alta costura a Barcelona"* del 2013. Les respectives bibliografies també m'han donat una informació molt valuosa. L'únic inconvenient trobat al llarg de la recopilació d'informació ha estat que alguns dels llibres més antics, i per tant fonts primàries, no han pogut ser localitzats. Molts d'ells es troben en biblioteques de fora del municipi i no ha estat possible accedir a consultar-los.

Per acabar, també s'ha cercat la premsa i les revistes de l'època a través de l'Arxiu de Revistes Catalanes Antiques, Revistes Catalanes amb Accés Obert, l'Hemeroteca Digital de la BNE, la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes i de la Bibliothèque Nationale de France. Cal destacar les revistes com un document bàsic en aquest camp, ja que eren el mitjà de difusió de les noves creacions i serveixen també per entendre els gustos i la mentalitat de l'època. A més a més, ha sigut un plaer fullejar-les perquè elles mateixes tenen un gran valor artístic. En el seu interior trobem col·laboradors de gran pes; des dels literats més representatius del moment fins a pintors i dibuixants consagrats. Això també cal tenir-ho en compte a l'hora de confiar al cent per cent en la informació que ens aporten, ja que la imaginació i el sentit decoratiu dels artistes que hi participen, poden treure veracitat a les imatges o textos. És per això que buscar i analitzar altres fonts que complementin la informació és indispensable.

## 1.3 Fonts

Per poder assolir els objectius establerts s'han hagut de buscar i llegir varietat de fonts, tal i com s'esmenta anteriorment:

**Prensa i hemeroteca**, a través de les quals s'ha pogut estudiar el context i la demanda social del vestit. Revistes com: *Feminal*, *L'Esquella de la Torratxa*, *Hojas Selectas*, *Figurín Artístico* i *La Moda Práctica*, *Les Modes*, *La Mode Artistique*, i diaris com *La Vanguardia*, entre altres.

**Representacions gràfiques** com les pintures de Ramon Casas, Francesc Masriera, Romà Ribera i Cirera i Francesc Miralles, les fotografies de Ballell, les il·lustracions de Xavier Gosé, els figurins de les revistes de moda i les caricatures de les revistes satíriques com *L'Esquella de la Torratxa*.

Aquestes fonts han estat complementades amb les **publicacions de l'època** com els manuals de comportament o del gust de Carmen de Burgos, les cròniques de Joaquim M<sup>a</sup> Nadal o la lectura d'obres com la *Febre d'Or* (1890-1892) de Narcís Oller. Aquesta s'articula entorn la ciutat de Barcelona en els anys vuitanta del segle XIX, moment de transformació social i urbanística. L'autor, amb to realista, fa una detallada descripció de la societat barcelonina del moment. Els capítols que més s'han treballat han estat el de les entrades i sortides del Liceu i el de la inauguració de l'Hipòdrom de Can Tunis.

També s'ha consultat el llibre de la periodista Elisa Vives, *Vida femenina barcelonesa en el ochocientos*, publicat el 1945, on descriu la moda d'aquells anys.

A tot això se li han de sumar les **col·leccions, catàlegs i arxius dels museus**. Al museu del Disseny de Barcelona és on es pot gaudir de la col·lecció de vestits i complements de l'època estudiada, a més a més, al seu web hi ha un apartat on es poden fullejar revistes de la moda finisecular, les quals gaudeixen de meravellosos figurins. En el web del *Museo del Traje* de Madrid, podem trobar fitxes amb la foto i descripció de les peces de roba i la revista *Indumenta*, a part dels catàlegs d'exposicions anteriors. Al Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona es va celebrar al 1982, la mostra "1881-1981. Cent anys d'Indumentària". El catàleg ha servit especialment per a l'apartat quatre, de l'evolució de la indumentària. Pel que fa al Museu Tèxtil de Terrassa, compta amb una col·lecció destacada i a través del web s'ha pogut accedir a les publicacions de la revista *Datatèxtil*, a on hi participen especialistes com la Doctora Casal-Valls.

## 2 CONTEXT HISTÒRIC I SOCIAL

La indumentària és el reflex dels esdeveniments històrics, socials, econòmics i culturals de cada època.

### 2.1 Barcelona en el tombant de segle

Al segle XIX Europa va patir grans canvis econòmics, socials i polítics que van modelar el comportament individual i col·lectiu, donant pas a la societat de classes del sistema capitalista. Per una banda, a nivell demogràfic, hi va haver una forta migració del món rural cap a la ciutat, per l'altra, els avenços tecnològics com la llum elèctrica o els mitjans de transport van millorar la vida de la ciutadania. Pel que fa a l'art, hi va haver una revolució en els criteris estètics que van afectar tots els camps, inclosa la moda.

El 1854 el govern de Madrid va accedir a la demolició de les muralles de Barcelona que ofegaven la ciutat per la gran densitat de població. El creixement econòmic, ocasionat per la Revolució Industrial, va empitjorar la situació, ja que la necessitat de mà d'obra a les fàbriques tèxtils va atreure un gran contingent de treballadors procedents del camp, fent que la superpoblació asfixiés als ciutadans que vivien encaixonats al nucli antic. De retruc, l'espai públic es veia ressentit per la construcció de nous habitatges. Era evident que la nova societat, que creixia a gran velocitat, necessitava una ciutat moderna com ho eren París i Londres. Les reformes urbanístiques arribaren el 1859 de la mà d'Ildefons Cerdà (1815-1876) amb el Pla d'Eixample de Barcelona (Permanyer 2015).

En aquests anys hi va haver un gran interès, per part d'una burgesia catalana culta, en recuperar la llengua, la literatura i la cultura catalana, trencant amb el centralisme i l'uniformisme cultural de la Restauració. Aquest moviment fou la Renaixença (1840-1880), que volia recuperar el passat esplendorós de Catalunya de l'edat mitjana. Es reprengueren els Jocs Florals de la mà de Víctor Balaguer i es creà la revista quinzenal *La Renaixensa* amb escriptors tan importants com Àngel Guimerà i Narcís Oller. Aquest últim va ser l'encarregat d'escriure l'exitosa novel·la naturalista de la *Febre d'Or*, on descrivia la febre borsària que va viure Barcelona en la dècada dels vuitanta del segle XIX.

Una altra fita crucial per la ciutat va ser l'Exposició Universal de 1888. La ciutat es va volcar al cent per cent per demostrar la seva set de progrés. Amb l'afany d'igualar-se a la de Londres i París, es van fer una sèrie de construccions trencadores, amb arquitectes com Domènech i Muntaner i Josep Vilaseca, entre d'altres, que donaren el tret de sortida al modernisme. L'esdeveniment va contribuir també a la millora de la ciutat, acabant obres iniciades anys enrere i aprofitant per fer noves infraestructures i serveis que milloressin la vida dels ciutadans, com la dotació de llum elèctrica a alguns carrers i a l'interior del recinte de l'Exposició (Garrut 1976).

En ple període de la Restauració Borbònica (1874-1931) a Barcelona trobem una societat convulsa, governada pel decòrum burgès i sacsejada per la lluita de classes. En aquest context neix un art modern en el qual trobem els efectes de la industrialització, de la tecnificació, dels mercats de luxe i dels nous mercats de masses, del consum, de la moda i l'espectacle, de la construcció i la destrucció, de la llibertat i la repressió.<sup>2</sup>

Les arts tradicionals es van integrar amb les artesanies i amb les noves tècniques i especialitats com la fotografia, el cartellisme i el cinema, per crear els estils característics del 1900. El modernisme és l'equivalent barceloní de moviments com l'*art nouveau*, la *Sezession*, el *Jugendstil*, el *Modern Style* o el *Liberty*, noms on destaquen els conceptes de novetat, ruptura i joventut. Aquest influenciarà tots els camps de la cultura, de la vida social i de la política, i serà determinant en la producció simbòlica del nacionalisme català del tombant de segle.<sup>3</sup>

En l'arquitectura serà on el modernisme més es lluirà. Veurem com artistes i arquitectes fusionen les arts i els oficis. La casa esdevé el refugi ideal d'aquesta utopia burgesa i serà a través d'ella on podrem gaudir de les formes sinuoses i de les novetats en materials, pròpies d'aquest corrent. Els habitants d'aquestes llars fastuoses eren les famílies burgeses, instal·lades en el nou i luxós barri de l'Eixample, a on també si troben els comerços i els espais d'oci més selectes. La necessitat d'ostentar i demostrar el seu poder adquisitiu no només es veurà en les riques i originals façanes, sinó també en els interiors de les llars. L'anomenada *mansana de la Discòrdia*, situada al Passeig de Gràcia, n'és un exemple. Així se li deia a un tram de l'Eixample a on cinc dels arquitectes més rellevants del modernisme van competir per fer les façanes més espectaculars. Aquestes són la casa Amatller (Puig i Cadafalch), la casa Batlló (Antoni Gaudí), la de Lleó Morera (Domènech i Montaner), la casa Mulleras (Enric Sagnier) i la casa Bonet (Marcel·lià Coquillat). Observem, doncs, com l'art és un dels cims del luxe i per tant, el trobarem a tot arreu: als edificis, als mobles i en la forma de vestir, fusionant-se d'aquesta manera amb la vida (Sala 2007).

El modernisme va perdre força la primera dècada del segle XX, i fou substituït pel Noucentisme, que estava a favor de la raó i del retorn al classicisme. En aquests anys també hi van haver una sèrie de revoltes populars que van culminar amb la Setmana Tràgica (1909). Les classes obreres es van manifestar en contra del sistema de reclutament de quintes, ja que no podien pagar el rescat per no anar a la guerra del Marroc. Per aquest motiu i els anteriors incidents amb bombes, a aquesta època de la Barcelona obrerista, se la coneix internacionalment com la Rosa de Foc (Huertas 2014). Aquesta divisió i diferències socials es manifestaran també en la forma de vestir. Com es comenta a *La Vanguardia* el 8 de maig de 1913: «La gorra y el sombrero son marcas distintivas de las clases sociales. Estas prendas de vestir separan a los obreros de la burguesía» (Extret d'Albertí 2013: 141).

El 1914 l'agitació social i anticlerical més el triomf de les forces catalanistes van fer que el govern espanyol reconegués la personalitat diferencial de Catalunya sota la forma de Mancomunitat de

---

<sup>2</sup>Vegeu a << <https://www.museunacional.cat/es/nueva-presentacion-de-arte-moderno>>>.

<sup>3</sup> Íbid.

les quatre diputacions en una única entitat regional, promoguda pel dirigent de la Lliga Regionalista, Prat de la Riba. En aquest any també va esclatar la Primera Guerra Mundial (1914-1917), que va sacsejar Europa produint canvis considerables, inclús en la moda (Mestre 1998).

## 2.2 La burgesia

Com hem vist, al llarg del segle XIX Barcelona va patir una sèrie de canvis passant d'una economia senyorial a una capitalista, d'un sistema absolutista a un sistema polític liberal i d'una societat d'estaments a una de classes (Casal-Valls 2013).

Amb la Revolució Industrial, Barcelona es va convertir en la primera capital industrial de l'Estat espanyol, coneguda com la "fàbrica d'Espanya". Tot això va fer que la societat rural anés de davallada a favor d'una societat centrada en la urbs. Aquesta situació va donar una gran empenta i poder a la burgesia industrial catalana, la qual va trobar a Barcelona l'espai perfecte per desenvolupar els seus negocis i establir les seves relacions socials.

Aquesta poderosa classe social, constituïda al segle XVIII, però consolidada a mitjans del segle XIX, tenia una nova forma d'entendre la vida, els negocis, les relacions i l'oci. Compartien pautes de comportament i interessos que els diferenciaven de les classes populars i s'unien a les inquietuds europees de prosperar cap a un nou model de ciutat cosmopolita.

Casal-Valls (2013) apunta que la burgesia era una classe sense arrels ni tradició i per tant, necessitava crear un aparell ideològic que s'adaptés al seu estil de vida. Per ells el més important era enriquir-se, ja que creien que «Lo terrible de la pobreza es que hace al hombre ridículo» (Burgos 2018: 156). Compartien els mateixos valors, la mateixa mentalitat, una mateixa cultura i una xarxa de relacions socials que els comprometia a complir unes obligacions tant en l'esfera privada -lligada a la casa i a la família- com en la pública -relacionada amb les activitats de la ciutat-. En les dues esferes era molt important seguir uns codis de comportament i d'indumentària, sobretot les dones. La imatge personal i l'aparença era la carta de presentació de les dames i per això era tan important anar amb la *toilette* adequada. Tot això va comportar uns nous hàbits de consum i va fer que es promogués el mercat de la moda a Barcelona, consolidant el sector. Els burgesos també viatjaven per conèixer món i per impregnar-se dels nous gustos europeus. Això és reflectirà en la moda, ja que era a París on es dictaven les noves tendències. Les modistes catalanes i les dames burgeses viatjaven a la capital francesa per adquirir vestits i idees de les creacions dels *couturiers* més cobdiciats.

El comportament, la moda i les formes de passar-ho bé eren algunes de les coses que diferenciaven aquesta classe benestant de l'obrera. Les tres estaven lligades, ja que en els espais d'oci i entreteniment, com el Liceu o l'Hipòdrom de Can Tunis, havien de tenir bones maneres i seguir un codi de vestimenta concret. D'aquesta manera, fomentaven les relacions socials i demostraven el seu poder seguint uns gustos afrancesats. Les classes populars, al contrari, no

disposaven ni del temps ni dels diners per aquest tipus d'activitats lúdiques. Cristina Rodríguez cita, en el capítol de "Vestir l'oci", al filòsof Georg Simmel qui comenta que «La moda era un mitjà a través del qual un grup de persones podien distingir-se i desmarcar-se clarament de la resta, gràcies a la seva capacitat econòmica» (Sala 2012).

És important recalcar que la que consumia moda i la que a través del seu abillament havia de demostrar la riquesa que posseïa el seu marit, era la dona. Casal-Valls (2013) comenta que el rol de les dones en la societat decimonònica era el de mare i esposa, partint dels principis del catolicisme i tenint la imatge de la Verge com a model. A més, no se la deixava participar en el món laboral, en el de l'oci o en les tasques intel·lectuals, perquè és deia que era inferior a l'home i que, per tant, no estava qualificada. Aquests van ser alguns dels motius pels quals es va començar a lluitar pels drets de les dones a través de moviments feministes. Aquest moviment a Catalunya, no va tenir la mateixa repercussió que a Anglaterra, amb el moviment sufragista (1848), però sí que va fer que alguns autors, homes i dones, recolzessin amb les seves plomes els drets de les dones. Alguns exemples són Dolors Monserdà o Teresa Claramunt i algunes de les revistes foren *Or i Grana* i *Feminal*. Una de les causes principals per les que lluitaven era la de tenir accés a l'educació<sup>4</sup> (Casal-Valls 2013).

Les dones d'aquesta època es trobaven amb grans limitacions a l'hora de sentir-se realitzades. López (2006) comenta que eren criticades pels homes com a "marisabidillas", si estaven formades intel·lectualment, i com a "ocioses" si havien estat dominades pel tedi i l'avorriment, ja que no seguien les seves obligacions de mares i esposes. La feminista M<sup>a</sup> Concepción Gimeno adverteix als homes d'evitar l'oci de la dona perquè no caigui en les vanitats socials i en «la despòtica innovadora que avasalla gustos y opiniones», la moda (Casal-Valls 2013: 215).

No va ser fins a arribar el Noucentisme a Catalunya, que el model de dona va canviar, igual que els corrents artístics i estètics. Eugeni d'Ors va proposar un prototip de dona que pogués fer vida més enllà de la privada dins la llar i que s'encarregués de transmetre als fills la història i les tradicions catalanes (Casal-Valls 2013).

---

<sup>4</sup> Gràcies a la Llei Moyano de 1857, que garantitza l'educació primària a nens i nenes, el 1858 es crearan escoles normals i superiors per nenes.



### 3 EL VESTIT COM A SÍMBOL DE PODER

Els nous costums que va anar adquirint la burgesia van fer que la indumentària s'hagués d'adaptar a ells, patint una sèrie de canvis que feien que les *toilettes* fossin cada vegada més còmodes, passant de l'ostentació al refinament i de lo suntuós a la nova idea del *bon gust*, sense perdre el caràcter malgastador a l'hora de vestir-se. El vestit va convertir-se en un mode d'expressió i en un mitjà de prestigi, ocupant un lloc en el consum de luxe burgès. Amb el naixement de l'Alta costura a París, es canvia el concepte de la riquesa del vestit que fins aleshores es basava només en els materials utilitzats; ara se li afegirà el valor de l'etiqueta i com s'adequa a la moda. Aquestes peces exclusives dels *grands couturiers* francesos seran copiades per les modistes catalanes que viatjaran allà per conèixer els models de primera mà. Les que no podien desplaçar-se accedien a les últimes novetats de la temporada a través de les revistes femenines de moda i d'altres vies de difusió.

#### 3.1 Moda, elegància i luxe

Podríem considerar la moda com l'art de la indumentària. Aquesta, va ser creada per homes i dones que van tenir un gran sentit estètic, però va ser la dona qui va dictaminar el seu èxit. Segons la revista *La Moda Práctica de 1908* la moda és:

*El arte que periódicamente dicta el modo de vestir y las telas, adornos, colores y formas que deben usarse en determinada temporada. En donde la fantasía corre más vertiginosamente, en donde con más constancia varía su curso y dirección es en la moda femenina, en este cómplice de la coquetería de la mujer que, en determinadas circunstancias, es para ella un tirano, llegando a ser considerada como un capricho del instante hecho ley por el consentimiento tácito y general* (Extret de Pasalodos 2000: 118).

La moda està totalment relacionada amb la societat que la promou. Aquesta ens parla d'un determinat moment i d'unes circumstàncies que eren diferents a cada país, encara que al segle XIX fos força homogènia. Segons Lipovetsky (2004), la moda era fruit d'Occident, ja que sorgia com a conseqüència de la seva forma de viure i de relacionar-se.

Laura Casal-Valls (2013) apunta que durant segles, el vestit definia una jerarquia social. Cada condició duia l'abillament que li corresponia seguint uns edictes sumptuaris. Això va fer que el vestit es convertís en un element de luxe i prestigi. Al segle XIX, la burgesia -com a classe dominant- va fer servir la moda per a ressituar-se en aquell marc jerarquitzant. Per sort, ja havien desaparegut les lleis sumptuàries de l'Antic Règim, dirigides sobretot a la dona, que prohibien certs materials, formes i colors per mantenir l'honor del seu marit, i que adjudicaven a cada

estament social una forma de vestir-se. Ara, la moda serà internacional, com la burgesia, i tothom que tingui un cert nivell adquisitiu, podrà accedir a ella.

En aquests anys de transició entre els segle XIX i XX la moda era efímera, ja que patia canvis sovint, de la mà dels modistes parisencs. «Un vestido que se ha lucido una vez no merece otra cosa que ser arrinconado» (Worth 1908). L'interès que suscitava en les dones i la gran indústria que l'impulsava, la van dotar de gran poder, deixant de banda els danys físics que podien causar a les seves portadores, segons les corrents higienistes i feministes. El vestit burgés parlava de la seva situació social i econòmica, i la moda, les feia destacar de la resta. Seguir la moda correctament suposava dominar "l'art de vestir" i "l'art de l'ornament" i això s'aconseguia sabent escollir l'abillament adequat per cada esdeveniment. Aquestes dames elegants arribaven a canviar-se fins a set vegades de *toilette* complementant-les amb accessoris que ben escollits, els hi donaven el toc de bon gust. Casal-Valls (2013) diu que els models que lluien en els diferents actes socials com més luxosos, adequats i de *bon ton* fossin, millor. L'experta en indumentària opina que la moda era un fenomen lligat a les classes altes, ja que el que buscaven era reafirmar-se davant els seus semblants, no de les classes inferiors.

Podríem dir que el motor de la moda no era la imitació sinó la distinció (Lipovetsky 2004). Aquesta era exclusiva i transmetia prestigi. López (2006) apunta que l'elegància va substituir a la bellesa en aquests anys, i que només algunes la posseïen, per exemple Isabel Llorach (fig.1) i Anna Vidal i Sala (Sala 2012). Segons la periodista Carmen de Burgos, la bellesa era una conjunció entre lo físic i lo moral, i junts irradiaven elegància, no calia anar recarregada d'ornaments (Burgos 1918) (fig. 2). Per altra banda, l'harmonia i la senzillesa eren fonamentals per arribar a l'elegància, la qual es complementava amb els gestos, els moviments i amb la mirada, i es podia classificar per graus com la distinció, l'encant, la fascinació i el *chic*<sup>5</sup> (Pasalodos 2000). «Si queréis ser elegantes, suprimid la risa; no demostrad sorpresa, disgusto o indignación (...) Con esto basta para hacer una dama aristocrática de cualquier señora» (López 2006: 49). Coneixem moltes d'aquestes dames elegants finiseculars gràcies als retrats naturalistes que, a part de mostrar l'estatus social de la representada, també reflexaven la seva personalitat i el seu caràcter. Aquesta elit volia veure el seu poder representat a l'estil de l'aristocràcia parisenca de la Belle Époque (López 2006) (fig.3).

Un altre concepte important era el luxe que junt amb la moda era signe de classe. Aquest només se'l podien permetre les dones adinerades i que no treballessin, ja que durant molts anys, les normes que dictava la moda eren dures físicament; vestits que pesaven uns tres kilòs i cotilles que dificultaven la respiració i el moviment (Vaquero 2007). En aquests anys la masculinitat dels homes es basava en la capacitat de mantenir la seva família i les seves esposes s'havien d'abstenir de qualsevol activitat productiva i demostrar, a través de les seves pràctiques ocioses i malgastadores, el poder adquisitiu dels seus esposos. Per mantenir el *decoro* familiar el marit havia de gastar en vestits, joies, *bibelots*, cotxes i criats exòtics perquè elles els lluïssin a les visites, a la llotja o a l'hipòdrom (López 2006: 50). Aquest malbaratament va ser motiu de mofa en les il·lustracions de premsa del moment. Encara i així, el luxe era fonamental en la moda, perquè era

---

<sup>5</sup> Segons Carmen de Burgos el *chic* és «el conjunto de toda elegancia, originalidad, espiritualidad i gracia adquirida por la cultura, la educación y la mundanidad de la mujer inteligente. Por eso el chic viene a legitimizar hasta las extravagancias y tiene el poder de suprimir la belleza en muchos casos». El arte de ser mujer..., p. 23.

una manera de que les senyores de bé demostrassin la seva posició, però per tenir èxit era imprescindible combinar-lo amb l'elegància (fig.4). Pasalodos (2000) a més diu, que el luxe en moltes ocasions havia estat motiu de ruïnes familiars, fins al punt de que molts homes, abans de casar-se, prefixaven la quantitat de la que disposaria la seva futura dona. La revista *Hojas Selectas* de 1911 ens parla de les fortunes que es gastaven en la moda:

*La ostentación del dinero, el lujo estrepitoso de los mercaderes enriquecidos, ha atropellado y maltrecho la elegancia finamente señorial y distinguida. Como en todas las épocas de decadencia social, que por ley histórica preceden a los renacimientos, es hoy reina de los salones y árbitra de la moda la mujer que, sin mengua de su honra, puede gastar a bolsa llena. Sombreros de trescientos, postizos de doscientos, camisas de sesenta, refajos de cuarenta, medias de veinte, trajes de mil y pieles de treinta o cuarenta mil duros, sin contar las gargantillas, alfileres, pulseras, pendientes, monederos, reloj y cadenas que suponen tanto o más que los abrigos, manguitos y pieles (...) La riqueza y el lujo triunfan a costa de la elegancia, ocasionando hondo malestar. entre las señoras de modesta posición que no puede imitar el fausto de las opulentas (p. 418).*

### 3.2 L'Alta costura

En el consum femení de la moda és on trobem els orígens de l'Alta costura: en la voluntat de distinció i de consum de les burgeses (Casal-Valls 2013: 172). L'elaboració de vestits de luxe ja existia feia temps però amb l'Alta costura, la novetat serà el reconeixement de l'autoria com a element de valor a la peça. Els vestits portaran etiquetes cosides amb la signatura del modista per tant, de disseny original, de la més alta qualitat i de confecció totalment artesana.

El pare de l'Alta costura va ser l'anglès Charles-Frederick Worth (1825-1895), considerat com el *grand couturier* del moment. Al 1857 va fundar la primera casa d'Alta costura de la història (fig.5) ubicant-la a la *Rue de la Paix*, zona que es convertiria més endavant en el centre de la moda a París. Worth va ser el primer modista que va produir vestits abans de que els hi encarreguessin i va ser el pioner en exhibir-los amb maniquins vives (Aragonès 2015). Deslandres (1987) ens comenta que era ell el que feia una proposta a la clienta a través d'una col·lecció, i quan ella triava el vestit que li agradava, se li feia a mida donant-li un toc personal per fer-lo exclusiu. El que importava era el gust del dissenyador, no el de la clienta. Per tant, observem com el modista passa de ser un executor a un creador de moda. Aragonès (2015) afirma que Worth era una persona erudita i que col·leccionava art dels segles XVI, XVII i XVIII, per això els seus dissenys tenen un toc historicista. També veiem com en els seus retrats apareix representat com els pintors del renaixement (fig.6). El *grand couturier* és definia a ell mateix com a artista i per això va decidir signar els seus vestits en una etiqueta que anava cosida, garantint així la qualitat i el bon gust de la peça (fig.7). Va ser el primer en fer-ho. Com a conseqüència els preus van començar a pujar exorbitadament perquè no només es pagaven els materials rics, les pedres precioses i brodats que utilitzava sinó també l'obra del creador i els seu prestigi. Worth es rodejava de la clientela

més exclusiva amb personatges com l'emperadriu Eugènia de Montijo, Isabel d'Àustria, més coneguda com Sissi, la Princesa Olga Valerianova (fig.8), Eleonora Duse o Sarah Bernhardt (Deslandres 1987). Pel que ens comenta Aragonès (2015) a aquesta última la vestia fora i dins de l'escenari.<sup>6</sup> L'Alta costura també la trobem al teatre. A la imatge de l'actriu també se li va començar a donar importància, signant contractes exclusius amb grans dissenyadors; d'aquesta manera van aconseguir millorar la seva reputació de dona immoral a model a seguir. Va néixer la figura de l'estrella.

Aragonès (2015) destaca la importància de Worth, ja que a més de ser el que imposava el canvi de tendències cada sis mesos, va ser l'inventor de la professió de model (fig.9). Les desfilades van propiciar el naixement del periodisme i les revistes de moda, encarregades de fer difusió de les noves creacions, de les persones que hi assistien, etc... Però no va ser l'únic gran modista de l'època, figures com Jacques Doucet o Madame Paquin també van gaudir de gran èxit en el món de l'Alta costura i juntament amb Worth, van fundar el 1868, la *Chambre Syndical de la Confection et de la Mode* per impedir la còpia dels seus vestits protegint així els seus negocis (Vaquero 2007: 123). Amb el nou segle, el gran Paul Poiret (1879-1944), format als tallers de Worth i Doucet, va ser l'encarregat de crear la nova silueta de la dona moderna deixant enrera les *toilettes* fastuoses de Worth. Amb un estil propi, va aconseguir reduir el pes de l'abillament femení a 900 grams i va ser l'iniciador de l'ús comercial de les il·lustracions d'artistes com Paul Iribe (fig.10), André Marty (fig.11) i Georges Lepape (fig.12). Cal destacar també l'aparició de grans magatzems (fig.13) on, a la secció de moda, es venien imitacions força dignes de les creacions dels *grands couturiers* (Deslandres 1987).

Pel que fa a Catalunya, Casal-Valls (2013) ens indica que l'Alta costura va anar lligada a la professionalització de les modistes i a la instauració d'un nou tipus de negoci en el que el nom de qui produïa el vestit va guanyar certa rellevància. Els vestits de luxe a partir del 1880 van començar a dur una etiqueta amb la signatura de la creadora (fig.14). La data amb la que Casal-Valls conclou aquest període de modistes de luxe és el 1919. Ens dona dos motius: el primer va ser que la gran modista Joana Valls (fig.15), promotora de l'Alta costura a Catalunya, va deixar de treballar, i la segona, que en aquest anys es va dur a terme, a la ciutat de Barcelona, la primera desfilada de modes suposant la implantació de les pràctiques estrangeres de difusió del vestit a Catalunya, donant pas a una nova concepció del mercat del vestit (Casal-Valls 2013: 601).

L'Alta costura a Catalunya va ser un valor burgès relacionat amb el gust i la distinció. Les primeres cases de les modistes de luxe eren les de Joana Valls, Carolina i Maria Montagne, Maria Molist i Renaud and Cie. També van aparèixer els grans magatzems com *El Siglo* (fig.16). Aquest negoci era bàsicament femení, fet que va contribuir a l'anonimat dels vestits durant molt de temps. Però amb l'arribada de les etiquetes signades, les encarregades de confeccionar aquestes *toilettes* elegants, van guanyar fama. La Doctora Casal-Valls (2013) apunta que les etiquetes retornaven un valor d'exclusivitat que s'havia perdut amb la industrialització. L'Alta costura va fer que canviés

---

<sup>6</sup> Vegeu 3.3. Vies de difusió de la moda.

la relació entre la clienta, la peça i la creadora i va garantir la novetat, la distinció i la personalització del vestit. Les dissenyadores exposaven el seu gust i les seves idees seguint l'estil de l'època influenciades pel que es feia a París, la capital mundial de la moda femenina. Els patrons francesos arribaven a Barcelona a través de les revistes femenines però també a través de les principals modistes locals, que viatjaven a París per inspirar-se, i adquirir teixits nous, patrons, teles i brodats (Albertí 2013). També hi havia moltes burgeses que viatjaven a l'estranger per obtenir productes de moda i de luxe buscant distingir-se de la resta. A les modistes barcelonines els hi va costar convèncer a les futures clientes de que a Catalunya també es produïen vestits de qualitat, seguint la moda, a l'alçada del que es feia a París. Però gràcies a l'arribada del modernisme i de l'Exposició Universal de 1888 a Barcelona, es va començar a tenir confiança en l'art i la moda local. Tot i així, no va ser fins els anys trenta, amb Balenciaga, que Espanya va aparèixer en el mapa de l'Alta costura (Vaquero 2007).

### 3.3 Vies de difusió de la moda

Si la moda va tenir tant èxit, va ser gràcies a les diferents vies per les quals es va difondre. Les novetats en la forma de vestir canviaven ràpidament i, per tant, era necessari trobar la manera de fer-les arribar periòdicament a les classes benestants, que n'eren les consumidores.

Tal com apunten Cabrera i Prego (2019) les primeres vies de propagació van ser els gravats de vestits, que van cobrar importància a mitjans del segle XVII amb la família de gravadors Bonnat. Aquests feien unes estampes on apareixien personatges famosos amb vestits dibuixats amb precisió i a peu de pàgina adjuntaven una descripció. Podem dir que són els antecedents dels figurins (Deslandres 1987). El següent pas, segons les fonts consultades, va ser durant el regnat de Lluís XVI, a finals del segle XVII, que va fundar la que es considera la primera revista de moda, el *Mercure Galant* (1672), amb suplementos extraordinaris dedicats a la moda. Aquesta revista pretenia arribar a un nou públic: la dona (Prego i Cabrera 2019). Segons Pasalodos (2000) El *Mercure Galant* (fig.17), va ser la llavor perquè a mitjans del segle XVIII aparegués la premsa dedicada a la dona i a la moda, expandint-se per a tota Europa. En aquestes revistes a més de parlar de les novetats en la moda, també trobem la crònica social del moment amb descripcions de les activitats que feien les famílies de l'alta societat, com els actes oficials i les entrades i sortides del ball o del teatre. Veurem també com els figurins passaran de ser masculins a ser femenins.

La conservadora d'indumentària Ana Cabrera (2019), comenta que en el cas espanyol, les revistes dedicades a la dona cobren força a meitat del segle XIX. Barcelona es converteix en el centre editor de revistes de moda i a finals dels setanta se'n publiquen varies, entre elles destaquen: *La Mujer* (1883-1887), *El Figurín Artístico* (1882-1884), *La Ilustración de la Mujer* (1883-1887), *El Salón de la Moda* (1884-1914), *El Álbum de la Mujer* (1895), *El Hogar o El Eco de la Moda* (1897-1928). Aquesta última va promoure l'estil de vida burgès de les dones modernes i actives. En les seves

pàgines trobem una secció de moda, un altre de confecció, figurins, cròniques socials i literatura (Prego i Cabrera 2019: 44). En aquest moment veurem també com la fotografia acolorida, a poc a poc anirà substituïnt els gravats. La primera va ser la revista francesa *L'Art et la Mode* el 1880 (fig.18).

Per altra banda, Perinat i Marrades (1980) consideren que hi havia dos tipus de publicacions segons la seva orientació:

- La **revista femenina i de moda** que és on trobem articles sobre la moda vinguda de París, dirigida a la dona tradicional burgesa, sense cap ideologia política, on se li donen consells domèstics perquè sigui la mare i esposa perfecte, cròniques socials, i també inclouen biografies de personatges famosos i literatura. Aquestes publicacions, de caràcter adoctrinador, contribueixen a difondre una imatge estereotipada de la dona dedicada a la família. Exemples: *El Salón de la Moda*, *Eco de la Moda* (fig.19) i *La Ilustración de la Mujer* (Perinat i Marrades 1980).
- La **revista feminista** té un caràcter reivindicatiu on es demana la participació activa de la dona en la vida política i social, igualtat de sexes i educativa amb l'objectiu de millorar les condicions de la dona. El cas més rellevant és el de la revista *Feminal* (1907-1917), suplement de *La Il·lustració Catalana*, una de les revistes feministes més importants d'Espanya. *Feminal* (fig.20) estava dirigida per l'escriptora i periodista feminista Carmen Karr qui defensava un programa de culturització i educació de les dones a través d'articles literaris, musicals i de pintura entre d'altres. Les col·laboradores i redactores d'aquestes publicacions eren grans escriptores i intel·lectuals de l'època. Les més il·lustres van ser Dolors Montserdá, Caterina Albert «Víctor Català», Lola Anglada, Lluïsa Vidal, Maria Doménech i Agnès Armengol (Rodrigo 2017).

Les revistes van tenir un paper crucial per la difusió de la moda, però n'hi va haver d'altres. Segons l'especialista en indumentària Núria Aragonès (2015), en els anys de transició del segle XIX al segle XX es van donar una sèrie de circumstàncies econòmiques, socials i culturals que van proporcionar noves formes de difondre la moda per tota Europa. Un d'aquests canvis va implicar el teatre i, en concret, la figura de l'actriu. Com comentarem en el punt cinc del treball, un dels espais de trobada clau per l'elit barcelonina va ser el temple líric del Liceu. En ell s'hi exhibien les dones més riques de la ciutat que mostraven *toilettes* elegants confeccionades per les modistes més exclusives de Barcelona i de París. Però, la importància del teatre va més enllà, ja que també servia com a aparador perquè aquestes dones burgeses coneguessin les últimes creacions dels dissenyadors parisencs. Seguint amb Aragonès, podem confeccionar un triangle on en el primer vèrtex es troba l'actriu, en l'altre el *grand couturier* i en el tercer, els fotògrafs i editors encarregats de difondre la imatge d'aquesta en la societat de consum (Aragonès 2015). A finals del segle XIX algunes actrius seran considerades com una icona d'elegància i moltes dames

voldran assemblar-se a elles. Aquestes es faran molt famoses amb l'ajuda de les revistes com *Les Modes*, que, cap al 1880, incrementaran els reportatges il·lustrats amb les seves imatges (fig.21). Alguns dels grans modistes francesos que van col·laborar amb el teatre van ser Jacques Doucet (1853-1929), Charles-Frederick Worth (1825-1895) i Jeanne Paquin (1869-1936) (fig.22), que van vestir a actrius, com Sarah Bernhardt, dins i fora de l'escena. Més endavant, també trobarem figures com Mariano Fortuny (1871-1949) i Paul Poiret (1879-1944) (Aragonès 2015). Carmen de Burgos cita en el seu manual de *El arte de ser mujer* el que comenta una actriu de l'època: «Si no tuviéramos el cuidado de la *toilette*, muchos teatros estarían vacíos. Muchas mujeres sólo van a ciertos coliseos por el atractivo de las *toilettes*» (p. 125).

La fotografia i els grans estudis de fotografia com els Nadar, també ajudaran a divinitzar la imatge de les actrius, no només a través de les revistes femenines sinó també de les postals (fig.23). Aquestes eren de fàcil circulació i facilitaven l'accés a la imatge de l'actriu a tothom, fomentant-ne el seu culte. Les celebritats es convertiran en figures molt influents tant en la moda, com en els comportaments del consum a tota Europa (Aragonès 2015).

Segons Pasaodós (2000), un altre espai d'oci burgès on l'interès no només radicava en les curses de cavalls ni en l'ostentació de les *toilettes* femenines, eren els hipòdroms. Aquí es decidien quines serien les novetats en la indumentària per les següents temporades. El més elegant i conegut era el de Longchamp a París (fig.24 i 25). A Barcelona hi havia l'Hipòdrom de Can Tunis que va tenir molt èxit entre la flor i nata de la ciutat. Pasaodós (2000) destaca la repercussió social que tenien aquestes convocatòries. Es podien veure dames amb un senzill vestit sastre i d'altres amb abillaments molt extravagants. Aquest va ser el motiu pel qual es convertí en una cita ineludible per les dames i els modistes. Era un espai on confluïa la moda. El gran *couturier* Paul Poiret va tenir la idea de fer passejar pel recinte a les seves maniquins o les noves *merveilleuses*<sup>7</sup> amb els seus dissenys (fig. 26). Aprofitava l'ocasió per deixar volar la seva imaginació i crear els conjunts més excèntrics per cridar l'atenció dels assistents. Algunes s'exclamaven però d'altres quedaven admirades per les fascinants *toilettes*. Tot i que a les dames elegants els hi agradava lluir algun complement o vestit nou i diferent, mai arribaven al punt exagerat de les maniquins. A continuació un petit fragment de la revista *Blanco y Negro* on ens deixa constància de la reacció dels assistents a les carreres de Longchamp el 1908 davant les models:

*Desde la entrada en el peso se formó tras ellas una escolta de cerca de doscientas personas, que no dejó de seguirlas de cerca ni un momento. Esta circunstancia contribuyó poderosamente a llamar la atención de todo el mundo sobre sus trajes mientras quedaban inadvertidos otros del mismo género, y todavía era mayor llamativo para la curiosidad*

---

<sup>7</sup> Durant el període del Directori a França (1795-1799) van sorgir els *incroyables*. Eren joves que volien cridar l'atenció i protestar contra la societat de la seva època a través d'una extravagant forma de vestir. Les seves companyes eren les *merveilleuses*, vestides amb una túnica lleugera i vaporosa.

*general el color brillante de su indumentaria, pues una de las jóvenes iba de blanco, otra de azul y otra de Habana.*

*[...] ¡Es una infamia, una monstruosidad! -exclamaba una señora hablando con una amiga.*

*¡Es un escándalo! –replicaba ésta. –Van casi desnudas (Extret de Pasalodos 2000: 118).*

Aquestes joves habitualment eren empleades de les cases de moda i s'encarregaven de passejar les *toilettes* tant a les carreres de cavalls com als salons. Ser model es va convertir en una professió gràcies a Charles Frederic Worth (Deslandres 1987).

Per últim cal esmentar les cròniques com a via de difusió de les novetats en la indumentària. Les cròniques eren escrites per periodistes i escriptors que deixaven constància del que succeïa als esdeveniments més selectes de l'època. Amb les seves plomes saciaven la curiositat del públic femení que no hi podia anar. Narraven qui hi assistia i de com anaven vestides (fig.27). Aquestes cronistes es van convertir en reporteres de moda i van tenir un paper fonamental en la divulgació de les últimes novetats. La Primera Guerra Mundial va representar un parènteis en el món de la moda i va fer disminuir l'interès per la feina que feien els dissenyadors parisencs o pel que lluien les dones més elegants (Pasalodos 2000).



## 4 EVOLUCIÓ DE LA INDUMENTÀRIA FEMENINA

Al llarg de la història, la humanitat ha fet servir la vestimenta per identificar-se, tenint en compte el context i la seva posició social. En aquest sentit, ha estat la moda la que ha aconseguit que cada època es diferenciï de l'altre. Durant el període del nostre anàlisi (1880-1915), s'observen grans canvis en la societat europea, en els seus gustos i en el seu estil de vida, i aquests quedaran reflectits en la seva manera de vestir. En el cas de les dones, aquestes modificacions tindran com a resultat una clara evolució en les seves *toilettes*, que aniran adquirint, a poc a poc, major llibertat de moviment i comoditat. Els motius són higienistes, feministes, la producció industrial de les peces de roba, les noves formes d'oci -com l'esport- i l'aparició de l'Alta costura amb dissenyadors que volien trencar els esquemes establerts.

A continuació veurem com aquest procés evolutiu de la indumentària, segons Casal-Valls (2013), es pot dividir en diferents etapes.

### 4.1 Segon polissó (1881-1891)

L'experta en indumentària Rosa M<sup>a</sup> Martín (1982) considera que durant aquesta dècada el vestit europeu es difon per tot el món a conseqüència de l'expansió del colonialisme. En aquest moment la societat està dividida de forma jeràrquica. La burgesia es diferenciava de les classes socials inferiors a través dels vestits luxosos, recarregats i incòmodes, que no es podien permetre les dones obreres i menestrals. També, en aquest espai de temps ens trobem amb els inicis de l'Alta costura a Catalunya (1880-1919) que beurà del que s'està fent a París. De fet, la vestimenta de finals de segle a Barcelona tindrà una clara influència, segons Rodríguez Collado, de la moda urbana francesa i de la moda esportiva anglesa. La indumentària esportiva aportarà dues peces essencials, el pantaló *bloomer* (fig.28), ideat per la sufragista americana Amelia Bloomer als anys cinquanta, i el vestit sastre (fig.29) dissenyat per Redfern al 1885. Aquest estava compost per una jaqueta, una faldilla i una brusa (Rodríguez 2020). En aquests anys es posarà molt de moda anar en bicicleta per tant, aquestes prenes seran essencials.

Les dones vuitcentistes no només lluiran el vestit sastre per fer esport sinó que també l'incorporaran a la seva vida diària. Serà un abillament que es podrà exhibir a qualsevol estació de l'any i a qualsevol context social, simplement modificant els complements i el teixit. Podrà ser doncs un vestit que tot i ser còmode, compleixi les normes dictades per la moda amb elements decoratius al coll i amb complements com els grans capells, els guants, les joies o els ventalls.

Estem davant d'una peça revolucionària que pot ser el primer pas per la democratització del vestuari femení.<sup>8</sup>

Pel que fa a les arts decoratives, tindran molta influència en l'abillament femení. A Catalunya, aquest període es caracteritza per un aire historicista i rígid que té un cert interès per l'element medieval en els motius decoratius, segons ens comenta Miquel Llodrà, com la magrana<sup>9</sup>, que s'inspirava en el motiu medieval anomenat "griccia" o "Italian artichoke" (carxofa italiana). Aquest motiu també va tenir gran protagonisme durant el modernisme català a altres arts menors (Llodrà 2011). Casal-Valls apunta que aquestes característiques ens poden fer pensar en un protomodernisme en el vestit, concepte que fa servir Mireia Freixa quan parla de l'arquitectura a partir dels anys vuitanta (Casal-Valls 2013: 341).

Durant els anys 1881-1884 la moda femenina és recarregada i pesant com la tapisseria dels interiors de les cases burgeses. Per aquest motiu se l'anomena estil tapisser i es caracteritza per la reiteració i l'aglomeració d'ornaments (fig.30).

En la seva Tesi, Casal-Valls ens explica que generalment els vestits estaven formats per un cos, una polonesa (sobrefaldilla) i un polissó, que arrugava i inflava la polonesa per la part posterior, creant drapejats a vegades coronats amb un gran llaç, que a Catalunya s'anomenava "puf" (Casal-Valls 2013: 323).

L'any 1883 es recuperà el polissó,<sup>10</sup> peça que serveix per donar volum a la part de darrere del vestit i que es va posar molt de moda als anys setanta a Barcelona (fig.31). Ara serà menys voluminós i les faldilles adquiriran unes formes rectes i geometritzats. El teixit dels vestits perd el joc bicolor de l'època anterior. Ara són d'un únic color jugant amb les textures del teixit per donar profunditat, i lluiran elements de caràcter vegetal i floral i amb l'aplicació de motius ornamentals com cintes, galons i llaços (fig.32 i 33). Els botons van tenir gran protagonisme, ja que a part de cordar els vestits, tenien una funció decorativa. Elisa Vives descriu la *toilette* femenina d'aquests anys:

*El polisón era muy pequeño. Sin embargo, seguía la tendencia de adornarlo con fruncidos, pliegues y volantes recogidos en la parte posterior de las caderas. Los vestidos de calle eran algo más cortos: dejaban ver la punta del zapato y ya no llevaban cola. Esta se reservaba para los vestidos de sociedad, y era más larga que en las modas precedentes y se adornaban con volantes, encajes y flores. Los vestidos se forraban de sedas recias para que, al caminar, el roce con el tafetán de los refajos produjera el frufurú que apetecían las elegantes (Extret d' Albertí 2013: 90).*

---

<sup>8</sup> Vegeu a << <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/gl/visita/visita-virtual/belle-epoque/el-parque/traje.html>>>.

<sup>9</sup> Vegeu fig.36

<sup>10</sup> Armadura metàl·lica que es portava a la part posterior de la faldilla lligada a la cintura i sota el vestit.

Aquest “frou-frou” era el soroll que produïen les teles com la seda al fregar-se. Les dones burgeses solien dur els enagos de seda.

La figura femenina era fina i estilitzada gràcies a una cotilla llarga que arribava fins als malucs. El coll va adquirir certa importància al assolir una alçada considerable, el qual feia que el bust es veiés més esvelt. Com descriu Casal-Valls (2013), es veien cossos rígids, estrets i embarnillats, fet que amagava totalment les formes naturals de la dona. Observem una silueta en forma de diagonal. Els vestits quedaven arrapats al cos fins a l'alçada dels genolls, el que impedia que les senyores es moguessin amb facilitat. D'aquí que se l'anomenés la “moda estreta.” Seguint amb Vives:

*La silueta del vestido femenino, cuyo ruedo habíase reducido paulatinamente, llega en 1880 a tal extremo de estrechez, que parecía imposible que la mujer pudiera dar un paso así enfundada. Cuentan que las elegantes tenían que llevar las rodillas atadas para no romper el traje al andar (Extret d' Albertí 2013: 89).*

El 1885 apareix l'abric tal qual el coneixem ara (fig.34). Fins llavors, les dones només es podien abrigar amb maniguets (fig.35) i capes degut al volum del polissó. Nadal ens parla dels maniguets:

*El manguito era, teóricamente, un abrigo para las manos; pero, en realidad, un precursor de los modernos bolsos y una impedimenta más para las pobres mujeres, que necesitaban ya sus manos para sujetar las faldas, para llevar las flores o los paquetes o para evitar que el viento se llevase los descomunales sombreros (Nadal 1957: 200).*

Els vestits de nit o de festa lluien una cua molt llarga i estaven molt decorats amb cintes i llaços. Les mànigues de les *toilettes* de dia eren estretes i adaptades a la forma dels braços en canvi, en les de nit no existien i en el seu lloc es duïen guants llargs. També, a diferència del dia, podien exhibir escots en forma de “V” o escot berta, i aplicar jocs de transparències (Martín i Fabregat 1982) (fig.36 i 37).

Pel que fa al calçat, es portaven botins amb la *toilette* de carrer i sabates per la de la nit. Els capells eren petits i els pentinats eren recollits baixos que s'adornaven amb agulles i amb flors (Martín i Fabregat 1982: 11).

Una fita important a Barcelona va ser l'Exposició universal de 1888, ocasió perquè les dones burgeses estrenessin vestit. Una crònica posterior ens en fa una bona descripció:

*Aquel año las señoras no tuvieron que esperar la celebración de las carreras de caballos para lucir sus mejores atavíos callejeros, puesto que en todas partes y en todas ocasiones podían mostrarse elegantes y lucir su busto, su donaire y su figura. La silueta femenina había ganado*

*en esbeltez. Las faldas eran más estrechas, el polisón había disminuido y casi desaparecido bajo los “painers” ahuecados, que saliendo de los costados se recogían en lazos o fruncidos en la parte trasera. Los cuerpos de los vestidos eran muy estrechos, largos y puntiagudos. Se preferían por su modernidad, los de hechura princesa a los de falda y cuerpo. El “frufnú” tan apreciado hasta entonces había pasado de moda...(Extret d' Albertí 2013: 94).*

## **4.2 Vestit historicista (1891-1901)**

Aquest període el podríem titllar d'historicista, ja que recupera molts elements de la vestimenta medieval. Per entendre l'èxit que tenien aquests elements medievals, cal parlar del fabricant i dissenyador tèxtil Benet Malvehy qui, segons ens comenta Llodrà, va crear un teixit amb la reproducció d'una magrana que va estar de moda durant trenta anys (fig.38). L'empresari es va inspirar en una casulla del segle XV, feta amb fil de seda i or, que es conservava a la catedral de Barcelona (Llodrà 2011: 51) (fig.39). Els referents que té aquest primer modernisme, ens fan entreveure encara certa influència del romanticisme europeu (Casal-Valls 2013: 348).

El modernisme va cobrar força conquistant amb les seves formes totes les arts i la decoració. En el cas del vestit, trobarem influència d'aquest moviment en l'ornamentació de caràcter decorativista amb tendència naturalista i geomètrica. Un dels elements que més es feien servir en els vestits eren les aplicacions de granulat d'atzabeja, creant un joc de llums molt pròpies del modernisme. Els motius a les teles eren flors, elements vegetals i seguien línies sinuoses i ondulants (Casal-Valls 2013: 350) (fig.40).

Martín i Ros (1982) recalca que la dona, als anys noranta, adopta un estil de vida més dinàmic i com a conseqüència, desapareix definitivament el polissó (1891) i cobra gran importància el vestit sastre. El 1892 apareix la cua pels vestits de carrer que anirà augmentant i disminuint i es decorarà amb brodats. El 1893 la faldilla s'estrenyerà pels malucs fins als genolls i s'obrirà per la part de sota en forma de corol·la o de campana. En aquests anys la dona lluirà una silueta de rellotge de sorra, amb una cintura de vespa que aconseguirà amb una cotilla ben cenyida (fig.41). S'arriben a autèntiques barbaritats com la cantant i actriu Polaire (fig.42) a qui li mesura la cintura 42 cm (Senz 2006)! Òbviament la cotilla era molt perjudicial per a la salut de les dones, ja que deformava el cos de tal manera que afectava els òrgans movent-los de lloc. Aquestes malalties passaven de mares a filles i eren el motiu que tinguessin esvaniments i problemes per respirar. Figures com la periodista Amelia Bloomer (1818-1894) o, més endavant, la cirurgiana Mary Edwards Walker (1832-1919), impulsores del sufragisme, van lluitar al llarg de les seves vides per la reforma de la vestimenta com a símbol d'alliberació femenina, però, també, per motius de salut. Tant la cotilla com les grans faldilles havien de desaparèixer (Moreira 2020). Aquests canvis els començarem a veure els primers anys del segle XX.

Una altra part del vestit que patirà grans modificacions són les mànigues. Aquestes a partir del 1891 es van bufant a la part posterior, augmentant les seves dimensions fins a arribar al 1895 a la forma de fanal o de pernil com les del romanticisme (fig.43). Per aconseguir-ho, a vegades les omplien de buata o es reforçaven amb volants (Casal-Valls 2013: 350). Martín apunta que, tres anys més tard, aquestes disminueixen adoptant forma de mig fanal i a finals de la centúria, es tornaran estretes i llargues, tapant la mà (Martín i Fabregat 1982: 16).

Es posen de moda les jaquetes curtes i les capes de colls molt alts i de pells (fig.44), que fins al moment només podien portar els homes (Casal-Valls 2013: 350). Els colls es subjectaven amb l'ajuda de barnilles en el teixit.

El 1898 Worth, el rei de l'Alta costura, va crear el vestit de tall princesa (fig.45), en el que la brusa i la faldilla eren una mateixa peça i la cintura pujava al seu lloc natural, recordant els vestits Directori. Estaven fets de tela lleugera que deixava endevinar les formes del cos. Aquest vestit s'utilitzava per anar a festes i es va posar molt de moda a la següent dècada. En aquests vestits de nit, a partir del 1899, les decoracions estaven fetes de brodats de llustrins (Martín i Fabregat 1982: 16-17).

Hem de tenir en compte que en aquests anys la ciència evolucionava ràpidament fent que apareguessin nous invents que van millorar la qualitat de vida de la societat. Un exemple va ser l'automòbil. La seva aparició va ser revolucionària i personatges com el pintor Ramón Casas es tornaren autèntics apassionats. El mateix artista es retrata amb el seu amic Pere Romeu conduint-ne un, els dos vestits com a bohemis amb jaquetes de plomes (fig.46). Amb aquest nou vehicle, es feia necessari dur guardapols, tant pels homes com per les dones, i per elles també un vel que es subjectava al barret i els hi protegia el rostre del vent (fig.47). Els capells seran grans i estaran plens d'ornaments com flors, llaços i cintes (fig.48). Per que se'ls hi aguantin fan servir agulles llargues. Els pentinats, ara seran alts, com els colls, amb flocs que cauran sobre els rostres. Pel que fa al calçat, seran els botins els que s'utilitzaran pel carrer i per les festes (Martín i Fabregat 1982: 15-17).

### **4.3 El vestit modern (1901-1909)**

Aquesta va ser una etapa de crisi social i política amb conflictes tan rellevants com la Revolució Russa (1904) i la Setmana Tràgica a Barcelona (1909).

En l'àmbit artístic, segons Mireia Freixa, ens trobem en "l'eclosió del modernisme" i es veurà reflectit en totes les disciplines artístiques i també en la moda. Com ens diu Moliné en el setmanari satíric de *l'Esquella de la Torratxa*: «Ja de modernistas no sols hi ha pintors, no sols hi ha escultors; també hi ha modistas» (Extret d'Albertí 2013: 124).

Segons Martín i Ros (1982), la indumentària femenina es decanta per les formes anticlàssiques, el qual representa el triomf del modernisme, que tindrà dos vessants: el de l'Alta costura i el dels artistes dissenyadors amb influències feministes.

El primer va ser el més estès. Veiem com domina la silueta sirena, en forma d'S o de *coup-de-fouet*, típica de l'*art nouveau*. Això ho aconsegueix amb una cotilla que li oprimirà el ventre realçant els pits i el cul i amb les faldilles amb cua, que augmenten la sensació en essa, decorades amb brodats i puntes (fig.49 i 50). L'ornamentació s'integrava al disseny del vestit i era aplicada a mà, el qual encaria la peça (fig.51). Casal-Valls apunta que els elements ornamentals modernistes sovint jugaven amb els contrastos de colors i de textures, amb les transparències i els jocs de llum. Els motius ornamentals eren de caràcter naturalista i solien acumular-se sobre el pit, a les mànigues o al canesú,<sup>11</sup> que es va posar molt de moda (Casal-Valls 2013: 359). Cal destacar també la passió que hi havia per les puntes que es trobaven en forma de cascada per tot el vestit (Laver 1989) (fig.52).

El polissó va desaparèixer del tot en aquest període, per tant, el cos femení va perdre volum i es va anar afinant. Les bruses s'afluïxen penjant per sobre del cinturó, a sobre portaven una torera molt adornada, les mànigues van canviant de mida al llarg de la dècada, però bàsicament seran llargues i acabades en farbalans o volants, i tapaven mitja mà. Els guants eren imprescindibles. Pel que fa als colls segueixen sent molt alts, de vegades fins a la barbeta, i estaven confeccionats amb teles fines o semitransparents i reforçats amb barnilles (Martín i Fabregat 1982: 22) (fig.53).

Els vestits de nit són de línia princesa, tenen un escot provinent i per donar la sensació de coll alt, duïen collarets molt amples ajustats al coll. Els teixits més usats eren el tul, la gasa, la seda, el ras i estaven recoberts de puntes i brodats (fig.54). Els colors eren pàl·lids i com a complement apareixen les boes de pell, plomes de marabú o roba frisada que fa efecte de moviment i línia corba, tan característics del modernisme (Martín i Fabregat 1982: 23).

Els capells eren exagerats i aixafats, sortint cap en fora per equilibrar la cua del vestit. Aquests volien evocar les pameles de finals del segle XVIII i estaven decorats amb plomes, llaços i flors. El pentinat continuarà sent alt i al voltant ones. A vegades fan servir postissos confeccionats amb crin o inclús amb cordes! Durant el dia les senyores de bé sortien al carrer amb uns capells de vel plens d'elements decoratius (fig.55), al capvespre es posaven pols platejats i daurats a les cabelleres que brillaven a la llum dels canelobres o del recent llum de gas (Senz 2006: 84). Pel que fa a les sabates, eren de colors i anaven a conjunt amb les mitges i amb el vestit (Martín i Fabregat 1982: 23).

Com hem comentat anteriorment, les cotilles causaven molts problemes de salut a les seves portadores i per això, a principis del segle XX es va obrir un gran debat i, a París, es va crear un

---

<sup>11</sup> Peça d'un vestit o brusa, a l'alçada dels espatlles, a la que es cusen el coll, les mànigues i la resta de tela de la peça; serveix d'ornament o per donar vol o amplitud a la peça de roba.

organisme específic per tractar el tema que va tenir ressò a tota Europa. El 30 de novembre de 1901 *La Vanguardia* en deixa constància:

*Esta reforma no consiste, como algunos pretenden, en “unificar” a las mujeres en darles un aspecto masculino; todo lo contrario. Lo que se pretende es favorecer cuanto sea posible la belleza de la mujer, librándola al mismo tiempo de los padecimientos que le ocasiona el uso del corsé apretado, de los sombreros y del calzado actual.*

*El corsé, que en la forma que hoy tiene se usa desde sesenta años apenas, es causa de una serie de deformaciones hereditarias, transmitidas durante cuatro o cinco generaciones, causando en el organismo femenino graves desórdenes que impiden que se verifique correctamente la digestión, la respiración y la circulación de la sangre, y dando lugar a esos vértigos y dolores de cabeza que afligen con tanta frecuencia a las mujeres (Extret d' Albertí 2013: 126).*

A Barcelona no serà fins al 1908 que les dones deixaran de portar cotilla. En aquest moment, la substituiran per una faixa i sostens, molt més còmodes. L'estructura del vestit canviarà i serà filiforme, abandonat la rigidesa de les modes anteriors (Casal-Valls 2013: 355). Aquest canvi va ser molt criticat per les classes populars i part de l'alta societat que encara van ser esclaves de la cotilla uns anys més. Els arguments els trobem a la revista *La Moda Práctica* de 1911:

*Las mujeres que se privan del corsé tienen también parecido con otras mujeres que no son precisamente las más estimadas de la sociedad. Como el corsé es la única garantía de que no nos confundan con ellas, a él tenemos que recurrir.*

*Como es sabido, el corsé nos obliga a estar derechas, a mostrar alguna firmeza en la silueta. Si lo suprimimos, pues, nuestro cuerpo revelará un abandono al mal gusto, reñido a la honestidad (Extret d' Albertí 2013: 128).*

Pel que fa a l'arrossegar les faldilles per terra, es considerava antihigiènic i perillós, ja que la pols que s'aixecava feia emmalaltir a les criatures. A Barcelona el debat de la insalubritat de les faldilles llargues no arriba fins al 1906 (Albertí 2013). *La Veu de Catalunya* publica un article dirigit a les mares:

*Una senyora va estrenar unes faldilles de seda completament noves. Posades que les va tenir, va recórrer quatre-cents metres en una de les vies més netes de la població. Doncs bé: examinades amb el microscopi, va poder-se comprovar que contenien milions i milions*

*de bacil·lus, representant cinc menes de malalties greus, entre les quals, ocupaven la major extensió la tisis i la diftèria.*

*Segons s'ha comprovat, la majoria de les malalties de les criatures provenen de les faldilles que usen les senyores o acompanyantes. I la explicació és senzilla. La pols aixecada per les faldilles no s'enlaira gairebé mai prou per a contaminar a les persones grans, però és aspirada fàcilment per les criatures i augmenta considerablement la mortalitat.*

*Això demostra, que és perfectament lògica i útil la costum establerta en les cases de Berlín on tenen dida o mainadera d'uniformar-les amb faldilles curtes, que no toquin a terra (Extret d' Albertí 2013: 126-127).*

Aquesta lluita feminista per l'alliberació del cos serà recolzada per molts artistes, arreu del món, com Henri Van de Velde, fundador del modernisme a Bèlgica, qui crea el vestit de reforma (fig.56), format per una túnica que reposa el pes del vestit a les espatlles i està pensat per anar sense cotilla. La proposta va estar recolzada per higienistes i feministes, però no va tenir gaire èxit. Observem com té una clara reminiscència als vestits femenins pre-rafaelites (Martín i Fabregat 1982).

Un altre artista a favor d'alliberar de la cotilla a la dona va ser Mariano Fortuny, fill del famós pintor realista Mariano Fortuny. Aquest, molt interessat en les fonts del classicisme grec, va crear el vestit *Delphos* el 1907 (fig.57). Consisteix en una túnica de seda prisada i tenyida de colors fosforescents, inspirada en el *Chiton* grec ( utilitzat fins al segle I a.c. ). Aquest vestit el van portar les dones de l'aristocràcia i de la burgesia per anar per casa, ja que era massa trencador. En la dècada posterior tindrà més acceptació, ja que apareix el Noucentisme (1906-1923) que, igual que Fortuny, aposta pel classicisme i la raó en contra de la línia sinuosa del modernisme.<sup>12</sup>

#### **4.4 El vestit organicista (1909-1915)**

En aquest període hi haurà un fet que comportarà un canvi dràstic per la dona, ocupant el lloc que les feministes reivindicaven, incorporant-se parcialment al món laboral i social. Estem parlant de la Primera Guerra Mundial (1914-1918). La indumentària, per tant, haurà d'anar d'acord amb aquest nou estil de vida. Veurem vestits de formes més senzilles, més orgàniques, amb línia filiforme, formades per peces sense vol, faldilles estretes, altes i sense enagos (Casal-Valls 2013) (fig.58).

Els experts en indumentària coincideixen en el fet que durant aquests anys hi haurà un cert retorn a la moda Imperi de principis del segle XIX. Lavern (1989) considera que tenia poc a veure amb

---

<sup>12</sup> Vegeu a <<<https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/colecciones/indispensables/vestido-delphos-fortuny.html>>>



els que es portaven en l'època de Napoleó I. Aquests s'anomenaran vestits *merveilleuse* i feien que les cintures semblessin més estretes, efecte que aguditzaven els amplis capells. Aquest vestit es va posar molt de moda per anar a les carreres de cavalls de Longchamps (fig.59).

Amb el canvi de segle apareixen nous moviments artístics que tindran ressò a tota Europa. Estem parlant del cubisme, el fauvisme, el Noucentisme, el futurisme, l'orfisme i les tendències orientalizants. Alguns d'ells influenciaran als dissenyadors més importants i transgressors de l'època (Martín i Fabregat 1982).

El gran modista Paul Poiret és un d'ells. Ell aposta per imposar la línia per sobre de la forma. Està totalment en contra de la cotilla i proposa substituir-la per la faixa. Al 1910 es va produir un canvi molt important en la indumentària. Els precursors van ser Poiret i el ballet rus de Serguéi Diàguilev en actuar a París. La representació de *Schéhérazade* va causar un gran impacte als seus assistents pels colors cridaners del vestuari, a càrrec del dissenyador Leon Bakst, i per l'orientalisme (Boucher 2009). Això fa que s'abandonin els colors pàl·lids, típics de la Belle Époque, i que modistes com Poiret, comencin a fer un tipus de dissenys on es fusionen tendències orientalizants amb els colors vibrants del fauvisme i del recent espectacle rus (Martín i Fabregat 1982: 24). Dins d'aquesta línia orientalista, Poiret crea unes faldilles molt estretes per baix, "faldilla travada", que farà que les dones caminin fent passes molt curtes semblant esclaves d'un harem oriental (fig.60). Perquè no esgarressin les teles, portaven uns grillons de trenyella<sup>13</sup> (fig.61). Amb aquests vestits, adornats amb botons per tot arreu, portaven capells molt grans donant-li'ls una forma de triangle invertit (Laver 1989). Les plomes es seguiran portant als capells però ara alçades, formant un angle. Seguint la influència de l'orientalisme, Poiret va crear els primers turbants els quals també van ser decorats amb plomes.

Albertí (2013) apunta que una altra peça de roba que va suscitar un gran escàndol, va ser la faldilla-pantaló (fig.62). El 22 de febrer de 1911, el diari madrileny *ABC* parlava del rebombori que es va formar al veure pel carrer una dona lluint-ne uns:

*Una dama valiente, muy valiente, lanzábase a lucir en público la "jupe-culotte". Y ocurrió lo que era de esperar...*

*(...) El barullo fue tan grande que hasta se suspendió momentáneamente la circulación de los tranvías. La heroína de aquella "ovación de desagrado" tuvo que refugiarse en un comercio para librarse de la indignación general (Extret d'Albertí 2013: 130).*

A Barcelona va trigar uns quants anys a establir-se aquesta peça. Es deia que el modernisme ja havia introduït masses extravagàncies i que si seguien així, aviat les dones desbancarien als homes (Albertí 2013).

---

<sup>13</sup> Cinta de cotó, seda o llana teixida trenant els fils.

Al 1913 hi hagué un altre canvi important en la indumentària femenina. Els colls alts que arribaven fins les orelles es van substituir pels colls en “V” o amb forma rodona per davant i en punta o quadrada a l’esquena (Casal-Valls 2013). També apareix la “brusa pulmonia” amb un discret triangle obert al pit (Laver 1989: 229). Com en tots els canvis cap a la llibertat del cos femení, aquest va patir moltes crítiques que es van anar esvaint poc a poc a mida que les dones el lluien.

Al 1914 Sònia Terk Delaunay (1884-1979) va crear el “vestit simultani” que el que fa és aplicar al teixit els principis de l’orfisme pictòric, derivació del cubisme que proclama la superioritat del color. Aquesta tendència va ser creada per la pròpia Sònia i el seu marit. La novetat vindrà donada pels efectes òptics que s’obtenen a base de collages de teixit de colors i textures diferents (Martín i Fabregat 1982: 30). Segons Sousa (2007), aquesta moda arriba a Espanya al voltant dels anys vint quan l’artista va obrir un establiment a Barcelona el 1919. Entre els seus clients trobem membres de l’aristocràcia i de l’alta burgesia. L’artista concebia els seus vestits com a obres d’art ambulants i donava molt més importància a la decoració que no pas a la forma del vestit que seguia els dictats de la moda del moment. Segons ella “el color és la pell del món” (fig.63).

En començar la Primera Guerra Mundial (1914), la indumentària es va anar adaptant a la situació que s’estava vivint. Les dones deixen enrere les faldilles estretes. El vestit sastre pren molta força per la seva comoditat i perquè moltes dones pensaven que dur vestits extravagants estaven fora de lloc en aquests moments tan durs (fig.64). Els barrets reduiran la seva mida i les sabates seran més confortables. És evident que la guerra va esmortir la moda i fins que aquesta no va acabar, no van tornar a aparèixer novetats en les *toilettes* femenines. El 2 de setembre de 1914, *La Vanguardia* parla en les seves pàgines del final de la moda a París:

*La Gran Guerra acaba con la moda de París.*

*El actual conflicto europeo lleva consigo graves transtornos en todos los órdenes de la vida. La moda, y en particular la moda femenina, de cuyas creaciones ha venido siendo París el árbitro universal, ha sido un golpe de muerte con motivo de la formidable guerra que las grandes potencias europeas están sosteniendo... La Moda, ha sido una de las innumerables víctimas que ha causado ya y ha de seguir causando la conflagración de las naciones de la vieja Europa (Extret d' Albertí 2013: 142).*

## 5 ESPAIS DE LLUÏMENT

A Barcelona, els nous espais d'oci de la modernitat com ara els parcs d'atraccions, els jardins i els teatres eren també noves oportunitats perquè la burgesia mostrés les seves millors gales. Les pràctiques socials tenien com a finalitat l'ostentació. La moda guanyà rellevància i les dones de la burgesia optaren pels tallers d'Alta costura, on les millors modistes s'encarregaven de dissenyar-los models únics que seguien els paràmetres de la moda de París.<sup>14</sup> Els compromisos socials estaven condicionats per determinades formes de vestir dictades per l'etiqueta. Dos dels espais més notables de la ciutat on aquesta classe enriquida es socialitzava i havien de complir amb aquest codi de vestimenta eren el Liceu i l'Hipòdrom de Can Tunis, inaugurats ambdós a la segona meitat del segle XIX. Per a les dones burgeses destacar i presumir era importantíssim i ho aconseguien amb els complements que els donaven un toc distintiu. Guants, ventalls, maniguets i barrets de grans dimensions i plomes vistoses van ser habituals durant tots aquests anys (fig. 65). De fet, el barret va jugar un paper destacat en la indumentària femenina, ja que el «bello sexo» havia de tenir-ne un diferent per cada ocasió: un per anar a les carreres de cavalls, un pel carruatge i un altre per anar al teatre.

### 5.1 El Liceu

Una de les cites obligades de l'elit barcelonina per ocupar l'oci, va ser el teatre. Aquest va tenir una repercussió social transcendent. Durant el modernisme, a Barcelona, hi havia dos teatres on es podia gaudir de temporades d'òpera: el teatre Principal (1579) i el Liceo Filodramático de Montesión, més tard conegut com el Gran Teatre del Liceu. Aquest va ser encarregat a l'arquitecte Miquel Garriga i Roca, amb la col·laboració de Josep Oriol Mestres, i va ser finançat per la fundació de la Societat del Gran Teatre del Liceu. Aquest edifici imponent es trobava a Les Rambles i va ser inaugurat el 1847, moment de grans canvis urbanístics a la ciutat. La decadència del Teatre Principal va fer que el Liceu es convertís, a meitat del segle XIX i durant el segle XX, en el gran centre operístic de la ciutat i del país, i que actués com a teatre de referència (Sala 2012: 144).

Segons Núria Miret (2017), el Liceu va esdevenir el centre de la vida artística, econòmica, social i política, aglutinant la flor i nata de la ciutat. Allí s'hi reunien, es mostraven i es relacionaven, sense importar si eren o no amants de l'òpera. Narcís Oller, al capítol VIII de la *Febre d'or*, ens fa una descripció minuciosa de l'arribada d'aquest públic distingit el dia de l'estrena del Tenor Massini amb l'òpera Faust. Aquesta narració ens fa pensar en l'obra del pintor Romà Ribera *Sortida del Liceu* (fig.66.):

---

<sup>14</sup> En el cas dels homes seguien la moda de Londres.

*Quatre municipals de cavall podien amb prou feines posar ordre de desfilada el perillós garbuix que al cantó del carrer de Sant Pau formaven els cotxes en enfrenar el pas. D'un a un, anaven desgranant-se, parant davant del porxo, amarat de llum. Oberta la portella, aquells estoigs de laca vessaven belles hembres, agençades amb flors, sedes de colors desmaiats, velluts i pedreria enlluernadora. Homes elegants les rebien donant-los la mà, els oferien el braç, i desapareixien amb elles, xuclats pels estrets canals de les portes d'entrada, amb sonoroses rialles i l'alegria als ulls. El públic de peu, que es veia amb penes i fatigs per travessar entremig de rodes i cavalls, s'empenyia per l'estreta vorera, amb perill de vida. I els cotxes, un cop buits, anaven afilerant-se en doble renglera per les Rambles i carrers adjacents, com estranya corrua de monstruosos coleòpters que llançaven pels ulls blanca i enlluernadora llum (Oller 2012: 107-108).*

El focus d'atenció d'aquestes vetllades al Liceu, eren les dames les quals exhibien les *toilettes* més elegants i exuberants seguint el codi de vestimenta establert (fig.67). Tothom volia fer acte de presència. De fet, l'assistència al Liceu era tan important que, durant la funció, els llums es mantenien encesos per tal que la gent pogués seguir parlant i controlant, amb l'ajuda dels binocles o "impertinents", qui hi havia i qui no. Seguint amb Oller, ens podem fer una idea de l'ambient que si respirava a l'interior, de la brillantor de les joies i les sedes i del murmuri dels seus assistents:

*Mentrestant el pati, amb ses llotges, i les del primer i segon pis, anaven convertint-se en grans canastres de flors; el conjunt del teatre presentava aquell aspecte brillantíssim i distingit que sols es veu en els millors teatres del món. L'esplèndida claror dels canelobres es destriava en lluminosos raigs tornassolats en topar amb les facetes dels brillants i maragdes, encenia els robins com roents guspines, com diminuts sols els topazis; opalava les sedes i glasses, es fonia en apagades foscors dins el vellut i la roba dels frac, dava esclats de porcellana als blancs davant la camisa, lluentors de llampec a l'inquiet esguard de les morenes, i un blau més somiador al de les rosses. Les converses remorejaven per tot, essències i flors perfumaven l'espai; tot aquell món elegant dava al conjunt un aspecte de distinció i riquesa enlluernadora (Oller 2012: 108-109).*

En acabar l'acte, l'ostentació de les dones seguia al foyers i més tard a la sortida del teatre, on afegien al seu abillament les capes de vellut, les esclavines i els maniguets de pell, ras o vellut, per abrigar-se (fig. 68). Matías Bonafé, al seu article «Barcelonerías» a *l'Esquella de la Torratxa* del 21 d'abril de 1899 en fa una bona descripció: «¿Qué veuhen allí aquells miróns? ¿Trajos sunstuosos de llampants velluts i blondas delicadas? ¿Qüas de dos metros sostingudes per un patge? ¿Pits cuberts de brillants y condecoracions? ¿Capas de pells ricas, festonejadas de plomas exóticas?»

La presència femenina en aquest teatre va ser crucial. Els seus moviments estaven condicionats a unes pautes socials i la seva forma de vestir a unes normes d'etiqueta. Tal com ens comenta

Pasalodos (2000), les dones no podien anar igual vestides al pati de butaques que a la llotja. La *toilette* femenina depenia d'on estaven ubicades. A la llotja es permetien vestits escotats mentre que a les butaques era més propi portar una jaqueta estil Lluís XV o de tafetà. Pel que fa a les cues del vestit, hi havia qui pensava que a la llotja no es podrien lluir i que per tant, no tenien sentit. Encara i així, no es va renunciar a elles.

A diferència dels vestits de dia, que cobrien completament el cos de la dona, en els de nit hi estaven permesos els escots exagerats amb formes rodones o en punta, per les dones ben formades, els quadrats per les que eren molt primes i en forma de cor afavoria a les grasses. Carmen de Burgos escriu:

*El escote es necesario en personas obligadas a asistir a funciones de etiqueta, donde el código mundano lo impone. En ese caso se procura no exagerarlo y velarlo lo más posible, y se puede lograr cierto encanto viendo emerger un busto y unos brazos entre gasas transparentes, que disimulan las imperfecciones y prestan el atractivo del misterio para suponer mayor hermosura* (Burgos 2018: 157).

El mateix passava amb els teixits, al teatre trobarem vestits llampants i vistosos fets de lluentons, teles clares i guarnides amb encaix, en canvi per passejar estava mal vistos. Els braços quedaven al descobert i en el seu lloc duïen guants blancs de cabritilla o de pell fina. A sobre d'ells no duïen cap joia, com deia Burgos: «Debajo de los guantes no debe llevarse más sortija que la alianza, y es solo vicio de mujer inculta o advenediza colocar sortijas sobre ellos» (Burgos 2018: 198).

Tampoc hi podien faltar complements com els ventalls de puntes o pintats per grans artistes, així com el pentinat de tortell decorat amb precioses agulles (fig. 69). Pel que fa als barrets i als tocats, Permanyer (2015) ens parla de les disputes que hi havia al Liceu quan a un home li tocava seure darrere d'una senyora amb un d'aquests barrets, ja que l'impedia gaudir de l'espectacle (fig.70). Aquests eren decorats amb plomes i carregats de guarniments. Per aquest motiu, l'ús de certs barrets es va prohibir en alguns espais i en el seu lloc es van decorar els cabells amb cintes.

Els encarregats de plasmar l'ostentació pecuniària d'aquesta classe hegemònica van ser els artistes catalans burgesos. Seguint una corrent pictòrica realista, narrativa i anecdòtica, aconseguïen reproduir, amb els seus pinzells, escenes quotidianes de les dames de la bona societat. Amb una línia elegant i un colors delicats, capten els rics detalls dels vestits i la dignitat que aquests els hi aportaven. Estem parlant dels pintors Romà Ribera i Cirera (fig.71), Francesc Masriera (fig.72 i 73), i Francesc Miralles (fig.74). Però el pintor més destacat va ser Ramón Casas (fig.75). Ell va ocupar la major part de la seva obra a retratar la dona sofisticada i elegant de la Barcelona modernista. La millor mostra són els plafons que va pintar pel Saló del fumador del Liceu, encarregats pel club més selecte del moment, el Cercle del Liceu. Cristina Mendoza (1994) les analitza recalcant l'estil trencador, amb caire naturalista, que deixa de banda el tema per

captar una instantània quasi fotogràfica. Les seves figures femenines s'acaben convertint en arquetips de l'època («Los Pintores modernistas en el Círculo del Liceo» 1997).

El Liceu va ser, sens dubte, la catedral de la burgesia i, també, l'escenari ideal perquè l'anarquista Santiago Salvador, el desig del qual era destruir la societat burgesa i implantar el comunisme anàrquic, hi fes esclatar, l'any 1893, dues bombes que causaren més de vint morts i quasi quaranta ferits. Aquest atemptat va comportar importants conseqüències polítiques i socials (Permanyer 1990). Barcelona va quedar commocionada i es va declarar la llei marcial i molts anarquistes innocents van ser castigats amb tortures i amb la presó. El teatre no va tornar a obrir les seves portes fins 1894.

## 5.2 L'Hipòdrom de Can Tunis

Un altre espai emblemàtic de l'època va ser l'Hipòdrom de Can Tunis, situat al final del passeig de la Zona Franca, a la zona que se'n deia la Marina de Sants (Miret 2017). En aquell moment, Barcelona sentia gran afició per tot allò relacionat amb l'hípica i la inauguració de l'hipòdrom l'any 1883 va ser un gran èxit. A part de la zona de curses, i d'una tribuna coberta per a més de mil espectadors, el recinte disposava d'espais de lleure, un restaurant i jardins en els quals les senyores podien competir per lluir (fig.76), no només els models més moderns i afrancesats, sinó també els millors carruatges tirats a sang (fig.77). De fet, hi havia assistents que ni tan sols en baixaven. Aquesta desfilada de poder i elegància queda molt ben descrita en la *Febre d'Or* de Narcís Oller quan parla de la inauguració:

*Del cantó del mar, pel camí de can Tunis, cotxes i més cotxes, competint en luxe, anaven arribant en llarga i interminable filera, i s'escampaven per l'ample lawn o pelouse, que l'aigua del matí havia estovat i reverdit. [...] Dames i noies, ricament vestides de colors clars, baixaven d'un salt, obrien les llampants ombrel·les i, de bracet amb els cavallers disfressats de sportsmen amb levites grises i barrets de copa d'igual color, la corretja de les ulleres encreuada al pit, la targeta d'entrada penjant del trau, travessaven corrent la dallada pista per arribar al clos de lliure circulació i reunir-se amb el món elegant que ja hi formiguejava. [...]*

*Era l'estrena de l'Hipòdrom. Barcelona, la Barcelona rica, es modernitzava: fos exòtica o no la festa, no volia privar-se d'aquella diversió aristocràtica que dona el to a les grans ciutats del dia. En el Círcol Eqüestre, en els diaris, en el pesatge o lliure circulació, es parlava amb la serietat del foment de la cria cavallina, quan ningú no sabia on teníem aquesta riquesa que volíem fomentar, ni menys encara creia ningú en la utilitat de criar cavalls-llagostes que llancen els joqueis per les orelles, com no sigui per ajudar-nos els diners i distreure amb quelcom de nou esperit, mortificat per les tristors de la vida. Amb més bon*

*sentit, les dones que lluien ja pel pesage i la tribuna pública parlaven del temps, de modes i de les belleses d'aquell panorama, enlletgit només per una nota trista: el cementiri del Sud-oest (Oller 2012: 82-83).*

Com comenta Pasalodos (2000), a part de la diversió que propiciaven les carreres de cavalls, a les dames els hi encantava anar a l'Hipòdrom de Can Tunis per mostrar les seves últimes adquisicions inspirades en les novetats que es lluien als hipòdroms francesos d'Auteuil, Longchamp i Chantilly. El de Longchamp, a París, era el que més expectació produïa, ja que era allà on les models de Poiret desfilaven amb les últimes creacions del modista.

A Barcelona arribaven les novetats a través de les revistes de moda i les cròniques de moda. En el recinte s'hi exhibien models extravagants sent una atracció per les mateixes assistents. Nadal ens ho relata:

*Faldas de capa, mangas gigot, encajes, lazos, sombreros enormes, plumas capaces de guarnecer abanicos de monarcas orientales, velos flotantes, sombrillas refulgentes, abanicos pomposos, colas rozagantes y, bajo ellas, zapatitos inverosímiles que desaparecían en la hierba del campo, dando a sus dueñas el aspecto y la apariencia de pequeñas hadas luminosas flotando entre el azul del cielo y el verde de los campos, como en un cuento de niños o en un sueño de iluminados (Nadal 1957: 100).*

Val a dir que era en aquest entorn, igual com en el del teatre, on es permetien les *toilettes* més originals (fig.78). Capells grans plens de guarnicions de tot tipus, ventalls de puntes i sombrilles de tots colors, formes i teles (fig.79). Les encarregades de fer aquests vestits tan originals van ser les modistes catalanes i feien les seves pròpies versions dels models que arribaven de París (fig.80). És important comentar també que moltes modistes de Barcelona eren originàries de França. Albertí (2013) comenta que unes de les que van tenir més èxit van ser les germanes Montagne Roux, que viatjaven a París un cop l'any per conèixer les últimes tendències. Van estar en actiu des del 1880 fins al 1925 i van obrir diferents tallers al carrer Santa Anna, al carrer Canuda, al Portal de l'Àngel i, el 1909, a l'Eixample, on residien moltes de les seves clientes.

Com explica la historiadora de l'art María López (2006), un dels artistes que van deixar constància d'aquest luxe va ser Xavier Gosé amb una gran quantitat de dibuixos com *En el skating* (fig.81), *Grand Prix* (fig.82), *A les Carreres* (fig.83) o *Longchamp* (fig.84) conservats al Museu Jaume Morera de Lleida. En ells mostra l'exquisedesa dels vestits i es palpa l'aura sofisticada d'aquests ambients. L'il·lustrador de premsa es va convertir en un cronista excepcional de la flor i nata de l'època gràcies a revistes com *Journal des Dames et des Modes* o *La Gazette du Bon Ton*. Un altre artista interessat per aquestes trobades burgeses a Barcelona va ser el fotoperiodista Frederic Ballell que en deixarà constància a través de la seva càmera (fig.85 i 86).

## CONCLUSIONS

Aquest repàs per la moda i per alguns dels espais d'oci que les classes benestants freqüentaven ens ha permès observar com l'evolució de la indumentària i la seva càrrega simbòlica es converteixen en una font inestimable de l'època. A través de la moda hem pogut seguir el procés d'adquisició de llibertats i de participació en les activitats públiques per part de les dones. També hem vist com s'utilitzava la vestimenta per identificar-se i deixar clara la posició social i el prestigi i, com el llenguatge no verbal del vestit servia per distingir-se entre els assistents a l'òpera o a les carreres de cavalls. Al mateix temps, altres transformacions, com les relacionades amb la higiene i l'apropament a l'àmbit esportiu, van tenir gran incidència en el vestit. La indústria i l'activitat comercial es va encarregar de cobrir aquesta demanda i les revistes de moda de difondre les novetats que sorgien a París. També hem destacat el naixement de l'Alta costura i dels seus creadors, tant a la capital francesa com a casa nostra, influenciats pels diferents moviments artístics.

Els artistes seran els encarregats de deixar testimoni de l'evolució de la moda i de com aquesta canvia segons l'espai on es desenvolupen les senyores burgeses. Ens hem referit a la pintura anecdòtica per plasmar l'elegància exhibida al Liceu i a l'incipient fotoperiodisme i les il·lustracions per seguir les originals *toilettes* de l'Hipòdrom de Can Tunis. La literatura i la premsa també van reservar algunes de les seves pàgines per descriure amb detall l'abillament i l'interès que suscita en la societat.

Aquest recorregut ens ha mostrat el camí que va recórrer la moda barcelonina entre els segles XIX i XX, que va anar canviant al ritme de les novetats i de les necessitats d'una societat agitada amb ganes de canvi, que volia evolucionar cap a un món modern.

Arran d'aquest estudi han sorgit possibles noves línies de recerca per cobrir la manca d'informació sobre alguns temes relacionats amb el treball, com ara, quina era la relació que tenien els artistes amb la moda. N'eren consumidors? És evident que en l'època tractada, l'aparença era molt important per assolir respecte dins del cercle exclusiu de la burgesia. Els propis pintors, que es dedicaven a retratar a les dones elegants, eren burgesos. Per exemple, Francesc Masriera procedia d'una de les famílies burgeses més importants de Barcelona (Sala 2007). Ja hem comentat que la indumentària masculina pateix pocs canvis, però seguien aquests pintors la moda elegant que dictava Londres? Seguien l'estètica dels dandis o la dels bohemis? M'agradaria poder profunditzar en aquest tema en un possible estudi futur, fixant-me en l'estil de cada artista a través d'escrits, pintures i fotos. Per altra banda, també seria interessant explorar si hi havia dones pintores que es dediquessin a retratar a les dames elegants amb aquest tipus de pintura naturalista, verista i detallista. Ja sabem que la més coneguda va ser la Lluïsa Vidal, sent l'única que va viatjar a París i que va exposar a *Els Quatre Gats*. Però també sabem que els seus retrats íntims de gènere estaven lluny de les escenes luxoses que pintaven els seus companys. A més a més, ella era força conservadora vestint, per tant, no serviria com a exemple. S'hauria d'esbrinar



si hi havia pintores o il·lustradores menys conegudes que anessin a la moda i, a l'hora, els hi interessés retratar aquesta elit barcelonina. O potser seria més senzill si anèssim a París?

## BIBLIOGRAFIA I WEBGRAFIA

- ALBERTÍ, Elisenda, 2013.** *Un passeig per la moda de Barcelona*. Barcelona: Albertí Editor.
- ARAGONÈS, Núria, 2015.** Intersecciones entre teatro y alta costura: el estatus de la actriz como icono de moda en la Belle Époque. A: *II Congrés Internacional coupDefouet* [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, p. 1-15 [Consulta: 20 juny de 2021]. Disponible a: [http://www.artnouveau.eu/admin\\_ponencies/functions/upload/uploads/Aragones\\_Nuria\\_Paper.pdf](http://www.artnouveau.eu/admin_ponencies/functions/upload/uploads/Aragones_Nuria_Paper.pdf).
- ARAGONÈS, Núria, 2016.** Moda y artes del espectáculo en torno a 1900. A: *Modernos a pesar de todo. Historia del diseño en España: teorías, métodos y retos* [en línia]. Barcelona: Fundació Història del Disseny, p. 1-8 [Consulta: 20 maig de 2021]. Disponible a: <http://www.historiadeldisseny.org/wp-content/uploads/N--ria-Aragon--s-Moda-y-artes-del-espect--culo-en-torno-a-1900.pdf>.
- ARNAU, Carme, 1994.** *Pintura del Círculo del Liceo*. Barcelona: Círculo del Liceo.
- BOEHN, Max von, 1947.** *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuetros días*. Barcelona: Editorial Salvat.
- BOUCHER, François, 2009.** *Historia del traje en occidente desde los orígenes a la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- BURGOS, Carmen, 1918.** *El arte de ser elegante*. Valencia: Editorial Sempere y C.<sup>a</sup>.
- BURGOS, Carmen, 2018.** *El arte de ser mujer*. Barcelona: Biblok Book.
- CASAL-VALLS, Laura, 2013.** *La figura de la modista i els inicis de l'Alta costura a Barcelona. Trajectòria professional i producció d'indumentària femenina (1880-1915)* [en línia]. Tesi Doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona [Consulta: 2 febrer de 2021]. Disponible a: <http://hdl.handle.net/10803/129559>.
- CASAL-VALLS, Laura, 2015.** Joana Valls: el ressó de la modernitat. A: *Datatèxtil* [en línia]. Terrassa: Circuit de Museus Tèxtils i de Moda a Catalunya, núm. 33, p. 2-8 [Consulta: 9 març de 2021]. Disponible a: <https://raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/306112/396014>.
- DESLANDRES, Yvonne, 1987.** *El traje, imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets.
- GARRUT, Josep M<sup>a</sup>, 1976.** *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Delegació de Cultura.
- HUERTAS, Josep M<sup>a</sup>, 2014.** Memòria d'un segle. La Rosa de Foc. A: *BMM* [en línia]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, núm. 45 [Consulta: 26 maig de 2021] Disponible a: [http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/45/ct\\_reforma.htm](http://www.bcn.cat/publicacions/bmm/45/ct_reforma.htm).
- LAVER, James, 1989.** *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Editorial Cátedra.
- LIPOVETSKY, Gilles, 2004.** *El imperio de lo efímero*. Barcelona: Anagrama.

**LÓPEZ, María, 2006.** *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914.* Boadilla del Monte: A. Machado Libros S.A.

**Los Pintores modernistas en el Círculo del Liceo, 1997.** Barcelona: Fundació La Caixa.

**LLODRÀ, Joan Miquel, 2011.** El diseño de la granada en el tejido modernista catalán. A: *Indumenta: Revista del Museo del Traje* [en línea]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, núm. 02, p. 50-77 [Consulta: 18 maig de 2021] Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/eu/dam/jcr:fe1e05aa-c377-432f-90c2-63cf80c675e5/2-indumenta-03-dise-ogranada.pdf>.

**MARTÍN, Rosa M<sup>a</sup>. i FABREGAT, Ana. (eds.), 1982.** *1881-1891. Cent anys d'indumentària.* Barcelona: Museu Tèxtil i de la Indumentària.

**MESTRE, Jesús, 1998.** *Diccionari d'Història de Catalunya.* Barcelona: Edicions 62.

**MIRET, Núria, 2017.** *1001 Secrets de la Barcelona burgesa.* Barcelona: L'Arca.

**Modernisme.** A: *Museu Nacional d'Art Catalunya* [en línea]. Barcelona [Consulta: 3 juny de 2021] Disponible a: <https://www.museunacional.cat/es/modernismos>.

**MOREIRA, Yamila, 2020.** La simbología del traje sastre femenino y el discurso de emancipación femenina. A: *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* [en línea]. Argentina: Universitat de Palermo, núm. 100, p. 51-65 [Consulta: 11 gener de 2021] Disponible a: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi100.3985>.

**NADAL, Josep M<sup>a</sup>, 1957.** *Recuerdos de medio siglo. Siluetas y perfiles barceloneses.* Madrid: Ediciones CID.

**O'HARA, Georgina, 1986.** *Enciclopedia de la moda.* Barcelona: Ediciones Destino.

**OLLER, Narcís, 2012.** *La febre d'or.* Barcelona: Edicions 62.

**PASALODOS, Mercedes, 2000.** *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915* [en línea]. Tesi Doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid [Consulta: 10 març de 2021]. Disponible a: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/2536/1/T24719.pdf>.

**PASALODOS, Mercedes, 2007.** Algunas consideraciones sobre la moda durante la Belle Époque. A: *Indumenta: Revista del Museo del Traje* [en línea]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, núm. 0, p. 107-112 [Consulta: 2 maig de 2021]. Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:6ef0ce35-9704-432c-a77e-9d3c861d2f48/indumenta00-11-mps.pdf>.

**PERINAT, Adolfo i MARRADES, Isabel, 1980.** *La mujer, prensa y sociedad en España. 1800-1931.* Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.

**PERMANYER, Lluís, 1990.** Un día en la memoria de Barcelona. A: *La Vanguardia* [en línea]. 6 de novembre [Consulta: 18 d'abril de 2021] Disponible a: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1990/11/06/pagina-2/33461213/pdf.html>.

**PERMANYER, Lluís, 2015.** *La Barcelona d'ahir. L'esplendor de la burgesia.* Barcelona: Angle.

**PREGO, Maria i CABRERA, Ana, 2019.** *¡EXTRA, MODA! El nacimiento de la prensa de moda en España*. A: *Museo del Traje* [en línia]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, Museo del Traje y Acción Cultural Española (AC/E) [Consulta: 4 juny de 2021] Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:650e60f0-8b42-45dd-a956-e3b30f171b75/folleto-extra-moda.pdf>.

**RODRIGO, Isabel, 2017.** Las artistas catalanas, su lugar en la revista «Feminal» (1907-1917). A: *Locus amoenus* [en línia]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, núm. 15, p. 223-244 [Consulta: 28 juny de 2021] Disponible a: <https://raco.cat/index.php/Locus/article/view/v15-rodrigo/423177>.

**RODRÍGUEZ, Mercedes, 2020.** La Mujer se viste para el deporte: Los orígenes de la indumentaria deportiva femenina en España. A: *Citius, Altius, Fortius* [en línia]. Madrid: UAM Ediciones, Vol. 13, núm. 1, p. 37-59 [Consulta: 16 juny de 2021] Disponible a: <https://doi.org/10.15366/citius2020.13.1.003>.

**ROIG, Josep, 1995.** *Historia de Barcelona*. Barcelona: Primera Plana S.A.

**SALA, Teresa, (ed.), 2007.** *Barcelona 1900*. Barcelona: Lunwerg Editores.

**SALA, Teresa, (coord.), 2012.** *Pensar i interpretar l'oci. Passatemp, entreteniments i adiccions a la Barcelona del 1900*. Barcelona: Universitat de Barcelona.

**SENZ, Sílvia, 2006.** *La belleza del siglo. Los cánones femeninos del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili Moda.

**SOUSA, Francisco, 2007.** *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Tres Cantos: Istmo.

**Traje Sastre.** A: *Museo del Traje* [en línia]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte [Consulta: 14 maig de 2021] Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/gl/visita/visita-virtual/belle-epoque/el-parque/traje.html>.

**VAQUERO, Isabel, 2007.** El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX. A: *Indumenta: Revista del Museo del Traje* [en línia]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte, núm. 0, p. 123-134 [Consulta: 4 març de 2021] Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:0cd96564-482f-4d6c-9db8-8fd441f869b4/indumenta00-13-iva.pdf>.

**Vestido "Delphos" de Mariano Fortuny.** A: *Museo del Traje* [en línia]. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte [Consulta: 14 maig de 2021] Disponible a: <https://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/colecciones/indispensables/vestido-delphos-fortuny.html>.

**VIVES, Elisa, 1945.** *Vida femenina barcelonesa en el ochocientos*. Barcelona: Dalmau.

**WORTH, Jacques, 1908.** Páginas para las damas. El arte de vestir bien. A: *Por esos mundos* [en línia]. Madrid, Vol. 6, p. 535-538 [Consulta: 8 maig de 2021] Disponible a: <http://hemerotecadigital.bne.es/details.vm?q=id:0003089732&lang=es>.

## ANNEXES

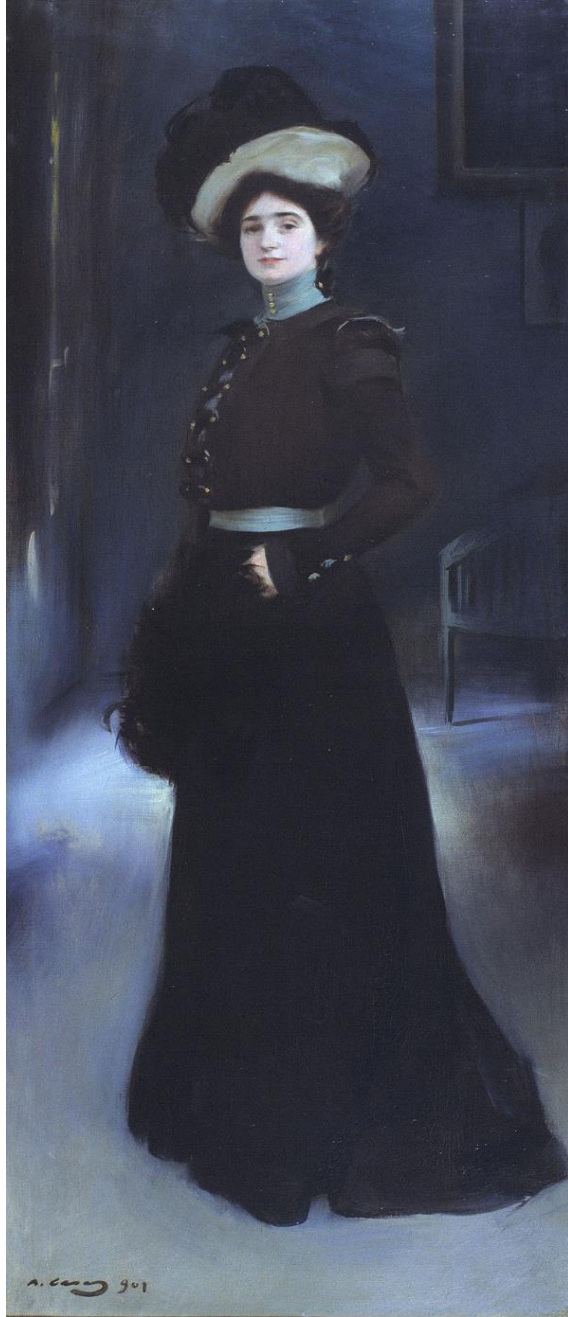


Fig. 1. *Retrat d'Isabel Llorach*, 1901. Ramon Casas. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Fig. 2. *Retrat de la senyora Baldia*, 1908. Ramon Casas. Col·lecció privada.  
Font: López, M., *La imagen de la mujer en la pintura española, 1890-1914*.



Fig. 3. *Retrat de Lucia Monti*, ca. 1898. José Villegas. Museu de Belles Arts de Sevilla.





Fig. 4. Dama amb *toilette* luxosa, 1900. Font: Lavern, J., *Breve historia del traje y la moda*.



Fig. 5. Casa d'Alta costura de Worth. París, 1907. Fotògraf: Jacques Boyer. Font: Roger Viollet, França.



Fig. 6. *Retrat de Worth*, 1895. Fotògraf: Nadar. Font: Bibliothèque Nationale de France.





Fig. 7. Etiqueta signada per Worth, 1889. Font: Pinterest.



Fig. 8. Princesa Olga Valerianova vestida per Worth, 1912.  
Font: Worth, J.P., 1928, *A Century of Fashion*.

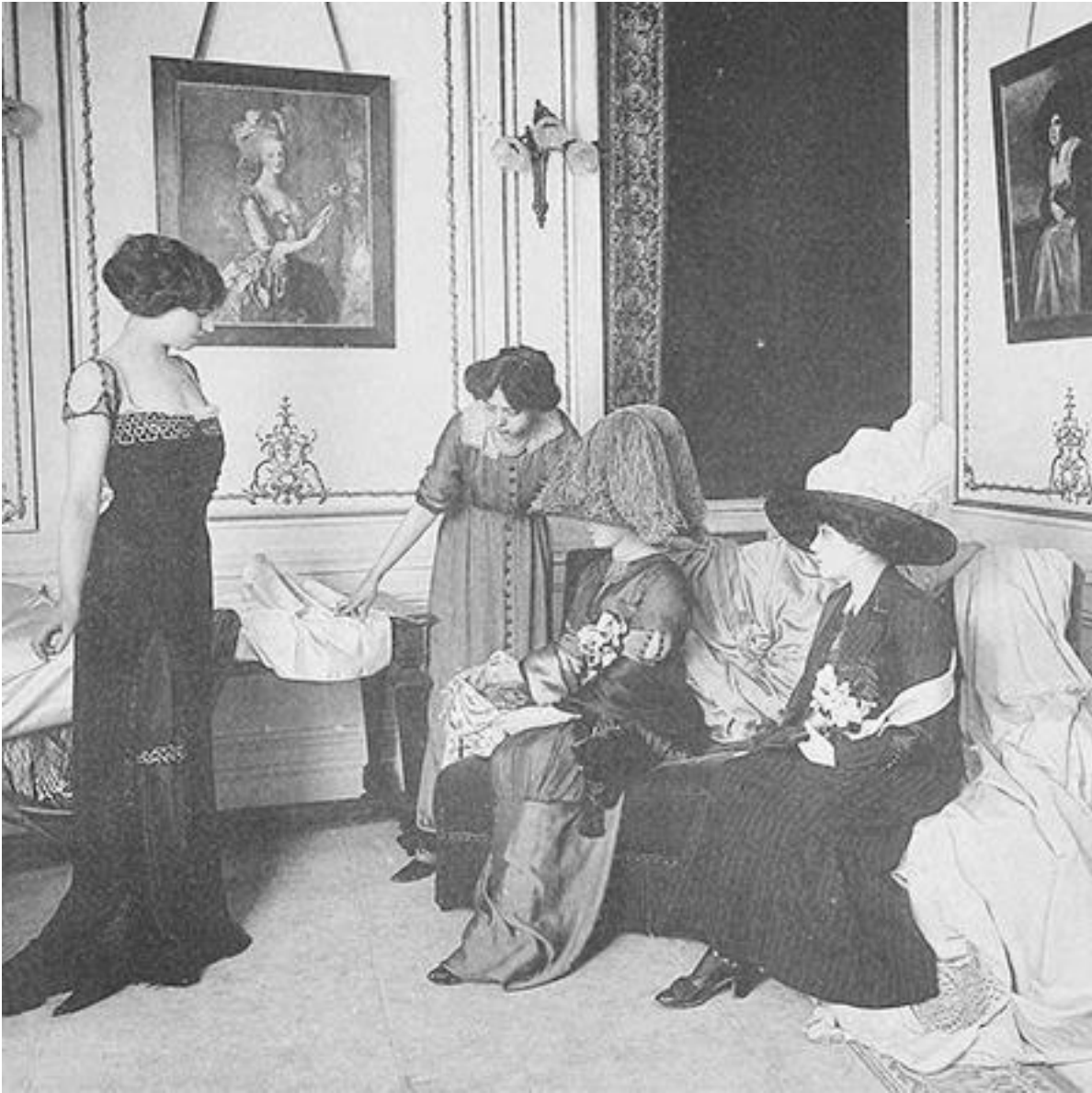


Fig. 9. Saló de la casa d'Alta costura de Worth, 1901. Font: Pinterest.



Fig. 10. Dones amb dissenys de Poiret, 1908. Paul Iribe. Font: O'Hara, G., *Enciclopedia de la Moda*.



Fig. 11. Dones amb dissenys de Poiret, 1913. André Marty. Font: O'Hara, G., *Enciclopedia de la Moda*.



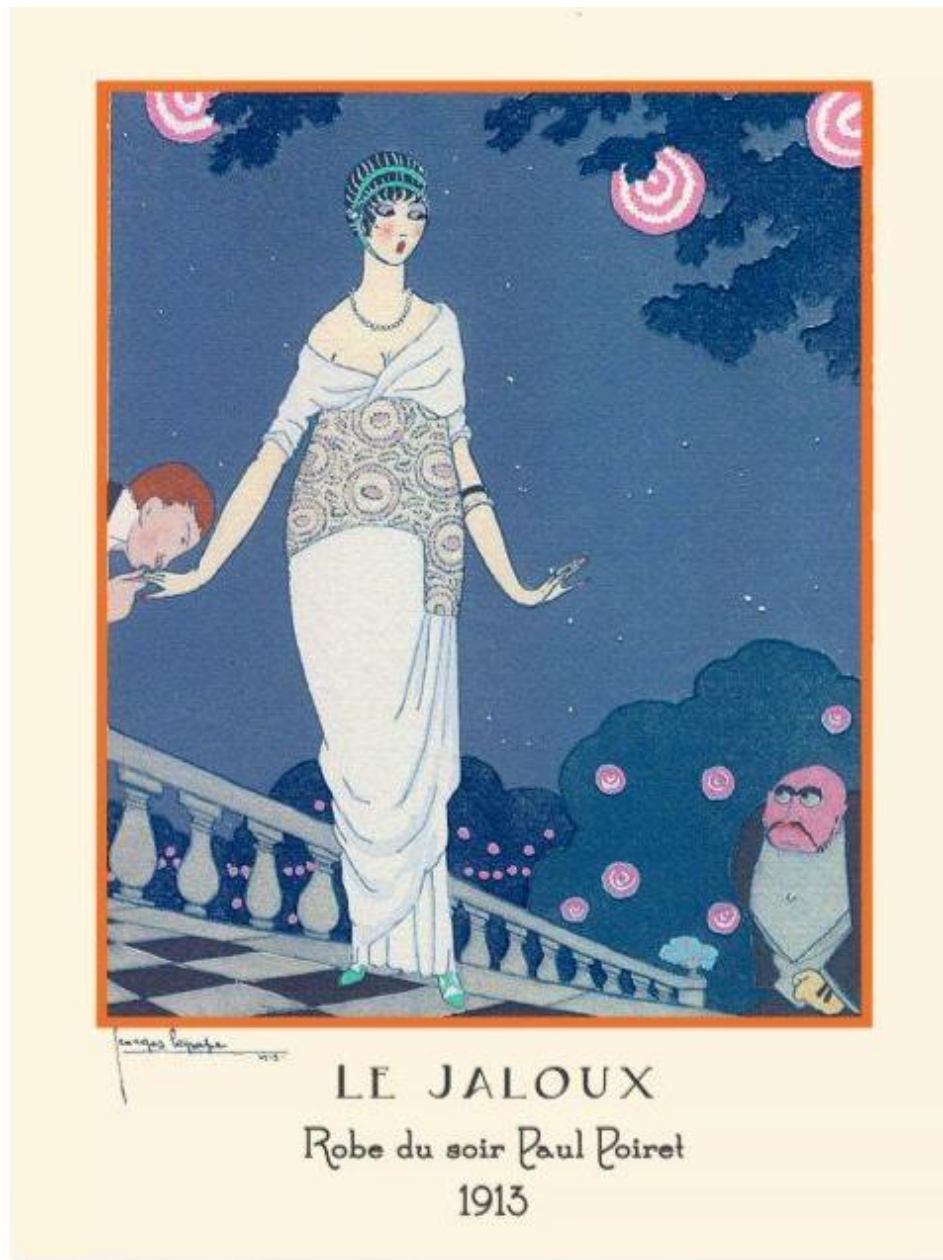


Fig. 12. Postal de moda *Le Jaloux*, 1913. Georges Lepape. Font: O'Hara, G., *Enciclopedia de la Moda*.



Fig. 13. Grans magatzems de Printemps Haussman París, 1905. Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 14. Etiqueta de Joana Valls, cosida al coll de la capelina. Font: Museu del Disseny, Barcelona.





Fig. 15. Làmines adquirides per Joana Valls. Album Rêve, París, inicis 1900.  
Font: Museo del Traje, Madrid.



Fig. 16. Secció de vestits de senyora dels Grans Magatzems *El Siglo*, Barcelona.  
 Font: Museu Virtual de la Moda de Catalunya.



Fig. 17. Hàbit d'hivern, *Mercure Galant*, gener de 1678. Bibliothèque Municipale de Lyon.  
 Font: Museo del Traje, Madrid.



Fig. 18. Primer figurí en fotografía, *La Mode Pratique*, 1892. Font: Museo del Traje, Madrid.



Fig. 19. Portada de *El Eco de la moda*, Barcelona, 1898. Colección particular. Font: Museo del Traje, Madrid.





Fig. 20. Portada *Feminal*, núm. 1, 1908. Font: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

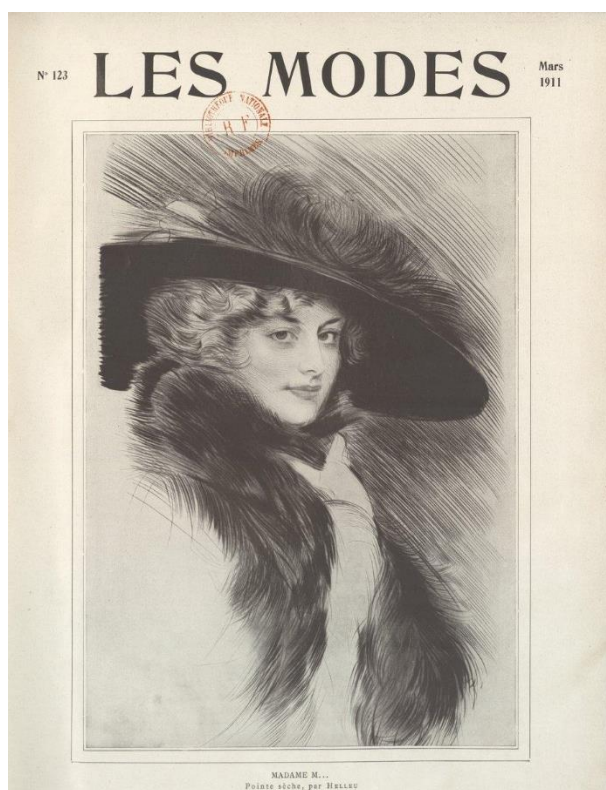


Fig. 21. L'actriu Geneviève Lantelme, *Les Modes*, 1911. Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 22. L'actriu Geneviève Lantelme amb un disseny de Paquin, *Les Modes*, 1911.  
Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 23. Postal de l'actriu Sarah Bernhardt, 1878. Fotògraf: Nadar.  
Font: Col·lecció privada Patrick Montgomery.



Fig. 24. Parella elegant a l'Hipòdrom de Longchamp, París, 1914. Font: Vestuario Escénico.



Fig. 25. Dama elegant a l'Hipòdrom de Longchamp, París, 1900. Font: Vestuario Escénico.





Fig. 26. Maniquins amb models de Poiret a l'Hipòdrom de Longchamp, París, 1912.  
Font: Vestuario Escénico.



The cape of established popularity appeared at the Longchamp race-course beside the latest candidate for popular approval, a jersey-like bodice with gannet sleeves

Longchamp sets the seal of approval on skirts that are short, whether they be worn with a ruffled coat or a tailored coat

Evidence that hats typically Parisian are awag, with upstanding trimmings, and that the silhouette is narrow at the top and bottom and may be narrow at the waist



Slipping back from the shoulders of a frock with even so many feminines was a slim and velvet cape with even so much fulness

A flower frilled at the bottom instead of as usual at the top, peeped out beneath the jacket

Mrs. Furman, a criterion of smartness, was one of the first to affect the conspicuously buttoned waist, short skirt, and Russian tunic

Mrs. George wore a cape not only fringed but plumed, and a skirt not only plumed but fringed

IF IT'S AT LONGCHAMP, IT'S NEW;  
IF IT'S NEW, IT'S AT LONGCHAMP

Fig. 27. Moda vista a Longchamp, Vogue, juny de 1914, p. 49.  
Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 28. *El chalet de la bicicleta al Bois de Boulogne*, ca. 1896-1900. Museu Carnavalet, París.



Fig. 29. Vestit sastre, 1890-1900. Font: Museo del Traje.





Fig. 30. *Summer, 1875*. John Atkinson Grimshaw. Font: Boucher, F., *Historia del traje en occidente*.

"Langtry"

REG'D.

**BUSTLE FOR THE MILLION.**

So arranged with springs as to fold up when sitting or lying down. This enables the wearer to lean back against the chair or sofa, the Bustle resuming its proper position upon rising. Size can be altered by means of an adjustable cord to suit.

Light, cool, easy to wear, never gets out of order, and is the correct Parisian shape. Best Bustle ever invented to fit a dress over.

*The only Bustle ever made to fit any lady and every dress.*

Depth, including head, 11 in.

OF ALL DRAPERS AND LADIES' OUTFITTERS THROUGHOUT THE KINGDOM.

**Price 2/6.** By post, 3d. extra. Send Stamps or Postal Order.

WHOLESALE ONLY:

**STAPLEY & SMITH,**  
LONDON WALL, LONDON, E.C.

Fig. 31. Polissó. Museu del Disseny, Barcelona. Font: La BCN que Me Gusta.





Fig. 32. Figurins vestits amb polisó, *Godey's Fashions*, desembre de 1884. Font: *Godey's Ladies' Book*.



Fig. 33. *The Bridesmaid*, ca. 1883-85, James Tissot. Font: Leeds Museums and Galleries, Leeds.



Fig. 34. Abric del dissenyador Emile Pingat, ca. 1885. Font: Met Museum, N.Y



Fig. 35. *Hivern*, 1882. Francesc Masriera. Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.



Fig. 36. Vestit de festa , *La Mode Artistique*, març de 1888.  
Font: Boehn, M., *La Moda: Historia del traje en Europa*.

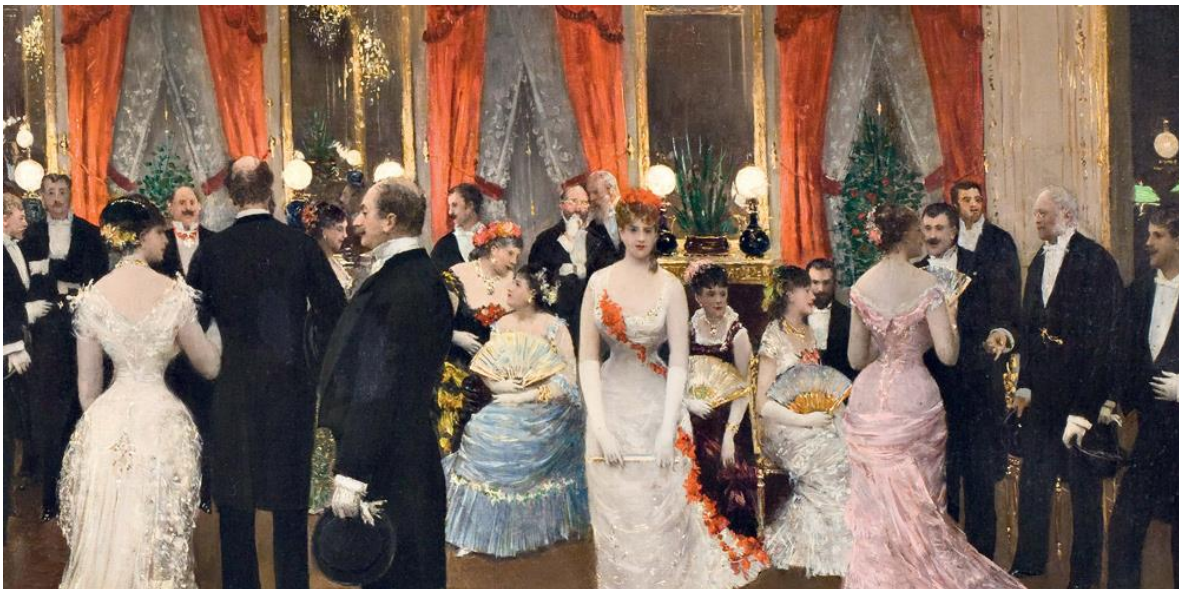


Fig. 37. *Una vetllada a casa dels Caillebote*, 1878. Jean Beráud.  
Col·lecció de la Comtessa de Balny d'Avricour.



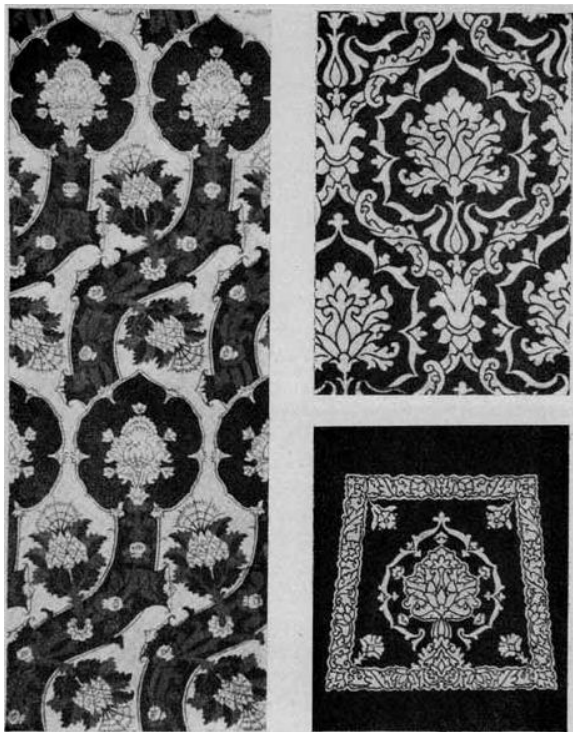


Fig. 38. Projecte tèxtil de Benet Malvehy revista *Cataluña Textil*, 1944.



Fig. 39. Fragment d'una casulla de la publicat a la catedral de Barcelona. Segle XV

Font: Llodrà, J., *El diseño de la granada en el tejido modernista catalán*.



Fig. 40. *L'Esquella de la Torratxa*, febrer de 1899. Font: A.R.C.A



Fig. 41. *La Mode Artistique*, 1894. Font: Boehn, M., *La Moda: Historia del traje en Europa*.



Fig. 42. L'actriu francesa Polaire, ca. 1900. Font: Mary Evans Picture Library.

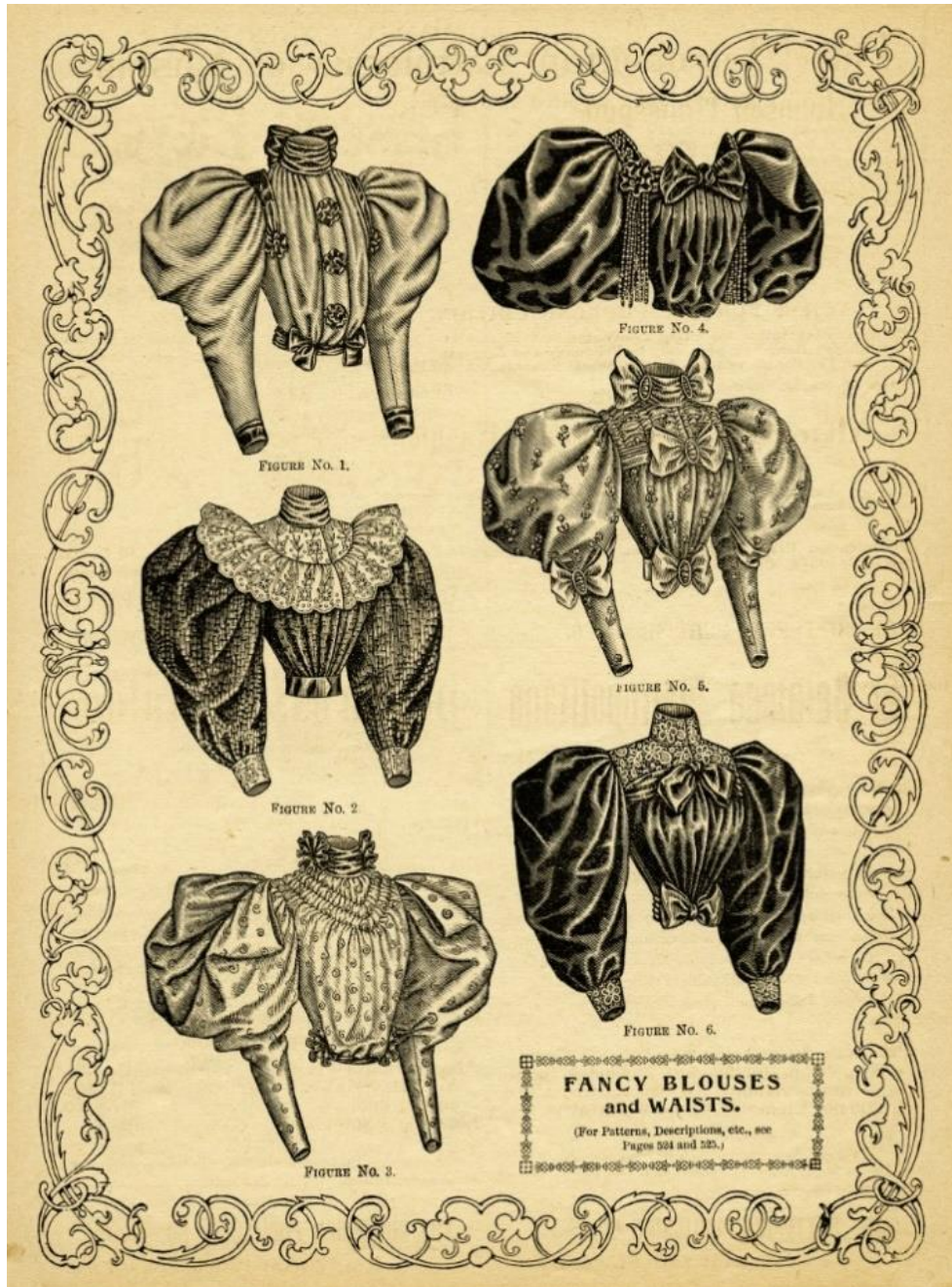


Fig. 43. Diferents tipus de mànigues, revista *The Delineator*, 1895. Font: MagazineArt.org





Fig. 44. Capes i abrics adornats amb pells, *La Mode Artistique*, 1896. Font: MagazineArt.org



Fig. 45. Vestit de tall princesa, 1896. C.F. Worth. Font: The Met Museum, N.Y.



Fig. 46. Ramon Casas i Pere Romeu en un automòbil, 1901. Ramon Casas. Font: MNAC, Barcelona.



IN THIS NUMBER—AMERICA'S MUSICAL SHRINE. "WOMEN OF THE BIBLE":  
REBEKAH, *By Dr. Lyman Abbott*

# HARPER'S BAZAR

COPYRIGHT, 1900, BY HARPER & BROTHERS  
125 N. 6th St., New York, N. Y.

PUBLISHED WEEKLY  
VOL. XXIII—NUMBER 14

NEW YORK, SATURDAY, APRIL 7, 1900

TEN CENTS A COPY  
FOUR DOLLARS A YEAR



THE SPRING'S GREATEST FASHION NOVELTIES  
AUTOMOBILE COAT AND NEW PARIS BICYCLE COSTUME  
DRAWN BY EYHEL ROSE, PARIS

Fig. 47. Portada *Harper's Bazar*, abril de 1900. Font: MagazineArt.org



Fig. 48. Model amb barrets, ca. 1900. *Les Modes*. Font: Boehn, M., *La Moda: Historia del traje en Europa*.



Fig. 49. Silueta en forma d'S. Octubre 1900, *Ladies Home Journal*.  
Font: Ewing, E., *Dress & Undress: a history of women's underwear*.



Fig. 50. L'actriu Camille Clifford, 1900-1906. Font: National Portrait Gallery, Londres.



Fig. 51. Jaqueta, ca. 1900. Victoria and Albert Museum, Londres.





Fig. 52. Vestit amb brodats i volants a Longchamp, ca. 1902. Revista *L'illustration. Journal Universel*.

Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 53. Mànigues acabades amb puntes i colls alts, ca. 1904. Font: L'ancienne cour.





Fig. 54. *La comtessa Greffulhe amb la seva filla Elaine*, 1903. Fotògraf: Otto Wegener.  
Font: The Met Museum, N.Y.



Fig. 55. *Passeig de Gràcia*, 1903. Fotògraf: Frederic Ballell. Font: A.F.B



Fig. 56. Vestit Reforma de Henry van Velde, 1902.  
Font: Velde, H., *The New Art-Principle in Modern Women's Clothing*.



Fig. 57. Vestit Delphos de Mariano Fortuny. Font: Museo del Traje, Madrid.

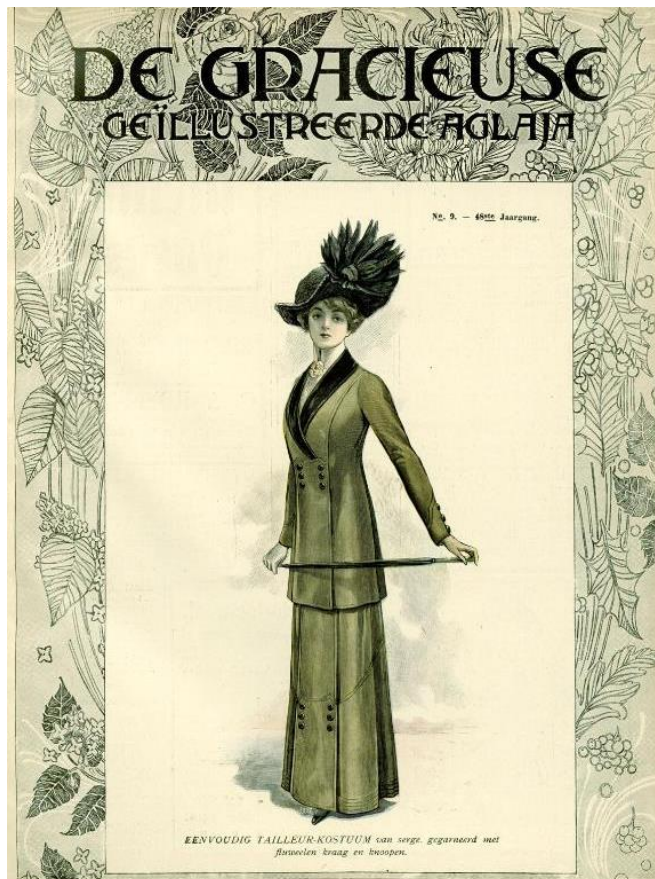


Fig. 58. Figurí, revista *De Gracieuse*, 1910. Font: Gemeentemuseum Den Haag, Països Baixos.





Fig. 59. Vestit línia Imperi de Paul Poiret, 1911. Font: Museo del Traje, Madrid.



Fig. 60. Faldilles travades, 1910. Font: Laver, J., *Breve historia del traje y la moda*.



Fig. 61. Grillons per portar faldilla travada, 1910.  
Font: Laver, J., *Breve historia del traje y la moda*.



Fig. 62. Dames amb vestit pantaló i plomes alçades al capell a Longchamp, ca. 1910.  
Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 63. Abric per Gloria Swanson, Sonia Delaunay amb ell i l'oli "Vestits simultanís", 1925.  
Font: Museu Thyssen-Bornemisza.

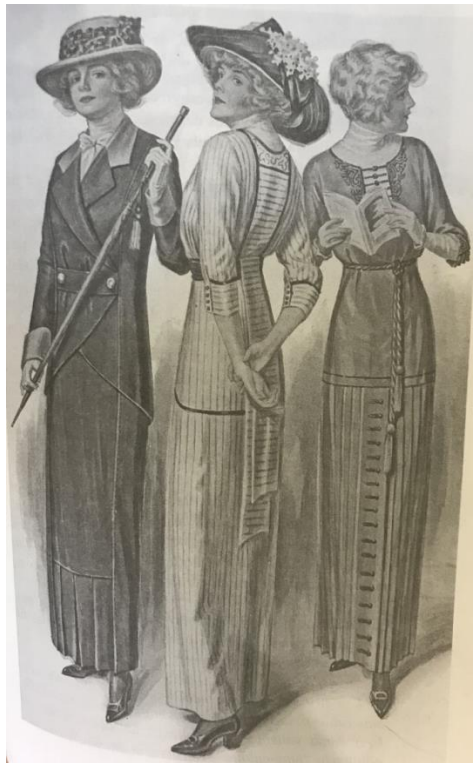


Fig. 64. Vestit sastre, ca. 1913. Font: Albertí, E., *Un passeig per la moda de Barcelona*.





Fig. 65. *Al tir de colom*, 1910. Fotògraf: Frederic Ballell. Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona.

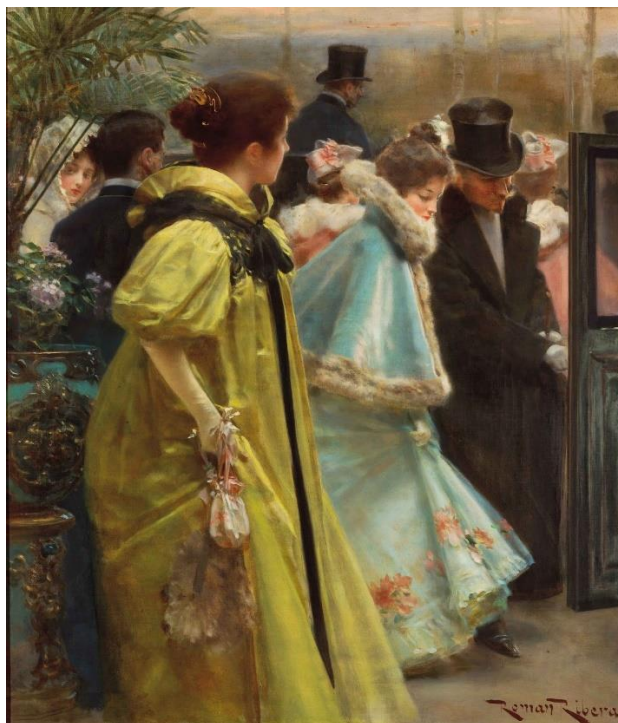


Fig. 66. *Sortida del Liceu*, 1902. Romà Ribera. Museu de Montserrat, Monistrol de Montserrat.



Fig. 67. *Sala de descans*, 1901-1902. Ramon Casas. Font: Cercle del Liceu, Barcelona.



Fig. 68. *Sortida del ball*, ca. 1894. Romà Ribera. MNAC, Barcelona.



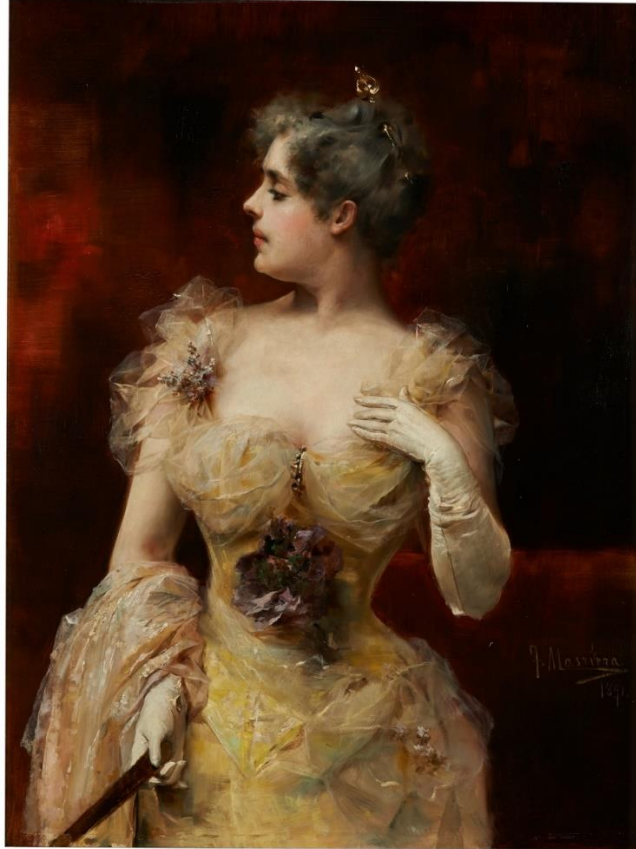


Fig. 69. *L'ofesa*, 1891. Francesc Masriera. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 70. Pentinats Liceu. *L'Esquella de la Torratxa*, juny del 1889. Font: A.R.C.A



Fig. 71. *Dama amb vestit de nit*, 1893. Romà Ribera. MNAC, Barcelona.



Fig. 72. *Fatigada*, 1894. Francesc Masriera. Font: Cercle del Liceu, Barcelona.



Fig. 73. *Saló de descans del Teatre del Liceu*, Francesc Masriera. Font: Cercle del Liceu, Barcelona.





Fig. 74. *Invitació al vals*, 1894. Francesc Miralles. Font: Cercle del Liceu, Barcelona.



Fig. 75. *El Liceu*, 1900-1902. Ramon Casas. Font: Cercle del Liceu, Barcelona.



Fig. 76. Madronita Andreu i les seves amigues en una llotja de l'Hipòdrom de Can Tunis, 1910.  
Font: Fons Klein Andreu.



Fig. 77. Dones al carruatge, 1916. Font: Arxiu Fotogràfic del Centre Excursionista de Catalunya.



Fig. 78. Dos models passejant per l'Hipòdrom de Longchamp, 1910.  
Font: Bibliothèque Nationale de France.





Fig. 79. Dames a la moda a l'Hipòdrom de Can Tunis, 1917. Fotògraf: Carles Fargas. Font: AFCEC.



*Las elegantes de París en 1910.*

*(Fot. de L'Illustration.)*

Fig. 80. *Las elegantes de París*, revista *L'Illustration*. *Journal Universel*, 1910.  
Font: Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 81. *A l' Skating*, 1910. Xavier Gosé. Font: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.



Fig. 82. *Grand Prix*, 1911. Xavier Gosé. Font: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.





Fig. 83. *A les carreres*, 1910. Xavier Gosé. Font: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.



Fig. 84. *Longchamp*, 1912. Xavier Gosé. Font: Museu d'Art Jaume Morera, Lleida.



Fig. 85. Hipòdrom de Can Tunis, 1911. Fotògraf: Frederic Ballell. Font: Arxiu Fotogràfic de Barcelona



Fig. 86. Hipòdrom de Can Tunis, 1915. Fotògraf: Frederic Ballell. Font: A.F.B