



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

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

Laura Casal - Valls

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

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

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

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

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

Laura Casal -Valls

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

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

Setembre 2013

Directora: **Mireia Freixa i Serra**

PART I

La demanda social

Gust, societat
i consum

Aquesta primera part de la recerca analitza la dinàmica de la moda i del consum del vestit durant la segona meitat del segle XIX i el tombant del segle XX. A través de l'anàlisi del concepte de gust, de la societat burgesa barcelonina al segle XIX i dels hàbits de consum que començaven a aparèixer a mitjans de la centúria s'arriba a configurar un context en el qual entendre el desenvolupament de l'Alta costura i del treball de les modistes. Es tracta d'una aproximació de context, de marc històric i filosòfic al sistema de la moda catalana decimonònica, i proposa una revisió d'idees sobre l'estudi de la història de la moda.

A través de tres capítols principals (gust; societat; consum) s'estableix una teoria de fons sobre la qual es construeix la història de l'Alta costura catalana. Es considera que aquesta primera part és important per al discurs de la recerca perquè respon a una pregunta fonamental: per què la burgesia decimonònica consumia moda?

Aquesta pregunta no és nova: ja ha estat tractada des d'una perspectiva sociològica per d'altres autors. La novetat d'aquesta recerca és que s'aplica a la societat barcelonina i s'analitza a partir d'un context concret de temps i espai, a través d'una observació interdisciplinària de la societat catalana.

1.1. Gust

*Cal, però, destriar ben bé els conceptes de bellesa i boniquesa. El concepte de bell és un concepte absolut, sovint no abastable per a la majoria, que solament ens és revelat, com insinuàvem suara, a força de comprensiva amor; i en canvi la boniquesa és un concepte relatiu, sovint canviable, com la moda, i amb el qual es disfressen la ineptitud, la ignorància o la gosadia. I no és pas cosa convenient a l'art decoratiu ni a cap altre de les múltiples manifestacions artístiques, car la boniquesa no té res que veure amb l'art, a qui bastardeja.*²⁶²

Aquest primer capítol elabora una reflexió sobre la naturalesa del concepte de "gust" i de com aquest permet definir la dinàmica de la moda, entesa aquesta no només en la dimensió del vestit sinó en la dels objectes en general. Es considera que per entendre la dinàmica dels canvis en la moda cal fer referència als judicis estètics quotidians, que es donen amb el gust.

Inevitablement, quan es parla de vestit, es parla de gust. El bon gust, el *bon ton*, són conceptes abstractes que sovint il·lustren i justifiquen arguments. Si més no, en elaborar una recerca sobre un element subjecte al gust, com és el vestit, semblava fonamental analitzar aquest tipus de conceptes que, per altra banda, sovint manquen de representació teòrica. Tot i que probablement el gust es mereixi unes quantes pàgines més, per no dir que podria ser l'objecte d'estudi d'una tesi doctoral sencera, aquest capítol pretén definir les línies sobre les quals es considera que cal entendre el panorama de la moda i la seva recepció social en el segle XIX, sense pretendre fer un estudi epistemològic del concepte.

El gust és un concepte certament rar. Reflexionar sobre la seva naturalesa podria implicar el desenvolupament de tota una epistemologia de l'estètica lligada a una geografia i a un període cronològic concret. Ja des dels inicis del segle XVIII la noció

²⁶² *Arts i Bells oficis*, (octubre 1929), p. 187.

de gust era fonamental per als teòrics.²⁶³ Quan aquesta recerca s'atansa al concepte de gust ho fa per tal de compilar una breu llista d'aspectes, trets i característiques que formin un corpus estètic propi en el qual poder incloure el consum de moda.

Podria semblar que la relació entre la moda, manifestada a partir d'una sèrie de canvis en el sistema de preferències, i el gust, són evidents. Però aquest concepte, que ocupà el pensament d'alguns teòrics del segle XVII i XVIII, no es desenvolupà més enllà de les arts, la música o les lletres. Potser pel caràcter inestable de la moda, que no es prestava a fixar un concepte de *bon gust*, o potser per ser concebuda com una manifestació frívola i superficial, el cas és que el concepte de gust no ha estat pràcticament mai vinculat al procés de la moda.²⁶⁴ Lourdes Cerrillo,²⁶⁵ però, recordava que les primeres reflexions al voltant del vestit, la indumentària i la moda van tenir lloc durant el segle XIX i que autors com Carlyle o Balzac havien incidit en la qüestió, recordant el caràcter simbòlic dels vestits el primer i la importància de tenir cura de les qüestions quotidianes com una manera de millorar el gust de la societat, el segon. Entre aquesta quotidianitat calia, segons Cerrillo, localitzar-hi el vestit, on s'hi imprimien costums i pensaments, idees i experiències, que configuraven tot un imaginari cultural, pertanyent a cada època.²⁶⁶ Cerrillo afegia que aquesta distinció atorgada al fenomen de la moda es podia explicar si es tenia en compte el context de pensament il·lustrat, i la recuperació de la facultat de gust, que l'autora considera que havia quedat oblidada.²⁶⁷

Parlar de gust, és, en una primera instància, parlar de les impressions estètiques que percep la persona a través dels diferents sentits. Aquesta definició primitiva es pot fer extensiva en un sentit més universal, referint-se a l'individu formant part d'una civilització, en la qual el gust seria el procés de crear una impressió estètica en un context social concret i històric. En aquest sentit, més abstracte, cal fer-hi entrar el concepte de judici, pel qual s'emet una opinió que sovint va més enllà de l'individu. És evident, per tant, que aquesta opinió haurà de ser entesa dins un context concret. En aquest sentit Bourdieu considera que són pocs els casos en els que la sociologia sigui tan propera a la psicoanàlisi social com quan es parla del gust, on es retroben les classes dominants i la producció cultural.²⁶⁸ Caldrà afegir a aquesta producció cultural,

²⁶³ BOZAL, V. "Introducción". A: *Goya y el gusto moderno*. Madrid: Alianza Editorial, 1994, p. 11.

²⁶⁴ ABAD-ZARDOYA, C. "El sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad", *Emblemata*, n. 17 (2011), p. 40.

²⁶⁵ CERRILLO, L. "El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor". A: ARCE, E.; CASTÁN, A.; LOMBA, C.; LOZANO, J. C. (eds.) *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Saragossa: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 123-166.

²⁶⁶ Sobre una línia de treball similar, vegeu: Deslandres, Y. *El traje imagen del hombre*. Barcelona: Tusquets Editores, 1985.

²⁶⁷ CERRILLO. "El gusto en vestidos...", p. 124.

²⁶⁸ BOURDIEU, P. *La distinción. Crítica social del juicio*. Paris: Les éditions du minuit, 1979.

com es veurà més endavant en aquesta recerca, la producció industrial que es retroba amb aquella en la faceta estètica del producte, de la que s'alimenta el gust.

El bon gust, segons, Graham Sumner, és "the most subtle of all the codes of judgement which are cultivated by the mores"²⁶⁹ i afegia: "'[good taste] floats in the ways of the group, and is absorbed by those who grow up in it."²⁷⁰ Així doncs, el gust per unes determinades formes poden venir també donades pels canvis tecnològics i industrials de l'entorn.

El bon gust, el gust per l'objecte, no s'hauria de confondre, però, amb el gust per l'ostentació. De fet, és precisament en aquest punt on el gust esdevé un objecte de controvèrsia ja que l'ús naïf de les "bones formes" (enteses com a correctes i equilibrades) amb finalitat merament ostentadora podria conduir a un judici equivocat del que ha de ser el luxe.²⁷¹ És inevitable citar aquí un breu article de Menene Gras²⁷² en el qual reflexiona amb encert sobre el concepte de gust: el gust, l'emoció estètica que genera, es veu sovint alterat per l'ús (i sovint també l'abús pretensions) que es fa del seu significat. Succeeix doncs que el gust, que *a priori* podria semblar quelcom d'espontani, d'individual, està regit per normes, regles i principis que cal educar, que depenen d'unes regles morals i d'un marc ideològic i estètic. Com afirmava Perrot:

"s'habiller n'est donc pas associer librement des éléments puisés dans une infinité de possibles, mais bien combiner des éléments collectés selon certaines règles, dans un réservoir limité."²⁷³

El gust és variant i dinàmic en essència i implica una relació estreta amb el lloc i el moment. En aquest context s'evidencia la necessitat d'observar el gust en parlar de la moda finisecular i per atansar-se a la recepció pública que se'n feia. Caldrà, doncs, situar-nos en el gust de la burgesia catalana a finals del segle XIX, per tal de poder concebre un context estètic en el qual incloure el mercat de la moda.

Intentar crear una estètica de la moda seria un plantejament erroni. La filosofia estètica hauria de fer més aviat referència al procés de creació, a l'actitud i a la voluntat d'un determinat artista a l'hora d'afrontar i representar o interpretar una realitat, ja sigui individual o col·lectiva. Els "ismes" són esquemes mentals per interpretar una

²⁶⁹ SUMNER, W. G. *Folkways. A study of the sociological importance of usages, manners, customs, mores and morals*. Boston: Ginn & Company, publishers, 1913, p. 471.

²⁷⁰ SUMNER. *Folkways. A study of the sociological...* p. 472.

²⁷¹ Segons Max Weber "el luxe en el sentit del rebuig d'una orientació racional del consum no era un element superflu per la classe dels senyors feudals, sinó més aviat un dels mitjans de la seva autoafirmació social.". WEBER, M. *Wirt-schaft und Gesellschaft*, 2. Halband, Tübingen: J.C.B. Mohr, 1947, p. 750. Citat a: PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 46. Aquesta idea de luxe és, per tant, perfectament extensiva al consum de luxe dels segles XIX i XX.

²⁷² GRAS, M. "Apunts per a una Raó del Gust". *Temes de Disseny*, n. 5 (1991) [en línia].

²⁷³ PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 13.

realitat i categoritzar-la. Així, parlar de Neoclassicisme, Naturalisme, Realisme, Romanticisme o Modernisme portaria, en el camp del vestit, a conclusions poc exactes i a interpretacions poc fonamentades, sense una correlació amb la realitat que les pogués justificar. L'objecte del vestit, la peça, no coincideix amb els guions formals que inspiren tots aquests moviments artístics, si bé existeixen uns paràmetres estètics que els són paral·lels i que vénen determinats pel gust. Sovint, per tal de fer una classificació estilística de les arts decoratives s'han emprat aquests termes acompanyats del nom dels monarques de cada moment o els seus regnats (moda Imperi, època isabelina,²⁷⁴ Restauració), que marquen els gustos cortesans i que defineixen les noves tendències de moda.²⁷⁵ Pablo Pena proposa, però, un punt de vista diferent, aplicant l'estètica de Worringer al vestit i als objectes en general.²⁷⁶ En el seu article, Pena afirma que la idea de què l'art i la seva història són una incessant trobada entre allò abstracte i allò naturalista es pot aplicar també a les arts menors o decoratives ja que, segons diu, totes les disciplines productores de l'home es pleguen a aquesta mateixa voluntat de forma perquè totes són generades per les mateixes necessitats psicològiques. Malgrat que la idea de Pena no manca d'interès, es considera que precisament la diferència entre les anomenades arts majors i les arts decoratives rau en l'expectativa que es té d'elles com a objecte i, per tant, en el cas de les arts decoratives, la seva forma no està regida per una qüestió estètica sinó més aviat de gust. En el cas de les arts decoratives, o del vestit, no es troba l'existència mimètica de l'artista i, per tant, es fa difícil desenvolupar el plantejament d'un pensament estètic seriós. Sí que es pot, però, parlar de la recepció d'aquests objectes per part de la societat i és en aquest sentit que toca parlar de gust. Es podria afirmar que gust i moda es troben en el mateix ordre de l'efímer. Així, mentre que l'estètica vindria determinada per la voluntat creadora, el gust ho faria per la voluntat consumidora. En paraules de Solà Morales,²⁷⁷ es tractaria d'una estètica empírica. L'estètica, però, es troba en el pla teòric mentre que el gust ho fa en el pla pràctic o, potser sí, també empíric, en el sentit que el gust és un fenomen amb interaccions complexes entre factors emocionals i intel·lectuals.²⁷⁸

La relació entre el gust imperant durant el segle XIX i les diverses formes que aquest prengué i l'aparició de l'Alta costura, és força directa. Durant el segle XIX, i sobretot vers la meitat de la centúria, es perdé l'interès per les grans gestes, les històries heroïques, els grans temes, mentre que aquells aspectes superflus de la vida prenién

²⁷⁴ Vegeu: GÜELL, J. "Evolució cronològica de l'estructura i la forma de l'època isabelina 1840-70 (I). *Estudi del moble*, n. 8 (2008), p. 8-13.

²⁷⁵ SALA, T. "La classificació estilística en les arts decoratives del segle XIX. Algunes consideracions." *Matèria: revista d'art*, n. 1 (2001), p. 207-216.

²⁷⁶ PENA, P. "Abstracción y naturaleza en el vestido": *Studium, Revista de Humanidades*. Universidad de Zaragoza, n. 10 (2004).

²⁷⁷ Solà Morales a "Eclecticismo y Artes industriales. El Álbum Enciclopédico de Luis Rigalt (1857)". A: RIGALT, L. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos y Galería-librería Yerba, 1984.

²⁷⁸ PEACOCK, R. *Criticism and Personal Taste*. Oxford: Clarendon Press, 1972. p. 11.

una rellevància inaudita. Potser perquè la vida prenia una velocitat nova, amb un bescanvi d'informació més ràpid, amb unes comunicacions més eficients que influïen en la transmissió d'experiències, potser perquè es tractava d'una nova manera d'entendre les relacions, d'entendre la vida, d'entendre el passat i, sobretot, d'entendre el futur. Aquests nous valors es contraposaven de vegades als tradicionals i feien aixecar les veus dels sectors més conservadors:

“En canvi la gent d'ara, fills ganduls de cases bones, educats a l'estranger molta part, escèptics en sa majoria, vividors en política, descreguts en religió, que no han vist cap exemple d'heroisme en sa època, alligonats pel segle més positivista, més centralitzador, homes sense caràcter, esclaus dels respectes socials i de la moda, lligats de mans pels compromisos comercials i polítics, que voleu que facin? què voleu que diguin? què voleu que sentin? Aquesta és la gent del dia.”²⁷⁹

L'interès per la decoració passava per davant de l'emblema. Els motius ornamentals no tenien una funció simbòlica ni creaven un discurs èpic, sinó que adquirien simplement un rol comunicatiu, que cultivaria el que a posteriori es coneixeria com la cultura visual. Ja no eren símbols sinó que esdevenien senyals, creant així una estètica que es podria definir com a “lleugera”, en el sentit que perdia el pes del significat. D'aquesta manera, l'evolució de la moda i de la seva significació ja no depenia dels valors de la societat piramidal, on el vestit esdevenia pràcticament emblema, sinó que aquest era una opció individual, decorativa i comunicativa d'un discurs molt diferent. Fou precisament en aquest context del gust per les coses supèrflues que va poder aparèixer un mercat com el de l'Alta costura, a través del qual es posà en rellevància la figura de l'autor.

L'any 1929 Joan Sacs,²⁸⁰ en un article que generà resposta crítica, parlava d'aquesta estètica lleugera anomenant-la *boniquesa*:

“El concepte de bellesa és un simple residu hedonista i té més relació amb la fisiologia que amb l'Estètica. Aquella altra falsa estètica que malda per un ordre i una harmonia que tendeixen a la unitat, té en darrer terme aquest objectiu de bellesa, el qual no és altre que el de la boniquesa, encara que el bonic d'avui esdevingui demà la lletjor. La boniquesa convé, sobretot, a l'art decoratiu, i la definició de tal bellesa s'adapta a l'art decoratiu com el guant als dits de la mà. L'art decoratiu és, en efecte, de manera exclusiva: harmonia, equilibri, proporció, ordre; i consegüentment: simetria, composicionisme premeditat, geometria, càlcul, eurítmia, ordenació, endreçament. (...) A mesura que es perllonga l'anàlisi de l'art decoratiu es va posant de manifest més evidencialment el seu caràcter antirealista, fantasista, antivital i preconcebut. És que l'art decoratiu no és un art creador o revelador d'essències, sinó una

²⁷⁹ *L'Atlàntida*, n. 22 (1897), p.7.

²⁸⁰ Joan Sacs era el pseudònim de Feliu Elias (1878-1948).

simple art combinatòria dels accidents. L'art decoratiu, que el mateix es manifesta en el plàstic que en el verbal o musical, és, doncs, un aspecte inferior de l'art, la missió del qual no és pas la d'animar l'objecte, sinó la de vestir-lo, i encara més que la de vestir-lo, la d'engalindainar-lo.²⁸¹

La cita anterior plantejava una visió probablement retrògrada del que havien de ser les arts decoratives o aplicades. De fet, aquest assaig de Joan Sacs va ser revisat a la revista *Arts i Bells Oficis* segons la tònica del Noucentisme, afirmant que l'estètica no podia acceptar el que ells consideraven que eren divisions arbitràries com "art pur, art aplicat o art decoratiu,"²⁸² i afegien que l'estètica s'havia de moure en un pla elevat des d'on es pogués "dominar el vast panorama de l'art conjuntament i en tota la seva integritat."

És evident que aquestes pàgines no aposten per una jerarquització de les formes artístiques, com tampoc defensen l'existència d'un art pur. El que es pretén és, simplement, observar les peces de vestir -poques vegades, d'altra banda, estudiades en el panorama de les arts decoratives- i situar-les en el pla que considerem que permet analitzar-les. Així, parlant de les formes artístiques com a objectes, es pot aplicar una perspectiva d'observació dins del panorama mercantil, social i productiu, allunyant-se dels mètodes i les òptiques de la història de l'art tradicional. Es considera que per tal d'estudiar el vestit cal parlar del gust o del que seria la *boniquesa* en el text de Sacs, reprenent la cita que inicia aquest capítol.

1.1.1. Creació, difusió i transmissió del gust

A través d'un estudi d'aquest fenomen, així com dels agents que intervenien en la seva transmissió, en aquest capítol es situa el vestit en el context decimonònic, comparant-lo amb l'explosió de les arts decoratives durant la segona meitat de segle. En la primera part del capítol s'estudien els inicis del disseny aplicat a la indústria i s'evidencia la manca d'interès que el vestit generà en aquests estudis i en la formació d'un criteri en la seva producció. En aquest capítol s'estudien els fluxos i canals de transmissió d'unes determinades idees de gust i, per tant, la creació de les tendències de moda, tenint en compte, però, que el vestit quedava completament allunyat de totes les altres arts decoratives i industrials.

S'ha observat que els canvis de gust no tenen només a veure amb les teories estètiques sinó que tenen una vinculació directa amb els usos i costums. El gust és una capacitat de judici, de discernir entre el bo i el dolent, allò bell i allò lleig, partint d'una visió maniquea del món. El gust no és absolut sinó que és necessàriament relatiu a un context. El gust, és per tant, una capacitat que es pot educar, el punt on es troben el coneixement i la sensibilitat. El gust imperava i dictava, esdevingué universal en una

²⁸¹ SACS, J. *La nova revista*, juny (1929). Publicat a: *Arts i Bells oficis*, n. (1929)P. 184- 185.

²⁸² *Arts i Bells oficis*, n. (1929) p. 184- 185.

societat concreta i s'aplicà sovint sense ser comprès, sense tenir les capacitats de distingir i de jutjar per un mateix:

“El publico (hablo en general) es muy ignorante pero le gusta presumir de buen gusto y ahora esto de hablar de arte y de blasonar de modernista está a la orden del día.”²⁸³

Amb la intenció doncs, d'educar i de difondre una determinada manera d'entendre el bell, el bo o, sintetitzant, el “bon gust”, sorgeixen al llarg del segle XIX una sèrie d'activitats, publicacions i, en definitiva, d'intents per aconseguir estendre un cert ordre de criteris en el sistema de judici del gust. Per poder emmarcar el gust en el període que aquí interessa, caldrà situar-s'hi.

La ciutat de Barcelona es convertí durant el darrer terç del segle XIX en una metròpoli industrial, comercial i cultural.²⁸⁴ Durant aquest darrer quart de segle s'hi desenvolupà una vida artística intensa, que implicà no només el treball dels artistes sinó l'evolució d'un important mercat d'art, d'una nova xarxa de relacions i de la creació d'un corpus de pensament estètic que generà crítica i opinió. Paral·lelament a aquest nou desenvolupament artístic i intel·lectual, prengué rellevància una important producció industrial d'objectes variats de consum que transformà l'entorn i la vida quotidiana i que posà de manifest la convergència entre les arts i la indústria. Aquest debat, però, ja feia temps que era viu entre els intel·lectuals, artistes i industrials, i s'havia materialitzat en publicacions²⁸⁵ i mostres com la de Londres l'any 1851, que posaven de manifest que la qualitat del disseny²⁸⁶ no era aliena al valor comercial dels productes. La preocupació per conjugar la dimensió industrial i la dimensió artística dels objectes fou també a Catalunya un punt d'estudi i de teorització, sobre el qual es troben diverses publicacions.

²⁸³ *Arte joven* n. preliminar (1901), p. 2.

²⁸⁴ Mireia Freixa considera que Barcelona tingué un gran creixement econòmic i urbanístic entre els anys 1874 i 1901. FREIXA, M. “Pensament estètic, gust i consum de les arts”. *Barcelona quaderns d'història*, n. 16 (2010), p. 163-190.

²⁸⁵ Henry Cole a través del seu *Journal of Design* (1849-52) o de la ressenya publicada pel compte de Laborde, *Exposition universelle de Londres en 1851. Travaux de la comission française sur l'industrie des nations, publiés par ordre de l'empereur*, que es publicà el 1856 a França. En aquesta mateixa línia es troben d'altres publicacions en l'àmbit internacional com JONES, O. *Grammar of Ornament*, del 1856 o SEMPER, G. *Der Still in der Technischen und Tectonische Kunst*, publicat entre el 1860 i 1863 (citats per Solà Morales a “Eclecticismo y Artes industriales. El Álbum Enciclopédico de Luis Rigalt (1857)”. A: RIGALT, L. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*. Múrcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos y Galería-librería Yerba, 1984 (amb algunes errades aquí esmenades).

²⁸⁶ El concepte de disseny podria comportar una reflexió molt extensa de caràcter historiogràfic i etimològic. Sense voler entrar a reflexionar sobre aquest concepte, es citen les paraules de Manuel Tarradell “El concepto de diseño es, más que moderno, contemporáneo. Pero como en tantos otros casos, la cosa, el objeto, ha precedido a la palabra-concepto. Porque, en efecto, podemos aplicar nuestra actual visión del diseño a producciones muy remotas, desde casi los primeros momentos humanos”. TARRADELL, M. “Los útiles en la antigüedad”. A: AA. VV. *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual*. Brussel·les: Ministerio de Industria y Energía-ADGFAD. ADIFAD. ADP. BCD, 1985, p. 20.

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

A mitjans del segle XIX, les arts plàstiques a Catalunya no mostraven un panorama gaire brillant. La falta d'un mercat notable, amb una clientela reduïda i poc cultivada, en un context sociopolític turbulent, comportà una certa decadència del gust.²⁸⁷ Després del període neoclàssic, en el que hi hagué un programa fix i establert de recursos formals i ideològics, s'engegà un període de ruptura i replantejament a nivell ideològic i de llenguatge, donant lloc a solucions molt eclèctiques que foren la resposta a les noves necessitats sobre les arts del disseny, que s'adequaren a les noves condicions de producció, més que no pas un procés de desorientació fruit de la desfeta del programa neoclàssic.²⁸⁸ Com apuntava Solà Morales, l'eclecticisme no era un procés de cansament formal o de mal gust, sinó més aviat el resultat de les noves condicions que es donaren en el procés de modernització i que desembocaren en el modernisme.

L'ensenyament artístic aplicat a la indústria havia nascut el 1775 amb l'Escola Gratuïta de Disseny de la Junta de Comerç,²⁸⁹ que tenia l'objectiu de formar artífexs que poguessin aportar nous models i nous referents a la producció industrial. A partir de 1850 es van separar els estudis de Belles Arts (pintura, escultura, gravat i arquitectura) dels Estudis Menors, aplicats a la indústria. El 1851 es creà l'Escola Industrial, que evidenciava la necessitat d'unir l'art i la indústria, aplicant els ensenyaments artístics a la tècnica artesanal de producció d'objectes. Aquest procés comportà una major productivitat i un desenvolupament i una concepció molt diferents dels productes o artefactes creats, que impulsaven un nou consum i, per tant, també una nova idea de gust. La reproducció tècnica propiciava una estandardització de gustos, per la seva multiplicació de formes, i n'obligava a la mutació. Les arts industrials es trobaven en auge en ple Romanticisme. Tot aquest procés culminà amb la creació, el 1914, de l'Escola Superior de Bells Oficis, sota la Mancomunitat de Catalunya, que treballà en la formació d'un artesanat d'artistes i en la difusió d'un ideari esteticosocial, plenament vinculat a la filosofia Noucentista, i que fou suprimida el 1924 per la dictadura de Primo de Rivera.²⁹⁰

La producció creixent d'aquests tipus de producte va comportar moltes reflexions teòriques, que albiraven la necessitat de l'aplicació de l'art a la indústria per tal que els

²⁸⁷ VÉLEZ, P. "Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífex (1850-1888)". A: AA.VV. *Dos segles de Disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències 2003*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, p. 41.

²⁸⁸ SOLÀ MORALES, I. "Eclecticismo y Artes industriales. El Álbum Enciclopédico de Luis Rigalt (1857)". A: RIGALT, L. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos y Galería-librería Yerba, 1984.

²⁸⁹ Cal entendre aquí el mot "disseny" com a dibuix i, en cap cas, com el concepte al que avui remet la paraula.

²⁹⁰ VERRIÉ, F. "Del Noucentisme i la difusió dels bells oficis fins a la Guerra". A: *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències 2003*. Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, p.99.

productes adquirissin més qualitat i fossin a la vegada més bells i, per tant, també més vendibles. En aquella època no s'havia plantejat encara el dilema forma-funció, de manera que les formes podien ser belles per elles mateixes, sense atènyer a la funció i a l'ús de l'objecte. Això contribuïa a la formació d'un criteri eclèctic en el que la decoració i l'ornament s'aplicaven a l'objecte en comptes d'integrar-los. Calia, així, educar l'artífex i el públic en aquella nova manera de concebre els objectes. Amb aquesta finalitat sorgiren diverses iniciatives: d'una banda la creació d'escoles, com ja s'ha vist, i de l'altra el foment d'exposicions industrials, que permetien conèixer el que es produïa arreu, la creació de museus de reproduccions així com la publicació de manuals i àlbums amb repertoris formals i de models.²⁹¹

Un exemple d'aquesta voluntat educadora o formadora es troba en la figura de Lluís Rigalt i Farriols (1814-1894) i l'*Àlbum Rigalt* (Barcelona, 1857)²⁹² que, segons Solà Morales, és una obra de teoria de les arts i de pedagogia de les mateixes, escrita en un moment d'eufòria de la industrialització i per algú que, tot i ser hereu de la tradició il·lustrada, lluny de defugir la nova situació, intentà entendre-la i adaptar-la.²⁹³ Es tractava d'una gramàtica de l'ornamentació dirigida a la figura de l'industrial amb la intenció d'educar-lo en el bon ús de les formes, en l'aplicació del disseny i la decoració a l'objecte industrial i, per tant, d'educar-lo en el gust, aportant un catàleg de recursos formals. Segons Solà Morales, Rigalt plantejava una estètica industrial partint de tres punts de vista:²⁹⁴ d'una estètica normativa, d'una estètica idealista de l'expressió del subjecte i d'una estètica empirista del gust dels consumidors. Rigalt introduí el concepte de gust a la teorització de les relacions entre art i indústria, significant el seu pensament com "el sentimiento de la belleza, o aquella facultad del espíritu por la que formamos de las obras artísticas una apreciación rápida y exacta".²⁹⁵

De manera paral·lela a aquests intents de difusió d'un repertori formal es duia a terme un debat teòric entre la relació art-indústria.²⁹⁶ Un dels primers textos que

²⁹¹ Sobre aquest tema vegeu: VÉLEZ, P. "Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic". *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 12 (2005). Vegeu també: VÉLEZ, P. "Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)". A: *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*... p. 41-74.

²⁹² RIGALT, L. *Album enciclopédico-pintoresco de Industriales. Colección de dibujos geométricos y en perspectiva de objetos de decoración y ornato, en los diferentes ramos de la albañilería, jardinería, carpintería, cerrajería, fundición, ornamentación mural ebanistería, platería, joyería, tapicería, bordados, cerámica, marquetería, etc. con una serie de adornos de todas las épocas del arte, aplicables a las variadas secciones anteriores, para la correspondiente aclaración y estudio de las mismas*. Barcelona: Litografía de la Unión de Francisco Campañá, 1857-1859. Reeditat amb pròleg de Solà-Morales a: RIGALT. *Álbum enciclopédico-pintoresco*...

²⁹³ SOLÀ MORALES. "Eclecticismo y Artes industriales. El Álbum Enciclopédico de Luis Rigalt" (1857)...

²⁹⁴ IDEM. *Íbidem*.

²⁹⁵ RIGALT. *Album enciclopédico*... p. 21.

²⁹⁶ És molt interessant la reflexió que fa James W. McAllister "The aesthetic apprenticeship served by materials in architecture is perceptible also in other applied arts such as industrial

reflexionaven a Catalunya sobre aquest tema fou el de Frederic Trias, que escrigué, vers l'any 1850, *Relación de las bellas artes con la industria*.²⁹⁷ Trias manifestava l'existència de la divisió entre les Belles Arts i les arts útils, industrials o mecàniques, que satisfien les necessitats físiques de l'home, però considerava que les belles arts eren arts auxiliars de la indústria. L'autor defensava les dues vessants de l'objecte industrial: d'una banda la funció per la qual havia estat creat i, de l'altra, la seva aparença física, en la qual calia millorar.

D'altres autors s'aproparen també a l'objecte industrial per tal d'estudiar-lo dins els esquemes del bon ús de les formes. Demetrio de los Ríos a *El arte en todas sus manifestaciones*,²⁹⁸ intentà sistematitzar el grau artístic de qualsevol activitat amb implicacions estètiques de l'home. La indumentària i el teixit, que ell anomenà "arts sunto-indumentàries", les situà en un primer grup, "d'aquelles arts industrials que depenen de la pintura", i concretament a la sisena secció, juntament amb teixits, tapissos, estampats de roba i brodats. A la setena secció hi situà la indumentària civil i religiosa. En el segon grup, que contenia les "arts industrials que obeeixen a l'escultura", hi havia la indumentària civil i religiosa situada en la cinquena secció, mentre que la militar, les armes i les armadures estaven a la sisena secció. Finalment, en el tercer grup, d'aquelles "arts industrials sotmeses a la arquitectura", hi situà les arts sunto-indumentàries, a la cinquena secció, però ja no hi apareix la indumentària sinó el teixit aplicat al mobiliari, a l'edifici, a la decoració interior, etc.

José de Manjarrés i Bofarull publicà també les seves reflexions sobre aquesta qüestió.²⁹⁹ Aquest autor compta amb una obra molt nombrosa. El seu corpus de pensament, però, quedà ben il·lustrat a *Aplicación del arte a la industria*.³⁰⁰ Tant De los Ríos com Manjarrés coincidiren a considerar que les arts aplicades depenien de les arts majors. En el cas de Manjarrés ho afirmava quan deia que:

“a esas artes dependientes de la arquitectura, a esa arquitectura menor, que ya no del edificio se ocupa, sino de formas visibles que conviene a la materia dar

design. There too, new materials are first used to mimic styles established by their more familiar predecessors. This mimicry is often essential in the manufacture of consumer goods, which would fail to appeal to aesthetically conservative householders if clothed in styles considered too futuristic or iconoclastic. Only gradually do manufacturers allow their designers to communicate to their products those new forms permitted by the new material...". MCALLISTER, J. W. "The formation of styles: science and applied arts". A: VAN ECK, MCALLISTER, J.W.; VAN DE VALL, R. *The question of style in philosophy and the arts*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 170.

²⁹⁷ TRIAS, F. *Relación de las bellas artes con la industria*. Barcelona: [s. n.], 1856. Citat a: VÉLEZ. "Cultura, arts i patrimoni ... p. 37.

²⁹⁸ DE LOS RÍOS, D. *El Arte en todas sus manifestaciones*. Sevilla: Imprenta de Gironés, 1885, p. 356-359.

²⁹⁹ Vegeu: MAESTRE, V. "Arte e Indústria. José de Manjarrés i Bofarull: un capítulo de estética industrial en el pensamiento barcelonés del siglo XIX". *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n. 2 (1994), p. 73-92.

³⁰⁰ MANJARRÉS, J. *Aplicación del arte a la industria* Barcelona: [s.n.], 1865.

para responder a las necesidades del mueble (en la total dimensión del objeto mueble) y del traje que la civilización de continuo crea”.³⁰¹

Sampere i Miquel, a *Aplicació de l'Art a la Indústria*,³⁰² de l'any 1881, recolzà també aquesta idea de la unitat de l'Art, de la que es desprenia l'existència d'unes formes primeres de les quals depenien o derivaven les de les arts aplicades o industrials. Sovint aquestes prenen com a model els estils artístics del passat, contribuint així a la creació d'un eclecticisme que seria força característic de l'època. Tot i així, i malgrat aquestes excepcions, durant el darrer terç del segle XIX a Catalunya no es troben gaires reflexions sobre l'art i la indústria per part de teòrics o artistes. Trias, Rigalt o Manjarrés des d'un punt de vista teòric, o Francisco de Orellana o Urgellés de Tovar, des d'una perspectiva més aviat de comentarista, foren les úniques veus que escrigueren reflexions sobre aquest debat. El darrer autor que caldria comentar en aquest capítol és José Martí y de Cardeñas, citat per Pilar Vélez,³⁰³ autor de l'article *El arte en sus relaciones con la industria*, del 1876.³⁰⁴ Martí y de Cardeñas partia de la idea que l'home té un sentit innat per la decoració i l'ornat i es mantingué ferm en la idea que calia una instrucció a les escoles, la visita als museus d'arts sumptuàries i la participació en les exposicions per tal d'aconseguir una bona instrucció artística.

En l'àmbit internacional no es pot deixar de fer referència a l'obra de l'arquitecte alemany Gotfried Semper, que contribuí en gran manera a posar èmfasi i atenció a aquelles arts aplicades o industrials que tenien un rerefons estètic. Semper partia de la idea que les tècniques productives configuraven des del seu origen l'evolució de les formes artístiques.³⁰⁵ En un ambient internacional de reflexió sobre aquest tipus de formes artístiques, on Aloïs Riegl defensava la *kunstwollen* o voluntat artística i William Morris apel·lava a la capacitat creadora de l'artista en la seva producció artesanal, no és estrany dirigir la recerca al voltant d'una possible voluntat creadora

³⁰¹ MANJARRÉS, J. “Las Artes Industriales en las Modernas Exposiciones”. A. *Almanaque del Museo de la Industria para 1873*. Madrid: Imprenta Rivadeneyra, 1872, p. 125-128. Citat a: DALMASES.; PITARCH. *Arte e industria en España 1774-1907*. Barcelona: Editorial Blume, 1982, p. 149.

³⁰² SAMPERE I MIQUEL, S. *Aplicació de l'art a l'industria. Principis a que deurien subjectar-se las institucions d'aplicació en Espanya*. Barcelona: Imprenta La Renaixensa, 1881, p. 5. Citat a: DALMASES.; PITARCH. *Arte e industria en España 1774-1907...* p. 149.

³⁰³ VÉLEZ, P. “Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)”. A: AA. VV. *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)...* p. 55.

³⁰⁴ MARTÍ, J. “El arte en sus relaciones con la industria”. *Acta de la Sesión pública celebrada el día 19 de mazo de 1876*. Barcelona: Academia Provincial de Bellas Arte de Barcelona, 1876.

³⁰⁵ SEMPER, G. *Der Still in der Technischen un Tectonische Kunst*, publicat entre el 1860 i 1863 (citat per Solà Morales a “Eclecticismo y Artes industriales. El Álbum Enciclopédico de Luis Rigalt (1857)”. A: RIGALT, L. *Álbum enciclopédico-pintoresco de los industriales...*(amb algunes errades aquí esmenades).

per part dels productors del vestit. Però per tal d'observar si aquesta existia caldrà abans preguntar-se on quedava el vestit en aquells marcs de reflexió.³⁰⁶

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

La presència de fabricants catalans relacionats amb la indústria del vestit a les exposicions industrials europees del segle XIX no ha estat encara estudiada amb prou deteniment. L'interès d'aquest tipus d'estudis rau en el fet que descobreix realitats de la indústria catalana, ja sigui per la seva presència o per la pròpia absència en la mostra.

Amb la voluntat de retornar als productes industrials un cert ordre de bellesa, així com amb la voluntat de difondre i de fomentar el criteri i el bon gust en les formes, es prengué consciència de la importància de fomentar l'intercanvi i l'observació.³⁰⁷ Les exposicions industrials eren una bona manera d'efectuar aquest intercanvi. A França s'iniciaren en una data molt primerenca, vers el 1798, quan es celebrà una mostra de productes industrials que es presentaven seguint el model de les exposicions artístiques.³⁰⁸ A Anglaterra és interessant destacar la primera Exposició Universal, el 1851, que il·lustrava la necessitat britànica d'ampliar els seus mercats davant el creixement que experimentava la seva producció mecanitzada.³⁰⁹ L'Estat espanyol va participar en totes les exposicions universals del segle XIX, però varià en composició i número en cada mostra. Segons Miquel la seva participació va oscil·lar entre l'1,8% (Londres 1851) i el 12% (Filadèlfia 1876).³¹⁰ A partir de 1889, però, la seva participació va decaure. Pel que fa a l'Exposició Universal de 1888, que tingué lloc a Barcelona, l'Estat espanyol, per raons evidents, tingué una participació altíssima, del 66,66 %. Aquesta xifra tan alta cal tenir-la en compte en un context de poca participació estrangera, ja que, segons Miquel, molts països van preferir esperar a l'exposició de 1889, que tingué lloc a París. Domènec Miquel descriu, en el seu article, la presència de la seda en aquestes exposicions industrials i es pot observar com aquesta apareixia generalment en dos apartats diferents: d'un costat en el d'agricultura, on apareixia com una primera matèria i en segon lloc en el de manufactures, que incloïa filats, diversos tipus de teixit i passamaneria. El vestit confeccionat també participava en

³⁰⁶ Vegeu: BONET, A. [coord.] *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1982.

³⁰⁷ CAMPI, I. "Los escaparates del progreso. Exposiciones universales y exposiciones internacionales". *Diseño y nostalgia. El consumo de la historia*. Barcelona: Edicions. Santa and Cole, 2007.

³⁰⁸ VÉLEZ, P. "A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives, de 1851 fins al Modernisme". Dins del catàleg *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Palau de la Virreina, Barcelona, 23 de setembre de 1994 al 8 de gener de 1995, p. 20.

³⁰⁹ MIQUEL, D. "Presencia de la seda española en las exposiciones universales del siglo XIX". A: AA.VV. *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996, pàg. 225.

³¹⁰ Domènec Miquel calculà aquests percentatges a partir de les dades de l'obra de síntesis de SCHROEDER-GUDEHUS & RASMUSSEN. *Les fastes du progrès. Guide des Expositions Universelles 1851-1992*. París: Éditions Flammarion, 1992.

aquestes exposicions, tot i que probablement no tenia una gran presència.³¹¹ De fet, observant el catàleg de l'exposició cal destacar el gran nombre d'indústries tèxtils (llaneria, sederia, teixits de cotó, etc.) i d'elements relacionats amb el vestit i, en canvi, la poca presència de vestits confeccionats. Tot i així cal destacar que el Colegio Central de Corte para Señoritas (Rambla de Canaletes 6, 2n pis) i Carmen Ruiz y Alá, que n'era la professora, que van presentar peces de vestir, com ho feren també els magatzems El Águila (“ropas hechas”), Francisco Llorens (Barcelona, Gignàs, 51), que exposà vestits, la sastreria Pantaleoni Hermanos (Escudellers, 66), la Sociedad de Maestros Sastres La Confianza (Barcelona, Còdols, 9) i la única modista,³¹² Joana Valls,³¹³ que exposà vestits. Cal destacar que, segons aquest autor, Barcelona fou la única regió de l'estat que es mantingué en un procés d'augment, assolint la seva màxima representació a París el 1900.

A Catalunya aquest tipus d'exposicions arribaren més tard, però tot i així amb el segle XIX es donà una identificació entre els conceptes de producció i progrés. A Barcelona es celebraren diverses exposicions els anys 1822, 1825, 1826, 1828, 1829, 1844, 1848-52, 1860, 1871 i 1877.³¹⁴ Aquests exposicions consistien a aplegar diferents objectes industrials, procedents de diverses fàbriques, on regnava l'eclecticisme en el gust. El 1844³¹⁵ es celebrà una primera exposició d'objectes industrials, *Exposición pública de productos de la Industria Española verificada en obsequio de S. S. M. M. Y A. Durante su permanencia en esta capital*.

A la primera pàgina del catàleg es descriuen també aquests productes com “artefactos nacionales”.³¹⁶ En aquesta exposició, dels elements que en formaren part, la gran majoria vinculats a la indústria tèxtil, no hi ha en cap cas el vestit com a producte acabat. Tot i així, hi ha seccions de “maquinaria y estampados”; “tejidos en crudo, peletería y lápidas antiguas”; “ebanistería”; “hilados de algodón y estambre”; “tejidos lisos de puro algodón”; “hilados y tejidos de puro hilo”; “tejidos de algodón con mezcla de lana y de hilo”; “tejidos de algodón con mezcla de seda, plata, estambre”; “telas metálicas y papel pintado”; “quincallería, loza y otros artículos”; “pinturas”; “pañuelos y muselinas de lana”; lanerías de todas clases”; “paños y franelas superiores”; “hules y papel continuo”; “toda clase de sederías, blondas, joyería, platería, marfil, mármol y

³¹¹ VALERO, J. *Guide illustré de l'exposition universelle de Barcelone en 1888, de la ville, de ses curiosités et de ses environs*. Barcelona: G de Grau et cie, 1888.

³¹² *Exposición Universal de Barcelona 1888: Catálogo Oficial*. Barcelona: Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y Cia, 1888, p. 92-93.

³¹³ Sobre aquesta modista vegeu el capítol: 3.3.5.3.4. Juana Valls.

³¹⁴ VÉLEZ. “A l'entorn de l'origen dels museus...” p. 23.

³¹⁵ VÉLEZ, P. “Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)”, *AA. VV. Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975)*... p. 50

³¹⁶ *Exposición pública de productos de la industria española verificada en obsequio de S.S. M.M. Y A. Durante su permanencia en esta capital*. Barcelona: Imprenta de J. Tauló, 1844, [pàg s. núm].

otros varios objetos”.³¹⁷ Entre aquests grups de productes hi havia serrells, cintes de ras, fils i elements per a brodar, teixits de tota mena per a la confecció d’indumentària, guants, mitges, mocadors (Segismundo Samarach, de Barcelona, qui també presentava jaquetes de cotó), o talls per a armilles de vellut de seda (Miguel Morros, de Barcelona). Igualment feia Rafael Ramoneda, de Barcelona, presentant talls per a armilla. Procedents de Mataró es troben diversos industrials que presentaven “chaquetas de algodón”, com Jaime Aunexy, Pablo Agustí, José Alsina, Joaquín Agustí i Francisco Fradera. D’Olot procedien tota mena de gorros de llana o cotó i mitges. Així mateix, procedent de Barcelona hi ha Lorenzo Balarí, que presentava mitges de seda calades i brodades de diverses qualitats i colors, mitjons, gorros, perruques de seda i jaquetes, pantalons i samarretes de llana i cotó. De Mataró, Mauricio Valdés presentava samarres de llana i cotó, pantalons afelpats, jaquetes d’estam, mitjons, samarretes i mitges afelpades. Com s’observa, tots els elements exposats es relacionaven amb la indústria del vestir sense que el vestit confeccionat aparegués exposat. Probablement aquest fet sigui donat per una qüestió força evident: els productes que formaven part d’aquesta exposició eren productes industrials, mentre que no ho era la producció d’indumentària, que encara es confeccionava de manera artesanal, excepte en els casos citats en què apareixen productes de vestir confeccionats com les armilles o jaquetes.

El 1860 se n’organitzà una altra,³¹⁸ que segons el subtítol del catàleg fou “improvisada en Barcelona para obsequiar a S. M. La Reina Doña Isabel II”, en la qual ja s’hi trobaven altres mostres més enllà del tèxtil, entre elles maquinària, indústria química i indústria d’ús quotidià, anomenada *quincailleria* (indústria del metall diversa, aplicada a tota mena d’eines, estris d’ús domèstic, llums...); armes, argenteria i joieria; ceràmica; mobles i ebenisteria, treballs en marbre o escultura decorativa, entre els productes principals. En aquesta, els productes estaven classificats per grups o seccions, entre els quals hi consten la indústria cotonera, filats variats, sederia, teixits de punt i malla i passamaneria i cordoneria. La indumentària no apareixia en cap secció, com tampoc apareixia en la llista de les indústries relacionades amb el tèxtil. En canvi, es dedicava un capítol a parlar de les arts i dels oficis i es feia referència a la sastreria³¹⁹ que, segons l’autor, demostrava “con sus grandes adelantos lo que puede la protección arancelaria: (...) constituye un vasto ramo de comercio, y extiende sus operaciones fuera de la península”.³²⁰ Només en la secció de “sederia, blondas, bordados en seda y metales” s’hi mostraren algunes peces confeccionades: Sra. Viuda e Hijos de don Juan Escuder (fàbrica a Pl. St. Pere, n. 4 i dipòsit al carrer Ferran n. 7) van presentar un assortit complet de vestits d’alta novetat, des de la classe més superior a la més senzilla

³¹⁷ *Exposición pública de productos ...* [pàg s. n.].

³¹⁸ VÉLEZ, P. «Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)», AA. VV. *Dos siglos de disseny a Catalunya (1775-1975)*... p. 50.

³¹⁹ ORELLANA, F. J. *Reseña completa descriptiva y crítica de la Exposición Industrial y Artística de productos del principado de Cataluña*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Jaime Jepús, 1860, p. 110.

³²⁰ ORELLANA, F. J. *Reseña completa descriptiva ...* p. 109.

“figurando entre ellos seis cortes, escogidos especialmente por S. M. La Reina; ³²¹ Sra. Viuda Roca i Casadevall (c. Escudillers, n. 64) va exposar un vestit de vellut negre i part d’un mantó destinats a una Verge de Puerto Rico.

El 1871, amb motiu d’una altra visita reial, com també ho havia estat la de 1844, s’inaugurà una *Exposición general de las cuatro provincias catalanas*, que tingué lloc al local de la nova universitat. Entre les seccions hi havia: “Artes liberales; Material y aplicación de las artes y ciencias; Artes Suntuarias; Prendas de vestir y tejidos para su confección; Máquinas e instrumentos empleados en las artes usuales; Productos de las industrias extractivas y sus aplicaciones; Sustancias alimenticias”. A més hi havia una certa representació artística i una petita secció de fotografia, tot i que el camp tèxtil i els seus derivats prenen el rol protagonista. ³²²

En el grup IV, corresponent a les peces de vestir i teixits per la seva confecció, que en el catàleg es descrivia com “grande, variada y rica,” ³²³ hi constaven: teixits de cotó blancs i de colors, vànoves, cobrellits i mantes, teixits de llana, de cànem, de fil i tovalloles, indians de dol, mocadors teixits de fil i cotó de colors, blancs, estampats, percalines. Així mateix hi havia llenceria de fil i roba de la llar, fils de lli per a cosir de tots els colors i plegats, entre una llista molt considerable de productes dels quals se’n descrivia la casa productora i se’n donava l’adreça. Es mostraren també productes de camiseria, de pits i colls de camisa, de camises de fil, de cotó, de colors. Hi constaven també els brodats, barreteria, enagos, el calçat de diferents classes, cotilles i faixes (de J. Cardona, amb establiment de nom “La Emperatriz”, al carrer Escudillers Blancs, 1, de Barcelona) i cotilles sense costures de Rouviere e Isart (carrer Llibertat 41, Barcelona), així com mirinyacs.

Es presentaren també quatre màquines de cosir, per Miguel Escuder ³²⁴ (Ginebra, 12, Barceloneta) i per Riera i Cia. (Asalto, 65, Barcelona). S’hi trobaven també barretines o “gorros catalanes”, confeccionades a Olot per Francisco Navarro, Manuel Masllorens i Ramon Sairés, així com botons, sivelles i gafets d’Estela y Clará (Riera Alta, 14, Barceloneta) i Ribas Hermanos (Hostafrancs), paraigües, para-sols, passamaneria, etc. De vestits confeccionats no se’n troba pràcticament notícia, excepte en una referència: “D. Gerónimo Juncadella (Riereta, 6, Barcelona) entre sus estampados de algodón y lana, llaman la atención unos pañuelos y vestidos con cenefas de mucho gusto...” ³²⁵ Si aquest industrial tingué exposat algun vestit, el catàleg no en feu més referència que aquesta, pel que es pot deduir que l’interès raïa en el disseny de les sanefes.

³²¹ ORELLANA, F. J. *Reseña completa descriptiva ...* p. 223.

³²² VÉLEZ, P. “Arts industrials o indústries artístiques: teòrics, publicacions, exposicions, entitats i artífexs (1850-1888)” *Dos segles de disseny...*

³²³ URGELLES, A. *Exposición general catalana de 1871*. Barcelona: Imprenta de Leopoldo Domenech, 1871, p. 48.

³²⁴ Sobre Miquel Escuder vegeu el capítol: 3.1.3.2. La màquina de cosir.

³²⁵ URGELLES. *Exposición general catalana...* p. 50.

L'any 1867 s'organitzà una Exposició Retrospectiva,³²⁶ que es celebrà a l'Acadèmia de Belles Arts, on es reuniren molts objectes d'art diversos que provenien de col·leccions públiques i privades. L'objectiu era fer palesa la necessitat de crear museus d'antiguitats que poguessin aportar models³²⁷ i, a la vegada, la doble finalitat d'educar els dibuixants o artistes industrials i educar les masses, com feia anys es predicava a Anglaterra.³²⁸ Els anys 1880 i 1884 tingueren lloc dues exposicions, la primera organitzada per l'Institut del Foment del Treball, que era d'arts decoratives aplicades a la indústria, mentre que l'altra era d'Arts Industrials “con aplicación al decorado de habitaciones”, àmbit en el que s'aplicava també aquesta estètica eclèctica de l'acumulació d'objectes que Pilar Vélez anomenà “estètica del basar” i que fou dominant fins l'exposició de 1888.³²⁹

Estudiant les exposicions dutes a terme a França en aquest període, s'observa com el 1867 el periodista Auguste Dusautoy escrigué en una crònica que “Le développement de la confection féminine mérite un classement hors ligne” i que “Le jury a déclaré qu'aucun pays ne pouvait venir en concurrence avec la confection française; les autres nations n'ont pas exposé de confections pour femmes”.³³⁰

L'Exposició Universal de 1888 va suposar la reafirmació de la ciutat de Barcelona com a capital³³¹ i va despertar l'entusiasme i l'interès de la societat per la indústria i per la idea que l'art i la bellesa podien ser factors de prestigi i distinció.³³² A partir d'aquesta, i sobretot de 1890, s'inicià una política de formació de museus, aprofitant edificis del Parc de la Ciutadella i adquirint molts dels productes de la mostra. Pel que fa a la presència del vestit en aquestes exposicions cal remarcar que era reduïda. Tot i la rellevància d'aquesta exposició per al desenvolupament de la ciutat de Barcelona, cal tenir en compte que aquesta no tingué una rellevància particular a nivell internacional

³²⁶ Informe sobre el resultado de la Exposición Retrospectiva celebrada por la Academia de Bellas Artes de Barcelona en 1867 dado a la misma academia por la comisión encargada de dicha exposición, Barcelona, 1868, pàg. 31. Citat a: VÉLEZ, P. “Cultura, arts i patrimoni en el romanticisme. Entre la recuperació del passat i el progrés tècnic”. *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 12 (2005), p.40.

³²⁷ Vegeu: VÉLEZ. “A l'entorn de l'origen dels museus d'arts decoratives...” p. 20-29.

³²⁸ IDEM. *Íbidem*. p. 23.

³²⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 25.

³³⁰ DUSAUTOY, A. (1868) “Rapport de jury international de l'exposition de 1867, 35è classe”. A: *Rapports de Jury International*, ed by M. Michel Chevalier. Paris: Imprimerie Administrative de Paul Dupont, 1868, p. 31. Citat a: NELSON, K. “Fashioning the Figure of French Creativity. A Historical Perspective on the Political Function of French Fashion Discourse.” *The Web Journal of French Media Studies*, vol. 7 (2008). [en línia].

³³¹ GARRUT, J. M. “L'Expo 88, entre dues Barcelones”. *Espais*, n. 14 (1988) p. 28-33.

³³² BRACONS, J. “Les arts decoratives del Modernisme i la cultura del disseny a Catalunya”. A: *AA. VV. Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències 2003*, Barcelona: Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, p. 78.

i, de fet, el mateix Narcís Oller feu un escrit on es posava de manifest la falta de ressò de l' exposició de Barcelona a la premsa estrangera.³³³

A Barcelona, l'any 1888 es dedicà una secció del Pavelló de la Indústria al vestit de cada estat. Així com França exposà una “superbe robe de bal en soie blanche brodée et soutachée soie et or, de Jolivard, de Toulouse”,³³⁴ Espanya presentà, a la setena nau, teixits de cotó (Claraiana, Ciurio, Auge et, Cie; els teixits de novetats de J. Nobell, les sabates per a senyora brodada i amb aplicacions d'or, argent i seda de Mr. Cardona, les confeccions de la modista Joana Valls, les corbates i els colls d'Alsina i Cia. i els brodats de la casa Aurigema,³³⁵ així com les confeccions per a nens de la casa Pantaleoni.³³⁶ Pel que fa Aurigema, és descrit com un “popular camisero y organizador de bailes” a les memòries de Nadal.³³⁷

Analitzant les cases dedicades a la indústria del vestit que foren presents a l'Exposició Universal Internacional de París de 1889, en el ram del vestit i el tèxtil s'hi troba, procedents de Barcelona, diversos noms dedicats a la cordoneria, excepte José Ros, que produïa esclops de fusta i Carme Vilardell que produïa flors artificials. Pel que fa a la resta de l'Estat espanyol només Caro Frères, de Madrid, produïa vestits fets.³³⁸

1.1.1.3. El vestit a les exposicions d' arts decoratives

Les exposicions d' Arts Decoratives constituïen també una iniciativa important pel que fa a la transmissió d' unes determinades formes i d' uns models per a la producció.

A partir de 1891 l'Ajuntament de Barcelona va organitzar, alternativament, exposicions de Belles Arts i de Belles Arts i Indústries Artístiques, la primera de les quals va tenir lloc el 1892; es celebraren cada dos anys fins el 1898. Durant la primera va néixer el Centre d'Arts Decoratives de Barcelona, que configuraria els orígens del Foment d'Arts Decoratives, el procés fundacional del qual començà el 1902 i que va arribar a ser una realitat el 1903. El maig del 1895 va tenir lloc, a la seu d'aquest Centre, una exposició d'arts industrials i decoratives. Tot i així, malgrat que les exposicions havien sovintejat al segle XIX, en canvi els museus d'arts decoratives encara no formaven part del panorama cultural català.³³⁹ Amb aquesta finalitat s'inaugurà, entre 1890 i 1891, a

³³³ AHCB, Narcís Oller: 5D.53-8/C10-2.

³³⁴ VALERO. *Guide illustré de l'exposition universelle de Barcelone en 1888...* p. 153.

³³⁵ Aurigena, Aurigema o Aurigemma, s'ha trobat escrit de diverses maneres.

³³⁶ VALERO. *Guide illustré de l'exposition universelle de Barcelone en 1888...* p.157-158.

³³⁷ NADAL, J.M. *Recuerdos de medio siglo. Siluetas y perfiles barceloneses*. Madrid: Ediciones Cid, 1957, p.12.

³³⁸ Catàleg. *Exposition Universelle Internationale de 1889. Catalogue Général officiel. Groupe IV. Tissus, vêtements et accessoires*. Lille: Imprimerie L. Danel, 1889, p. 30 (grup IV, classe 36)

³³⁹ Vegeu: GARCIA, A. *Els museus d'art de Barcelona: antecedents, gènesi i desenvolupament fins l'any 1915*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.

Barcelona, un Museu de Reproduccions,³⁴⁰ que fou molt freqüentat per artistes i estudiants de Belles Arts i d'escoles d'arts i oficis.³⁴¹ L'any 1902 s'obrí, a la Ciutadella, el Museu Municipal d'Indústries Artístiques Antigues i Modernes, que contenia obres d'art industrial i sumptuari i que fou creat amb una voluntat estrictament formativa.³⁴² Tot i així, aquest museu, malgrat el canvi de nom del 1903, quan passà a anomenar-se "Museu d'Arts Decoratives i Arqueologia" i dels canvis i remodelacions del plantejament museístic, ja era percebut, al seu temps, com un museu inadequat. A París el Museu d'Arts Decoratives s'inaugurà dos anys més tard, el 1905.³⁴³

A França, la presència de vestit de procedència catalana o estatal fou també escassa. A l'Exposició Universal de 1867, apareix una secció espanyola de peces confeccionades i complements, però estava composta bàsicament per barrets i calçat. Hi exposà també un sastre de la Casa Real, Isidro Rodríguez, provinent de Madrid, amb uniformes d'Artilleria. Així mateix, hi apareixen també exposades peces de vestir "a bon preu", entre les quals s'hi troben espartenyas i d'altres peces de vestits populars, com barretines. En aquesta secció tèxtil s'hi exposaren quatre parelles de maniquins amb vestits populars.³⁴⁴ Sobre aquesta exposició es publicà *Cataluña en la Exposición Universal de París 1867*, que justificava la seva aparició:

"Éste catálogo no tiene otro objeto que proporcionar honra y provecho a nuestro país. Honra, porque separada Cataluña del resto de la exposición española, representa mejor papel que en el catálogo publicado por la comisión imperial en el que se halla confundida con las demás provincias de España que no han expuesto de mucho, tantos productos como los expositores catalanes."³⁴⁵

Aquest catàleg específicament català descriu les seccions i els seus diversos expositors, i entre ells destaquem que a la secció de "vestidos para ambos sexos" només s'hi troben sabaters (Felip Esteve, Barcelona; Josep Freixa, Barcelona) i barreterers (Marín y Compañía, Barcelona).³⁴⁶

³⁴⁰ BORONAT, M. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus. Monografies de la Junta de Museus de Catalunya*, 1. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1999. p. 5 i 120.

³⁴¹ LLODRÀ, J. M. "La fortuna de un motivo. El diseño de la granada en el tejido modernista catalán". *Indumenta*, n. 2 (2011), p. 51.

³⁴² BORONAT. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*

³⁴³ Vegeu: MONTMANY, M. "El Museu de les Arts Decoratives de Barcelona". Dins del catàleg *Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu*, Palau de la Virreina, Barcelona, 23 de setembre de 1994 al 8 de gener de 1995, p. 30-33.

³⁴⁴ LASHERAS, A. B. *España en París, la imagen nacional en las exposiciones universales, 1855-1900*. Tesis doctoral (2009). Universitat de Cantàbria, p. 777.

³⁴⁵ [s.n.], *Cataluña en la Exposición Universal de París 1867*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Luis Tasso, 1867, p. 1.

³⁴⁶ ÍDEM. *Íbidem*. p. 126-130.

L'any 1878 a la secció de peces confeccionades abundava sobretot el calçat i barrets, tot i que s'exhibiren vestits confeccionats d'home i de dona. Segons apunta Ana Belén Lasheras, entre els vestits cridava l'atenció la col·lecció de "trajes del país", entre les que hi constava, per exemple, un vestit "montañés".³⁴⁷ Això podria conduir a pensar que probablement aquestes peces confeccionades eren mostres de vestits regionals i populars. Tot i així, en aquesta secció, s'hi pogueren contemplar vestits femenins de disseny modern i vestits per homes. Segons Lasheras, cal destacar la col·lecció dissenyada per Conde, Puerto y Cía, de Barcelona i de Luis Verderau, també de la capital comtal. Entre els expositors de complements del vestit hi havia botoners (Antoni Criquet Fournier, de Barcelona), barreteries o guanteries (com la d'Esteve Comella, que encarregà la famosa vitrina a Gaudí). L'any 1889, també a França, hi havia la secció "Teixits i Vestits", i la mostra de vestits confeccionats era notòria, tot i que no es pot determinar quins vestits hi havia. L'any 1900, també a la capital francesa, hi havia una sala espanyola dedicada a fils, teixits i vestits, ubicada al Palau del Camp de Mart, i una secció dedicada a vestits per home, dona i nen, tot i que tingué escassa repercussió. Entre els vestits presentats hi destaquen vestits moderns de cerimònia (esmòquing, frac, jaqué, levita...) i vestits de torero.³⁴⁸

Tot i quedar fora d'estudi, és interessant citar aquí que a l'Exposició d'Arts decoratives de París de l'any 1925 el vestit s'hi exposà ja amb cert protagonisme.³⁴⁹

1.1.1.4. El vestit en el primer col·leccionisme

A aquestes mostres de productes industrials i d'arts decoratives cal afegir-hi les exposicions de patrimoni tèxtil conservat, que aportaven també repertoris formals. Ja s'ha observat com el vestit tingué una presència nul·la en el desenvolupament de les arts industrials. No fou així, però, en el col·leccionisme. L'any 1883 l'Ajuntament de Barcelona va adquirir els primers fons tèxtils del llegat Martorell, que es guardaren al Museu de Reproduccions Artístiques. L'any 1906, els fons tèxtils municipals ja s'havien traslladat a l'edifici de l'Arsenal del Parc de la Ciutadella amb el nom de "Secció de Teixits, Brodats i Puntetes dels Museus Artístics Municipals". Un any després, la Junta de Museus va decidir reunir tots els fons d'art que gestionava amb el nom de Museus d'Art de Barcelona, sota la direcció de Joaquim Folch i Torres.

Partint de les peces que consten en el catàleg de la secció de teixits, brodats i blondes del Museu d'Art Decoratiu i Arqueològic,³⁵⁰ s'observa com la indumentària no tenia un

³⁴⁷ LASHERAS, A. B. *España en París, la imagen nacional en las exposiciones universales...* p. 801-805.

³⁴⁸ IDEM. *Ibidem.* p. 801-805.

³⁴⁹ PÉREZ ROJAS, F.J. "La Exposición de Artes Decorativas de París". *Artigrama*, n. 21 (2006), 43-84.

³⁵⁰ *Ayuntamiento constitucional de Barcelona. Museos Artísticos Municipales. Catálogo de la secció de Tejidos, Brodados y Encajes del Museo de arte decorativo y arqueológico.* Barcelona: Imprenta Sucesores F. Sanchez, 1906.

lloc considerat encara entre els col·leccionistes.³⁵¹ Això implicaria que no hi havia una influència directa de la indumentària medieval sinó només a través dels motius ornamentals.³⁵² De fet, entre la majoria de les peces que conformaven aquelles primeres col·leccions destaquen nombrosos testimonis de l'època medieval.

L'any 1892 es feu una donació d'una col·lecció de teixits dels segle XV al XVIII i d'un plat de ceràmica de Talavera, destinats al Museu de la Història i efectuat, respectivament, per Pompeu Gener i Babot i Madrona Valls Sigari. Concretament, es tractava d'una donació de 150 mostres de galons, cintes, blondes, velluts, etc.³⁵³ A aquesta donació, el Museu respongué amb una carta on s'afirmava que “es indudable la conveniencia de que el esfuerzo particular se una a los que tan valiosamente viene practicando V. E. Para dotar y enriquecer las instituciones de carácter artístico y científico recientemente creadas...”³⁵⁴ i així mateix, el 18 de febrer de 1893 fou el mateix ajuntament qui agrai aquesta donació.³⁵⁵ Si bé aquestes cartes podrien ser anecdòtiques, són mostra de l'interès que generaven aquestes donacions en el moment de conformació dels museus municipals que tanta importància tingueren.

S'han trobat expedients d'altres donacions relacionades amb el tèxtil. L'any 1894 la Junta de Museus va adquirir un teixit de punta d'1,13 metres de llarg per 0,68 m d'ample del segle XVII a Felipe González Posse, destinat al Museu d'Història.³⁵⁶ El senyor González va remetre una carta a la comissió municipal de museus, biblioteques i exposicions oferint aquesta peça per dues mil pessetes.³⁵⁷ La Junta emeté un informe favorable a aquesta compra, en el que s'indicava que:

“en cumplimiento de la comisión que les fue conferida, examinaron con la atención debida el mencionado encaje y en su concepto resulta en punto a tejido un ejemplar digno de encomio así por el exquisito sabor artístico del dibujo que recuerda las creaciones de Vecellio, como por la tesitura que asemeja una transición de los procedimientos denominados punto de Milán y fondo de negro mas en boga si cabe durante el siglo XVII, aun cuando se produjeron ya en los últimos años de la centuria anterior. Los infrascritos

³⁵¹ Sobre el col·leccionisme tèxtil vegeu: CARBONELL, S. “Els inicis del col·leccionisme tèxtil a Catalunya”. Dins: *Miralls d'Orient*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2004; MARTÍN, R. M. “La dispersió dels teixits medievals: Un patrimoni trossejat”: *Lambard. Estudis d'art medieval*, XIL Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2000; TORRELLA, E. “El col·leccionisme tèxtil a Catalunya”. Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi. Barcelona, 1988.

³⁵² LLODRÀ, J. M. “La fortuna de un motivo. El diseño de la granada en el tejido modernista catalán”. *Indumenta*, n. 2 (2011), p. 51.

³⁵³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T1176, Fol. n. 1.

³⁵⁴ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T1176, Fol. n. 9.

³⁵⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T1176, Fol. n. 9.

³⁵⁶ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T1323, 1894 – 1895.

³⁵⁷ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1894, Fol. n. 1.

estiman que aquel encaje es digno de figurar en las vitrinas del Museo, empero consideran que el precio máximo en que debe estimarse el referido tejido por su longitud relativamente escasa-pues no alcanza un metro- es el de ochocientas pesetas”.³⁵⁸

Finalment, però, la blonda s’adquirí per 750 pessetes. És curiós observar la descripció que es feia d’aquest tipus d’objectes en aquests documents de la Comissió municipal de biblioteques, museus i exposicions artístiques: “Si las manifestaciones artístico-industriales del pasado, tienen todas designado preferente lugar en los Museos y colecciones, para ejemplar enseñanza y conocimiento de la importancia que alcanzaron todas y cada una de las ramas en que se edifican las Artes e Industrias...”³⁵⁹

L’any 1897 reberen la proposta de comprar un vestit d’home del segle XVIII, propietat de Pilar Ramón Alcolea, d’Elx. El vestit estava compost de “casaca, chupa y calzones con sus tirantes” y s’oferia per 225 pessetes.³⁶⁰ S’encarregà a Elias de Molins i a Carreras i Candi un informe sobre aquesta peça. En aquest informe s’anotava el bon estat de conservació d’aquesta peça i el seu interès arqueològic.³⁶¹ Finalment aquest vestit fou adquirit per 212 pessetes. D’aquell mateix any 1897 la Junta rebé la proposta d’adquisició d’un vestit de dona del segle XVIII, efectuada per Marià Mariné i Batista, però fou desestimada per la disconformitat en el preu. Marià Mariné oferia la compra de la peça per 250 pessetes.³⁶² Aquest fou descrit pel propietari com:

“Traje de mujer del siglo pasado. Faldellín de tapicería con flores de varios motivos sobre fondo color tórtola oscuro. Corpiño con armazón igual al faldellín. Cuerpo de tapicería encarnado con mangas de igual tejido de distinto color. Cuerpo de tapicería con armazón fondo carmesí labrado en seda negra. Pitillo de seda, color rosa adornado con puntilla plateada. Cucurucho de tapicería para el tocado. Dos redecillas sin borlas. Pañuelo de punto negro con lentejuelas. Un par de *arracadas* de plata dorada y piedras imitación. Un par de mangas de punto negro (manigots). Los objetos relacionados están en perfecto estado de conservación.”³⁶³

L’informe de la comissió afirmava que es tractava d’un vestit de pagesa i n’oferien 120 pessetes,³⁶⁴ que no foren acceptades pel propietari. El mateix any Benet Samaranch

³⁵⁸ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1323, 1894 – 1895, Fol. n 3 (1894).

³⁵⁹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1323, 1894 – 1895, Fol. n 6 (1895).

³⁶⁰ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1456, 1897, Fol. n. 1.

³⁶¹ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1456, 1897, Fol. n. 2.

³⁶² ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1489, 1897, Fol. n. 1.

³⁶³ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1489, 1897, Fol. n. 2.

³⁶⁴ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1489, 1897, Fol. n. 3.

donà un vestit de seda i brodat d'home del segle XVIII.³⁶⁵ Es tractava d'un conjunt compost per casaca, xupa i calçons de seda brodada.

Consultant la relació d'ingressos segons les actes de la Junta de Museus de Barcelona de 1890 a 1981, s'observa que les primeres peces que foren donades van ser un "vestit de cavaller, segle passat", donació de Benet Samaranch el 4 d'abril del 1898, i dos mocadors de seda estampada, datats ambdós de la segona meitat del segle XVIII (un donat per un anònim i l'altre per Puig i Cadafalch, tots dos l'any 1902). A principi del segle XX (de 1904 en endavant) es troben ja algunes donacions de teixits antics o fins i tot d'una casulla brodada de seda. El 1907 hi hagué una donació de mocadors, cossets, una armilla, una gandalla i una casulla de la Viuda de Domènech (7 d'abril de 1907). Sembla ser que Emili Cabot donà el 1909 tres mostres de teixits antic. Les primeres donacions d'indumentària apareixen el 1912. Es tracta de dues peces del s. XVIII de Carles Pirozzini;³⁶⁶ un any després, hi hagué una altra donació d'indumentària del segle XVII i XVIII, de Francesc P. Bochaca i Serra. L'any 1935 Maria Barrientos va fer una donació de "Vestits típics". Però tot i així, les grans donacions d'indumentària no es produïren fins entrats els anys 60 del segle XX, quan Rosa Font donà un vestit femení de seda i tul i Manuel Rocamora realitzà la donació de la seva col·lecció d'indumentària. A partir d'aquesta data en endavant, les donacions són cada vegada més freqüents.

Tot i que aquests aspectes quedin encara allunyats del camp del vestit (a la capital catalana encara trigaria molt a arribar un Museu Tèxtil i de la Indumentària)³⁶⁷ i, més encara, del treball de les modistes, cal tenir present que en un context artístic a l'alça, com fou el Modernisme, i en un moment on les arts entraven directament als espais domèstics, les expectatives del consum envers l'aspecte estètic dels productes consumits no podien ser menystingudes. En un altre moviment, tot i que coetani a tot aquest procés, les modistes i la indústria del vestit es configuraven també de manera paral·lela a tots aquests processos, creant les seves pròpies escoles i acadèmies i organitzant les seves pròpies exposicions.³⁶⁸

³⁶⁵ ANC, Junta de Museus de Catalunya, 1-715-T-1489, 1897.

³⁶⁶ A tall d'anècdota, Carles Pirozzini formà part de la Comissió de Museus.

³⁶⁷ BORONAT. *La política d'adquisicions de la Junta de Museus...*

³⁶⁸ Vegeu el capítol: 3.3. La figura de la modista.

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

Una vegada establerta la situació del vestit en la producció industrial i estudiades les primeres iniciatives del col·leccionisme que paraven per primera vegada l'atenció al tèxtil, en aquest capítol s'estudien les dinàmiques del gust per als objectes. El fet d'adquirir un objecte a la moda tenia unes implicacions socials i esdevenia un acte amb significació de classe. Els conceptes de moda i de luxe es revisen en el context de la societat catalana decimonònica per entendre, així, l'ús i l'interès que raïa en el consum d'uns determinats objectes i, de manera més concreta, del vestit.

Generalment, els límits cronològics emprats quan es parla d'aquest moment tendeixen a ser imprecisos. Expressions com “la segona meitat de segle”, el “tombant de segle”, o “finisecular” eviten el compromís que suposa delimitar un any concret com a inici o final de l'evolució del gust, que genera cicles molt amplis. De fet, no és tampoc necessari ser excessivament rígids ja que es tracta d'una evolució gradual, de la que es podria anar a buscar els orígens d'aquest procés de gestació de les noves idees estètiques. Mireia Freixa³⁶⁹ inicià aquest procés l'any 1874, coincidint amb la mort de Marià Fortuny, qui, deia, va capgirar la relació que la societat tenia amb els seus artistes. Pel que fa al gust per l'objecte, seria just prendre la data de 1851 com a l'inici de tot un plantejament nou, amb l'Exposició de Londres. Si volguéssim cenyir el procés a una data final, aquesta s'hauria d'anar a trobar el 1914, amb l'inici de la Primera Guerra Mundial, que generà un canvi en l'escala de valors i que, per tant, incidí directament en el gust de la societat.

El desenvolupament del gust, entès com a una forma comuna de rebre determinats objectes estètics, tingué un paper importat en el desenvolupament i la renovació del mercat de les arts aplicades o decoratives. Així, augmentava el consum d'escultures de petit format, o “bronzes de saló”³⁷⁰, d'objectes decoratius de luxe, apareixien cases especialitzades en aquest tipus d'objecte, com Masriera i Campins, i creixia també l'ús de l'escultura aplicada a l'arquitectura. Mentre el luxe augmentava a proporció del disseny, aquest contribuïa amb el consum a l'augment de producció i generava un comerç actiu.³⁷¹

L'interès estètic per l'objecte, doncs, que ja existia de segles enrere, s'estengué amb el procés industrial fins arribar a pràcticament tots els objectes d'ús quotidià. Amb la mecanització de la producció, tots aquells artefactes produïts tradicionalment de manera artesana milloraven la seva qualitat tècnica, se'n reduïen els preus i se

³⁶⁹ FREIXA. “Pensament estètic, gust i consum de les arts”... p. 165.

³⁷⁰ Vegeu: VÉLEZ. “Les arts industrials. Belleza, utilitat i economia”... p. 131-161.

³⁷¹ LLUCH, E. *El pensament econòmic a Catalunya (1760-1840). Els orígens ideològics del proceccionsime i la presa de consciència de la burgesia catalana*. Barcelona: Edicions 62, 2009.

n'augmentava la producció.³⁷² Això generava un nou ritme de mercat, fent entrar els objectes no només de caràcter utilitari sinó també de caràcter decoratiu en les oscil·lacions de la moda.³⁷³ La seducció de les coses generà un consum nou: des dels envasos de perfums,³⁷⁴ a la publicitat o la tipografia³⁷⁵ fins a les pròpies màquines de les fàbriques:³⁷⁶ el disseny –o plantejament estètic de l'objecte- adquirí molta rellevància. No és aventurar-se, doncs, afirmar que les exigències davant del vestit es veieren també supeditades a aquest nou mercat. Es tractava d'un procés uniformitzador de criteris, pels quals tot es mesurava sota la mateixa idea de gust:

“II y a la même ressemblance entre une chaise directoire et une femme en tunique qu'entre l'S formé par la femme 1900 et l'S des pieds de table, des broches et des entrées de metro. Tout s'est passé comme si, vers 1890, une mutation du goût s'était produite que se reflétait en même temps dans le guéridon de Galey et le corps féminin”.³⁷⁷

Aquesta actitud davant el consum, però, no era exclusiva de la societat barcelonina: el seus veïns europeus compartien aquest nou plantejament de comerç o en marcaven, fins i tot, les tendències. L'intercanvi cultural i artístic amb capitals europees com París, Londres o Brussel·les influïa en totes les dimensions culturals, si bé les arts plàstiques es reformularen des de dins i no com a una simple mimesi dels models forans.³⁷⁸ En el cas del vestit, però, no es pot apel·lar a aquesta originalitat: pel que fa a la moda, la seva producció estava encara plenament lligada a París,³⁷⁹ que esdevingué el model social, urbà i estètic de l'Europa de finals del s. XIX, definint el gust imperant de l'època com “a la francesa”.³⁸⁰

³⁷² Sobre aquest tema vegeu: MAESTRE, V. “La producción de bienes de consumo en Cataluña a mediados del siglo XIX: 1840-1860”. A: AA. VV. *El diseño en España. Antecedentes históricos y realidad actual...* p. 98-102.

³⁷³ Aquesta idea es troba també a LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 24.

³⁷⁴ Tot i que fa referència ja als inicis del segle XX, vegeu: FONDEVILA, M. “Myrurgia, punt de trobada de les arts (1916-1936)”. *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, n.4 (2000), p. 119-132; FONDEVILA, M. *Myrurgia: Belleza y glamour (1916-1936)*. Barcelona: Editorial Lunwerg, 2003.

³⁷⁵ Vegeu: VÉLEZ, P. “Entorn les arts gràfiques de l'època modernista a Catalunya. La tipografia”. *D'Art. Revista del Departament d'Història de l'art*, n. 10 (1984).

³⁷⁶ Vegeu: CAMPI, I. *La idea y la materia*. Vol. 1. *El diseño de producto en sus orígenes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

³⁷⁷ SAINT-LAURENT, C. *Histoire imprevue des dessous féminins* París: Éditions Herseher, 1986, pág. 131.

³⁷⁸ FREIXA. “Pensament estètic...” p. 164.

³⁷⁹ Daniel Roche estudià el sistema de producció del vestit a París, en un intent de descobrir les raons per les quals la capital francesa esdevingué la “Mècque de la mode”. Vegeu: ROCHE, D. *La culture des apparences. Une histoire du Vêtement XVII-XVIIIe siècle*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1989, p. 247-278.

³⁸⁰ SOBREQUÉS, J. (dir.) *Història de Barcelona*. Vol. 6. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 35.

“Paris debe considerarse como capital no solo de la Francia, sino también del mundo civilizado. Su situación central en Europa; su cercanía al mar; la multitud de caminos que desembocan en este gran centro, sobre todo desde que se ha puesto en comunicación por el N con la inmensa red de ferrocarriles y ríos navegables que cubre ya el continente europeo; el carácter extraordinariamente hospitalario, afable, bondadoso y flexible de sus habitantes; su tolerancia en todas materias que es incomparablemente superior a la de ningún otro país del mundo; la libertad, racional, positiva, y de hecho que se goza en ella la seguridad y buena policía; la inmensa facilidad que hay para vivir cada cual a su manera; la baratura y comodidad que pueden disfrutar los hombres de escasos recursos; la suavidad el clima, la afabilidad del trato de las gentes y facilidad con que admiten al forastero en la sociedad de los naturales; por último, otras muchas circunstancias que seria prolijo enumerar, son de gran atractivo para el extranjero, quien no solo se ve protegido, bien quisto y bosqueado, sino que encuentra muchedumbre de compatriotas con quienes poder tratar y hacer mas llevadera la ausencia de la patria.”³⁸¹

Sobre aquesta qüestió del gust i de la seva creació s'ha trobat un interessant article, escrit amb voluntat de ser entenedor i planer, a la secció “La Moda i el Gust” de la revista *Garba*.³⁸² Es tracta d'una reflexió caracteritzada per la senzillesa que, tot i no aprofundir excessivament en la qüestió, apunta les bases de la reflexió que es presenta en aquestes pàgines. Escrit per una dona, caigué en la dissort dels plantejaments banals que es considerava que aquestes podien fer però, malgrat tot, resulta avui interessant fer ressò d'aquelles reflexions sobre la moda:

“*vetaquí* una paraula que sols sembla el nom d'una cosa lleugera, indigna d'estudis seriosos. Els esperits poc reflexius així la consideraran; més tothom que tingui alguna instrucció i hagi meditat un xic, haurà vist clarament que la Moda ha sigut, i és, reflex de les costums i ànima els pobles, com és també una prova evident de sa cultura material. (...) i si ajuntem els noms d'estil i escola a la paraula moda, dins de les Belles Arts ens trobarem ja en el calmp de la Ciència”.

La mateixa autora, que firma amb el sobrenom de Pirausta, diu, sobre el gust, que aquest ha d'ésser educat i que la diferència entre les dones franceses i les del país rau en la iniciació de les primeres en el coneixement de l'estil, de les formes i de la història dels objectes. Per acabar aquest article, breu però molt interessant en els seus plantejaments, l'autora afirma que “...el gust és, en el nostre cas, el sentiment de bellesa aplicat sobre els objectes de que tractàrem [el vestit]...”

³⁸¹ SEGOVIA, A. M. *Manual del viajero español, de Madrid a Paris y Londres*. Madrid: imprenta de don Gabriel Gil, 1851, p.176.

³⁸² “La moda i el gust”. *Garba*, n. 1 (1905), p. 17-18.

La moda francesa, estesa per tot Europa, arribava a través de les fronteres, gràcies a nombroses revistes, que duïen gravats, descripcions i explicacions dels vestits que s'havien vist a la capital francesa. Es tractava de vestits reals, vistos pels cronistes, que després dibuixaven i descriuien esmeradament per difondre'ls per tot Europa. Aquest interès per les modes franceses s'estenia genèricament entre la població femenina.

“Una cosa he de contarle que le admire a Vd. La mujer del médico y la boticaria de mi pueblo, están enfermas de aquel mal que llaman Moda. No hay figurín ni figurón que no reciban del extranjero, ni sombrero ni pañoleta que no les confeccionen a la francesa una modista que se vino de esa, yo no sé por qué, y la barbera, que tiene unas manos que da envidia se las haya de comer la tierra. Entre los folletos y folletines y libretos y librajos y librotos que reciben, uno hay que se titula *La Mode*”³⁸³

Una anècdota curiosa es troba en la correspondència mantinguda entre Frederic Mompou Dencausse i els seus pares. En una carta de la seva mare, Josefina Dencausse, li demana que li faci cinc cèntims de la moda parisenca i que li faci arribar un catàleg de modes:

“Si algun dia passes per davant de les Galeries de Lafayette t'agrairé entris a demanar un catàleg de vestits i sombreros. Lo mateix pots fer quan passis per davant del Louvre. Quant més me n'enviïs millor, pues ara es l'època de fer-nos vestits i com més coses veiem millor. Podries fer-nos-en dos quartos de com van vestides les dones? Ha canviat la moda ?”³⁸⁴

A aquesta carta Frederic Mompou contestà:

“Referent a les modes, faré l'encàrrec del catàleg de vestits i sombreros però referent a lo de fer dos quartos de com van vestides les dones, això és una mica difícil per mi pues si haig de dir la veritat, no he vist res de modes pues a París la moda no es veu per el carrer sinó que s'ha d'anar a gastar-se 20 fr a les *courses*, o anar a les tardes als “Five o clock tea” del Ritz y altres *puestos* per l'estil pues per el carrer nos veu res. París és per als rics i per als estudiantes i... per tothom vaja però vull dir que per anar-hi a viure un estranger, no hi pot anar-hi més que els rics i l'estudiant. Suposo que la Lola ja farà també l'explicació de la moda.”³⁸⁵

Aquest fet es devia repetir l'any següent ja que Mompou escrigué una breu ressenya de la moda francesa d'aquell moment:

³⁸³ *El Áncora*, n. 900 (1852).

³⁸⁴ Josefina Dencausse Cominal a Frederic Mompou Dencausse, carta autògrafa signada, 29-30 de març de 1912 (BNC Fons Frederic Mompou M 5022/5).

³⁸⁵ Frederic Mompou Dencausse a Josefina Dencausse, carta autògrafa signada, 2 d'abril de 1912 (BNC Fons Frederic Mompou Dencausse. M 5022/3).

“De la qüestió de modes ja vaig dir l'altre dia que es porta bastant la faldilla de quadrets. Els colors dels trajos de carrer, sempre foscos, bastant vermell (color de magrana) i també groc (color de préssec). Adornos de jaquetes y de sombreros, és molta moda els colors Balkanics (no sé si vostès els coneixen). Son uns colors molt bonics, unes robes d'una barreja de colors dels estils perses orientals, etc. No sé res més ah! les jaquetes ni ha moltes amb cinturón al darrere. Aquí París la dona pel carrer sempre va vestida igual.”³⁸⁶

A aquesta carta, la seva mare respongué: “Moltes gràcies per la ressenya de modes, sembles un modisto”. En la mateixa carta agraeix també que li hagi fet arribar una sèrie de catàlegs i de revistes de moda parisenques a través de la modista Maria Molist (Maria de Mataró),³⁸⁷ que havia anat a París.³⁸⁸

Aquesta correspondència, si bé anecdòtica, és prou il·lustrativa de l'interès que generava la manera de vestir de les franceses. D'altra banda, també Frederic Mompou donava una idea força precisa del París de l'època, quan feia referència a què la moda a la capital francesa no es veia tant al carrer com als actes socials, a les curses o als *Five o'clock* del Ritz. Costa poc imaginar que a Barcelona succeïa una cosa similar, malgrat que les Rambles seguien essent un bon lloc per lluir els darrers vestits en voga.

La promoció i la difusió de la moda influí molt també en la creació del gust. La difusió de la premsa estrangera contribuí a la formació d'un gust cada vegada més uniforme. Tant des de la premsa especialitzada, gràfica o escrita, que feia arribar els models en voga, com des dels diferents actes socials, en els que les senyores podien lluir les seves millors gales, es difongueren una sèrie de models i de formes que homogeneïtzaren el panorama de la moda. Aquests actes, més enllà de la importància social, tenien també una gran importància en la creació d'un corpus estètic. La moda era allò actual, allò acord amb les formes i els cànons d'un determinat moment, allò caduc i sotmès als canvis cíclics que convidaven al consum. Però en l'àmbit de la moda hi havia també la tècnica de l'ofici, el patronatge i l'exercici de la confecció, així com una vessant poètica relacionada amb el món de l'art i del disseny, amb la sensibilitat més extrema i la sensualitat i l'erotisme més subtils. La moda era, en definitiva, la forma que havia de prendre la dona en aquell moment, l'ideal femení de l'època.

Amb la consolidació de l'Alta costura, s'organitzà també el sistema de transmissió de models. Així, es facilità que els professionals de la confecció tinguessin accés als models de temporada de cada casa d'alta costura, que es presentaven a París en unes dates fixades, i d'aquesta manera poguessin reproduir les tendències en productes de preus més accessibles per a una majoria de la població. Aquest tipus de pràctiques

³⁸⁶ Frederic Mompou Dencausse a Josefina Dencausse, carta autògrafa signada, 20 de març de 1913 (BNC Fons Frederic Mompou Dencausse. M 5022/3).

³⁸⁷ Sobre aquesta modista, vegeu el capítol: 3.3.5.3.1. Maria Molist.

³⁸⁸ Josefina Dencausse Cominal a Frederic Mompou Dencausse, carta autògrafa signada, 31 de març de 1913. (BNC Fons Frederic Mompou. M 5022/5).

contribuïren a la formació d'un gust homogeni, centrat ja no en la interpretació de la moda o la còpia de models, sinó en el consum directe d'un producte concret. Tot i així, la novetat de l'Alta costura havia de ser lenta i no trencar gaire amb les conveniències dels gustos per tal de no enfrontar-se excessivament amb la societat. L'Alta costura s'evidenciava en un producte de la societat, que la reafirmava en la seva estructura piramidal i de la que no en revolucionà els esquemes.

Cap a les darreries de segle XIX, a través de l'element "modern" que imperava en l'època, es redefinia la feminitat d'acord amb els nous ideals. Es tractava de *La Minerva d'ara*, que Utrillo definia al número 1 de *Pèl & Ploma* i que Casas representava a la portada d'aquesta revista, l'any 1899. Era una nova dona, reflex de l'època en la que començava l'emancipació femenina, "que la sap més llarga que aleshores: sap de lletra i parla fins amb sentit comú".³⁸⁹ La moda anava en consonància amb aquesta dona moderna però seguia fidel a les tradicions establertes, amb una dona que prenia com a model estètic París, però que continuava amb el model moral de la seva mare.

Catalina Pérez remet a les paraules d'Octavio Paz³⁹⁰ segons el qual "modernidad y cosmopolitismo eran términos sinónimos". Aquesta actitud, però, no restà exempta de crítiques. La pèrdua dels valors autòctons i la implantació d'uns models i pautes de comportament forasters van fer reaccionar els més conservadors, que entenien que l'actitud de la burgesia era fruit d'una pèrdua de valors.

"Veu? em deia fa poc, no troba ridícul aquest afrancesament que va ficant-se per tot? Ara mateix tot ho fem a la moda de França: menjar a la francesa diuen que és de bon to, que mai he sabut jo què volia dir; a les noies les tanquen en col·legis francesos perquè rebin una educació que no lliga ni amb la dels seus pares, ni amb les costums del país (...) No troba ridícul veure la paraula *Restaurant* per indicar una casa on venen menjar (...)? No parlo de les modes de França, perquè vostè ja sap que les nostres senyores es figuren, seguint-les, vestir com les dames de suposició, i el que fan es presentar-se com les dones de poc més o menys d'aquell país."³⁹¹

Aquest afrancesament, del que ja s'ha parlat anteriorment, el feia constar ja el 1862 Hans Christian Andersen que, essent de viatge per Espanya, escrigué les seves impressions i, entre les descripcions, hi esmenta l'aparença francesa de la moda catalana, sobretot la femenina.³⁹²

³⁸⁹ UTRILLO, M. "La Minerva d'ara", *Pèl & Ploma*, n. 1 (1899), p. 1.

³⁹⁰ PAZ, O. *Cuadrivio*. México, D. F.: Editorial Joaquín Mortiz, 1980. Citat A: PÉREZ, C. "La mujer como enfermedad y muerte en el proyecto modernista: Notas para un estudio." *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2005.

³⁹¹ *La Rambla. Semmanari català*, n. 4 (1879), p. 1.

³⁹² SOBREQÜÉS, J. (dir.), *Història de Barcelona*. Vol. 6, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 35.

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

Al llarg del segle XIX els nous costums de la burgesia -esdevinguda la classe model- provocaren també canvis en el vestit femení, que de mica en mica anà perdent volum i elements accessoris, esdevenint cada vegada més còmode. Amb el temps es va passar de la fastuositat al refinament, de l'ostentació a la nova idea de *bon gust*, sense que arribés a desaparèixer, però, el caràcter dispendiós de les classes riques a l'hora de vestir-se. El llenguatge codificat que constituïa el vestit fou utilitzat en tant que mode d'expressió de la classe social i com a mitjà de prestigi per a les classes superiors. El vestit ocupà un lloc en el consum del luxe burgès, un canvi de valors, que generà un panorama comercial nou. Els mercaders de moda, els mercers juliàns, anaren donant pas, de mica en mica, a un nou paisatge: el de les botigues luxoses, els tallers de renom i l'aparició dels Grans Magatzems, que contribuïren a convertir, del consum del vestit, una nova activitat d'oci.

L'aparició de l'Alta costura com a tal, com a objecte desitjat per ell mateix, canvià paulatinament la concepció de la riquesa del vestit, que ja no requeria només en els materials utilitzats, sinó que se situava en un punt més abstracte, de caire més formal, relacionat amb la factura, l'etiqueta, l'adequació a la moda, al moment i a l'activitat.

Amb una voluntat moralitzant i adoctrinadora, les fonts de l'època³⁹³ advertien a les senyores que el luxe i l'elegància no s'aconseguien amb diners. Precisament, el luxe, entès com a l'acumulació i excés d'ornaments i complements, esdevenia l'enemic de l'elegància, concebent aquesta com “el perfume del alma culta. Nuestra época, refinada y exquisita exige en las mujeres la elegancia como manifestación de su espiritualidad en todos los órdenes de la vida, el adquirirla constituye el difícil reto, que no podemos eximirnos de conquistar.”³⁹⁴

De fet, en algunes publicacions s'advertia que l'important per un aixovar no era la quantitat sinó la qualitat dels productes, i que el luxe era només un dels aspectes que s'havia de tenir en compte. Segons diu Pasalodos, la categoria de l'aixovar es mesurava per la quantitat de peces i per la qualitat d'aquestes.³⁹⁵ Malgrat aquests discursos oficials, però, la moda i el luxe creixien agafats de la mà. Els preus i les fortunes dedicades a la moda eren en alguns casos molt elevades:

“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

³⁹³ “Diferencias que separan a la elegancia del lujo”, *La mujer y la casa*, n. 2 (1901). Vegeu també: SEMPERE, J. *Historia del lujo y de las leyes suntuarias de España*. (1788) València: Edicions Alfons el Magnànim, 2000.

³⁹⁴ BURGOS, C. *El arte de ser elegante*. Valencia: Sempere y C.^a, [s. a.], p.11.

³⁹⁵ PASALODOS, M. “Corsé (1900-1905)”. *Modelo del Mes: los modelos más representativos de la exposición* (setembre 2008, en línia).

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 pueden imitar el fausto de las opulentas.”³⁹⁶

Al llarg de la història es troben, de fet, nombrosos intents per regular el luxe i la indumentària en general.³⁹⁷ Durant l'Antic Règim, un vestit comportava una condició, un ordre i esdevenia instrument de regulació política, social i econòmica. L'ornament tenia un caràcter d'atorgament d'estatus a través de la distinció i esdevingué signe de reconeixement. Durant els períodes medieval i modern,³⁹⁸ i ja des de les civilitzacions antigues, es van promulgar a tota Europa lleis sumptuàries sobre el luxe i el vestir, tot i que no sempre va afectar igual a ambdós sexes ni a tots els estaments.³⁹⁹

Els sastres, que eren els encarregats de confeccionar la indumentària femenina i masculina, havien de trobar solucions que permetessin crear propostes de vestir interessants i a la moda salvant, però, les lleis sumptuàries existents a l'estat espanyol:

“Desde el siglo XVI, los alfayates españoles apuraban su ingenio para satisfacer con invenciones las apetencias y caprichos de gentes de superior condición social. Estos alfayates o sastres, que practicaban como oficio lo que llamamos arte sartorial, dieron a veces con invenciones tan afortunadas, que constituyeron modas de vestir en España y en varias naciones de Europa. Comprendemos los apuros que pasarían los sastres españoles tratando de compadecer los mandatos prohibitorios con la solicitud de novedades exigidas por sus clientes. Debieron de trabajar con éxito abusivo, porque en las cortes de Madrid, en 1573, los procuradores rogaban a Felipe II que se pensase más a los sastres y calceteros, que inventaban cada día manera de contravenir las

³⁹⁶ *Hojas Selectas: Revista para todos*, n. 109 (1911), p. 418.

³⁹⁷ PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...*p. 31.

³⁹⁸ Sobre aquest tema Montse Aymerich hi dedicà un capítol de la seva tesi doctoral: AYMERICH, M. (2011) *L'Art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*. Tesi doctoral (2010). Universitat de Barcelona. Vegeu també, per a Barcelona: VINYOLES, M. T. "La mujer Bajomedieval a través de las Ordenanzas Municipales de Barcelona". A: DD.AA. *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*. Actas de las II Jornadas de Investigación Interdisciplinaria. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pàg. 137-154; VINYOLES, M. T. *La vida cotidiana a Barcelona vers 1400*. Barcelona: Fundació Vives Casajuana, 1985, p. 197-202 i IDEM. *La vida cotidiana a Barcelona vers 1400*. Barcelona: Fundació Vives Casajuana, 1985, p. 197-202.

³⁹⁹ MONTROYA, I. "La indumentaria a través del tiempo. Cuestiones léxicas", *Revista de Investigación Lingüística*, n. 11 (2008), p. 225.

pragmáticas de los trajes de los hombres y de las mujeres «mayormente inventando guarniciones prohibidas».⁴⁰⁰

Una part important d'aquestes normatives feien referència de manera específica a les dones i no només requeria en el fet econòmic sinó que es centrava en aspectes morals, relacionats amb el control sobre el cos femení. Les anomenades lleis sumptuàries pretenien, segons apuntava Isabel Pérez Molina,⁴⁰¹ protegir l'honor masculí a través de la honorabilitat i l'honra de les dones. Segons l'autora, l'honor masculí i l'honra femenina es trobaven directament relacionades amb el cos femení, el seu cobriment i la seva ornamentació, distingint així la dona casta i pura de la impura. Aquesta categorització maniquea del bo i el dolent estava, evidentment, supeditada a les regles socials d'un ordre patriarcal. Així, el cos femení era una clara expressió del discurs dominant i n'esdevenia signe. Gomà⁴⁰² analitzà el fenomen de la moda des de la perspectiva moral i n'observà diversos problemes en l'ordre individual: des de la pèrdua de temps que suposava, al canvi de valors que s'imprimiren en les qualitats personals, passant per sobre del caràcter l'aspecte físic, fins a enumerar els danys físics que podien causar algunes pràctiques de moda. En un altre capítol, l'autor parlava dels problemes en l'ordre domèstic, entre els que hi situà els efectes envers el patrimoni domèstic, entre d'altres, o bé les repercussions en l'ordre social. Així, segons l'autor, regular el luxe podia esdevenir una eina per regular el malestar social: Gomà entenia el luxe com una plaga social i econòmica, corresponent a la desproporció entre la riquesa i la part de la mateixa que estigués destinada a allò superflu. L'existència de normes reguladores intentava equilibrar aquesta desproporció, apel·lant sovint a la moral cristiana.

Aquestes normes no regulaven només el vestir o l'ús de l'ornament entre les classes socials sinó que també ho feien entre les classes morals. És dir, es feia una distinció entre les dones "bones" o pures i les dones "dolentes", que generalment es materialitzaven en la figura de les prostitutes. Així, aquest tipus de lleis regulaven, per exemple, la mida de l'escot, no atreure l'atenció amb el vestit o no malgastar els diners del marit. Segons apuntava una font de l'època,

“Este azote social del lujo ha llegado a extremos tales en la república americana, que algunos Estados, como, por ejemplo, el de la Carolina del Sur, proyectan promulgar leyes suntuarias para contener la desmedida exhibición de trajes costosísimos (...) Desde luego que los excesos de la moda no podrán limitarse con medidas legislativas que coarten la libertad, pues bien patente está el ejemplo de la historia para demostrar cuan ineficaces han sido en todo

⁴⁰⁰ PÉREZ BUENO, L. “De la villa y corte en los siglos XVII y XVIII”. A: PÉREZ BUENO, L; HERNÁNDEZ-PACHECO, F. *Conferencias dadas en el Museo del Pueblo Español*. Madrid: Ediciones del Museo del Traje, 2011, p. 16.

⁴⁰¹ PÉREZ, I. “Aparença del cos i la bellesa: l'adornament femení”. A: JONES, V. *Women in the Eighteenth Century. Constructions of Femininity*. Londres: Routledge, 1990, pàg. 197-206.

⁴⁰² GOMÀ, I. *Las modas y el lujo ante la ley cristiana, la sociedad y el arte*. (1913) Barcelona: Rafael Casulleras Editor, 1926.

tiempo las providencias gubernativas de parecida índole. (...) Una cruzada contra el lujo tendría enfrente, dispuesto a luchar con todo el ardor de la desesperación, al ejército de modistos, costureras, sastres, tenderos, almacenistas y comerciantes que del lujo viven y de la vanidad humana se alimentan”.⁴⁰³

D'altra banda, el propi Manjarrés observava que:

“desde que los legisladores se han convencido de la inconveniencia de las leyes suntuarias, y la multitud de clases de la categoría civil no se han distinguido ya por el traje, el buen tono, usando desmedidamente de la amplia libertad que se le ha dejado, ha impulsado la multiplicación y reproducción de las modas, con lo que se ha destruido todo rigorismo y se ha relajado toda sumisión ciega a los preceptos dictados por los modistas”.⁴⁰⁴

Finalment, la necessitat del treball manual era també un factor que contribuïa a traçar la frontera entre els vestits de les classes altes i els de la resta, gairebé fins al segle XX. El luxe i la fastuositat de l'ornament, així com la incomoditat que representaven alguns elements com per exemple mànigues massa grosses, faldilles massa pesants o sabates altes o massa estretes, dificultaven el treball i originaven possibles deterioraments del vestit; es tractava d'un conjunt de detalls, especialment en el vestit femení, que podien destorbar a l'hora de realitzar una feina i que, a la vegada, transformaven la peça en un objecte de prestigi. Es pot parlar doncs de la moda com d'un signe de classe.

A la revista *La Barcelona Cómica* es troba un comentari curiós i que, per la seva paradoxa, és explicatiu de la mentalitat burgesa de l'època:

“El lujo es hoy, más que un vicio, una necesidad para la vida moderna del gran mundo, que después de todo, redundo siempre en beneficio de las clases trabajadoras”.⁴⁰⁵

Aquesta reflexió, que devia servir per calmar les males consciències, és reveladora de com l'accés a aquest tipus d'objectes estava estrictament limitat a un sector de la societat. El vestit, el seu consum i les seves variacions, la voluntat d'estrenar i d'anar a l'última moda, suposava una producció més elevada en els tallers que augmentava, per tant, els beneficis dels treballadors. Es veurà més endavant, però, que aquesta concepció obviava la realitat d'un sector d'obrers molt important que, per satisfer les necessitats de la burgesia, veien com s'allargaven les seves jornades laborals en tallers insalubres.⁴⁰⁶

⁴⁰³ *Hojas Selectas: Revista para todos*, n. 109 (1911), p. 418 -419.

⁴⁰⁴ MANJARRÉS, J. *Guía de señoritas en el gran mundo*. Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1854 (2a ed. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1875), p. 21.

⁴⁰⁵ *Barcelona Cómica*, n. 7 (10 febrer 1894), p. 13.

⁴⁰⁶ Vegeu el capítol: 3.2. Les obreres de l'agulla.

En canvi, pel que fa al vestit per als homes, al llarg del segle XIX adoptà unes formes que canviaren poc. De línia recta i colors sobris, format per pantalons, camisa i americana, s'enfilava el paradigma del vestit d'home de negocis que ha arribat als nostres dies. Tot i això, ja des de la segona meitat del segle XVIII la figura masculina havia anat adaptant el seu vestuari als nous ritmes socials, amb una forta influència del vestit de treball. El vestit masculí també estava subjecte a les modes i l'elegància en l'home era també un deure. Tot i que el present estudi està centrat en la indumentària de les dones, per ser majoritàriament producte de la mà femenina, cal no oblidar que la figura de l'elegant masculí era un element important en la societat de les aparences:⁴⁰⁷

“Vedle. Es un figurín andando. No hallaréis en él el menor descuido, la menor mancha; no olvidó el más insignificante detalle en su tocado, ni consintió arruga alguna en su traje. Desde su perfumada cabeza hasta sus relucientes botas, nada echareis de menos en su engomada personalidad...”⁴⁰⁸

El vestit esdevenia signe. De fet, entre la joventut bohèmia o els grups d'artistes i intel·lectuals s'adoptaren també formes de vestir molt concretes: pantalons amples, barrets d'ala ampla, cabell llarg i barba i bigoti.⁴⁰⁹ En la vinyeta còmica (fig. 1.1), extreta de la revista *Barcelona Còmica*, es pot observar el mode de vestir d'un modernista, amb



Fig. 1.1 -¡Adiós hermosa!
-¡Adiós... Rama-S'hama!
Barcelona Còmica, 24 agost 1895

⁴⁰⁷ PENA, P. “Dandismo y Juventud”. *REIS, Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, CIS, Ministerio de la Presidencia, n. 98, (2002).

⁴⁰⁸ *Barcelona Còmica*, n. 7 (10 febrer 1894), p. 9.

⁴⁰⁹ Vegeu: SALA, T. M. *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*. Madrid: Silex Ediciones, 2005.

els cabells llargs i el canotier, de moda a l'època, tot i que sovint també podien lluir un barret d'ala ampla a l'hivern, acompanyat d'un abric llarg. En una vinyeta la noia anomenava Rama S'Hama a un modernista, que era com es coneixia aquell any l'anomenat "home salvatge", tema molt de moda aquell mateix estiu.⁴¹⁰ En el *Menú* pintat per Picasso per als Quatre Gats observem aquest tipus d'indumentària modernista (fig. 1.2), que també fou descrita en algunes revistes:

"I, de sobte, passa un jove sol, greu, amb un posat de reflexió i un no sé què de petulància. No tindrà més de vint-i-dos anys. Vesteix de negre, llarga xalina també negra. Barret ample per sota el qual li penja una llarga cabellera rossa. És el tipus d'artista de l'època. Sembla escapat de la nostra Rambla. «Veus? Aquest és un artista —dic al meu company—: és escriptor o pintor..»⁴¹¹

A l'*Esquella de la Torratxa*, diari satíric, publicaren un "Manual del perfecto modernista":

"lo primero que tienes que cuidar es la indumentaria. Sombrero blando, de alas anchas y abollado a patadas. El traje, háztelo de terciopelo de color de castaña hervida y sobrado de ropa. Los calzones, tienes que llevarlos siempre arremangados como si en la calle hubiera barro o vinieras del huerto."⁴¹²

Símbol de joventut i de rebel·lia, la imatge prenia una força important en un moment

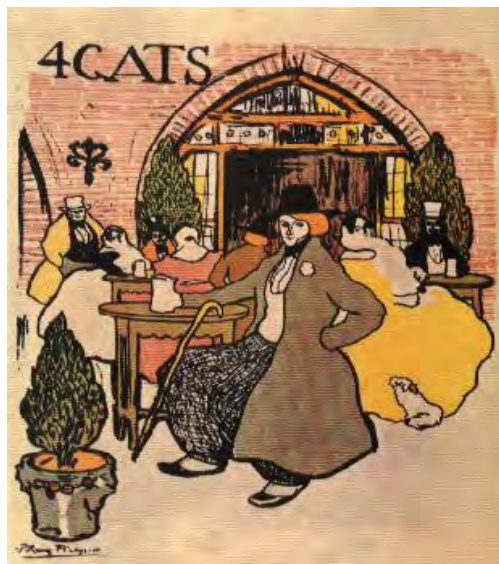


Fig. 1.2. Picasso, *Menú dels Quatre Gats*, 1900. Oli sobre tela. Museu Picasso de Barcelona.

⁴¹⁰ "La exhibición del Rhama S'hama ha dado oasión a infinidad de comentarios y se dan acerca de él los más peregrinos detalles." *La Vanguardia*, 5 d'agost de 1895.

⁴¹¹ PUIG I FERRETER, J. *Camins de França*. Badalona: Edicions Proa, 1934.

⁴¹² *L'Esquella de la Torratxa*, n. 1014 (1898).

on es podia propagar de manera molt fàcil amb la fotografia. El mateix Frederic Mompou explicava a la seva mare que a París duia els cabells llargs però que se'ls faria tallar a Barcelona:

“Jo també em faré retratar antes de venir i també l’enviaré pues m’he deixat el bigoti; un bigoti que fa por de mirar i amb la pretensió de portar-lo retallat; em creix massa. També em deixo els cabells una mica llargs i tot això em canvia molt, però com que tot ha d’anar a terra, bigoti i cabellera, per quan vingui a Barcelona, per això em vull fer retratar antes perquè vostès ho puguin veure”.⁴¹³

De la mateixa manera, es troben nombrosos retrats d’artistes on es poden observar aquestes formes de vestir *modernistes*. De fet, aquesta manera de vestir podria correspondre al *Dandi*, figura que es pot situar amb el Romanticisme, moment d’exaltació de l’individu i de la recerca de distinció en indumentària.⁴¹⁴ Però ja no es tractava d’una distinció de classe, sinó d’una distinció d’individus. La indumentària, en aquest cas, esdevé un instrument d’autoafirmació personal –i no pas social. Els modernistes trobaven, en el vestit, una eina per revelar-se contra les normes socials establertes, despertant en alguns casos fortes crítiques per part dels sectors més conservadors de la burgesia. La particularitat en el vestit va ser considerada com una ofensa i atacada amb burles. Enrique Príncipe i Santores descrivia a *Gente Vieja* les “melenas descuidadas, los ojos lánguidos, las mates palideces obtenidas en ocasiones por medios no muy limpios”⁴¹⁵ i Fra Candil assegurava que aquells “melenudos huelen mal y no se bañan”,⁴¹⁶ a la vegada que Federico Urales atribuïa l’extravagància en el vestit a la impotència intel·lectual dels modernistes.⁴¹⁷ Així mateix, revistes com *El Madrid Cómico*, *Blanco y Negro*, *Gedeón* i *L’Esquella de la Torratxa* criticaven molt sovint aquesta indumentària modernista.⁴¹⁸

Aquesta indumentària polèmica anava lligada a unes actituds que es consideraven immorals, de tendència eròtica, provocadora, que eren objecte de censures. En el cas del vestit dels modernistes, doncs, observem com el vestit era el signe d’una classe i el

⁴¹³ Frederic Mompou Dencausse a Josefina Dencausse, carta autògrafa signada, 29 de març de 1913 (BC Fons Frederic Mompou Dencausse. M 5022/3).

⁴¹⁴ Un bon retrat d’aquest dandi és el que Esther García-Portugés feu de Mariano Andreu. Vegeu: GARCÍA-PORTUGÉS, E. “Entre lo aparente y lo real en la vida y en la obra de Mariano Andreu”, *Actas del Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 19-21 de novembre del 2008.

⁴¹⁵ PRÍNCIPE, E. “El modernismo”, *Gente Vieja*, 3 de març 1903, p. 5. Citat a: LITVAK, L. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1900, p. 120.

⁴¹⁶ Fray Candil, “París al Vuelo”, *Madrid Cómico*, 11 de novembre 1899, p. 39. Citat a: LITVAK. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*..p. 120.

⁴¹⁷ Clarín “Palique”, *Madrid Cómico*, 2 de juny 1900, p. 278. Citat a: LITVAK. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*.. p. 120.

⁴¹⁸ LITVAK. *España 1900. Modernismo, anarquismo y fin de siglo*..p. 120.

símbol d'una actitud censurable, que es traduïa sovint a les crítiques recalitrants a la seva indumentària.

Amb l'adopció gradual per part de la burgesia d'una nova concepció del vestit, que perdia sumptuositat per la nova opció d'elegància, es donava importància a d'altres elements relacionats amb la qualitat del teixit, del tall, dels colors i dels accessoris.⁴¹⁹ D'aquesta manera la diferència entre classes es feia palesa en l'elegància, la sobrietat, la discreció i el refinament lligats a una originalitat que no podien compartir les classes més baixes, tot i que imitaven els vestits com podien. Amb la desaparició de l'ornament i el luxe basat en l'ostentació, les classes treballadores es podien permetre de vestir a la moda donant un aire d'actualitat a la seva indumentària, però sense que els seus vestits arribessin a tenir les mateixes característiques que els dels burgesos.

El gust, doncs, es podia transmetre i, per tal de fer-ho en l'àmbit femení, hi havia una sèrie de revistes i publicacions de caràcter adoctrinador. Entre elles es poden destacar "Una pàgina per a les senyores" de la *Il·lustració Catalana*, revistes com *Feminalo*, fins i tot, la revista *Garba*, que contenia una secció específicament centrada en el gust. El gust, doncs, estava lligat a una elecció personal i el qualificatiu de "bon gust" o "mal gust" venia donat en funció d'una concepció més general, a escala social i particular d'una comunitat.

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

En tot aquest procés, però, cal aturar-se a valorar quin paper podien tenir les modistes catalanes en el desenvolupament del gust. En algunes publicacions es poden trobar referències als "dictats de la moda", que serien, en primera instància, creadors de gust. Uns dictats, però, els emissors dels quals sovint queden per precisar. Se sap que les modistes que treballaven fora de París, així com també gran nombre de modistes parisenques (seria un error creure que tots els professionals de la modisteria que treballaven a la capital francesa gaudien del mateix prestigi i reconeixement) procuraven elaborar vestits basats en figurins que, al seu torn, sovint eren cròniques visuals de vestits reals. Probablement eren vestits escollits, pensats (encara no dissenyats), concebuts per clientes amb cert criteri i, de la mateixa manera, concebuts per modistes amb coneixement i amb vistes de negoci. Aquest podria ser el cas de Worth, però també d'algunes modistes que, fora de la capital francesa, veieren reconeguda, a poc a poc, la seva feina.⁴²⁰

Les revistes tingueren en aquest procés de difusió i de creació de gust, un paper rellevant i determinant. Estaven dirigides a un públic femení i tractaven sovint de temes més aviat superficials, tenien un caràcter adoctrinador i es centraven, sobretot a mitjan s. XIX, a reafirmar el rol femení tradicional en la societat, a més de les cròniques de moda que servien a la vegada com a reclam del públic. En aquest context de premsa,

⁴¹⁹ Aquest tema es tracta de manera més específica al capítol: 3.3.6.2. Entre la costura i l'Alta costura.

⁴²⁰ Sobre aquest tema vegeu el capítol: 3.3.5. Les modistes cèlebres.

i des de la segona i la tercera dècada del segle XIX,⁴²¹ es promogueren moltes revistes publicades tan a Catalunya com a la resta de l'Estat, que tot i que algunes tingueren una durada molt curta (sovint per manca de recursos), totes elles foren decisives per al desenvolupament d'una nova manera d'entendre la informació; avui dia esdevenen un material de valor incalculable a l'hora de generar estudis històrics d'opinió. Aquestes revistes reproduïen figurins i en donaven detalls, col·laborant a homogeneïtzar la moda a nivell europeu i americà.⁴²² Permeten doncs fer un seguiment molt precís dels canvis que s'esdevingueren en el vestit, i configurar així una història de la moda. No s'ha fet, en aquesta recerca, un buidatge de l'evolució de les formes del vestir i dels seus canvis atès que, com s'apuntava en un inici, no és l'objectiu d'aquestes pàgines configurar un eix cronològic de canvis i modificacions en el vestit. Tot i així, aquestes revistes han servit, al llarg d'aquest estudi, per a poder seguir l'opinió pública davant d'aquests canvis, així com la consideració que es tenia dels seus productors i la seva influència en el resultat final. L'augment del nombre de publicacions d'aquestes característiques vingué donat, segons Pena,⁴²³ per la relativa estabilitat política i bonança econòmica, que propiciaren una competència de professionals dins del sector de la indumentària: l'aparició d'una indústria de la confecció, la diversificació d'oficis entorn d'aquestes i possiblement també l'aparició de la màquina de cosir. Això promogué la necessitat de l'augment en informació (i en formació) en el camp de la indumentària i, de retruc, també la diversificació de les vies i canals d'intercanvi.⁴²⁴ D'aquesta manera, la difusió de les tendències en el vestir ja no es limitava als espais públics, que servien d'aparador, sinó que l'existència d'aquestes revistes contribuïa a la creació d'una moda "teòrica" o, seguint el discurs de Pena,⁴²⁵ d'una moda "verbal", com deia també Roland Barthes quan distingia entre vestit imatge i vestit escrit.⁴²⁶

Els figurins proposats en les revistes podien descriure els detalls de l'ornamentació i del tall, però era complicat detallar els colors i les textures d'aquells vestits, malgrat el detall de les reproduccions. El patronatge tampoc es podia reproduir amb precisió, i en la majoria de casos, tampoc es pretenia explicar amb detall en la secció escrita. Aquest fet comportava que el resultat real i tangible del vestit no fos una còpia directa del figurí sinó una reinterpretació de la modista. En algunes revistes es poden trobar els patrons a escala, que facilitaven el plantejament del vestit, però tot i així es requeria una base de coneixement del patronatge per tal de desenvolupar-lo. Tenint en compte aquests aspectes, doncs, es pot deduir que les revistes tenien més una funció de

⁴²¹ Vegeu: PENA, P. "Análisis semiológico de la revista de modas decimonónica", *Estudios del mensaje periodístico*, UCM, n. 7 (2001) [en línia]; SEGURA, I. *Revistes de dones: 1846-1935*. Barcelona: Editorial EDHASA, 1984.

⁴²² Vegeu el capítol: 1.3.5.1.El model ideal: les revistes.

⁴²³ PENA. "Análisis semiológico..." [en línia]

⁴²⁴ Sobre els Canals d'intercanvi vegeu el capítol: 1.3.5. Els referents de la moda. Models i agents.

⁴²⁵ PENA. "Análisis semiológico..." [en línia]

⁴²⁶ BARTHES. *El sistema de la moda...* p.19.

formació d'una sensibilitat mitjançant uns codis que no pas la de proposar uns models concrets. Aquest fet condueix a pensar que les modistes, en aquest procés de reinterpretar les propostes impreses, necessitaven una base de formació important. En aquest punt és molt interessant tenir en compte les paraules de Roland Barthes, que afirmava que el vestit escrit no tenia directament una funció pràctica, sinó que estava constituït en vistes a la seva significació en la moda.⁴²⁷

Barcelona, dins aquest context internacional de producció d'indumentària, i sota la influència de París, tingué un conjunt de modistes treballant per elaborar productes similars als francesos per tal de satisfer a la burgesia. La burgesia catalana adinerada afavorí aquest panorama gràcies a la voluntat d'estar a la moda i de consumir luxe. Les barcelonines amb poder econòmic anaven de tant en tant a comprar a París a les millors cases franceses. Tot i així, aquest costum no era gaire estès i donat al fet de tenir a l'abast, gràcies a la forta indústria tèxtil catalana, teixits de qualitat, s'implantà una moda catalana subsidiària de la francesa.⁴²⁸ O, potser, més que no pas una moda el que s'implantà fou un sistema de producció de moda, ja que els vestits que es produïen aquí no deixaven de ser còpies dels que es produïen a París. Paral·lelament començaren a generalitzar-se els grans magatzems que, més enllà de vendre tota mena d'objectes, oferien també seccions de teixits, complements i, fins i tot, vestits confeccionats. Les cases dedicades a la venda de teixits eren també molt abundants a Barcelona i, en alguns casos, aquestes botigues van començar a confeccionar.

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

Tenint en compte el que s'ha observat fins ara es podria determinar que el gust per una determinada forma, color o opció estètica s'esdevenia per una proliferació d'aquesta, i per la seva aparició constant en un període i en una geografia concreta, que li feia prendre protagonisme com a novetat i entrar així en el joc del consum. Un exemple d'aquest fenomen es pot trobar en el gust per les formes orientals, que es posaren molt de moda en un moment en què aquestes proliferaven entre els objectes de col·leccionista. Quan el públic s'acostumà al que en un inici era una novetat, aleshores es posaren de moda i contribuïren a crear un gust per allò d'aire japonès, xinès, etc. En aquest procés s'assimilaven les formes noves i es convertien, despullades de tot emblema, en formes de consum, reinventades en objectes d'ús més o menys quotidià. En el cas del japonisme,⁴²⁹ per exemple, ja des de la dècada de 1860 a París, tothom qui ho desitgés podia adquirir art oriental a través de diverses botigues especialitzades. Aquest tipus de comerç s'estengué fins a arribar, durant les dècades 70 i 80 a d'altres botigues i centres de luxe, fins a arribar als grans magatzems com el Louvre o els de la "Belle jardinière" o fins i tot "Au bon marché" i als magatzems "Du Printemps", que possibilitaren la màxima difusió del japonisme com a moda social de gran abast. Així, el

⁴²⁷ BARTHES, R. *El sistema de la moda...* p. 34.

⁴²⁸ CASAMARTINA, J. *Barcelona Alta costura*. Sant Lluís: El Triangle Postals, 2009, p. 24.

⁴²⁹ BRU, R. "Els inicis del comerç d'art japonès a Barcelona (1886-1887)". *Butlletí de la Reial Acadèmia de Belles Arts*, 2007, p. 62.

gust o una moda determinada, ja sigui de vestir o de decoració, entre d'altres, esdevé quan el seu consum o interès demostra una capacitat adquisitiva i no pas creativa. És a dir, el consum d'objectes de formes orientals o *chinoiseries* no estava fomentat tant pel desig de la curiositat sinó pel desig de tenir allò que consumien aquells que tenien recursos econòmics.

L'evolució del gust estava íntimament lligada a l'evolució industrial, als referents estètics presos pels artífex i a la mutació social que s'esdevenia a Catalunya. L'estètica iniciada per aquells primers intents de congeniar art i indústria, els postulats de Rigalt i els primers productes que integraven funció i bellesa, partien d'uns recursos estètics de caràcter historicista, eclèctic, recuperant les formes del passat en els productes industrials sense integrar-les, però, amb la utilitat i la funcionalitat del propi objecte. Aquesta actitud, un xic maldestre als inicis, anà millorant a mesura que s'especialitzaven les indústries fins aconseguir una integració de forma i ús, que arribà al seu apogeu amb el modernisme. Així, el modernisme, amb la dosi de modernitat que integra la paraula, implicava la conjunció entre art i indústria, de la tecnologia i la funcionalitat, que integrava les formes belles a la pròpia estructura de l'objecte oposant-se, doncs, a l'historicisme i l'eclecticisme. Aquesta consciència estètica és, segons García Leal, el tret essencial de la modernitat.⁴³⁰ De fet, aquest procés integrador s'observa també en el vestit, que seguint la batuta del gust prendrà una línia nova d'integració de l'ornament.⁴³¹ En aquest sentit, però, Bracons⁴³² recorda que el Modernisme fou un dels elements que es trobava a la base del moviment modern, però que no fou ni de lluny l'únic; el moviment modern subratllava el valor de l'estandardització i del component ètic o del compromís ideològic del disseny, factors que entraven en contradicció amb el caràcter elitista i individual, en certa manera encara romàntic, del Modernisme.

⁴³⁰ GARCÍA LEAL, J. "Modernidad y nacimiento de la conciencia estética". A: LORENZO, J. F.; SÁNCHEZ, M. J.; MONTORO, E. *Lengua e historia social: la importancia de la moda*. Granada: Universidad de Granada, 2009, p. 279.

⁴³¹ Aquest tema s'estudia amb deteniment al capítol 2.3.3. 1890-1914: De la rigidesa històrica al vestit modern.

⁴³² BRACONS, J. "Les arts decoratives del Modernisme i la cultura del Disseny a Catalunya". A: AA. VV. *Dos segles de disseny a Catalunya (1775-1975). Cicle de conferències 2003*, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, Barcelona, 2004.

1.2. Societat

“Las señoras de gran tono no gastan menos de cuatro trajes al día, esto es: vestido de levantarse, vestido de paseo, vestido de comida y vestido de baile o teatro.”⁴³³

Aquest capítol es centra en l'anàlisi social de context. Situa la burgesia i els seus anhels socials i econòmics en el context català i il·lustra, en definitiva, quins eren els consumidors que dinamitzaven la moda. El vestit era un element socialitzador i socialitzant, de classe, i per entendre quin rol tenia cal traçar una descripció de qui n'eren els portadors i com aquests els relacionaven amb la societat que els envoltava. En definitiva, la moda era una construcció burgesa i en aquestes pàgines s'analitza com fou entesa per a la societat burgesa catalana durant el segle XIX.

Al llarg del segle XIX la societat barcelonina⁴³⁴ experimentà una gran transformació. Entre 1808 i 1868 es passà d'una societat d'estaments a una societat de classes, d'una economia senyorial a una economia capitalista i d'un sistema polític absolutista a un sistema polític liberal.⁴³⁵ Foren dècades amb grans canvis socials i transformacions urbanes que configuraren un nova metròpolis. Barcelona havia estat centre comercial i port mediterrani d'importància des de segles enrere, però aquests nous canvis

⁴³³ *El correo de la moda*, n. 19 (1852).

⁴³⁴ Sobre aquest tema vegeu: SOLÀ, A. *L'elit barcelonina a mitjan segle XIX*. Barcelona: Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1974.

⁴³⁵ ARNABAT, R. “La Revolució liberal a Barcelona: política de classes i classes de política (1808-1868).” *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 11 (2004). Vegeu també: FRADERA, J. M. “La Catalunya liberal: elements per una reinterpretació”. *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 6 (2002), p. 7-17.

vingueren donats per l'impacte de dues revolucions: la política i la industrial,⁴³⁶ que modificaren la fisonomia de Barcelona. La Revolució Liberal d'aquests anys generà un entramat polític lligat a la constitució de la burgesia i el proletariat com a classes socials.⁴³⁷ La capital catalana es convertí en l'eix vertebrador de tot Catalunya, que era “una gran ciutat industrial (...) de mirar als ulls amb orgull a d'altres grans urbs del Continent i d'arreu del món”⁴³⁸ i, a la vegada, esdevingué una ciutat industrial molt potent dins l'Estat espanyol, essent coneguda a l'època amb el sobrenom de “la fàbrica d'Espanya.” Aquest nou ordre econòmic, que promogué el desplaçament de gran part de la població rural vers la ciutat, comportà també una nova distribució social del poder i de la riquesa. Aparegué una classe burgesa econòmicament forta i socialment vertebradora de la nova urbs que a poc a poc es configurava. Al costat d'aquesta, les classes mitjanes s'expandiren i es renovaren, donant lloc al que es conegué com una petita burgesia, sovint formada per professionals lliberals o treballadors “de coll blanc”,⁴³⁹ que tingueren un protagonisme decisiu en la configuració de la societat i la ideologia modernistes.

Durant el segle XVIII s'establí, a Catalunya, una dinàmica demogràfica nova, amb la que la població va augmentar aproximadament un 0,80 % l'any des de 1711 fins a 1802, i que va continuar fins ben entrat el segle XIX. Després, però, a partir de 1850, aquest creixement fou més lent, descendint a una taxa anual del 0,37 % fins el 1910.⁴⁴⁰

Barcelona tenia, cap el 1800, 100.000 habitants, que entre 1832 i 1840 augmentaren, consolidant la ciutat com un centre polític i port de Catalunya, així com en la primera capital industrial de l'Estat espanyol. Aquest fet comportà un augment important de la taxa d'immigració, que saturà el recinte emmurallat abans de 1848.⁴⁴¹ El ritme de creixement basat en la població immigrada es mantingué elevat al llarg del segle XIX; durant la darrera dècada d'aquest segle i la primera del segle XX la població catalana va augmentar molt. Tot i que el creixement vegetatiu va minvar, la immigració va fer créixer un 34% la població catalana. El creixement de l'economia i el bon posicionament industrial van atreure molts immigrants de la resta de l'Estat. Gran part d'aquest creixement es centrà a la capital i a les ciutats industrials properes, com

⁴³⁶ SOLÀ, A. “La Societat barcelonina en una època de canvis”. *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 11 (2004), p. 39-86.

⁴³⁷ Vegeu: GARCIA, A. M. “Significat de la Revolució Liberal”. *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 6 (2002), p. 19-34.

⁴³⁸ SOBREQÜÉS, J. (dir.), *Història de Barcelona*. Vol. 6, Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 16.

⁴³⁹ BENAUL, J. M., “Una cruïlla de canvi social, polític i cultural, 1885-1909”. A: CARBONELL, S.; CASAMARTINA; J. *Les fàbriques i els somnis: Modernisme tèxtil a Catalunya*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2002, p. 34.

⁴⁴⁰ Sobre aquest tema vegeu: BENAVENTE, J.; NICOLAU, R. “La població”. A: NADAL, J. [dir.] *Història econòmica de la Catalunya contemporània*. Vol. II. S. XIX. “La formació d'una societat industrial.” Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1990, p. 11-119.

⁴⁴¹ LÓPEZ, P. “Naturales e inmigrantes en Barcelona a mediados del siglo XIX”. *Quaderns d'Història*, n.11 (2004), p. 69-92.

Sabadell o Terrassa. Mentre la població agrícola minvava, la Barcelona de la fi de segle veia créixer el sector dels serveis, del comerç, les professions liberals i el servei domèstic. La societat rural anava en davallada a favor d'una societat basada en la indústria i centrada majoritàriament en els espais urbans. Aquest fet va provocar un creixement molt notable d'aquestes ciutats, i molt en particular de Barcelona. L'expansió urbana de la capital reflectí l'empenta i el poder de la burgesia industrial catalana, que trobà en la nova Barcelona l'espai idoni per desenvolupar els seus negocis i per establir la seu de les seves relacions socials.⁴⁴²

A partir de 1875 es cohesionà la societat burgesa entorn el règim canovista. Tal com afirmà Riquer, la burgesia de l'Estat espanyol deixà de ser revolucionària a partir de 1875. Des d'aquesta data en endavant, la burgesia s'esforçà per reafirmar-se i per consolidar-se com el sector fort de la societat; els sectors benestants havien de crear un sistema estable que permetés la participació de les diverses fraccions burgeses.⁴⁴³

1.2.1. Una societat de classes: burgesia i classes obreres

El concepte de *burgèsia*, o de *burgès*⁴⁴⁴, ha estat determinant per entendre l'evolució social i cultural de l'Europa central, així com també els canvis econòmics que s'hi han donat. Quan es parla de cultura burgesa es fa, generalment, a través d'un retrat generalista de la societat europea i sovint cal tenir en compte les particularitats existents en cada país. És el cas, per exemple, de la burgesia catalana, amb una cultura diferenciada d'altres cultures burgeses estatals, com apuntaven Luis Enrique Alonso i

⁴⁴² Veure: BENAVENTE, J. I NICOLAU, R. "La població". A: NADAL. *Història econòmica de la Catalunya contemporània...*

⁴⁴³ RIQUER, B. "Les burgesies i el poder a l'Espanya de la Restauració". *Recerques*, n. 28 (1994), p. 43-58.

⁴⁴⁴ Sobre el significat de la paraula burgès, vegeu: ÁLVAREZ DE MIRANDA, P. "Léxico y sociedad en la España del siglo XVIII (con un excruso sobre la historia de burgués)". A: FERNÁNDEZ, R. i SOUBEYROUX, J. (Eds.), *Historia social y literatura. Familia y burguesía en España: siglos XVIII-XIX*. Lleida: Editorial Milenio, 2003. Vol. 2, p. 7-28. L'autor fa una revisió de la paraula burgès i els seus diversos significats des de l'Edat Mitjana, fent referència generalment a aquells que vivien a un "burg". A partir de 1870, aproximadament, es comença a entendre "burgès" des d'una perspectiva econòmica, designant aquells que viuen del treball aliè o la feina dels quals, generalment improductiva, és exageradament remunerada (en una nota al peu apareguda el 1872, en la que a més s'indica que es tracta d'una paraula introduïda a l'idioma pels diaris obrers). Vegeu: BATTANER, M. P. *Vocabulario político-social en España: 1868-1873*. Madrid: Real Academia Española, 1977. En l'edició del diccionari de la Real Acadèmia de 1884 la paraula burgès apareix ja en un article independent fent referència no només als habitants d'un burg sinó també a la classe mitjana, donant-li, per tant, un caràcter econòmic. Vegeu també: KOCKA, J. "Estructura i cultura de la burgesia europea el segle XIX. Reflexions comparatives des "un punt de mira alemany", *Recerques*, n. 28 (1994), p. 9-22.

Fernando Conde.⁴⁴⁵ En el cas català la burgesia s'allunyava del patró definit per aquests dos autors, que reconeixien en la burgesia espanyola un patró basat en la reputació, l'honor i les rendes. És a dir, d'una burgesia que vivia a partir de l'especulació, la distribució (comerç, sistema financer...) més que no pas de la producció i la gènesis de la riquesa. En aquest sentit, la burgesia catalana se'n diferenciava, en ser majoritàriament industrial, i, per tant, de tendència molt més europea -si es pren el model de Max Weber, sociòleg centrat en l'estudi dels models econòmics capitalistes que comportaren l'estratificació de classes de la societat dels nous estats moderns.⁴⁴⁶

La burgesia fou, a Catalunya, el motor de tot un nou entramat social, amb una nova manera d'entendre la vida, els negocis i les relacions socials i d'oci. El seu paper, durant el segle XIX i els inicis del XX es manifestà d'una manera clara i inequívoca, encarant-se amb la tradicional noblesa, que perdia terreny en el camp social i econòmic. D'altra banda, es configurava un proletariat cohesionat, homogeni, que cada vegada més reduïa les diferències salarials entre els treballadors de diferents sectors i es constituïa en un nou grup social, vertebrat no només culturalment o políticament sinó també econòmicament.⁴⁴⁷ Així mateix, els anys que emmarquen el canvi del segle XIX al XX són clau per entendre un canvi de pensament polític i social.⁴⁴⁸

La societat finisecular catalana es caracteritzava per una divisió social molt marcada, definida sobretot a partir de la incipient riquesa industrial. La gran burgesia catalana estava formada majoritàriament per industrials, tot i que en alguns casos hi havia també professionals liberals, i per l'aristocràcia, que ara veia com havia de compartir poder i representativitat social amb la nova classe dominant.⁴⁴⁹

No cal a aquestes alçades –ni és tampoc l'objectiu d'aquest treball- fer un estudi social i econòmic del rol i del pes de la classe burgesa de la Barcelona del segle XIX, però convé fer-hi aquí una aproximació ja que es tracta de la clientela que promogué l'aparició d'un mercat actiu de la moda i del vestit, de la classe que, amb l'anhel de modernitat i d'aparença de les riqueses, dinamitzà i impulsà la producció de moda a Barcelona i permeté, així, la consolidació del sector. Cal tenir en compte, però, que en parlar de la burgesia es pot caure en una simplificació del discurs, ja que els membres

⁴⁴⁵ ALONSO, L. E.; CONDE, F. *Historia del consumo en España: una aproximación a sus orígenes y primer desarrollo*. Madrid: Editorial Debate, 1994, p. 22.

⁴⁴⁶ WEBER, M. *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905). Barcelona: Editorial Orbis, 1985.

⁴⁴⁷ MORA, N. "El proletariat industrial barceloní a la fi de segle: immigració, canvi tecnològic i desigualtat salarial". *Quaderns d'Història de Barcelona*, n. 16 (2010), p. 95-108.

⁴⁴⁸ Vegeu: DUARTE, A. "Jerarquia i representativitat. Cultures polítiques i socials a Catalunya", A: GABRIEL, P. *Història de la Cultura Catalana*, Vol. VI. El Modernisme, 1890-1906. Barcelona: Edicions 62, 1995, p. 247-272.

⁴⁴⁹ VILALTA, M. J. "Inventando la tradición: los burgueses y sus familias en la narrativa catalana del siglo XIX". A: FERNÁNDEZ. I SOUBEYROUX. *Historia social y literatura. Familia y burguesía...* p. 227-262.

que integraven aquestes elits no responien tots als mateixos esquemes. També és cert, però, que, molt sovint, compartien interessos i pautes de comportament que permeten entendre el grup com un col·lectiu unificat. De fet, eren precisament el comportament i les noves formes de sociabilització el que diferenciava les elits econòmiques de les classes populars, definides totes pel treball. En aquestes, la diversitat de tipus era molt més ampla, ja que abraçaven des d'una classe mitjana a les classes més marginals. Es tractava d'un sector molt ampli de la societat, que anà guanyant importància a mesura que les seves lluites socials prenen relleu en la vida urbana. El cens del 1913 dóna xifres elevades de la població obrera, en la que les indústries predominants eren les dedicades als teixits i filats de cotó, aprestos, blanqueig i estampats, metal·lúrgia, ceràmica, productes químics, molinaria, indústries de la construcció, del mobiliari i del vestit.⁴⁵⁰

La burgesia representava una minoria en el panorama urbà, però adquiria un rol rector en la societat. La burgesia i les classes benestants estaven directament vinculades a les inquietuds europees i mogudes per l'anhel de prosperar, i que promogueren un nou model de ciutat, més modern i cosmopolita.⁴⁵¹ Àngels Solà diferencia diversos perfils d'empresaris que sovint, diu, s'han menystingut en la historiografia.⁴⁵² A Barcelona ja s'havia constituït des del segle XVIII⁴⁵³ una burgesia mercantil activa, tot i que aquesta canvià de protagonistes després de la Guerra del Francès, quan molts comerciants i industrials immigraren.⁴⁵⁴ Des de finals del segle XVIII aparegueren, tant en el camp com en la ciutat, individus que havien acumulat una gran fortuna i que començaren a exhibir el seu triomf amb unes noves formes de vida, de valors, de gustos i de treball. La burgesia catalana cresqué des de 1790 a 1860 i es consolidà a partir d'aquesta data i fins a finals de segle.⁴⁵⁵ A mitjan segle XIX, vers 1840, retornaren els primers *indianos*, que tingueren una important activitat inversora i empresarial a Barcelona. D'altra banda, entre la burgesia barcelonina es troben també des de mitjan segle XIX burgesos que havien estat inversors i que en aquell moment vivien de renda i de les inversions en diverses societats.

⁴⁵⁰ Dades extretes de l'*Anuari d'Estadística Social de Catalunya*. Barcelona: Museo Social, Eduard Navas, 1913.

⁴⁵¹ TERMES, J.; ABELLÓ, T. "Estructura i vida social". A: SOBREQÜÉS, J. (dir.), *Història de Barcelona...* p. 166.

⁴⁵² SOLÀ, A. "La societat barcelonina en una època de canvis..." p.43.

⁴⁵³ VILAR, P. *Catalunya dins l'Espanya Moderna. Recerques sobre els fonaments econòmics de les estructures nacionals*. Barcelona: Edicions 62, 1987. (vols. III i IV)

⁴⁵⁴ SOLÀ, A. "Mentalitat i negocis de l'èlit econòmica barcelonina a mitjan segle XIX", dins VILAR, P. (dir.), *Història de Catalunya*, pàg. 141-180.

⁴⁵⁵ VILAR, P. *Catalunya dins l'Espanya Moderna...* Sobre aquest tema vegeu també: DE RIQUER, A. (ed) *Història, política, societat i cultura dels Països Catalans*, vols. 6 i 7. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1996-1997: "La gran transformació 1790-1860 i La consolidació del món burgès (1860 i 1900)". Altra bibliografia sobre el tema i que manté un notable interès malgrat els anys de la seva publicació: VICENS VIVES, J. *Industrials i polítics, segle XIX*. Barcelona: Editorial Teide, 1958, o SÁNCHEZ, A. "La burgesia catalana del siglo XIX en l'obra de Jaume Vicens Vives", *Manuscrits. Revista d'Història Moderna*, n. 3 (1986) p. 41-75.

Al costat d'aquest grup social, cal tenir en compte els professionals liberals,⁴⁵⁶ treballadors amb estudis superiors que cobraven pel seu servei professional. Metges, advocats o arquitectes configuraven una classe social formada per professionals actius, que anaren augmentant en nombre a mesura que avançava el segle XIX. Àngels Solà considerava que la gran majoria d'aquests professionals podien ésser considerats dins de la mitjana burgesia, excepte alguns casos que, per origen social, patrimoni heretat o adquirit, o bé pel nivell d'ingressos, podien ser considerats entre la gran burgesia.⁴⁵⁷ En definitiva, es podria dir, a grans trets, que eren burgesos aquells que disposaven de capital propi, exceptuant-ne el clergat, els pagesos, els que exercien oficis artesans o menestrals o els treballadors per compte d'altri. La burgesia esdevingué, doncs, un grup social que es diferenciava per una sèrie d'activitats d'oci i de consum de luxe i d'art.

Els canvis socials implicaven noves exigències urbanes i d'infraestructura de serveis:

“La clase media, llamada en francés *bourgeoisie* es, como en España, y como en todos los estados rejuvenecidos por la revolución, la más numerosa, la más ilustrada, la más rica y la más influyente. Es también la que menos se presta a ser dibujada, porque su fisonomía es tan varia e incierta como la época misma; sin embargo, designándola por los rasgos que la distinguen desde nuestro punto de vista, nos atrevemos a decir que es esencialmente progresiva, amiga de adoptar ideas nuevas, tolerante y humanitaria: es decir, que se halla íntimamente penetrada de la idea vaga de que la especie humana vendrá pronto a ser una sola familia.”⁴⁵⁸

L'aparició d'aquestes noves classes burgeses, que la historiografia europea admet que de classes ascendents van passar a dominants al llarg del segle XIX, va fomentar canvis en el si de la realitat social i cultural. De fet, alguns autors admeten que es reformulà la cultura i es reinventaren les tradicions, a gust i mercè d'aquesta classe burgesa.⁴⁵⁹

La burgesia necessitava obtenir i disposar d'uns mitjans d'expressió característics i d'una cobertura ideològica que la reafirmés. Es tractava d'una classe social sense arrels ni tradició i li calia un aparell ideològic que funcionés amb eficàcia com a superestructura integradora, sostenidora i alimentadora del nou sistema econòmic i de les formes de vida. Així, un exèrcit d'individus lligats a la intel·lectualitat tingueren un

⁴⁵⁶ SOLÀ. “La Societat barcelonina en una època de canvis”...p. 51.

⁴⁵⁷ SOLÀ. “La Societat barcelonina...” p. 50.

⁴⁵⁸ SEGOVIA, A. M. *Manual del viajero español*, de Madrid a París y Londres. Madrid: imprenta de don Gabriel Gil, 1851, p.187.

⁴⁵⁹ HOBBSBAWN, E. i RANGER, T. *La invención de la tradición*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983, citat a: VILALTA. “Inventando la tradición...” p. 229. Sobre aquest tema vegeu també: FRADERA, J.M. “La cultura de la burgesia emergent”. A: De RIQUER, A. (ed.), *Història, Política, Societat i Cultura dels Països Catalans*, vol. 6; MOLAS, J. “La cultura durant el segle XIX”. A: *Història de Catalunya*, vol. V. Barcelona: Editorial Salvat, 1979.

paper decisiu a l'hora de desenvolupar un pensament burgès.⁴⁶⁰ La burgesia havia de justificar el seu èxit i el seu sistema d'exploració per tal de legitimar-lo. Com apuntava Jutglar, la frase "la pobresa és signe d'idiotesa" dibuixava l'eix de la mentalitat de classe de la nova burgesia: "El fet important era enriquir-se. Triomfar econòmicament, i a qualsevol preu, en la vida; amb els diners es podia aconseguir tot. (...) Com a conseqüència d'aquesta valoració, el qui no es feia ric era perquè era beneït, gandul o degenerat, i, per tant, el pobre no havia d'ésser objecte de cap tracte especial de favor. L'exploració de l'home per l'home, com hem vist, tenia, doncs, una plena justificació."⁴⁶¹

D'aquestes consideracions se'n pot plantejar una pregunta: què definia la burgesia? Quins trets la diferenciaven dels altres estaments socials? Probablement la unificaven una sèrie d'activitats i la definia una xarxa de relacions socials, que implicaven unes obligacions i a la vegada uns drets. La burgesia compartia una cultura comuna, unes formes de vida, uns models interpretatius, uns valors i unes mentalitats concretes, amb un lligam cultural i estètic vinculat directament a l'alta cultura, amb una doble vessant: pública i privada. La primera, relacionada amb aquelles activitats realitzades a la ciutat amb la resta dels seus semblants, i la segona, lligada a la casa, a la família i a les estretes relacions socials. Però, sobretot, la burgesia volia ser burgesa, volia pertànyer a la ciutat i cavalcar cap a la modernitat.

Kocka⁴⁶² afirmà que el que els mantenia units, més enllà del conflicte amb l'enemic comú de la noblesa, era la cultura burgesa i la seva forma de vida. Compartien un gran respecte per l'èxit personal i en ell es fonamentava la consideració social i influència política. La formació prengué molta importància i caracteritzava la seva visió del món. La vida burgesa s'estructurava a partir de la família, entesa com una comunitat justificada per ella mateixa, un espai de privacitat oposat a l'espai públic. Per aquesta raó, les formes simbòliques de comportament eren fonamentals per a la identitat de la burgesia: costums, convencions, tracte, aparença refinada... Aquestes formes simbòliques identificadores es podien trobar en els convencionalismes a taula; les formes de vida; la neteja i cura del cos; el barret; el vestit de moda per a les dones i una determinada formació en el camp femení, molt lligada a la música i les arts. La imatge personal, adquirí en aquella època molta rellevància. La idea que l'aparença era la targeta de presentació es va anar reforçant.⁴⁶³ Tot això comportava nous hàbits de consum i de demanda que exigien noves ofertes. La burgesia, doncs, més enllà de la vinculació directa amb l'aspecte econòmic, es podia definir per uns determinats barems vinculats a la cultura i la societat. L'element burgès es donava quan hi havia uns ingressos estables que estaven per damunt de la subsistència i que permetien, per

⁴⁶⁰ JUTGLAR, A. *Història crítica de la burgesia a Catalunya*. Barcelona: Editorial Dopesa, 1972, p. 168.

⁴⁶¹ IDEM. *Íbidem*. p. 158.

⁴⁶² KOCKA. "Estructura i cultura de la burgesia europea..." p. 9-22.

⁴⁶³ CASAMARTINA. *Barcelona Alta costura* ...p. 15.

tant, uns nous hàbits de consum. Les dones burgeses i els seus fills es veieren desvinculats de la feina, de manera que podien cultivar una sèrie de coneixements, variats segons el gènere, que configuraven la cultura burgesa i afermaven el lligam d'aquesta classe social amb la cultura i la ciència.

Cabana⁴⁶⁴ definí la burgesia com a urbana (part integrant de les ciutats) i sobretot, deia, "barcelonita". De fet, les burgesies de les ciutats industrials properes a la capital visitaven Barcelona per satisfer les seves necessitats de sociabilització i d'adquisició de complements i elements típicament burgesos, com es mostra en aquest fragment:

“¿Que què hi vénen a fer aquí els homes de botiga i els de carrera i els fabricants? Doncs, elles, mira: molt senzill: venir-hi a prendre un gelat; a passar la tardeta al cinematògraf; a triar-se el barret un dia; a triar-se la roba del vestit l'endemà; l'endemà passat a donar pressa a la modista o al modisto, que piquen molt alt les terrassenques i les de Sabadell; tres o quatre o sis dies més per la proba, no fos cas que el vestit los hi fes una arruga; alguna visiteta a l'argenter; algun cop d'ull a la secció cara d'"El Siglo"; al teatre un xic també, no gaire; algun funeral que no es pot dir que no; una altra o dues o tres altres tries de barret i de roba, perquè es molt convenient canviar a cada sortida de casa encara que només sia per anar a la casa de davant a fer companyia a un malalt. És a dir, ¿que ho sap un hom les veritables necessitats d'una senyora o d'un senyor que viuen a poques hores de Barcelona i no tenen lleure per fer tres viatges l'any a París? I no s'ho prenguin mal, que si Terrassa o Sabadell fossin Barcelona i Barcelona Terrassa o Sabadell, passaria igual, sinó a la inversa, que no quedaria una barcelonina ni un barceloní que s'ho valgués que en acabat de dinar no pugessin al tren per anar al Cinematògraf o a cal sastre i a ca la modista i tornar-se'n a dormir a Barcelona.”⁴⁶⁵

Un altre fet important en la vida dels burgesos eren els viatges, que no només els permetien conèixer món sinó que els permetien adquirir objectes representatius dels països visitats i, novament, distintius. Aquests viatges, a més, contribuïen en la configuració d'un determinat concepte de gust i a una renovació de les formes.

Entre la burgesia, que ja hem comentat que estava formada per tipus socials i professionals molt diversos, cal destacar la formació de grups intel·lectuals, que derivarien també en grups d'ideologia política. S'establiren diversos grups o plataformes basats en la sociabilitat intel·lectual, que tenien mitjans de difusió escrits, el suport d'una premsa conservadora i el context de la Renaixença, que els permetia retrobar les arrels nacionals genuïnes i diferenciades de les que configuraven el panorama espanyol. Aquests elements creaven cohesió social i els diferenciaven de la noblesa i l'aristocràcia. Aquests grups es reunien en diversos cercles o societats, com la

⁴⁶⁴ CABANA, F. *La Burgesia catalana. Una aproximació històrica*. Barcelona: Edicions Proa, 1996, p. 16.

⁴⁶⁵ *Il·lustració Catalana*, n. 558 (1914).

Reial Acadèmia de Bones Lletres, la societat Econòmica Barcelonina d'Amics del País, l'Acadèmia de Jurisprudència i Legislació, l'Ateneu Català, entre d'altres.⁴⁶⁶ Aquest context intel·lectual de la burgesia contribueix a l'augment de diferències de classes: no només de classes econòmiques sinó també de classes culturals. És evident que les classes baixes tenien un accés a la cultura limitat o inexistent, però cal també tenir en compte que dins del grup burgès hi havia una implicació molt diferent en el món intel·lectual i cultural i que, per tant, la iniciació als judicis estètics no sempre estava assegurada.

1.2.1.1. La nova Barcelona

Barcelona estrenava, a mitjan segle XIX, un nou entramat urbà. Durant els dos primers terços del segle XIX l'economia catalana i, de retruc, també la societat, es transformaren profundament. Catalunya es convertí en una societat industrial, en la que la indústria esdevenia el sector més dinàmic, que definia els processos de canvi social i protagonitzava transformacions en molts d'altres camps.⁴⁶⁷ L'any 1854 s'enderrocaren les muralles de la ciutat, que s'havien convertit en un llast, ofegant una ciutat que volia créixer i esdevenir una ciutat moderna, una capital com ho eren París o Londres. Es tractava d'un projecte de ciutat moderna, que anava com anell al dit a certs sectors de la societat catalana, que s'havia anat transformant i que a mitjans del segle XVIII ja enfilava clarament cap a la industrialització. S'ideà així un nou pla urbanístic, el pla de l'Eixample, que proposava un nou model de ciutat.⁴⁶⁸ Fins i tot quan encara era sobre paper, el nou projecte de ciutat il·lustrava ja les perspectives de la burgesia barcelonina, que volia encarar la ciutat a Europa, seguint els patrons de creixement urbanístic que ja s'havien engegat a moltes capitals del continent. La nova ciutat proporcionava a la burgesia possibilitats de creixement i de creació de nous espais urbans en els que desenvolupar el seus rols i negocis. Noves avingudes i nous espais d'oci presentaven alternatives als passejos de les Rambles o el Carrer Ferran, tot i que aquests continuarien essent durant molt de temps les artèries principals de la ciutat i el punt de trobada de la gent elegant. Els dos darrers terços del segle XIX foren també temps de retorn dels "americanos", industrials enriquits a Amèrica, que aportaven capital.⁴⁶⁹ No fou fins ja entrat el segle XX que el Passeig de Gràcia assolí un rol important per a la burgesia i el comerç, impulsat pel creixement urbà i demogràfic de la ciutat.⁴⁷⁰ D'altra banda, en d'altres carrers s'hi reunien les classes més modestes,

⁴⁶⁶ GÓMEZ, P. "Cercles i grups intel·lectuals a la Barcelona del segle XIX (1854-1868)." *Cercles: revista d'història cultural*, n. 6 (2003), p. 195-198.

⁴⁶⁷ SUDRIÀ, C. "Comerç, finances i indústria en els inicis de la industrialització catalana". *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 11 (2004), p. 9-38.

⁴⁶⁸ Vegeu: MORETÓ, I. "La irrupció de la ciutat moderna, 1854-1874". *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 14 (2008), p. 23-48.

⁴⁶⁹ RODRIGO, M. "El retorn americà: famílies, capitals, poder". *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 16 (2007), p. 75-93.

⁴⁷⁰ La població resident a la ciutat de Barcelona l'any 1911 era de 577.421h. El cens del 1900 era de 533.000h, amb una mitjana d'augment anual de més de 5.400h. L'any 1912 la població de la província de Barcelona era de 1.133.883h i el cens de la ciutat de Barcelona de 598.556h, i

com per exemple al carrer Escudellers,⁴⁷¹ polaritzant així l'espai públic. A mesura que es poblava l'Eixample, l'espai urbà es distribuïa per usos i grups: mentre que la dreta de l'Eixample era majoritàriament residencial, amb les classes benestants situades a les cases plurifamiliars, l'esquerra estigué dominada per un to més fabril, amb l'establiment d'habitacles per les classes industrials, famílies obreres i classes populars.⁴⁷² El desplaçament del centre comercial es veurà més endavant en aquest treball en observar el canvi d'adreça d'algunes modistes de renom.⁴⁷³

Barcelona cresqué molt durant la segona meitat del segle XIX i rebé un gran nombre de població immigrant del món rural, que trobaven en les fàbriques un mitjà per sobreviure. Barcelona havia esdevingut el nucli urbà i demogràfic de Catalunya i un gran nucli mercantil, portuari, manufacturer, industrial, administratiu i universitari, donant lloc a una estructura social d'alta complexitat que no s'hauria de delimitar amb el binomi burgesia i proletariat.⁴⁷⁴

Però aquesta prosperitat industrial estigué acompanyada d'una forta conflictivitat social, marcada per les reivindicacions laborals de les classes obreres. Entre els interessos de les classes rectores i els del poble baix hi havia hagut sempre un gran abisme, que es feu insalvable amb l'enduriment de les condicions de vida i de treball que venien donades per la revolució industrial. Aquesta nova situació implicà una presa de consciència gradual de la classes obreres, que derivà cap a una convivència difícil entre classes: els obrers es malfiaven de les autoritats i de la justícia i el fabricant era vist com l'enemic.⁴⁷⁵ Les seves condicions de treball eren dures, amb sous baixos i jornades que superaven les deu hores de feina diàries. Els sous es mantingueren entre 1904 i 1914 però els preus pujaven i aquest fet creava un clima d'incomoditat i inquietud social. Arrel d'aquests moviments aparegueren federacions d'ofici i els primers sindicats,⁴⁷⁶ tot i que en un inici foren minoritaris.⁴⁷⁷ Les classes populars es

el 1913 hi havia 1.141.733 habitants a la província de Barcelona i 587.411h a Barcelona. Aquestes darreres dades es mantingueren durant els anys 1914 i 1915, segons l'*Anuari Estadística Social de Catalunya*. Vegeu: *Boletín del Museo Social*, n. 9 (1911), p. 77; *Anuari Estadística Social de Catalunya* any I Barcelona: Impremta Farré y Asensio, 1913; *Anuari Estadística Social de Catalunya* any II, Barcelona: Impremta Farré y Asensio, 1914; *Anuari Estadística Social de Catalunya* any III, Barcelona: Impremta Farré y Asensio, 1915.

⁴⁷¹ SOBREQÜÉS. *Història de Barcelona...* p. 40.

⁴⁷² Vegeu: MORELL, C. "Oci i diversió: tatre, meuques, toros, balls". A: DE RIQUER. *Història, Política, societat i cultura dels Països Catalans...* p.258-262.

⁴⁷³ Vegeu el capítol: 3.3.3.3. El taller d'una modista.

⁴⁷⁴ SOLÀ. "La Societat barcelonina en una època de canvis"... p. 41.

⁴⁷⁵ PAGÈS, E. *Utilitat i obrerisme a la Catalunya del segle XIX (1868-1898)*. Tesi doctoral (2007), Universitat de Barcelona.

⁴⁷⁶ Vegeu: BARNOSELL, G. *Orígens del sindicalisme català*. Vic: Editorial Eumo, 1999; IDEM. "Ideologia, política i llenguatge de classes en el primer sindicalisme, 1840-1870", *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 6 (2002), p. 35-49 i IDEM. "Construint el consens dins de la revolució. Barcelona, 1840-1843", *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 10 (2004), pàg. 137-170.

veien cohesionades pel concepte de treball, que depassava les agrupacions per oficis i, a través d'aquest concepte, es creà el sentiment de classe. Dins d'aquest grup, hi havia els artesans que mantenien el seu taller independent, seguint encara les divisions del treball hereves de l'antic règim (mestre, oficial, aprenent) que entraren també en el panorama de les lluites socials. En aquest grup, com es veurà més endavant, s'hi trobaran les modistes.

1.2.1.2. Oci, sociabilitat i negoci

Al llarg del segle XIX aparegueren associacions i corporacions variades, de tendències polítiques i culturals també diverses,⁴⁷⁸ destinades a traçar un teixit de relacions en el món de les arts i la cultura. Entre aquestes, hi havia un sector format per membres de la societat burgesa que tenien l'objectiu de fomentar les relacions socials i satisfer, a la vegada, els seus gustos vinculats, molt sovint, a les inquietuds culturals franceses. Entre aquestes, cal destacar el Liceu i el Cercle del Liceu, inaugurats el 1847 i que gaudiren de molt prestigi fins ben entrat el segle XX. Al costat d'aquest Gran Teatre del Liceu, concorrien també a les sessions del Teatre Principal o de la Santa Creu, a l'Odéon, al Líric, etc. Tal com afirmava Jutglar,⁴⁷⁹ recollien inquietuds i afeccions culturals i artístiques, visitaven exposicions, anaven als concerts i organitzaven diverses societats culturals i recreatives (Casino Barcelonès, Societat Filharmònica...).

Com en d'altres aspectes, existien també desigualtats socials que afectaven els espais de lleure.⁴⁸⁰ A mesura que s'anava urbanitzant el que seria l'Eixample de Barcelona es polaritzaven els espais. Els espectacles ambulants, que fins aleshores havien ocupat la plaça Catalunya i el Passeig de Gràcia es van traslladar al carrer de Marquès del Duero, conegut popularment com el Paral·lel. D'aquest manera apareixien dues zones diferenciades d'oci: mentre que el Paral·lel es transformava en la zona de diversió predilecta de les classes treballadores, el Passeig de Gràcia adquiria importància entre l'elit social, on aquesta demostrava el seu poder.⁴⁸¹ La societat burgesa maldava per crear un espai burgès de pensament i de negoci que es confrontava amb l'espai popular. Un dels elements diferenciadors entre la classe burgesa i les classes

⁴⁷⁷ SOBREQÜÉS, J. (dir.) *Història de Barcelon*, Vol. 7. Barcelona: Enciclopèdia Catalana, 1995, p. 136.

⁴⁷⁸ Vegeu: SALA, T. "Art, filantropia i diversió. Un entramat de noves relacions a la Barcelona del 1900". *XI Congrés d'Història de Barcelona – La ciutat en xarxa*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona 1-3 de desembre de 2009.

⁴⁷⁹ JUTGLAR. *Història crítica de la burgesia a Catalunya...* p. 152-153.

⁴⁸⁰ Sobre l'oci a Barcelona al voltant de 1900 vegeu el llibre: SALA, T. M. (coord.) *Pensar i interpretar l'oci: Passatemps, entreteniments, aficions i addiccions a la Barcelona de 1900*. Barcelona: Edicions Universitat de Barcelona, 2012.

⁴⁸¹ SUÁREZ, LL. "L'oci a la Barcelona de finals del segle XIX. Les primeres sales cinematogràfiques". *X Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona 27-30 de novembre de 2007.

treballadores⁴⁸² era el consum d'activitats d'oci. De fet, potser el que els diferenciava en el fons era disposar de temps (i diners) per dedicar al consum de l'oci. Amb els anys, i sobretot a partir de 1840, Barcelona deixà de ser una ciutat mancada de distraccions.⁴⁸³ Tot i així, es podria dir que aquestes diferències eren més acusades a d'altres ciutats de l'Estat, a jutjar per algun testimoni aïllat:

“Aixis com a Catalunya lo quart Estat social, la classe obrera, bracara o jornalera, i els estaments més populars i menos rics de la classe mitja, pesen, se fan sentir i es compta amb ells; a la Espanya castellana no. Allí tot ho es la mà mitjana o classe mitja, i els petits industrials, los petits botiguers, los menestrals i la classe jornalera, lo proletariat, tant de l'agricultura, com de la indústria, com del comerç, res signifiquen, res pesen, en res son atesos, per a res se compta amb ells. Hi ha ciutats, a Madrid, a Sevilla, a Màlaga, per exemple, a on hi ha passeigs per els senyors, per a les persones o gent “decents”, i altres passeigs per a les classes populars o “baixes” i sense que cap bando ni cap altra disposició de V. autoritat ho mani, prou se guarden lo jornalero, lo menestral, ni cap altra persona de sa classe, d'anar al passeig dels senyors. Lo mateix succeeix amb los cafès i teatros. Amb lo trajo, lo mateix. Del menestral al comerciant o al que viu de rendeta, hi ha una diferencia de trajo o vestit molt gran: tot senyals externes d'una gran separació de classes. Des de nois havem sentit a senyors i senyores castellans, ja militars, ja empleats, ja d'altres, queixar-se vivament, amb una indignació i amargura que ens estranyaven, i ens feien riure, de que “a Catalunya no hi ha distinció o separació de classes, de que no es coneix senyor ni treballador, de que no hi ha cafès, passeigs, ni teatros especials pera els senyors, pera la gent “decent” (textual) de que casi tan ben vestits van quan se muden los de las classes “baixes”, com lo senyoriu?”⁴⁸⁴

1.2.2. Les dones en l'àmbit social

Malgrat que l'estudi del rol femení dins l'àmbit social no sigui l'objecte principal d'aquest estudi, resulta útil traçar unes línies genèriques que acabin de donar les pautes generals en les que poder incloure la dona com a consumidora del producte del vestit. Tenint en compte que les principals consumidores de moda eren les dones burgeses, és necessari aquí descriure quin era el paper que aquestes dones

⁴⁸² Sobre aquestes classes obreres és interessant l'article de Garcia Balaña, en el que es planteja l'existència de jerarquies fabrils: GARCIA BALANÀ, A. “Indústria i ordre social: una lectura poítica del treball cotoner a al Barcelona del segle XIX”. *Barcelona Quaderns d'Història*, n. 6 (2002), p. 51-73.

⁴⁸³ MORELL, C. “Oci i diversió: teatre, meuques, toros, balls”. A: DE RIQUER, B. *Història, societat i cultura dels països catalans*, Vol. 7. Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1996, p. 258.

⁴⁸⁴ *Arch de S. Martí*, n.155 (30 maig 1886), p. 501.

desenvolupaven en el funcionament social i burgès català. Conèixer la realitat femenina decimonònica permetrà un coneixement millor dels seus usos vestimentaris.

La història de les dones és una disciplina relativament nova. Simone de Beauvoir plantejava, en el llibre *Le deuxième sexe*,⁴⁸⁵ dues qüestions importants per a la redacció d'una història de les dones. D'una banda afirmava que aquestes no tenien història i que, per tant, no en podien estar orgullosos; i, de l'altra, que les dones eren producte d'un procés d'aculturació resultant d'una construcció històrica determinada del pensament i de les representacions i rols socials. En els anys 1960 i 1970, algunes universitats dels Estats Units, pioneres en aquest tipus d'història, plantejaren noves vies de comprensió del rol de les dones en el panorama històric, proposant els Estudis de Gènere com una disciplina per ella mateixa. A Europa, en canvi, aquest tipus d'estudis s'adaptaven i s'inclouïen a cada disciplina, depenent de l'objecte analitzat.⁴⁸⁶ I no ha estat fins els darrers anys que s'han plantejat com una disciplina més, independent, de les ciències socials.

Van ser objecte de la naixent història de les dones temes com el feminisme, la maternitat, el cos, l'avortament, l'anomenada "cultura femenina"⁴⁸⁷ o les tasques relacionades amb l'àmbit tradicionalment entès com a femení. Entre els aspectes centrals d'aquesta nova història, que tenia a la vegada una funció reivindicativa dels drets de les dones, hi hagueren l'educació i la participació femenines en el món laboral. La desigualtat entre homes i dones en els diferents àmbits funcionava com a eix vertebrador d'aquest nou enfocament. Aquestes temàtiques despertaren l'interès per la història de la quotidianitat, de la vida privada, dels resquills de la intimitat, més que no pas per les grans gestes.⁴⁸⁸ Tot això ha estat objecte de nombrosos treballs,⁴⁸⁹ i la

⁴⁸⁵ BEAUVOIR, S. *El segundo sexo* (1949). Madrid: Editorial Cátedra, 2005.

⁴⁸⁶ CUESTA, J. [dir.]. *Historia de las mujeres en España: Siglo XX*. Madrid: Instituto de la mujer, 2003, p. 39.

⁴⁸⁷ NASH, M. "Nuevas dimensiones en la historia de la mujer". A: NASH, M. [dir.] *Presencia y protagonismo. Aspectos de la historia de la mujer*. Barcelona: Edicions El Serbal, 1984, p. 36.

⁴⁸⁸ ARIÈS, PH. *Historia de la vida privada*, vol. IV. Madrid: Tesaurus Ediciones, 1993.

⁴⁸⁹ VINYOLES, T. *Les barcelonines a les darrerries de l'Edat Mitjana: 1370-1420*. Barcelona: Fundació Salvador Vives Casajuana, 1976; ÍDEM. *Història de les dones a la Catalunya medieval*. Vic: Editorial Eumo, 2005; ÍDEM. *La vida quotidiana a Barcelona vers el 1400*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1986; NASH, M. "¿Por qué la historia ha ocultado a las mujeres?" *Revista de historia*, n. 6 (2002), p. 22; ÍDEM. "El segle XX. El segle de les dones?". *L'Avenç*, n. 243 (2000), p. 30-36; ÍDEM. "Dos décadas de historia de las mujeres en España: una reconsideración". *Historia social*, n. 9 (1991), p. 137-161; ÍDEM. "Los nuevos sujetos históricos perspectivas de fin de siglo: género, identidades y nuevos sujetos históricos." A: CRUZ, M.; SAZ, I. [coords.] *El siglo XX: historiografía e historia*. València: Universitat de València, 2002, p. 85-100; NASH, M. "Desde la invisibilidad a la presencia de la mujer en la historia: Corrientes historiográficas y marcos conceptuales de la nueva historia de la mujer". *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Vol. I. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 1982, p. 18-37; BORDERÍAS, C. "La historia de las mujeres en las puertas del nuevo milenio: balance y perspectivas". A: BORDERÍAS, C. [dir.] *La historia de las mujeres: perspectivas actuales*. Madrid: Editorial Icaria, 2009, p. 5-28.

història de la dona ha tornat al col·lectiu femení el seu passat, una consciència d'aportació a la història i una identitat. La sexualització dels diferents fenòmens ha estat més que demostrada al llarg dels anys i aquest fet justifica l'existència dels estudis de gènere.

L'estatus social i polític i el temperament i configuració psicològica atribuïts a les dones condicionaren les actituds i el comportament social, així com les opcions laborals, polítiques i culturals. Durant el segle XIX, la diferenciació entre home i dona es caracteritzava pel que Stuart Mill, en el llibre *The Subjection of Women (La esclavitud femenina 1869)*,⁴⁹⁰ anomenà “apoteosi de l'instint”, qualificant la dependència i subjecció de la dona a l'home com un “apriorisme” que “no es fonamenta en cap dada experimental contradictòria i, per conseqüència, és irracional”. D'altra banda, aquest autor atribuï l'origen d'aquest apriorisme a l'esclavitud primitiva de la dona i a les costums rudes del gènere humà. Sense voler donar en aquestes línies una visió distorsionada de la realitat, cito les paraules del mateix autor com una excepció dins el context filosòfic i intel·lectual de l'època. En l'obra citada, Stuart Mill afirmava que:

“les relacions socials entre ambdós sexes –aquelles que fan dependre un sexe de l'altre, en nom de la llei– son dolentes en elles mateixes i formen avui un dels principals obstacles pel progrés de la humanitat; entenc que s'han de substituir per una igualtat perfecta, sense privilegi ni poder d'un sexe ni cap mena d'incapacitat per l'altre”.⁴⁹¹

La posició d'aquest autor, era, però, del tot excepcional i revolucionària. Fins i tot les teories progressistes de caire feminista, tot i reivindicar el dret de les dones a l'educació (un dels temes més recurrents), seguien adoptant postures força conservadores pel que fa a la igualtat entre homes i dones. Durant la Restauració la figura de la dona quedava subordinada a l'home.⁴⁹² El rol de la dona dins la societat es definia a partir de la figura de la mare i de l'esposa i es construïa partint dels postulats catòlics regeneracionistes que infonia la figura de la Verge en el model femení a seguir. La segona meitat del segle XIX va ser molt convulsa pel que fa als moviments socials, entre els que cal incloure-hi les manifestacions reivindicatives dels drets de les dones, tot i que no van ser gaire generalitzades. Paral·lelament es desenvolupaven una sèrie d'idees en relació amb la figura femenina, que no només eren de caire moral. De fet, a finals del segle XIX començaren a aparèixer unes teories que pretenien donar una vessant científica a la idea que la dona era inferior a l'home i que, per tant, s'havia de mantenir al marge de les activitats masculines tan en el món laboral com en el de l'oci i la vida quotidiana. Una inferioritat que començava per posar en dubte la capacitat intel·lectual de les dones. La qüestió de la inferioritat femenina era un tema de debat

⁴⁹⁰ MILL, S. *La esclavitud femenina* (1869). Madrid: Artemisa Ediciones, 2008.

⁴⁹¹ IDEM. *Íbidem*. p. 54

⁴⁹² FIGUERES, J. M. *El primer diari en llengua catalana: Diari Català (1879-1881)*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1999, p. 301.

arreu d'Europa i els Estats Units. Les tesis i arguments lligats inicialment a la fisiologia, la biologia o l'anatomia es van anar ampliant amb el temps amb noves ciències com la psicologia, la psicoanàlisi o la sociologia, per tal de justificar la inferioritat mental de la dona. Un exemple en són les teories de Moebius, professor de neuropatologia i psiquiatria, que defensà que “la mujer está colocada entre el niño y el hombre, y lo mismo sucede, por muchos conceptos, desde el punto de vista psíquico”.⁴⁹³ Aquestes teories, entre d'altres, arribaren a Espanya malgrat l'oposició d'algunes dones com Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán⁴⁹⁴, que travaren discursos en contra.

Concepción Arenal posava en dubte la inferioritat mental de la dona i en responsabilitzava el rol d'inferioritat social en què aquesta es trobava. En el seu llibre *La mujer del porvenir*⁴⁹⁵ analitzava aquesta possible diferència neurològica i conclouïa amb la idea que “La historia, es decir, la experiencia, o calla o dice: La inteligencia de la mujer no es inferior a la del hombre.” Malgrat aquesta afirmació, però, Arenal mantenia una certa diferència pel que fa a la intel·ligència emocional, considerant que la dona és “más compasiva, más religiosa y más casta”.

La idea de la infravalorització femenina, de caire absolutament interclassista, justificava tota diferència amb l'home i incapacitava la dona per a qualsevol activitat que no fos cap de les que es consideraven femenines. Com explicava San Martín: “(...) la sexualidad de la mujer, valga lo que valiere fisiológicamente y deje los rasgos que pueda dejar en la historia natural humana, bajo el punto de vista fisiológico, trasciende al cuerpo social (...)”.⁴⁹⁶

Aquesta concepció s'estengué des de les darreres dècades del segle XIX fins a les primeres del XX. De fet, encara l'any 1931 Tusquets⁴⁹⁷ considerava que la dona tenia una capacitat diferent a la de l'home i que aquesta capacitat diferent, que acabava essent una incapacitat, no es devia a la manca d'educació de la dona o a l'educació deficient, sinó que li atribuïa unes habilitats intrínseques per realitzar només determinades activitats. Li reconeixia la capacitat de poder participar en activitats culturals, científiques o artístiques, però fins a un cert nivell, sense poder aprofundir tant com ho faria un home, i considerava que la labor creativa era exclusiva de l'home, que tenia més capacitat de rendiment.

⁴⁹³ MOEBIUS, P. J. *La inferioridad mental de la mujer: La deficiencia mental fisiológica de la mujer* (1908). València: Editorial Sempere Editores, 1944. Vegeu també: REVILLA, M. “La emancipación de la mujer”. *Revista Contemporánea*, n. 76 (1878), p. 162-181.

⁴⁹⁴ NASH, M. *Mujer, familia y trabajo en España. (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos, 1983.

⁴⁹⁵ ARENAL, C. *La mujer del porvenir*. Madrid: Ediciones Félix Perié, 1869.

⁴⁹⁶ SAN MARTÍN, A. “Trabajo de las mujeres. (Respuesta al grupo XIV del cuestionario)”. COMISIÓN DE REFORMAS SOCIALES, *Información oral y escrita, practicada en virtud de la Real Orden de 5 diciembre de 1883 en Madrid*.

⁴⁹⁷ TUSQUETS, F. *El problema feminista*. Barcelona: [s. n.], 1931.

És inqüestionable el fet que el rol atribuït a la dona -i assumit sovint per aquesta- derivava clarament de la dinàmica general de la societat i es retro-alimentava a través de l'educació dels infants.

“Sur les choses dont les règles et les principes lui avaient été enseignés par sa mère, sur la manière de faire certains plats, de jouer les sonates de Beethoven et de recevoir avec amabilité, elle était certaine d'avoir une idée juste de la perfection et de discerner si les autres s'en rapprochaient plus ou moins. Pour les trois choses, d'ailleurs, la perfection était presque la même: c'était une sorte de simplicité dans les moyens, de sobriété et de charme.”⁴⁹⁸

L'espai on es duia a terme aquesta educació “moral”, sobretot de les nenes, tenia també un paper influent en el resultat final, i va anar canviant al llarg dels segles. Ja des de l'edat mitjana, la família era l'espai de relació més important per al desenvolupament femení i constituïa la cèl·lula mare de tot l'entramat social i econòmic, essent-ne l'eix vertebrador a tots els nivells de relacions econòmiques i socials, així com en el marc quotidià de relacions entre homes i dones.⁴⁹⁹ Ariès⁵⁰⁰ remarca la importància i el pes de la família en la societat. Segons Ariès, la casa era el fonament de la moral i de l'ordre social: “Es el corazón de lo privado, sí, pero de lo privado sometido al padre”.⁵⁰¹ En aquest àmbit domèstic es duia a terme la transmissió de coneixements, d'unes formes de cultura enteses com a femenines. La dona, dins la família, controlava i administrava el saber relacionat amb temes de maternitat i tasques quotidianes, així com nocions generals d'una medicina molt primària⁵⁰², que transmetia a les filles (aquest darrer aspecte de la “cultura femenina” es va anar desplaçant a mesura que l'ofici de metge es va professionalitzar i acabà essent exclusivament masculí).

Durant l'època proto-industrial, l'educació dels fills tenia lloc també dins mateix de la unitat familiar, on se'ls inculcaven els valors i pautes socials i on aprenien l'ofici familiar, sempre segons un sistema jeràrquic-patriarcal. En el marc domèstic, doncs, es duia a terme la transmissió de valors, d'experiències i de coneixements i en aquest context la dona hi tenia un rol important, sobretot de cara a les filles, a les que ensenyava tot allò relacionat amb el treball domèstic, amb l'administració de la casa, la cuina, la costura i la confecció de roba, que eren elements necessaris per a la

⁴⁹⁸ PROUST, M. *Pastiches et mélanges*. París: Éditions Gallimard, 1935. Citat a: BOURDIEU. *La distinction...* p. 107.

⁴⁹⁹ Vegeu: CABRÉ, M. “Formes de cultura femenina a la Catalunya medieval”. A: NASH, M. [dir.] *Més enllà del silenci: les dones a la història de Catalunya*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1988.

⁵⁰⁰ Vegeu: ARIÈS. *Historia de la vida privada...*

⁵⁰¹ IDEM. *Íbidem*. p. 101.

⁵⁰² VINYOLES. *Història de les dones a la Catalunya medieval...* p. 228.

supervivència familiar. Aquest rol es mantingué al llarg dels anys essent vigent encara en el segle XIX.⁵⁰³

Ja s'ha vist com Catalunya experimentà canvis profunds pel que fa a les estructures socials i econòmiques, així com també en el domini social i polític.⁵⁰⁴ La família, però, se seguí identificant amb la "casa",⁵⁰⁵ que era l'espai domèstic de reproducció, producció i consum. De mica en mica, la dona s'anà veient relegada a l'espai domèstic. Mentre que durant l'època medieval la dona teixia les seves relacions socials en d'altres àmbits extradomèstics,⁵⁰⁶ paulatinament es va anar produint una agudització de les diferències de gènere que implicava una circumscripció de la dona a la llar, mentre que els homes es dedicaven al treball exterior.⁵⁰⁷

Aquesta divisió jeràrquica dins la pròpia família es troba també en els estudis que el mateix Idelfons Cerdà feu de la societat barcelonina o fins i tot en les propostes utòpiques sobre la vida i l'organització social i domèstica.⁵⁰⁸ Quan Cerdà definí la unitat familiar com "la cèl·lula de la societat", establí una jerarquització patriarcal no només de la família sinó de la societat en general, fonamentant el poder en "los principios inmutables del derecho natural".⁵⁰⁹ El pare, l'autoritat domèstica, esdevenia autoritat social més enllà de la frontera de la llar privada, "tanto como la autoridad paterna, debe llamar nuestra atención la influencia materna, que es grande, considerable, omnímoda a veces."⁵¹⁰ Al seu costat, i a l'interior de la llar, es troba la figura de la dona que, relegada al camp domèstic, es dedicava a encarregar-se de l'atenció i criança dels fills i el manteniment de la llar o nucli familiar. De fet, Pere Felip Monlau, citant les paraules del Rei Alfons el Savi, explicava l'origen etimològic de la paraula "matrimoni":

“Matris et munium son dos palabras de latín de que tomó nombre matrimonio, que quiere tanto decir en romance como oficio de madre. Et la razón por que

⁵⁰³ Sobre l'estructura familiar i el rol de la dona durant l'Edat mitjana vegeu: VINYOLES. *Les barcelonines a les darreries de l'Edat Mitjana: 1370-1420...*; ÍDEM. *Història de les dones a la Catalunya medieval...*; ÍDEM. *La vida quotidiana a Barcelona vers el 1400...*

⁵⁰⁴ Vegeu: FABRE, J. *Burguesa i revolucionària: La Barcelona del segle XX*. Barcelona: Flor del vent Edicions, 2000 i JUTGLAR. *Historia crítica de la burguesia...*

⁵⁰⁵ ARIÈS. *Historia de la vida privada...* p. 101.

⁵⁰⁶ Vegeu: VINYOLES. *Història de les dones a la Catalunya medieval...* p. 172-181.

⁵⁰⁷ Vegeu: GIL, C.; SOLÉ, R. "Família i condició social de la dona a la Catalunya moderna". A: NASH, M. [dir.] *Més enllà del silenci...*

⁵⁰⁸ CANO, P. *Interiores Cerdà: sexo y géneros en la Barcelona de 1859*. A: GRAU, R. [dir.] *Cerdà i els altres. La modernitat a Barcelona: 1854-1874*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008. Col. Quaderns d'Història, n. 14.

⁵⁰⁹ CERDÀ. "Ordenanzas municipales de construcción...". A: CANO. *Interiores Cerdà...* p. 517.

⁵¹⁰ MONLAU, P. F. *Higiene del matrimonio o El libro de los casados: en el cual se dan las reglas e instrucciones necesarias para conservar la salud de los esposos, asegurar la paz conyugal y educar bien a la familia*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1853.

llaman matrimonio al casamiento, et non patrimonio, es ésta, porque la madre sufre mayores trabajos con los hijos que non el padre... (sic.)”⁵¹¹

La càrrega principal de la dona era mantenir l'ordre moral. Aquest ordre, que a l'època rebia la denominació d'“higiene moral”, fou una disciplina mèdica que aparegué vora els anys 40 del segle XIX i que s'interessà per aquelles patologies que podien provocar un desordre de caire espiritual, moral i psicològic. Sovint es tractava de teories sense rerefons científic, que utilitzaven la por a la malaltia i a la mort per tal de prevenir d'una sèrie d'actituds que es consideraven immorals i que anaven relacionades amb les noves pràctiques lligades a “l'emancipació femenina”, que Monlau qualificà de “ridiculedz insensata”.⁵¹²

Però amb la separació progressiva de l'àmbit domèstic i el del treball, la educació prengué també una nova direcció.⁵¹³ Si ambdós progenitors treballaven fora de casa, els nens deambulaven sols o quedaven a càrrec de dides, mainaderes o a càrrec de germans més grans, que sovint tenien poc més de 4 o 5 anys.⁵¹⁴ D'aquesta manera, l'adquisició de valors i pautes de comportament moral i social es relaxava. Així, i per tal d'evitar una situació que es considerava perillosa per als nens, o fins i tot immoral, es motivava la seva entrada al món fabril, ajornant el seu aprenentatge.

Tot aquest nou sistema social i econòmic requerí, però, un nou ordre de les coses. Si bé la Revolució Francesa per un costat i la Revolució Industrial per l'altra es reconeixien com a dos fets històrics que prometien un nou sistema que a priori era atractiu per a tothom, excepte per a l'estament que havia estat privilegiat durant l'Antic Règim, a la pràctica les coses no van canviar tant com s'esperava. Per aquesta raó, i altra vegada per la por a possibles revolucions dels sectors més desafavorits, calgué establir una nova ideologia moral i social coherent que pogués convèncer aquests sectors per tal de donar solidesa al nou sistema. Aquests nous valors s'havien de seguir transmetent a partir de la unitat familiar. Per assolir aquesta possibilitat calgué, per tant, reeducar la població adulta dins el nou marc “normal”. Les dones, doncs, adquiriren rellevància amb el seu paper de mare i educadora, fet que contribuí força en la significació social femenina. El fonament de la consciència de les dones era la necessitat de conservar la vida dels seus i de realitzar les tasques que les pertocaven. Tot i ser aquesta una consciència generalitzada a totes les classes, les dones que tenien diners es permetien poder contractar algú per tal que els fes la feina, sense perdre de vista, però, el seu

⁵¹¹ Citat a MONLAU. *Higiene del matrimonio...* p. 577.

⁵¹² “Bueno será que digamos algo de esa ridiculedz insensata que, aún cuando cuenta con pocos partidarios, viene, sin embargo, reproduciendose por intervalos en la esfera de la política y de la filosofía”. A: MONLAU. *Higiene del matrimonio...* p. 13.

⁵¹³ FLAQUER, L. *De la vida privada*. Barcelona: Edicions 62, 1982, p. 79.

⁵¹⁴ GONZÁLEZ-AGÀPITO, J. et al. *Tradicció i renovació pedagògica: 1898-1939: Història de l'educació. Catalunya, Illes Balears, País Valencià*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002, p. 304.

deure com a dona.⁵¹⁵ En les dones requeia no només l'educació i cura dels fills, sinó també el funcionament i la salubritat de la llar, que sovint eren motiu d'epidèmies i problemes de salut. Aquesta idea es perllongà fins pràcticament els nostres dies. Dolors Monserdà,⁵¹⁶ coneguda feminista i militant pels drets de les dones, ho explicava en el seu *Estudi Feminista*.⁵¹⁷

El feminisme a Catalunya no aconseguí mai la cohesió d'un partit, ni va pretendre tampoc un enfrontament directe contra una situació concreta. Tampoc es pot dir que tingués uns líders i uns seguidors que configuressin aquesta tendència com a tal. Tot i això, sí que hi hagueren alguns autors, homes i dones, que s'atreverien a escriure i a alçar uns postulats reivindicatius dels drets de les dones.⁵¹⁸ Un exemple era Teresa Claramunt,⁵¹⁹ que aportava una perspectiva més revolucionària. Aquest moviment d'un feminisme embrionari fou molt característic del segle XIX, i el país en el qual tingué més repercussió social i política fou Anglaterra.

A Catalunya, tot i que en un principi el sufragi femení es veié amb bons ulls, les dones no s'identificaren gaire amb els moviments anglesos més radicals, que posaven en qüestió el concepte de feminitat i el prototipus de dona tradicional i que feien servir uns mitjans de lluita poc "legals" i una estètica molt concreta. Si en els inicis del moviment sufragista li donaren suport i intentaren trasplantar a casa nostra part d'allò que s'esdevenia a l'estranger, en els primers anys del segle XX se'n desmarcaren radicalment per deixar ben clar que elles eren feministes, però no d'aquella mena. El rebuig de les feministes de casa nostra envers les sufragistes es deturà en aspectes externs, des dels purament estètics fins als dels mitjans emprats, però en el fons de totes aquestes imatges que tan durament criticaren de les sufragistes angleses hi havia un assumpte ideològic que s'evidencià en les publicacions del segle XX: el paper social de la dona i la seva missió. Mentre que les angleses havien posat en qüestió els rols atribuïts socialment a les dones i l'arquetip de dona amb els seus atributs tradicionals, les dones catalanes sempre foren defensores de la família i en ella atorgaren un paper molt concret a la dona: el d'esposa i mare.

Els moviments feministes eren a Catalunya el "sicari obedient d'una política conservadora", tal com els descriu Capmany⁵²⁰. Es tractava d'una política de pretesa tendència liberal, reaccionària, antisindicalista, que descobria en la figura de la dona un

⁵¹⁵ ARIÈS. *Historia de la vida privada...* p. 117.

⁵¹⁶ FIGUERES. *El primer diari en llengua catalana...* p. 304.

⁵¹⁷ MONSERDÀ, D. *Estudi Feminista: Orientacions per a la dona catalana*. Barcelona: Edicions Lluís Gili, 1909.

⁵¹⁸ Josep Maria Figueres feu una relació de textos sobre la dona publicats en el període 1879 i 1881 i en cità 34. FIGUERES. *El primer diari en llengua catalana...*p. 306-307.

⁵¹⁹ Activista sabadellenca, fundà *El Productor* amb Leopoldo Bonafulla i va escriure *La mujer. Consideraciones sobre su estado ante las prerrogativas del hombre*. Vegeu: Figueres. *El primer diari en llengua catalana...*p. 306.

⁵²⁰ CAPMANY, M. A. *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Editorial Nova Terra, 1973, p.15.

element propagandístic de la seva ideologia. Les premisses en què es fonamentava aquest feminisme, enumerades per Capmany, eren: defensar la dona contra l'abús de l'home, fer propaganda de la importància de la missió de la mare i esposa, fomentar l'educació de les nenes, descriure les qualitats femenines a les quals ha de respondre la dona i que l'educació hauria de reforçar, fomentar els espais de coneixement d'àmbit exclusivament femení, protegir la dona obrera i donar les eines per tal de conduir la casa i la família per la via ètica i moral correcte. Les dues revistes que van contribuir a difondre aquest missatge foren *Or i grana* i *Feminal*.⁵²¹

Monserdà parlava de les tendències feministes de l'època com a moviment “que ve a capgirar falses idees que es creien veritats intangibles, a canviar el concepte de la vida femenina i a obrir-nos horitzons a les seves activitats...” Les seves tesis es trobaven alineades amb els postulats de la dreta catalana, entenent una dona subordinada a l'home, que era el cap de família: “No es el meu ànim parlar ni desvirtuar el més mínim la submissió que la dona, per llei natural, per manament de Jesucrist i per sa lliure acceptació al contraure matrimoni, ha de tenir al marit.”⁵²² No proposava un nou model social, sinó que situava les seves idees en allò que ja estava establert. Seguint Prat de la Riba, considerava la família com la base de la societat, recaient el seu pes sobre l'autoritat de la figura paterna. Monserdà parlava de “la fada benefactora que ha de cuidar de la seva vida y de la seva llar [de l'home]...”. De fet, el mateix codi civil definia els rols del marit i de la muller, entenent que aquesta estava sota la custòdia del marit: “El marido debe proteger a la mujer, y ésta obedecer al marido”.⁵²³

La figura de la dona es construïa a partir de dos models provinents de l'església catòlica: el de Maria i el d'Eva. Maria treballava i vivia per a la família i el marit, i era la que concentrava la major part de l'atenció burgesa. La classe benestant entenia que si la dona treballava fora de casa, la llar i els fills quedaven desatesos. Així, volent desvincular-se completament del sistema de vida obrer misèrrim, focalitzava en la figura de la dona el deure de tenir la casa en condicions i l'absoluta dedicació als fills, considerant que la “infelicitat obrera” passava per la ineficàcia de la dona en front de la responsabilitat femenina de tenir una llar en condicions i uns fills alimentats i educats. Aquesta concepció fou, segons apunta Puertas, la que feu proliferar el manuals d'economia domèstica que aparegueren al llarg dels segles XIX i XX. El testimoni d'una oficiala de modista aparegut a *La Tralla* l'any 1905 mostrava aquesta actitud davant la figura de la dona, els seus drets i els seus deures:

“I després de tot, les noies que com la que això escriu hem de guanyar-nos la vida amb el treball, les unes en el taller fent de modista i les altres a la fàbrica,

⁵²¹ Sobre *Feminal* vegeu: MUÑOZ, A. “La revista *Feminal* paradigma de las publicaciones feministas españolas de principios del siglo XX”. *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, n. 3 (2012), p. 91-205.

⁵²² MONSERDÀ. *Estudi Feminista...*

⁵²³ Código Civil de 1889, artículos 56 a 66 “de los derechos y obligaciones entre marido y mujer”. Citat a: NASH, M. *Mujer, Familia y Trabajo en España...*

hem de saber que amb el nacionalisme es posen les dones en condicions de poder exercir la seva tasca respectant-les-hi la seva condició de dona i tenint en respecte la seva constitució personal, mentre que avui les dones que han de treballar per la seva subsistència han de desatendre les obligacions de la família per a portar a casa el bocí de pa per la mare i pels germanets.”⁵²⁴

Aquest conflicte, latent en les classes treballadores, va ser també motiu de preocupació pels teòrics i pensadors del sector obrer. Segons es va debatre al Congrés de Marsella el 1879,⁵²⁵ es considerava que per tal que la dona pogués complir amb les seves tasques a la llar, calia una divisió del treball en l'àmbit domèstic, que es traduïa en un augment de sou pels treballadors per tal que fos suficient per a mantenir la família i la dona no hagués de treballar. Aquesta hostilitat a la dona treballadora per part d'ambdós sectors (burgès i obrer) existia també a Catalunya. Calia, doncs, resituar la figura femenina dins l'àmbit domèstic per tal d'assolir la “felicitat” a la llar. Tot i així, les conclusions obtingudes a Marsella no tingueren, a Catalunya, una repercussió immediata.

Or i Grana d'una banda i *Feminal* de l'altra es feien ressò d'aquestes noves teories sobre la figura i el rol de la dona. Es tractava de dues publicacions que feien gala del liberalisme i del progressisme que predicava la minoria de la petita burgesia catalana. Però l'aparició d'aquestes publicacions aixecava també certa controvèrsia: Rafael Vallès i Roderich titllà la revista *Or i Grana*, en el moment de la seva aparició, de ser una manifestació de “la nova i insana manifestació del nostre intel·lecte neulit”.⁵²⁶ Era una publicació duta a terme per una nova generació de dones que es proposava un rol diferent del de les seves predecessores fent, segons Capmany, “proselitisme polític”.⁵²⁷

Les crítiques que rebé aquesta publicació, que es tractava de la primera revista per a dones de caire cultural i polític, foren de tendència sarcàstica i paternalista.⁵²⁸ A la revista *Juventut*⁵²⁹ es llançà una crítica⁵³⁰ afirmant que la decadència de la cultura catalana era deguda a l'aparició d'aquesta revista, que era descrita com a feminista i desqualificada intel·lectualment amb l'adjectiu “cursi”. La resposta a aquesta crítica foren dos articles publicats a la mateixa revista *Juventut*, escrits per Emili Tintorer i per Carme Karr (una de les poques col·laboradores femenines en aquesta publicació), en els quals es feia referència a una “autocràcia masculina” que durant segles havia

⁵²⁴ AMBRÓS, A. “A las donas catalanas”. *La Tralla*, n. 73 (1905), p. 6.

⁵²⁵ PUERTAS. *Artesanes i obreres...*p. 35.

⁵²⁶ CAPMANY. *El feminisme a Catalunya...* p. 58.

⁵²⁷ ÍDEM. *Íbidem*, p. 58.

⁵²⁸ FREIXA, M. “Mujeres de un nuevo orden. La imagen de la mujer en la revista *Or i Grana* (1906-1907)”. SAURET, M. T.; QUILES, A. *Lucha de género a través de la imagen*. Màlaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga, 2002, p. 283-295.

⁵²⁹ La revista *Juventut* era una revista d'ideari proper a *Or i grana* i publicada per homes. Vegeu: CAPMANY. *El feminisme a Catalunya...* p. 59; FREIXA. “Mujeres de un nuevo orden...” p. 283-295.

⁵³⁰ “Som-hi”. *Juventut*. N. 348 (11/10/1906), p. 641-644.

negat la instrucció femenina i que hauria estat, en tot cas, la causant del baix nivell intel·lectual de la revista *Or i Grana*.⁵³¹

Or i Grana, que es publicà entre el 1906 i el 1907, no era exactament una revista feminista⁵³² sinó que donava per suposat que la dona tenia capacitat per fer la seva pròpia política. El títol d'aquesta publicació era "Setmanari autonomista per a la dona. Propulsor d'una lliga patriòtica de dames".⁵³³ Pretenia educar i crear escoles de dones per tal de fer-les adeptes catalanistes, essent-ne aquest l'objectiu últim. No volien crear dones "sàvies", sinó dones capaces de secundar iniciatives preses pels homes (sense arribar a prendre'n per elles mateixes). *Or i Grana* publicà el manifest de la Comissió de Dames de la Solidaritat Catalana, entre els eslògans del qual en destaca un que resumeix la línia ideològica de la publicació: "El fonament de la pàtria és la família, el fonament de la família és la dona".⁵³⁴

La revista *Feminal* sorgí també en aquest moment de reformulació d'una identitat femenina col·lectiva, després que *Or i Grana* li servís de precedent immediat. Va ser fundada el 1907 per Carme Karr,⁵³⁵ que en seria la directora, i aparegué com a suplement de *La Il·lustració Catalana*. Karr va pertànyer també a la redacció de la revista *Or i Grana*.⁵³⁶ Segons Mary Nash, *Feminal* es pot considerar "la manifestació significativa del feminisme català d'aquesta època."⁵³⁷ Els seus antecessors es poden trobar en publicacions com *La Muger* (1882), que havia reclamat l'emancipació de les dones.

Nash afirma també que una lectura superficial de la revista podria portar a pensar en una tendència conservadora, continuista pel que fa al rol tradicional de les dones. Però si s'analitzen més atentament els continguts, el lector pot descobrir un món ideològic que sobrepassa aquest conformisme, fonamentant una mirada transgressora de la dona i el seu paper en la societat. El feminisme que planteja *Feminal*s'esbossa a través dels escrits de les seves col·laboradores i es pot definir com un feminisme de signe social i cultural.⁵³⁸

És interessant i il·lustrativa la concepció que tenia Cerdà del nucli familiar obrer. El nucli biològic entre pares i fills era el fonament natural de la societat, així com el

⁵³¹ CAPMANY. *El feminisme a Catalunya...* p. 59; FREIXA. "Mujeres de un nuevo orden...p. 283-295.

⁵³² CAPMANY. *El feminisme a Catalunya...* p. 60.

⁵³³ Vegeu: DUCH, M. *La Lliga Patriòtica de Dames: un projecte del feminisme nacional conservador*. Barcelona: Editorial La Magrana, 1981, p. 123-137.

⁵³⁴ CAPMANY. *El feminisme a Catalunya...* p. 62.

⁵³⁵ Vegeu: ARNAU, C. "Carme Karr i «Feminal»", *Revista de Catalunya*, n. 221 (2006), p. 85-96.

⁵³⁶ DUCH, M. "Els feminismes a Catalunya i Espanya". Catàleg exposició *Dones: els camins de la llibertat*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2008, p. 112.

⁵³⁷ NASH, M. "La revista «Feminal» i el seu entorn, 1907-1917." Catàleg de l'exposició *Lluïsa Vidal, pintora*. Barcelona: Fundació La Caixa, 2001.

⁵³⁸ NASH. "La revista «Feminal»... p. 87.

primer espai de la sociabilitat i de l'economia.⁵³⁹ Se sobreentén, per tant, que la jerarquia familiar es basava en el sistema patriarcal i que el responsable de dur un sou a casa era el pare, mentre que en la mare requeia el deure familiar i de la llar. La mateixa autora que publicà un modest escrit a *La Tralla*, citada anteriorment, tornà a escriure dos anys més tard il·lustrant novament aquesta doble situació de la dona, que navegava entre dues aigües. De nou recordava quin era el deure d'una dona envers la família i el marit, així com el nou rol d'educadora moral: “Abans era al taller on les meves prèdiques conquistaven els cors de les meves companyes de treball, avui és entre les meves coneixences i en l'educació del meu filllet...”⁵⁴⁰

La figura de la dona, doncs, es trobava lligada al seu rol dins la família, essent així que “fuera de ella [de la familia] es la mujer un ser incompleto”⁵⁴¹ fins i tot per a la majoria de les feministes.

La incorporació de la dona al mercat laboral no suposà, en la majoria de casos, una independència econòmica per a ella ja que formar part del sector obrer era en tot cas una necessitat complementària al sou de l'home. Més aviat, com s'ha vist, li creava un sentiment de culpa i d'immoralitat en haver d'abandonar les tasques que tradicionalment li eren atribuïdes. La feina no era, per tant, un element per a millorar la situació de la dona. Sovint, l'obra de beneficència de les classes burgeses estava destinada a donar ajuda i suport a aquelles dones que es trobaven en situacions de precarietat, tot i que al mateix temps es distingia entre aquelles que hom considerava honrades i aquelles que eren pecaminoses. Les famílies miserables o les vídues podien gaudir d'aquests ajuts mentre que les mares soles, amb fills “il·legítims” no eren objecte de les ajudes de la beneficència burgesa o parroquial.⁵⁴² L'eliminació de la pobresa era un tema controvertit al s. XIX: la riquesa que generava el nou panorama industrial, del que s'alimentava la burgesia, suposava, al seu torn, un augment del sector proletari de baixa condició social. En aquest camp s'hi trobaven l'administració pública, l'empresa privada i l'església, que combatien, no sense paternalisme, la manca de recursos de les classes baixes.⁵⁴³ El que es considerava realment important era l'educació, que va ser una de les reivindicacions principals de les feministes de l'època. Però davant d'aquesta hi hagueren diferents postures.⁵⁴⁴ D'una banda, una minoria

⁵³⁹ BORDERÍAS, C.; LÓPEZ, P. *La teoría del salario obrero y la subestimación del trabajo femenino en Ildelfonso Cerdà*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2001, p. 23.

⁵⁴⁰ AMBRÓS, A. “A les mares catalanes”. *La Tralla*, n. 152 (1907), p. 4.

⁵⁴¹ GIMENO, M. C. *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro, 1877.

⁵⁴² ALAY, M. “L'atenció a la infància abandonada i a les dones desemparades a la Barcelona de Mitjan segle XIX”. *Quaderns d'Història de Barcelona*, n. 10 (2004), p. 85-99.

⁵⁴³ AUSÍN, J. L. “La beneficencia pública en la Barcelona de finales del siglo XIX.”. X Congrés d'Història de Barcelona. *Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*. Barcelona. Ajuntament de Barcelona, 2007, p. 1-12 [en línia].

⁵⁴⁴ Diverses obres coetànies permeten estudiar els punts de vista sobre els quals es fonamentaven les diferents teories. Vegeu: SEÑAN, E. «La educación de las niñas». *La Familia*

reivindicava el dret de la dona a poder estudiar en condicions iguals a les dels homes, mentre que de l'altra, el sector més conservador, partint de la idea que la dona tenia uns interessos i unes necessitats diferents de les de l'home, va començar a plantejar una educació dirigida al rol previst per a les noies.

Al llarg del segle XIX, l'Estat va anar responsabilitzant-se cada vegada més de l'educació dels ciutadans, a qui veien com a instrument de reforma i regeneració socials.⁵⁴⁵ Amb la legislació de les Corts de Cadis es va anar consolidant la idea que s'havia de crear un sistema educatiu basat en la instrucció universal, uniforme i pública. Però aquest era un model que no contemplava l'educació femenina. L'educació de la dona era vista com un element subsidiari que havia d'anar dirigit a preparar-la com a mare i a fer-se càrrec de la llar.

Les dones, doncs, van anar tenint accés a l'educació molt paulatinament, a un ritme molt diferent al dels homes. La Llei Moyano de 1857 va establir l'ensenyament obligatori per als infants d'ambdós sexes entre els sis i els nou anys. L'ensenyament predominant, però, es basava en una segregació educativa que separava els nens i les nenes, segons dos models educatius diferents, ja que es considerava que les dones i els homes tenien destins socials diferents. La legislació escolar insistia en el predomini de les labors i la doctrina cristiana en els programes femenins, mentre que les disciplines intel·lectuals bàsiques (llegir, escriure, comptar) quedaven en un segon terme. Emilia Pardo Bazán descrivia les diferències entre l'educació dels homes i la de les dones en el Congreso Pedagógico que va tenir lloc el dia 16 d'octubre de 1892. En aquest article l'autora comparava els dos sistemes educatius i, tot i afirmar que hi havia unes afinitats pel que fa als mètodes, marcava la diferència fonamental en els principis sobre els quals aquestes es fonamentaven:

“Mientras la educación masculina se inspira en el postulado optimista, o sea la fe en la perfectibilidad de la naturaleza humana, que asciende en suave y harmónica evolución hasta realizar la plenitud de su esencia racional, la educación femenina derivase del postulado pesimista, o sea del supuesto de que existe una antinomia o contradicción palmaria entre la ley moral y la ley intelectual de la mujer (...) la mujer tanto más apta para su providencial destino cuanto más ignorante y estacionaria, y la intensidad de educación, que constituye para el varón honra y gloria, para la hembra es deshonor y casi monstruosidad”. Afegia que era un error “afirmar que el papel que a la mujer corresponde en las funciones reproductivas de la especie, determina y limita las restantes funciones de su actividad humana, quitando a su destino toda significación individual, y no dejándole sino la que puede tener relativamente al

(1882); PANADES, J. *La educación de la mujer según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*. Barcelona: Edicions Seix i Cia. 1878.

⁵⁴⁵ Sobre el cas català, vegeu: González-Agàpito, J. et al. *Tradicció i renovació...*

destino del varón. Es decir que el eje de la vida para los que así piensan (...) no es la dignidad y felicidad propia, sino la ajena del esposo e hijos...”.⁵⁴⁶

No fou fins ben entrada la segona meitat del segle XIX que es començà a normalitzar l'ensenyament reglat per als infants. La figura de la mestra d'escola pública es començà a fer el seu lloc a finals de la primera meitat del segle XIX. Però la poca homogeneïtzació dels programes d'estudi i, sobretot, les diferències entre els nens i les nenes, implicaven que la figura del mestre no s'acabés d'institucionalitzar. De fet, la majoria de les dones ensenyants es movien en d'altres àmbits -com el de l'educació privada- que poques vegades es podien considerar com a ofici. Hi havia algunes institutrius, professores de música, de francès o religioses que es dedicaven a impartir matèries variades. Però aquest ventall de dedicacions es duia a terme normalment al marge, entenent “el marge” com l'espai fronterer amb l'espai públic. Sovint es realitzaven a casa mateix d'aquestes dones, que s'oferien per cuidar nens mentre els pares treballaven, obtenint així alguns ingressos sense sortir de casa.

Segons apunta Cortada,⁵⁴⁷ aquest tipus d'establiment o d'activitat s'anomenava “costura” i venia ja de lluny. Es coneixia en d'altres zones d'Espanya com a “escuela de amigas” o “escuela de migas” i, malgrat les limitacions, posava remei al sistema d'educació del moment, que era del tot deficitari. Aquestes “costures” donaven opció a l'escolarització de les nenes de classe obrera, les famílies de les quals no es podien permetre pagar una escola o una institutriu, a la vegada que donaven una sortida a les mares que durant el dia no es podien fer càrrec dels fills perquè havien d'anar a la fàbrica. D'aquesta manera, les costures es convertien en l'única possibilitat d'escolarització per a moltes nenes de les classes populars. En aquestes costures, però, la instrucció no es limitava a l'aprenentatge de les activitats domèstiques sinó que els permetia també aprendre a llegir i fins i tot a escriure.⁵⁴⁸

Segons Burgos, l'educació moderna de les noies a països com Alemanya, Anglaterra, Bèlgica i Suïssa, “tiende desde hace algunos años a atraer a las mujeres hacia el hogar, evitando así la crisis que una lamentable exageración de la necesidad de tomar parte en la vida pública origina a la familia”.⁵⁴⁹ A Espanya, però, eren pocs els que seguien l'exemple dels països nòrdics i institucionalitzaven els ensenyaments relacionats amb les tasques i l'economia de la llar. A l'Estat espanyol l'ensenyament de la tècnica de la costura era dedicació de les costureres o “Maestras de labores”⁵⁵⁰ i derivava de la seva habilitat artesanal en les labors de costura. Aquest servei responia a una demanda que

⁵⁴⁶ PARDO BAZÁN, E. “La Educación del hombre y la de la mujer: Sus relaciones y diferencias”. *Nuevo Teatro Crítico*, n. 22 (1892), p. 14-82.

⁵⁴⁷ CORTADA, E. *Ser mestre a la Catalunya del segle XIX: L'escola pública com a espai professional transgressor*. Lleida: Pagès editors, 2006.

⁵⁴⁸ González-Agàpito. *Tradicó i renovació pedagògica...* p. 304.

⁵⁴⁹ BURGOS, C. *La mujer en el hogar (economía doméstica): Guía de la buena dueña de casa*. València: Editorial Prometeo, [s. a.].

⁵⁵⁰ BURGOS, C. *Tratado de labores*. Barcelona: Imprenta Elzeviriana, Borrás y Mestres, 1904.

els mestres de les escoles per a nens no podien satisfer. Mentre que un mestre podia ensenyar a llegir o escriure fora de l'horari escolar, en tota escola per a nenes calia algú que les ensenyés a cosir. Però com que la majoria d'elles es trobaven al marge de la llei i sota cap control estatal, a mesura que avançava el segle i que hi havia sectors de la política partidaris de desenvolupar una xarxa d'escoles oficials, la continuïtat d'aquestes costures es va anar fent difícil. Segons dades extretes per Cortada del *Boletín Oficial de Instrucción Pública*,⁵⁵¹ l'any 1840 només existien quatre escoles públiques de nenes a tota la província de Barcelona i, en canvi, es comptabilitzen un total de 82 dones que exercien de mestres, de les quals la majoria no comptava amb cap mena de títol o acreditació professional. Observem, doncs, com les “costures” eren molt més nombroses que no pas les escoles. Davant d'aquestes quatre escoles públiques femenines, n'hi havia 115 de masculines. Pel que fa a les escoles privades a Barcelona, se'n comptabilitzaven 13 amb mestres titulades i, en canvi, 28 que, sense cap mena de titulació, impartien lliçons de costura o mitja. Aquests establiments, però, rebien moltes crítiques donada la seva poca funció educadora i la insalubritat dels llocs on es duia a terme. Pel que fa a les retribucions que rebien aquestes costureres, sembla ser que cobraven unes quotes molt reduïdes, tot i que de vegades treien profit dels treballs d'agulla que feien les seves alumnes. De vegades la mestra es quedava amb els guanys que n'extreia, a canvi de no rebre cap retribució per la seva tasca.⁵⁵²

Les labors, malgrat les crítiques que rebien aquestes costures, eren una matèria que es considerava necessària dins el programa d'ensenyament per a les nenes. Burgos alerta, en el seu *Tratado de labores*, de què “las corrientes modernas de la pedagogía han ido desterrado las labores de nuestras escuelas” i parla de la importància de l'ensenyament d'aquestes labors per la influència moralitzadora que exercien en la dona. Per això considera que “sin perjuicio de la educación intelectual no deben relegarse a último término”. Per a les dones, eren “obras educativas, de utilidad y de arte. En el primer concepto las labores desarrollan el tacto, educan la vista, ejercitan el juicio y despiertan el amor al trabajo. Respecto a su utilidad la mujer necesita, durante todo el curso de su vida, el ejercicio de las labores, que producen no despreciable economía en el interior del hogar y permiten adornar éste con objetos poco costosos y artísticos”.⁵⁵³

Llegint el reglament per a l'educació d'infants de la Colonia Industrial Rosal Hermanos, situada al municipi de Berga, s'observen clares diferències entre la “Escuela de niños” i “El establecimiento de beneficencia para las niñas de la Colonia”. Pel que fa a l'educació de les nenes i “para atender a la buena educación religiosa, instrucción en las primeras letras y labores propias del sexo”, aquesta es centrava en l'ensenyament de la “instrucción primaria y la práctica de las labores propias del sexo

⁵⁵¹ Vegeu “Estado de la instrucción primaria en la provincia de Barcelona según los datos que existen en la Dirección General de Estudios”. *Boletín Oficial de Instrucción Pública*, n. 4 (1841), p. 147-151. A: CORTADA. *Ser mestre a la Catalunya...* p. 22.

⁵⁵² CORTADA. *Ser Mestre a Catalunya...* p. 23.

⁵⁵³ BURGOS. *Tratado de labores...* p. 1.

y mas adecuadas á las necesidades de una familia obrera.”⁵⁵⁴ D’aquesta manera es focalitzava l’aprenentatge de la dona per tal d’acomplir la seva missió, malgrat les crítiques d’algunes autores que, com Pardo Bazán,⁵⁵⁵ consideraven que la llibertat de la dona només es podia aconseguir amb una educació completa i sòlida i sense tenir com a finalitat última l’educació del fills, sinó només l’educació de la dona mateixa, per tal de cultivar els seus propis dots intel·lectuals, defensant la idea que “debe haber una misma vara para medir la moral del hombre y de la mujer”. Així, la dona podia desenvolupar un criteri propi “per tenir per ella mateixa, y no passat pel sedàs, no sempre imparcial i desinteressat de l’intel·ligència masculina, lo veritable concepte de les coses”.⁵⁵⁶

Però una educació completa per a la dona suposava també una sèrie de perills. Calia trobar un equilibri entre una educació que permetés tenir criteris i ser crític amb les noves idees relacionades amb la “emancipació femenina” i, alhora, que s’adeqüés a les necessitats femenines sense pretendre situar-se al mateix nivell que l’educació dels homes.

“Del fruit d’una instrucció incompleta i superficial, encara que en escàs nombre (tan escàs que a Catalunya la paraula no té equivalència), ha sortit el tipus ridícul de la dona pedant o *marisabidilla*; mentre que amb una cultura ferma i sòlidament cristiana, la frivolitat i la lleugeresa no tenen raó d’ésser (...) En aquestes condicions, es pot comprendre l’estretament perillós que podrien reeixir-li les noves orientacions, que li venen barrejades amb un gros aplec de falses teories sobre la naturalesa, sobre la finalitat dels destins humans, sobre els deures, sobre la felicitat, etc., si una cultura massissa i seriosa no li mostrés verdadera i clarament les vies per on s’ha d’encaminar envers aquestes noves aspiracions que, amb consentiment de la dona catalana o sense ell, han arribat fins a nosaltres, venint a capgirar un bon xic lo concepte en que fins ara s’és tinguda la vida femenina”.⁵⁵⁷

La denominació de *marisabidilla* es troba en alguna altra publicació. Gimeno de Flaquer, citant a Dupanloup, demana que sigui lícit “cultivar las artes y las ciencias y esforzarse por alcanzar un grado más eminente, sin que se le amargue tan honrado placer con el dictado de *marisabidilla*.”⁵⁵⁸

Dolors Monserdà, en aquest text, mencionava les tendències que arribaven de les influències estrangeres amb les quals simpatitzaven algunes dones, que trencaven la tradició que mantenia a la dona tancada a casa i dedicada exclusivament a les activitats

⁵⁵⁴ SELLARÈS. *El trabajo de las mujeres...* p. 151.

⁵⁵⁵ Vegeu: PARDO BAZÁN. “La Educación del hombre y la de la mujer...” p. 14-82.

⁵⁵⁶ MONSERDÀ, D. *Estudi Feminista...* p. 24.

⁵⁵⁷ MONSERDÀ. *Estudi Feminista...* p. 8.

⁵⁵⁸ GIMENO, C. *La mujer juzgada por una mujer*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1882, p. 43.

que li estaven predestinades. Però aquests nous comportaments femenins, que es projectaven com l'enemic principal de l'equilibri familiar, no eren les úniques amenaces. De fet, al costat d'aquestes dones formades, molt sovint qualificades despectivament com a pedants, hi havia encara unes dones que, tot i situades a l'altre extrem, suposaven també un mal afer per a l'home. Eren el que Gimeno anomena "mujeres ociosas", que havien estat captivades pel tedi i ja no responien a les seves obligacions de mare i esposa: "¿Sabéis cuál es el formidable enemigo del hogar, el terrible adversario y el espantoso antagonista que trastorna el orden y las buenas costumbres de las compañeras de vuestra existencia? El tedio".⁵⁵⁹

Gimeno atribuïa el tedi a l'estat d'avorriment de les dones, quan la dona "no tiene ocupaciones que la ocupen y trabajos que hagan trabajar su inteligencia; cuando su vida está encadenada a la rutina, a lo vulgar y lo pequeño, se exalta su fantasía (...) y entonces se alimenta de excentricidades, de caprichos ridículos, de ideas vanas, de imposibles y hasta de sueños peligrosos". Per tal d'evitar aquest tedi, Gimeno advertia als homes que havien d'evitar l'oci de la dona, perquè aquest podia comportar que la dona caigués en "las míseras vanidades sociales, con detrimento de los intereses de la familia". La dona es perdia, aleshores, en els petits luxes vanitosos i queia en els braços de "la despótica innovadora que avasalla gustos y opiniones", la moda.

De mica en mica, però, de manera molt lenta, la dona anà creant el seu propi espai de coneixement i de cultura i anà trobant vies d'expressió i de presència que, tot i ser diferents a les dels homes, s'apartaven també força de les de la dona relegada a l'espai domèstic i a qui el coneixement i la cultura li havien estat vetades. De fet, cal no oblidar que també hi hagué interès en la formació de les persones adultes, ja que l'analfabetisme tenia uns índexs molt elevats. El 13 de març de 1900 una llei regulà les classes nocturnes i gratuïtes per adults als Instituts de Segon Ensenyament, a les Escoles d'Arts i Oficis i a les Escoles Normals. Tot i així, el compliment d'aquesta normativa no fou estès i, de fet, es continuaren promulgant noves lleis els anys 1905, 1906, 1911, 1913, 1922... Pel que fa a la normativa de l'educació de les dones s'establí una normativa específica, de 1906 i 1907 i decrets de 1911 i 1913.⁵⁶⁰

El 1906, un grup format per Dolors Monserdà, Carme Karr i Víctor Català, entre d'altres, va fer sortir a la llum la revista *Or i Grana*, esmentada ja anteriorment. Aquesta revista, tot i que durà poc més d'un any, suposà una fita important pel que fa a les publicacions per a dones. La seva línia era de caire burgès, catòlic i reformista. De fet, el subtítol "Setmanari autonomista per les dones. Propulsor d'una lliga patriòtica de dames" i el lema "El fonament de la Pàtria és la Família, el fonament de la Família és la dona (...) Dones catalanes: fent Pàtria fem Família, fent Llar fem amor" ja denotaven aquesta postura, que ja hem vist a l'*Estudi feminista* de Dolors Monserdà. Amb el Noucentisme, a Catalunya anà naixent un nou model de dona, lligat als nous corrents

⁵⁵⁹ GIMENO, M. C. *La mujer española: Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Madrid: Imprenta y librería de Miguel Guijarro, 1877.

⁵⁶⁰ GONZÁLEZ-AGÀPITO. *Tradició i renovació pedagògica...* p. 367.

artístics i estètics del moment, que es resumia en la figura de *La Ben Plantada*. Eugeni d'Ors, a les seves glosses firmades com a Xènius, proposava un model de dona envoltada d'espais oberts, amb una tasca col·lectiva per dur a terme, que quedava lluny de la dona que vivia en la penombra de la llar i la parròquia. La dona simbolitzava la pàtria i era la peça vertebradora de la família. Per tant, dins encara de la concepció catòlico-reformista, era qui havia de transmetre als fills la història i la tradició catalanes. D'aquesta manera apareixia una nova dimensió que sobrepassava la de dona-mare, la de dona-pàtria, contenidora dels coneixements a transmetre a les noves generacions.

1.3. Consum

“Ils achetaient dans les Expositions successives de 1878, 1889 et 1900 tout ce qui devait être notre patrimoine. Ce n’était pas toujours très joli, mais cela marquait une aspiration vers le mieux, une progression vers le beau. La culture ne s’improvise pas.”

Paul Poiret⁵⁶¹

El consum és, finalment, l'element que conforma la demanda social descrita en aquesta primera part. Havent observat, en els capítols anteriors, les dinàmiques del gust, de la moda i els aspectes socials i històrics de la burgesia catalana, en aquest capítol s'estudia de forma concreta com s'esdevenia al procés del consum. Com ja s'ha comentat en la descripció dels continguts d'aquesta tesi, en el segle XIX el primer estadi de la producció d'un vestit era l'encàrrec i, per tant, el consum, que estava impulsat pel gust i per una necessitat social autogenerada per la burgesia.

Són força els autors que s'han dedicat a l'estudi de les societats de consum: tant del consum com a generador de necessitats i motor econòmic, com de la sociologia del consum com a fonament de la societat actual. Sense voler entrar a fer una anàlisi a fons de la sociologia del consum, en aquest capítol es pretén dur a terme una aproximació a la lògica del consum burgès i sobretot femení a la Catalunya decimonònica. La base bibliogràfica i historiogràfica de la que es parteix en analitzar aquest factor és genèrica, de manera que en aquest capítol s'exposen sobretot les reflexions personals que s'han anat desenvolupant a partir de la lectura i l'estudi dels autors citats.

Consumir implica un intercanvi monetari entre un individu i el mercat i, per tal que aquest intercanvi s'esdevingui, cal que es generi una necessitat en el consumidor d'una banda i una oferta per part del productor de l'altra. Aquesta dinàmica, aparentment tan senzilla, comportà un panorama complex, en el que entraren en joc estratègies socials

⁵⁶¹ POIRET, P. *En habillant l'époque*. Paris; Éditions Grasset, 1930.

de jerarquia i significació a través de la possessió i l'aspiració a certs objectes. Segons Lipovetsky,⁵⁶² la “societat de consum” es pot caracteritzar per diversos aspectes: l'elevació del nivell de vida, que al segle XIX es veu personificat en els membres de la burgesia; l'abundància d'articles i de serveis; el culte als objectes i a les diversions, impulsades per la cultura de l'oci, i una moral hedonista i materialista que condueix a una nova concepció del gust. La seducció per les coses defineix, doncs, la societat de consum i, sobretot, el triomf de la moda, que es fonamenta en el procés d'obsolescència, seducció i diversificació i, per suposat, la incorporació sistemàtica de la dimensió estètica a l'elaboració dels productes industrials.

Els canvis que tingueren lloc durant el segle XIX, sobretot durant la seva segona meitat, van repercutir en tots els elements bàsics de la societat. Aquests canvis, de gran magnitud, van afectar el sistema de valors d'una societat altament diferenciada per classes que trobà, en el consum d'objectes i d'oci, un espai en el que poder significar-se.

Sobre la societat de consum, de la que se'n poden situar els inicis durant la segona meitat del segle XIX, han teoritzat alguns autors com Baudrillard, Bourdieu o Veblen. Malgrat que es tracti de publicacions que pel seu any d'aparició puguin haver quedat obsoletes, al meu entendre es mantenen encara molt vigents en les seves anàlisis teòriques. Veblen trobà, en la noció de “consum ostentós”,⁵⁶³ el fonament sobre el qual es configurava una història del consum basada en la idea de prestigi social i de la significació, i no pas en les necessitats i la seva satisfacció.⁵⁶⁴ L'autor descriu aquest consum com la recerca de la distinció en un luxe mal dominat, que per Baudrillard seria la tendència natural al *bonheur*.⁵⁶⁵ Segons Baudrillard, l'objecte no es consumia per ell mateix o pel seu valor d'ús, relacionat amb les necessitats, sinó pel seu valor de canvi, raó de prestigi i d'estatus social. De fet considerava, molt encertadament, que “la force idéologique de la notion de bonheur ne lui vient justement pas d'une propension naturelle de chaque individu à le réaliser pour lui même. Il lui vient, socio-historiquement, du fait que le mythe du bonheur est celui qui recueille et incarne dans les sociétés modernes le mythe de l'Égalité.”⁵⁶⁶

Aquest autor afirmava que “les hommes de l'opulence ne sont plus tellement environnés, comme ils le furent de tout temps, par les autres hommes que par les

⁵⁶² LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p.179.

⁵⁶³ VEBLEN, T. *Teoría de la clase ociosa* (1899) Madrid: Alianza Editorial, 2004.

⁵⁶⁴ BAUDRILLARD, J. *Pour une critique de l'économie politique du signe*. Paris: Éditions Gallimard, 1972. Tot i així, Lipovetsky matitza aquesta idea, afegint que la moda no és el corolari d'aquest *conspicuous consumption* i de les estratègies de distinció de classes, sinó que ho és d'una nova relació de cada individu amb els altres, que en alguns casos sí que pot resultar en aquest consum ostentós. Lipovetsky. *El imperio de lo efímero...* p. 64.

⁵⁶⁵ BAUDRILLARD, J. *La société de consommation*. Paris: Éditions Gallimard, 1970, p. 59.

⁵⁶⁶ BAUDRILLARD. *La société de consommation...* p. 59.

objets.”⁵⁶⁷ Es tracta de la preeminència de l’objecte, el consum del qual esdevingué així un instrument més de jerarquia social que alimentava, d’altra banda, el concepte de gust apuntat al principi. Podria sorprendre aquesta idea d’igualtat de consum com a font del benestar o de felicitat i que, a la vegada, fos aquesta la que actués com a element jerarquitzant. Però era precisament aquesta possibilitat de consum generalitzat la que distingia aquells que tenien una veritable capacitat adquisitiva, que els duia a fer el “consum ostentós” que apuntava Veblen.

Dins d’aquest context de consum com a element de modernitat, Veblen analitzà la condició femenina des d’aquesta perspectiva en la societat patriarcal i afirmà que una dona no es vestia sumptuosament per ser més bella, sinó per poder testimoniar, mitjançant el luxe, l’estatus social del marit o pare. Així, la dona esdevingué raó de consum ostentós. El vestit funcionava, doncs, com a atribut social. Els valors classistes es reflectien en els objectes consumits i d’aquí nasqué un joc orquestrat per obsolescències, marques i noms, que jerarquitzaren el consum. Com apuntà Barreiro, es tractava d’un procés de producció de valors i signes la funció dels quals fou la de restablir les diferències socials i de rang.⁵⁶⁸

És evident, però, que l’ajust entre l’oferta i la demanda resultava de l’equilibri de dues lògiques diferents: d’un costat, l’alta producció esperonava el consum i, de l’altre, el consum requeria una producció elevada. Així, seria un error pensar que la indústria del vestit, en aquest cas, era la que generava la necessitat de canvi, de la mateixa manera que seria erroni pensar que era la voluntat de consumir la que generava producció. La regulació dels mercats es trobava en equilibri, de manera que es retroalimentaven. Es tractava d’un consum no dirigit a la satisfacció de necessitats sinó d’un treball simbòlic de producció de significats. Al voltant d’aquesta idea en nasqué una altra, que es considera d’alt interès i que d’altra banda defineix el tarannà del consum actual: la nova filosofia del consum, mogut pel desig i no pas per la necessitat, comportà en ella mateixa la necessitat de consumir, creant en el possible consumidor el desig (i l’aparent necessitat) d’adquirir determinats productes. Codina⁵⁶⁹ afirmava que el “mode de tenir” (el vestit, la casa o els objectes d’ús) propi de cada època i lloc constituïa una de les claus del dinamisme social que configuraven les diverses modes.⁵⁷⁰ Així, el concepte de necessitat passà de ser original a ser provocat, en un procés de deformació de la utilitat i de l’utilitari.

⁵⁶⁷ BAUDRILLARD. *La société de consommation...* p. 2.

⁵⁶⁸ MARTINEZ BARREIRO, A. M. “La moda en las sociedades avanzadas”, *Papers*, n. 54 (1998), p. 131.

⁵⁶⁹ CODINA, M. “Crear moda, hacer cultura”, *Ars Brevís* (2004), p. 45.

⁵⁷⁰ La decoració d’interiors era un altre espai en el què la moda i el consum de moda esdevenia molt visible. Vegeu per exemple: CREIXELL, R.; SALA, T. M. *Espais interiors. Casa i Art*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 2007; CASAMARTINA, J. *L’interior 1900*. Terrassa: CDMT, 2002, entre d’altres.

Malgrat això, l'interès per l'objecte i per les seves qualitats estètiques, motivades pel bon gust que calia demostrar, convertí el consum en una necessitat constant. Aquest, extensiu també al consum del vestit, impulsà l'imperi de la moda, signe d'innovació sistemàtica, que permetia reproduir i assegurar la diferenciació social. Bourdieu descrivia molt bé el procés quan afirmava que els gustos obeïen una mena de llei d'Engel: a cada nivell de distribució, allò que és rar i que constitueix un luxe inaccessible o una fantasia absurda pels ocupants del nivell anterior o inferior, esdevé banal i comú, i es troba relegat a d'altres nivells per l'aparició de noves possibilitats de consum, més distintives.⁵⁷¹ Aquest augment del consum, impulsat en part pels interessos especuladors de la indústria i, en part, pels interessos de distinció de classes mitjançant l'objecte, comportà una renovació formal que, batejada amb el nom de "moda", obligava a adquirir i renovar les formes dels diversos productes consumits. L'objecte esdevenia signe i adquiria una funció social segons la lògica del consum. Segons Baudrillard es tractava d'una doble funció de l'objecte: d'un costat la funció social i distintiva dels objectes i de l'altre el discurs polític i ideològic que se'n desprenia.⁵⁷²

En el cas del vestit aquests canvis són molt evidents i es poden localitzar en els canvis de les mànigues, dels colors, de la faldilla o dels colls, esmentats entre la infinitat de modificacions i alteracions que es podien materialitzar en un vestit. Però aquesta renovació formal que implicava la moda no només es limitava a les formes de vestir, sinó que es feia extensiva a qualsevol objecte. S'ha trobat un fragment molt crític davant d'aquest concepte de moda en un manual de labors dirigit a les dones, en el que s'afirmava que els objectes de moda no tenien per què estar relacionats amb el bon gust sinó que estaven moguts per una cosa molt més banal i fins i tot absurda:

“Llega una labor de Paris (...) y ya puede no tener mérito alguno el tal bordado; si puede tener, o dársele, el apodo de cosa de moda, bástale esto para que se acepte por las que dicen y creen tener buen tacto. (...) le ha bastado ser hermoseedo con la mágica palabra para ciertas percepciones muy listas “es moda” y aquí murió el buen sentido, el buen dibujo y empieza con esas cuatro letras lo insustancial sino lo absurdo y lo ridículo. Esto explica que para muchos, el nombre hace el mérito de la cosa, como la palabra “moda” lo dice todo para ese emblema de la vanidad”.⁵⁷³

Així, la moda no anava lligada al bon gust, sinó més aviat al gust o a l'interès per la novetat. I aquests estaven directament lligats a la capacitat de consum de les classes dominants. Aquesta idea de la moda estava molt vinculada al consum de vestit. La burgesia havia d'aparentar i mostrar-se i els diferents espais que ells mateixos havien creat esdevenien, conscièntment o inconsciènt, espais de negoci. El seu exponent

⁵⁷¹ BOURDIEU. *La distincion...* p. 275.

⁵⁷² BAUDRILLARD, J. *Pour une critique de l'économie politique du signe...*

⁵⁷³ POSADA, S. *La bordadora. Nuevo manual para la dirección de Bordados de todas clases y novedades.* Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1876, p. 12.

màxim era la vida liceística, on els burgesos lluitaven per situar-se i distingir-se. Els espais d'oci esdevenien l'aparador de la potència dels empresaris i on es manifestaven i s'exhibien les riqueses i els èxits, tot lluint vestits, barrets, joies, cotxes i tot allò que podia parlar d'un negoci d'èxit i millorar les relacions socials i la posició de la família.

El tarannà de la societat canvià i, amb ell, la idea de la moralitat, que es trobava en plena controvèrsia entre la modernitat que arribava a través de la frontera francesa i els costums tradicionals que persistien en la societat catalana. Els nous valors es confrontaven als vells i en el centre d'aquesta confrontació hi havia la figura femenina, a cavall dels requisits morals i dels requisits socials:

“Educada superficial y voluntariosamente, para ella la existencia consistía en la vida con un marido a quien el ejemplo y la rutina habíanla enseñado a atender; una madre a quien por obligación debía visitar; unos hijos que se hacía preciso vestir con trajes ricos y elegantes; una casa cuyo mobiliario debía lucirse; unos comercios con obligación de proveerla de novedades; modistas para confeccionarlas; paseos y teatros donde exhibirlas; y, por encima de todo ello, como una especie de sacerdocio, faltar al cual constituía un nuevo pecado, mucho mayor a sus ojos que los condenados por la Iglesia (ya que de éstos no le quedaba tiempo de acordarse) un par de centenares de visitas, en las cuales era preciso emplear todas las tardes del año para cumplirlas medianamente. (...) Como generalmente retiraba de madrugada, no era mucho dormir levantarse a las nueve y media, con lo cual era preciso desplegar una verdadera actividad para tener lista su toilette a la hora del almuerzo y en la cual era imposible emplear menos de una hora; haber asistido a la misa de un par de funerales de gente de tono; ido a casa de la modista, o bien a comprar, o a las dos cosas a la vez; y llegar a tiempo de cambiar de traje para el almuerzo. Terminado éste, o a visitas o a recibirlas.”⁵⁷⁴

Els nous rols femenins, així com la necessitat de remarcar una distinció social entre classes,⁵⁷⁵ permeté al vestit consolidar-se com un element rellevant. El vestit de moda esdevenia signe d'identitat burgesa i contribuïa notablement a la distinció social, materialitzant la riquesa a través d'una imatge visible i de moda. Salarich exposava que “todas las clases deben ir vestidas según su jerarquía y orden social; los obreros deben ir arreglados, pero nada debe denotar en ellos el lujo y la coquetería.”⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ *Cataluña*, n. 81 (1909), p. 237.

⁵⁷⁵ Sobre aquest tema vegeu: GONZÁLEZ, A. M.; GARCÍA, A. N. *Distinción Social y Moda*. Navarra: Universidad de Navarra, EUNSA, 2007.

⁵⁷⁶ SOBREQÜÉS. *Història de Barcelona...* 172.

1.3.1. Consideracions sobre el consum de moda

Parlar de la moda és parlar, inevitablement, de la societat que la promou. La moda no és un fenomen paral·lel i amb vida pròpia sinó que és una conseqüència directa d'una determinada organització social, d'una determinada civilització. Cal renunciar a pensar que està lligada de manera universal a totes les civilitzacions perquè no és fruit d'unes constants antropològiques universals: no totes les manifestacions vestimentàries són moda.

“No se diga que el artículo es baladí. Es de los que más preocupan a las sociedades modernas. Su influencia es enorme en los actos individuales, en la suerte de las familias y hasta en los destinos de los pueblos. Merece, pues, por muchos conceptos, los honores de la crónica ilustrada.”⁵⁷⁷

Reflexionar sobre la moda en aquests termes no és l'objectiu d'aquestes línies, però sí que cal afermar la idea que, quan es parla de moda, igual que quan es parla de gust, es parla d'un determinat moment i d'unes determinades circumstàncies, més enllà de què al segle XIX la moda a Europa fos prou homogènia com per parlar d'un sol model.⁵⁷⁸ Deslandres apuntava que el pudor i el decòrum, en matèria de vestit, és conformar-se als usos de la societat en la qual es viu.⁵⁷⁹ En aquest sentit, la moda s'ha trobat sempre entre els costums i la innovació, buscant l'equilibri necessari. El vestit, i per tant la moda, són, doncs, relatius a una determinada societat. De fet, autors com Lipovetsky defensaven que la moda era fruit d'Occident⁵⁸⁰ i d'enlloc més, precisament perquè la moda és conseqüència del sistema de viure i de relacionar-se dels occidentals.⁵⁸¹

Lipovetsky desmentia les idees de Gabriel de Tarde⁵⁸² quan deia que les èpoques de la moda no es podien definir només pel prestigi dels models estrangers i novetats que constituïen un únic procés, sinó que només es podia parlar de sistema de moda quan el gust per la novetat era un principi constant i regular, quan no s'identificava només amb la curiositat sinó que funcionava com una exigència cultural autònoma i independent de les relacions fortuïtes amb l'exterior.⁵⁸³ En aquest punt, König defensava que la moda no era un producte fruit estrictament del capitalisme, si bé en aquest sistema

⁵⁷⁷ *La Ilustración artística*, n. 808 (1897), p. 406.

⁵⁷⁸ Sobre aquestes reflexions, vegeu: KÖNIG, R. *Sociologie de la mode*. París: Éditions Payot, 1969; LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...*

⁵⁷⁹ DESLANDRES. *El traje, imagen del hombre...* p. 20.

⁵⁸⁰ No està clar quin és el límit geogràfic precís que tenia present Lipovetsky en parlar d'Occident. S'entén que el concepte al que fa referència és aquell de “l'altre” cultural, és a dir, tot allò que no pertany al model europeu. LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 10

⁵⁸¹ Aquesta idea és també defensada per Marisa Escribano. ESCRIBANO, M. “Indumentària i moda: símbols socials”. *Revista d'etnologia de Catalunya*, n. 16 (2000), p. 120-133.

⁵⁸² TARDE, G. De. *Les lois de l'imitation*. (1890) Ginebra: Edicions Slatkine, 1979.

⁵⁸³ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 30.

econòmic hi havia molts factors que l'afavorien, sinó que la moda era fruit d'un procés vigent des d'antic.⁵⁸⁴

Si la moda existia en les societats antigues o no, si estava lligada a l'element modern o, contràriament, es relacionava amb els orígens dels elements culturals en ells mateixos, són només algunes de les postures preses davant d'aquest fenomen. Les teories i interpretacions són diverses i plurals, però coincideixen totes en un punt, que es considera clau i que serà el que es troba en el fons de la qüestió: la moda és fruit d'una civilització i està directament relacionada amb la realitat dels factors i circumstàncies que la fan possible. Per definir aquest fenomen global, Roland Barthes parlava de “la mode” i “les modes”.⁵⁸⁵

Durant el segle XVIII i XIX els canvis del vestit prengueren una velocitat vertiginosa, estant estretament lligats a la societat i al moment immediat.⁵⁸⁶ El vestit formava part d'un entramat de codis i missatges a través dels quals la burgesia parlava de la seva situació social i econòmica. El vestit servia, i serveix encara, per destacar l'individu o per camuflar-lo. A partir del vestit l'individu es defineix i es classifica, en primer lloc per ell mateix, en segon lloc per als altres, que reben el missatge. De fet, el vestit defineix classes socials, edat i fins i tot caràcter. Flügel va elaborar una llista de personalitats segons la relació que s'establia entre l'individu i el seu vestit.⁵⁸⁷ Així, aparegué la figura de l'elegant, del Dandi de l'època, que vivia el fet de vestir-se com la màxima expressió de la seva personalitat,⁵⁸⁸ en un gest contracultural. La moda és l'expressió directa de la bellesa i la subtileza, o ho intenta. Segons Lipovetsky, la moda es troba a les antípodes del platonisme: allò artificial afavoreix l'accés a la realitat, allò superficial permet un major ús de la raó, allò espectacular i lúdic és el trampolí cap al judici subjectiu.⁵⁸⁹

Durant segles el vestit fou un element definidor d'una jerarquia social. Cada condició duia el vestit que li pertocava, essent això fins i tot regulat per edictes sumptuaris. Així, el vestit de moda va ser durant molt de temps un consum de luxe i prestigi. Tot i així, a poc a poc anaren apareixent classes socials que no pertanyien ni a l'antiga noblesa ni a les classes plebees i que també s'adheriren al ritme fastuós del consum de moda. Al segle XVIII i XIX aquestes classes burgeses i de nous rics ocuparen un gruix molt important de la societat i la moda els serví per resituar-se en aquell marc social jerarquitzat. De la mateixa manera l'aristocràcia trobava en el vestit la possibilitat d'assegurar-se la representació social: “Las señora que se respetan aquí gradúan su

⁵⁸⁴ KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p. 10.

⁵⁸⁵ IDEM. *Íbidem.* p. 11.

⁵⁸⁶ Segons Goncourt les modes canviaven “cada mes, cada semana, cada día y casi cada hora”. GONCOURT, E. *La Femme au XVIIIème siècle* (1862). París: Éditions Flammarion, 1982, p. 282. Citat A: LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 31.

⁵⁸⁷ FLÜGEL, J. C. *Psicología del vestido*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1964, p. 114-130.

⁵⁸⁸ PENA. “Dandismo y Juventud”...

⁵⁸⁹ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 17.

representación social por el termómetro del modisto.”⁵⁹⁰ La moda burgesa era aquella que en teoria es caracteritzava per una idea de uniformització. Ja no existien les lleis sumptuàries que prohibien l’ús de determinats materials, colors o peces a uns i els permetien als altres, segons l’estament social, com sí que passava durant l’Antic Règim.⁵⁹¹ La moda burgesa era per a tots o per a tots aquells que la podien adquirir. Aquella uniformitat eliminava la idea de “majestàtic” dels vestits. Allò majestàtic destacava i diferenciava un estament d’un altre mentre que amb l’adveniment de la burgesia, el vestit esdevenia individual, donant pas així a uns canvis molt més ràpids que durant el període anterior i donant pas a “la moda”.

“Mientras el traje regional es duradero, la moda erra incansable y sin reposo a la búsqueda constante de novedades. Pero no busca, por ejemplo, novedades de mejor gusto que las anteriores, sino que sólo le interesa lo nuevo en cuanto tal...”⁵⁹²

La moda naixia per la voluntat de distingir-se dels seus semblants però al seu torn esdevenia internacional, per ser-ho, també, la burgesia. La competència interna per demostrar riquesa i estatus social, per acostar-se i distingir-se dels seus semblants, esdevenia un conflicte intern, implícit a la burgesia i les classes altes. A aquest conflicte, que generava una dinàmica en el vestit, König l’anomenava “estil de propagació”. Segons König, però, aquest era un conflicte de competitivitat que es trobava entre diversos grups,⁵⁹³ que lluitaven pel poder i el privilegi, mentre que Lipovetsky considerava que es tractava d’un conflicte de rivalitat entre membres del mateix grup. En aquesta recerca es coincideix amb la idea de Lipovetsky de què el motor de la moda no era la imitació sinó la distinció. Fuchs defensava, com König, que els canvis de la moda venien donats per l’interès de la distinció de classe, però que aquesta era només una de les causes de la propagació de la moda, entre d’altres com la idea de que la producció del capitalisme privat afavoria també aquest tipus de mercat per augmentar la capacitat de ventes i els beneficis. En aquest sentit, però, la teoria de Fuchs s’allunyaria de la teoria del procés, plantejada a l’inici d’aquesta recerca, en situar en un primer lloc el productor i en un segon lloc la demanda social.

Malgrat aquesta diferència, però, en ambdues interpretacions la moda esdevenia signe de riquesa i, per tant, era exclusiva. Aquesta situació propugnava una nova manera de difusió social de la moda, basat en el veure i deixar-se veure. La moda era en certa manera la materialització del poder, que es propagava amb la inèrcia del “prestigi”, i

⁵⁹⁰ *El Álbum iberoamericano*, n. 42 (1899), p. 5.

⁵⁹¹ FUCHS, E. *Historia ilustrada de la moral sexual*. Vol. 3, “La época burguesa”. (1985). Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 144.

⁵⁹² Jhering, R. *Der Zweck im Recht*. Citat a: FUCHS, E. *Historia ilustrada de la moral sexual...* p. 144.

⁵⁹³ KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p. 21.

aquest, conservat per l'aristocràcia, era l'esquer de la voluntat imitadora de la burgesia, que buscava en la imatge de l'aristocràcia el seu mirall per a propagar-se.⁵⁹⁴

En el vestit s'hi distingien petites diferències que classificaven l'individu, que el resituaven dins del context. Amb la moda apareixia el poder social dels petits símbols, un dispositiu de distinció social que es transmetia a través del vestit. Però no era l'únic. Al costat del vestit hi havia molts d'altres objectes i elements que contribuïen a la posada en escena d'una burgesia que es trobava en plenitud durant la segona meitat del segle XIX. La moda era abellidora i a ella hi recorrien totes aquelles classes socials que s'ho podien permetre. L'Aristocràcia mantenia així el seu estatus mentre que la burgesia l'emprava per significar-se davant de la noblesa. Tanmateix, a través de la moda, tant des del vestit masculí com del vestit femení, es podien expressar els valors de modernitat, riquesa i fins i tot de moral d'una manera directa i explicativa, sovint més vistosa que en d'altres aspectes. El vestit ajudava a crear superestructures ideològiques i aquestes eren una eina de conquesta social per a la burgesia. Els eixos estructuradors del consum de moda estaven essencialment definits per la classe social i el gènere. Citant a König, la moda tenia "su sitio propio dentro de la totalidad de las conductas sociales reguladas, lo que explica la violencia elemental con la que se impone a todos los obstáculos".⁵⁹⁵

La societat del consum, que s'inicià aleshores,⁵⁹⁶ trobà en la figura de la dona un bon subjecte com a consumidora del vestit. König recordava que en les societats feudals i absolutistes eren els homes els que eren portadors de trets distintius i de moda, mentre que la dona quedava relegada a un segon pla, sense pràcticament rellevància social. Amb la consciència moderna, la moda s'invertí: el vestit masculí esdevingué sobri mentre que el femení feu gala d'unes formes més luxoses.⁵⁹⁷ Veblen⁵⁹⁸ apuntava el fet que, en el segle XIX, la població masculina havia trencat amb la tradició de l'aristocràcia mentre que no ho havien fet les dones. En aquest punt és interessant perfilar aquesta afirmació: es considera que la uniformització del vestit masculí no pot ser vista com una renúncia a la moda, ni com un trencament amb les tradicions aristocràtiques sinó que es tractava d'una transmissió de les tasques de representació social de l'home envers la dona. Així la dona adquirí rellevància social, abandonant el segon pla, en funció de l'estatus de l'home.

Aquest consum exclusivament femení és precisament el punt on cal anar a trobar els orígens de l'Alta costura actual: en la voluntat de distinció i de consum de la classe benestant femenina. L'actitud de la dona davant la moda, la voluntat de consumir per tal de seguir els canvis d'aquesta, repercutí inevitablement en el conjunt de l'economia,

⁵⁹⁴ KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p. 168.

⁵⁹⁵ IDEM. *Íbidem*. p. 40.

⁵⁹⁶ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...*

⁵⁹⁷ KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p 175.

⁵⁹⁸ Citat a: KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p 178.

desenvolupant un sector tèxtil i de confecció ampli i complex. Les dones buscaven emetre un missatge a partir de la seva imatge i situar-se així en un esglaó social. De fet, en el rol social femení burgès calia demostrar la no-producció, mitjançant una sèrie d'objectes-signes com el propi vestit. Les dones no treballadores, les que pertanyien a una família benestant que els permetia mantenir-se al marge del món laboral, eren les que podien adquirir i consumir, mostrant d'aquesta manera el poder d'una determinada unitat o subgrup social com podia ser la família. Així es perfilava la nova idea de consum, diferenciat entre aquell que era generat per la necessitat i el que era generat pel gust, és a dir, el d'una dona treballadora i el d'una dona burgesa respectivament.⁵⁹⁹ En aquest sentit, cal tenir en compte que la dona burgesa era una dona essencialment ociosa i que, per tant, disposava no només de diners sinó també de temps per tal de desenvolupar la seva imatge i de propagar-la.

Els factors que desencadenaren la moda en el vestit, és a dir, el canvi constant, són relativament difícils de concretar. Com ja s'ha exposat a l'inici d'aquesta segona part, la moda estava plenament lligada al gust i a la voluntat de riquesa, que Deslandres concretà en la "vanitat". Si s'analitzen quins eren els factors que influïen en la determinació del concepte de bon gust, es poden trobar alguns trets que permeten entendre l'evolució de la moda durant la segona meitat del segle XIX i sobretot el tombant del segle. Tenint en compte el que s'ha observat fins ara és possible concretar diversos factors clau, que es comenten a continuació.

En un primer lloc, l'interès per deixar-se veure en els espais més concorreguts de la societat burgesa: tant als teatres, concerts, espais d'oci en general, com als passejos i al carrer. Aquesta voluntat de ser vist, però, s'havia de complaure sense caure en l'ús de formes vestimentàries extravagants. Així, les novetats no podien transgredir certes normes o formes, perquè aleshores es podia caure en el "mal gust". Aquest equilibri entre la novetat i el sentit comú era el que definia el bon gust: un cert sentit d'ordre en l'ús de les formes, en la mescla de colors i en els motius emprats ajudaven a aconseguir uns resultats harmònics. Calia, a més, escollir els models adequats a cada ocasió i acompanyar-los dels elements necessaris. Cal tenir en compte que sovint les cròniques de moda que s'escriuien des de Barcelona es feien a partir de les visions que es tenien del carrer o a determinats actes socials, a partir de les quals s'elaboraven figurins i es feien les descripcions dels models que després es publicaven a les revistes. Aquest era el concepte de *toilette*, que s'analitza més endavant. S'establí certa competència entre els models de les senyores. Com més luxós, adequat i de *bon ton* fos, més entrava a jugar al joc de les aparences, parlant de la riquesa familiar i desprenent així una sèrie de valors impresos en la figura femenina. Aquest joc de les aparences, les competències i les enveges, però, tenia al darrere una intenció molt més universal i intemporal, com

⁵⁹⁹ Vegeu: JOAG, S. G.; GENTRY, J. W.; HOPPER, J. "Explaining Differences in Consumption by Working and Non-Working wives." *Advances in Consumer Research*, n. 12 (1985), p. 582-585. Citat a: BORRÀS, V. *Individuo, consumo y sociedad: La perspectiva sociològica*. Barcelona: Fundació per a la Universitat Oberta de Catalunya, 2006.

era l'interès per cercar la bellesa, per exaltar les gràcies femenines i crear un entramat de seduccions i sensualitats:

“Un periódico inglés publica un curioso artículo acerca de la influencia que el gusto masculino puede ejercer en el modo de vestir de las señoras. Muchos años hace que un distinguido escritor francés declaró «que las mujeres sólo se ataviaban para causar envidia a sus amigas o para agradar a los hombres». Sin negar la exactitud de la primera afirmación, hay que confesar, sin embargo, que siendo en la mujer innato el deseo de agradar al hombre, a este fin han de encaminarse todos sus esfuerzos e inventivas. Las mujeres, sin preocuparse a veces de lo que es artístico y aun estético, siguen tal o cual moda, que ellas acogen favorablemente, mientras que el hombre, con el sentido natural de quien juzga la cosa desapasionadamente, la rechaza con la mayor firmeza. Todo el mundo recordará la guerra implacable que el sexo feo declaró a esas horribles mangas llamadas de globo, que desvirtuaban por completo la esbelta y delicada figura de la mujer, haciéndola aparecer sin cuello y de un aspecto tan pesado como anti-artístico. Tampoco las modas actuales, exageradamente ceñidas, merecen la aprobación de los hombres en general, circunstancia que merece consignarse, como también la de que no porque un hombre sea incapaz de describir minuciosamente una «toilette», deje de poder advertir sus defectos y juzgar detalles que, como el calzado y los guantes, constituyen uno de los atractivos en que más especialmente se fijan. Los colores chillones, que con harta frecuencia adoptan las señoras, son otros tantos motivos de censura para los hombres, en quienes existe un buen gusto natural que los induce a ser excelentes pintores, a ser retratistas delicados y exquisitos, y por último, a ser modistos de más fama e inventiva que sus colegas femeninos. En general, el hombre prefiere para la mujer los colores sobrios, el negro sobre todo, y esta afirmación puede comprobarse examinando los retratos hechos por pintores célebres, en ninguno de los cuales aparecen tonos discordantes. Un hombre se extasía siempre ante una muchacha vestida de blanco; pero si se la presentáis ataviada de colores chillones y éstos mezclados, como con mucha frecuencia se ve ahora desgraciadamente, nuestro héroe no dejará de exclamar: «¡Cuánto mejor estaría esa joven vestida de otra manera!» El hombre, en general, no podrá precisar detalles de tal o cual moda, pero en cambio posee un buen gusto, exacto, preciso, que le hace, al contemplar a una mujer; afirmar con una simple ojeada que aquella está bien o mal vestida.”⁶⁰⁰

D'altra banda, la distinció era el principal dinamitzador de la moda. Durant molt de temps s'ha cregut que el motor de la moda es trobava en el desig imitador de les classes modestes envers les classes més altes i en l'impuls d'aquestes de distingir-se dels estaments inferiors. Alguns teòrics com Lipovetsky⁶⁰¹ neguen que aquesta fos la dinàmica que regia la moda. Justifiquen que el consum de moda i la seva mutabilitat no

⁶⁰⁰ *La Vanguardia*, 29 de juny 1899.

⁶⁰¹ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 60.

eren fruit d'una dinàmica de classes i han elaborat un viratge en l'enfocament, considerant que la moda és un fenomen lligat només a les classes més altes, a les classes que, si bé és cert que buscaven distinció, no ho feien per reafirmar-se davant de les classes inferiors sinó més aviat davant dels seus semblants. No es tracta d'una qüestió marxista de dialèctica social i lluites d'estament, sinó d'un fenomen molt més modern de propagació del gust.

Així, el procés de canvi de la moda se succeeix a gran velocitat al llarg dels darrers anys del segle. A tall d'anècdota, es cita aquí un breu fragment en el que s'expressa, ja a mitjan segle XIX, la inquietud per aquests canvis constants del vestit:

“D' això ja fa molts anys. Un dia van trobar-se dins d'un bosc dos homes. L'un anava despullat i l'altre vestit. Lo qui anava nu, amb tot, duia una gran peça de roba dessota l'aixella. Això fou causa de que el vestit li preguntés: per quina raó havent sota el braç tanta tela, exposava sa pell a la inclemència del temps? A semblant pregunta respongué lo primer: jo et diré: tinc roba, es cert; mes sols ne tinc la necessària per a fer-me un vestit. Si ara me'l feia l'any que ve la moda hauria passat i no me'n podria arreglar un de nou, puig de diners me'n mancarien. Per això m'estim més tindre-la en peça mentre arribi aquell dia en que la moda sia una per sempre en tots los països. I el bo de l'home esperant, esperant, encara no s'ha arranjat lo *trajo*, i és més que probable que mori sense donar-lo a fer, perquè la moda cada dia és més variable y capritxosa.”⁶⁰²

Però més enllà de l'aspecte extern de la moda, que induïa al consum, hi havia d'altres factors que recreaven un context més aviat superflu i que dinamitzaven també el mecanisme de la moda, que foren els que es concretaren en l'Alta costura. Es tracta de l'origen d'aquelles peces, dels creadors, que esdevenien una peça clau del procés. El nom del creador podia suposar l'augment del valor d'una peça. Però aquest no era un valor real, mesurat i calculat, sinó que era un valor atorgat ni per consens ni per atzar, sinó per una sèrie de factors que s'estudiaran més endavant.⁶⁰³

La velocitat vertiginosa amb què el vestit canviava generà una producció d'indumentària molt elevada, produint un augment molt notable de tallers de confecció i contribuint, d'aquesta manera, a l'especialització i enfortiment de la figura de la modista. Aquestes observacions, que podrien semblar molt evidents, han estat ben poc considerades. Que la burgesia era la principal consumidora de moda (acompanyada per una aristocràcia que, lluny de ser model, imitava ara els costums burgesos)⁶⁰⁴ és molt evident. Però el que potser cal tenir en compte aquí és que aquest consum de vestit, sovint desmesurat i, segons alguns teòrics, impulsat per un consum d'indumentària

⁶⁰² *Calendari Català* (1866), p. 119-120.

⁶⁰³ Vegeu: 3.3.5. Les modistes cèlebres.

⁶⁰⁴ Jutglar observa que amb els anys la burgesia deixà de voler assemblar-se a la noblesa i, al contrari del que passava abans, era la vella aristocràcia qui es començà a plantejar d'entrar dins els cerces burgesos. JUTGLAR. *Història crítica de la burgesia...* p. 154.

confeccionada de les classes mitjanes, proporcionat en part per l'aparició de grans magatzems a les diverses ciutats, fou el detonant d'un fenomen molt nou en la història de les dones: l'aparició d'un ofici que adquirí gran importància en el desenvolupament de la vida social burgesa:

“Estem ara en aquell temps de l'any que en diuen a París *la saison morte*. Però n'hi ha que són més vius ara que mai. Com no! Si és quan els artistes de la moda pensen, rumien, combinen, busquen... busquen la mostra i busquen la forma o l'estil. I és que la moda del vestit és la més capritxosa, la més versàtil de les modes. ¿Per què tantost aquestes mànigues llargues fins a mig tapar la mà, tantost aquelles altres tan curtes, fins a l'hivern i tot, que reclamen aquells *manguitos* grans que facin mig les funcions de maneguins? Per què aquells cossos avui tan ajustats, demà tant a l'aire?”⁶⁰⁵

La modista esdevenia, en aquella societat de les aparences, una figura característica en el panorama social. Es tracta de la figura de la costurera o la *modistilla*, que s'estudia més endavant en aquest treball i que arribà a configurar un tipus social i a inspirar nombroses cançons i sonets. Jutglar⁶⁰⁶ posava de manifest que, al costat de l'alta burgesia, la burgesia mitjana i la petita, sorgia una menestralia forta, amb impuls creador, que es consolidava en el panorama comercial. Així, aparegueren botiguers, petits tallers i activitats variades i fou precisament en aquest panorama en el qual la figura de la modista pogué fer-se un lloc. Els canvis del sistema artesanal de producció a la indústria suposaren canvis essencials en l'estructura del treball i modificaren les relacions laborals.

La societat catalana vivia amb l'ull posat a l'Europa industrial, amb la capital cultural i artística situada a París. Barcelona maldava per créixer i per situar-se al nivell de les grans capitals europees. Buscava el seu lloc a través d'esdeveniments com l'Exposició Universal de 1888, de la creació d'establiments imitant la vida parisenca i de la configuració, finalment, d'una metròpolis en creixement impulsada per una classe social econòmicament forta i intel·lectualment preparada. Josep Maria de Segarra recordava “aquell any de l'Exposició Universal (...), aquella febre que agità la ciutat de Barcelona, aquell llençar diners i renovar fatxades, aquell daltabaix de festes i vestits i enrenou de totes les famílies, i la forta alenada cosmopolita que despertà els bons barcelonins.”⁶⁰⁷

Flügel, en la seva *Psicología del vestido*,⁶⁰⁸ probablement una de les obres analítiques més completes publicades fins avui sobre el rol del vestir i les relacions humanes, prioritzava la funció decorativa del vestit per sobre de la protecció o del pudor,

⁶⁰⁵ *La Il·lustració Catalana*, n. 144 (1906), p. 15.

⁶⁰⁶ JUTGLAR. *Història crítica de la burgesia...* p. 151 i 152.

⁶⁰⁷ ANGUERA, P. “L'Exposició Universal de Barcelona del 1888”. A: DE RIQUER, B. *Història, societat i cultura dels Països Catalans*. Vol. 7, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1996, p.190.

⁶⁰⁸ FLÜGEL. *Psicología del vestido...*

defensant que era en última instància el que desenvolupava un rol més clar en les relacions socials. A través d'elements com el vestit es desenvolupava el concepte de modernitat incipient, amb el que la burgesia s'afanyava a identificar-se. El canvi, la novetat, procuraven solucions per entrar a formar part del joc de les aparences, que tanta rellevància adquiria entre aquelles noves classes socials, que es desenvolupaven i creixien a través de l'oci i del negoci.

En un context de desenvolupament burgès és lògic que el consum de determinats productes, com el vestit, anés en augment i que aquest, a la vegada fomentés un determinat concepte de gust. Entre les dues darreres dècades del segle XIX i l'inici de la Guerra civil aparegueren a Barcelona noves formes d'oci i esbargiment, i un seguit d'indústries culturals. Aquests nous espais de lleure suposaven noves ocasions d'intercanvi entre els barcelonins i un revulsiu innegable per a la cultura de l'aparença.⁶⁰⁹

Tot i que s'ha vist que la moda no era un fenomen particular del segle XIX, fou al llarg de la segona meitat del segle XIX que entrà en escena la moda en el sentit modern del terme.⁶¹⁰ En paraules de Lipovetsky, malgrat el progrés tecnològic, de les incessants revolucions estilístiques, la moda no escapà del que es podria anomenar una estructura de llarga duració: des de mitjan segle XIX fins als anys seixanta del segle XX, la moda es basà en una organització que es podria anomenar “moda centenària”.⁶¹¹ Aquesta tenia dos elements essencials, segons el mateix Lipovetsky: d'un costat l'Alta costura i de l'altre la confecció industrial.

De la recerca que es presenta, però, se'n pot extreure un tercer element, que probablement configurava la gran majoria de les peces produïdes, que es trobaria entre les dues opcions anteriors: la costura o la confecció artesanal i de qualitat de vestits que no podien ser qualificats d'Alta costura. Així, el sistema de moda centenari estaria format per una confecció de luxe i a mida d'una banda i, de l'altra, per una confecció de masses, en sèrie i barata, que en alguns casos podia imitar o seguir la moda predominant. Al centre, en un punt intermedi, hi hauria aquella confecció a mida i de qualitat que no formava part del gruix de confecció de luxe. La moda centenària era, doncs, un sistema de producció diferenciat segons la tècnica, el preu, el reconeixement i, sobretot, els objectius, tan per part del productor com per part del consumidor. A una escala diferent, però sempre considerant-la de manera paral·lela, cal esmentar, només de passada, la confecció casolana. Aquesta es caracteritzava per ser una confecció a

⁶⁰⁹ LÓPEZ, F.; SALA, T. “Una anàlisi historiogràfica de l'oci i els seus espais a la Barcelona del 1900”. *XII Congrés d'Història de Barcelona – Historiografia Barcelonina. Del mite a la comprensió*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona 30 de novembre i 1 de desembre de 2011.

⁶¹⁰ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 76.

⁶¹¹ Segons el mateix autor, l'adjectiu “centenària” fa referència a la primera fase de la història de la moda moderna, al moment heroic i sublim i, a la vegada, a un cicle acabat. LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 76.

mida de característiques tècniques i materials molt variables, amb una única característica representativa: la seva producció era al marge del mercat.

Malgrat aquest sistema bipolar descrit per Lipovetsky, cal tenir en compte que la confecció industrial del vestit existia d'abans. A França, per exemple, a la dècada del 1820 es donà una producció de vestits nous, barats i en sèrie, que conegué una expansió notable als anys següents, gràcies a la màquina de cosir.⁶¹² Després de 1914 aquest sistema de producció agafà volada gràcies a la divisió del treball, d'un maquinisme perfeccionat i de les millores en la indústria química. Però, malgrat aquests canvis, l'Alta costura continuà mantenint-se inalterable. Amb l'aparició de Worth, que presentava la seva producció com a "Vestits i abrics confeccionats, sederia, grans novetats" i que l'exhibia en uns espais luxosos, confeccionant després els models encarregats a mida, la moda entrà a l'era moderna.

1.3.2. Manuals de comportament

L'aparença s'havia convertit en un dels principals identificadors de la dona burgesa. Amb els nous rols socials femenins, calia imprimir en la dona nous valors i costums, que li permetessin presentar-se en públic seguint una sèrie de comportaments considerats de bon to, convencionalismes socials que contribuïen a la creació d'aquell entorn burgès artificial que s'havien creat les noves classes enriquides.

La cosmètica o la higiene constituïen també un element de la cultura i comptaven amb un corpus de normes concretes.⁶¹³ El procés d'educació en aquestes normes era clau per a un procés de sociabilització correcte, incorporant en el dia a dia aquelles obligacions que li arribaven de l'exterior. La distinció provenia del reconeixement dels espectadors i, per tant, era regulada per factors externs.⁶¹⁴ Algunes revistes donaven algunes nocions de com comportar-se en societat, de normes de comportament i de trucs per esdevenir una noia graciosa i educada. Entre aquests, i a tall d'exemple, la revista *Vida galante* dedicava una doble pàgina a explicar a les noies com recollir-se la faldilla amb gràcia i segons la situació atmosfèrica (fig. 1.3). Amb la finalitat d'educar la dona en els camps mundans i domèstics aparegueren una sèrie de publicacions formatives de caràcter molt variat: manuals de comportament o d'etiqueta, de bellesa o d'higiene domèstica. Entre aquests hi havia també els manuals de labors o de

⁶¹² LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 78.

⁶¹³ Elena Martínez Alcázar estudià aquest tema al segle XVIII. El seu text, tot i centrar-se en una altra època, és revelador dels canvis socials que s'esdevingueren ja des del segle XVIII i que influenciaven en gran manera la figura de la dona. Vegeu: MARTÍNEZ, E. "La apariencia como identificadora social de la mujer española en la segunda mitad del setecientos". *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, 19-21 de novembre del 2008. Múrcia: Universidad de Murcia, 2009.

⁶¹⁴ Sobre aquest tema vegeu: KÖNIG. *La moda en el proceso de la civilización...* p. 149-152.

confecció, que donaven informació per a realitzar activitats manuals relacionades amb l'agulla, i dels quals se'n parlarà més endavant.⁶¹⁵

Per etiqueta s'entenia tot allò que s'articulava al voltant d'una sèrie de principis que controlaven el comportament, la seva expressió i l'aspecte exterior d'una senyora.⁶¹⁶ Per tal de contribuir a la creació d'aquests convencionalismes estructurals, compartits, d'altra banda, també amb les classes nobles, aparegueren una sèrie de publicacions, dirigides generalment a les dones, on es pretenia fer divulgació dels protocols i convencionalismes i que funcionaven com a manuals educadors. En aquests hi havia des de consells de caràcter íntim i personal, que com ja s'ha dit depassaven el caràcter individual per a convertir-se en concrecions de lleis exteriors, a consells de comportament cerimonial o d'etiqueta, en els que es demostrava que no només era rellevant el "què" sinó també el "com" o el "to". En un d'aquests manuals, publicat el 1832, s'hi troba una observació interessant sobre la diferència entre *bon ton* i el *gran ton*, quan deia que :

"En España se confunden las voces de gran tono y buen tono, y Mad. De L'imaginaire [l'autora] traza a nuestro ver con mucho acierto la línea divisoria entre estos dos imperios, de los cuales el primero cuenta como sus ministros al elegantísimo y al orgullo, mientras que el segundo marcha siempre bajo la



Fig.1.3. Diverses maneres de recollir-se la faldilla. *Vida Galante*, n.182 (1902), p. 7-8.

⁶¹⁵ Vegeu el capítol: 3.3.4.3. Mètodes i patents

⁶¹⁶ PASALODOS, M. "Permiso para fabricar un corsé. Patentes de invención", *Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, Murcia, 19-21 de novembre del 2008.

sensata dirección del gusto y del juicio (...) el uno necio, vano y ridículo y el otro por el contrario, modesto, amable y el adorno del bello sexo”.⁶¹⁷

Mercedes Pasalodos feu un estudi d'aquest tipus de publicacions a la seva tesi doctoral,⁶¹⁸ on no només es donaven indicacions dels tipus de vestit més adequats en cada ocasió sinó que s'ampliava l'etiqueta als gestos, converses i actituds que calia prendre. Era del tot necessari, doncs, que a cada casa hi hagués almenys un d'aquests volums dedicats a la instrucció social femenina, que més enllà dels valors tradicionals feia extensiu el seu rol a noves capes socials. Com ja s'ha comentat en d'altres ocasions, les dones de l'alta societat, a més d'acompanyar el marit en diversos afers i ser el mirall i el reflex de la riquesa familiar, tenien una sèrie d'activitats que els eren pròpies, lligades a organitzacions benèfiques, a reunions confessionals i a associacions artístiques. Es tractava de manuals de comportament en què es plantejaven aspectes domèstics, i es donaven consells. Entre aquests llibres se'n troben de diferents classes: manuals de comportament, urbanitat o etiqueta, textos sobre bellesa femenina i treballs sobre la higiene moral femenina.⁶¹⁹

El gruix de publicacions d'aquesta mena és important i fer un estudi comparatiu de tots els que es publicaren fins als inicis del segle XX seria una empresa difícil i innecessària en el context d'aquesta recerca. Si que s'ha cregut d'interès, però, citar aquí alguns d'aquests títols, que permetran fer-se una idea de quina era la filosofia que hi havia al darrere i veure com enfocaven l'educació del gust.

Una de les primeres publicacions que es troben és *El hombre fino al gusto del día o Manual Completo de urbanidad, cortesía y buen tono*,⁶²⁰ que data de 1829. És un volum que tractava les relacions de l'home en diversos aspectes de la seva vida, que donava consells de com relacionar-se, de com vestir-se i de quin tipus d'actitud s'havia de tenir segons la reunió o acte al que s'assistia. Tal com es descrivia en el subtítol, contenia “las reglas, aplicaciones y ejemplos del arte de presentarse y conducirse en toda clase de reuniones, visitas, etc.; en el que se enseña la etiqueta y ceremonial que la sensatez y la costumbre han establecido; con la Guía del tocador y un tratado del arte *cisoría*.” El traductor avisava de que l'obra era un compendi de diverses obres franceses, que tractaven de codis civils, manuals de bon to, etc. El llibre pretenia:

“dar el conocimiento perfecto del uso y tono de la que se llama sociedad fina. Sin embargo, aquel a quien una timidez natural puede privar de las preciosas ventajas de que la naturaleza y la educación le hubiesen dotado, encontrará en

⁶¹⁷ L'IMAGINAIRE, MAD. *El tiempo bien empleado o Manual de usos y costumbres de las señoritas del buen tono*. Valencia: Librería de Mallén y Berard, 1932.

⁶¹⁸ PASALODOS, M. *El traje como reflejo de lo femenino: Evolución y significado. Madrid 1898-1915*, Tesi doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001, p. 27.

⁶¹⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 27.

⁶²⁰ REMENTERIA, M. *El hombre fino al gusto del día o Manual completo de Urbanidad, cortesía y buen tono*. Madrid: Imprenta de Moreno, 1829.

este las nociones principales e indispensables para darse a conocer en la sociedad.”⁶²¹

No es necessari aquí detallar quines eren aquestes normes de conducta i comportament que es dictaven en societat, però sí que és interessant esmentar el capítol centrat en la moda:

“El hombre juicioso sigue la moda sin afectación y procura que se advierta mas bien en su modo de vestir un buen gusto, que lo que se llama última moda. Cuando se advierte a un joven lo caprichoso de su modo de vestir, no tiene otra respuesta que dar sino que *es moda*. En nuestra opinión, esta respuesta es la más ridícula que pueda darse, no porque se haya de desdeñar la moda, sino porqué se debe seguir sin hacerse notable. Un hombre de sociedad se presenta siempre de modo que a nadie le ocurra hacerle semejante observación.”⁶²²

En el capítol següent, sobre el vestit es llegeix que “Tiempo ha habido en que las clases de la sociedad se distinguían por el vestido; pero como este tiempo ha pasado, ya no tanto distinguen a los individuos los trajes, como la instrucción, la educación, el ingenio, los talentos acompañados de la gracia y la elegancia.”⁶²³

És clar que aquest fragment feia referència a la noblesa i a la burgesia, i no pas a les classes obreres, que es mantenien molt lluny de poder vestir com les classes més altes. Deduïm, però, que el que era important en una toilette no només era el vestit sinó també la seva manera de portar-lo, la netedat i l'adequació al moment.

L'any 1831 es va traduir al castellà una publicació de Du Puy, *Instrucción de un padre a su hija*,⁶²⁴ amb el subtítol: “sobre las materias más importantes de la religión, costumbres y modo de portarse en el mundo.” Tot i que no feia referència directa al vestit, aconsellava a les noies que no actuessin amb ostentació, evitant doncs el luxe excessiu i la vanitat.

Àngela Grassi, autora prolífica, compta amb un Manual d'Urbanitat per a joves d'ambdós sexes, publicat el 1859, en el que plantejava qüestions sobre les formes de comportament de l'individu en diverses situacions.⁶²⁵ Dedicà un capítol a “la propiedad en el modo de vestir”. Segons apuntava l'autora, calia seguir la moda de manera moderada i fent les modificacions necessàries en el cas de les persones de més edat:

⁶²¹ IDEM. *Íbidem*. p. III.

⁶²² IDEM. *Íbidem*. p. 77.

⁶²³ IDEM. *Íbidem*. p. 78.

⁶²⁴ DU PUY, [s. n.] *Instrucción de un padre a su hija*. Barcelona: Imprenta De A. Bergnes, 1831.

⁶²⁵ GRASSI, A. *Manual de urbanidad para uso de la juventud de ambos sexes*, Madrid: Ediciones Calleja, López y Rivadeneyra, 1859.

“Para vestir bien es necesario que tengamos muy presentes nuestra edad, nuestra figura y nuestra posición social (...) Además, es preciso saber vestirse con oportunidad y no salir a la calle en el día de una festividad o a las horas de etiqueta, con el traje de por la mañana. Igual desacierto sería presentarse en un luto con un vestido de baile, o en éste con un traje serio”⁶²⁶

L'autora advertia també que l'elegància es trobava més en l'adequació del vestit que no pas en la riquesa i l'ornament del teixit. I afegia que “nadie debe vestir con más lujo del que requiere su estado”. Quan feia referència a l'estat es referia no només a la classe social sinó també a l'estat civil, diferenciant les solteres i les casades. Grassi dona alguns consells, com per exemple que les senyores que tinguessin el cabell blanc prematurament, no s'adornessin el cap amb flors, que aquelles que tinguessin una deformitat física es vestissin de manera discreta i que les que organitzessin una reunió a casa seva vestissin amb senzillesa, per no obligar a les convidades a vestir-se amb molta ostentació. Les robes lleugeres, deia, eren per l'estiu i per als balls mentre que els teixits forts per a l'hivern i les visites i concerts.

Pilar Sinués de Marco escrigué varies obres i d'ella es troben diverses col·laboracions en revistes periòdiques. De les obres publicades per aquesta autora destaquem *El ángel del hogar*,⁶²⁷ en la què es plantejaven els diferents capítols en els que la dona havia d'estar instruïda per tal de desenvolupar el seu paper de mare i esposa. Així, s'hi poden trobar des d'aproximacions psicològiques als nens i als adolescents fins a consells pràctics de la casa, passant per judicis morals del que havia de ser la modèstia, l'amistat, la fe, entre d'altres sentiments tradicionalment relacionats amb la dona: “La coqueteria es conveniente. Ella constituye el principal encanto de la mujer. El coquetismo, por el contrario, rebaja su dignidad, muchas veces mina, en la opinión pública, el pedestal de su virtud”.⁶²⁸ De la mateixa autora hi ha *Estudios de la educación de la mujer*⁶²⁹ i *Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*.⁶³⁰ En el primer abordava diversos aspectes considerats clau per a l'educació femenina. Entre ells, feia referència a la bellesa i l'elegància, a les visites, a la *coqueta*, al luxe o a la vanitat. El segon llibre estava dividit en sis parts, dedicades a la casa, la vida pràctica, la higiene de la família, la dona a casa seva i a la societat, la bona mestressa de casa i, finalment, goigs i esplendors de la llar. La que interessa especialment aquí és la quarta, en la que enumerava les regles del bon gust, les maneres de vestir d'una dona elegant i totes aquelles normes socials que calia tenir en compte:

⁶²⁶ Idem. *Ibidem*. p. 121.

⁶²⁷ SINUÉS, P. *El ángel del hogar. Obra moral y recreativa dedicada a la mujer*. Madrid: Imprenta y estereotipia española de los señores nieto y compañía, 1859.

⁶²⁸ SINUÉS. *El ángel del hogar...* p. 218.

⁶²⁹ SINUÉS, P. *Estudios acerca de la educación de la mujer*. Madrid: A. De Carlos e Hijo Editores, 1875.

⁶³⁰ SINUÉS, P. *Manual práctico y completísimo del Buen tono y del Buen orden doméstico*. Madrid: Librería de A. De San Martín, 1880.

“No es menos importante el tener un aspecto modesto y reservado en visita, en el teatro, en las reuniones de más o menos confianza, y en los bailes y conciertos: el aire altanero, las maneras libres, la voz levantada, pueden conseguir cierto éxito con los hombres y las mujeres que tengan las mismas maneras; pero serán siempre severamente censurados por aquellos cuya opinión es importante, ya por su buen gusto reconocido, ya por la pureza de una conducta intachable.”⁶³¹

El 1870, Pilar Pascual Sanjuán publicà *Guía de la mujer o Lecciones de economía doméstica para las madres de familia*. Es tractava doncs, d'un manual que pretenia formar i advertir a les dones en el fet de ser mares i en el deure d'educar els fills: ⁶³²

“Nosotros hemos visto pasar ante nuestros ojos esa turba de jóvenes ataviadas con gusto y elegancia con su talle de hada, con su sonrisa de ángel, con su vestido aéreo y vaporoso (...) Hemos observado con dolor que aquellas galas valen más dinero del que buenamente podían gastar sus condescendientes y bondadosos padres, que los vestidos se deben todavía a la modista, o al comerciante, o han costado penosos sacrificios al resto de la familia...”⁶³³

En aquesta obra, l'autora exposava diferents casos de famílies i feia descobrir al lector les bones maneres per tal de tirar endavant la família i l'educació dels fills, a més d'instruir-les en el camp moral:

“Sus padres no eran ricos, y habían, sin embargo, acostumbrado a nuestra joven y dos hermanas más, a vestir con lujo, haciendo para ello penosos sacrificios, llevados de ese afán tan general en los padres, y especialmente en las madres de poco talento, de atraer las miradas de todos sobre sus hijas en la falsa creencia de que así lograrán colocación más ventajosa”.⁶³⁴

Novament en aquest manual s'instruïa a la dona en la humilitat i l'austeritat, tot i que afirmava que “no condenamos absolutamente el lujo, él fomenta las artes, y es bueno que la dama de elevada condición, vistiéndose con la elegancia y riqueza que les corresponda, de lucro al comerciante, al platero, al joyero y demás industriales; que el ornato de su casa esté en armonía con el de su persona, pues esto, además de dar una alta idea de orden y buena dirección que a todo preside, será también ganancia para otros artesanos...”⁶³⁵

⁶³¹ SINUÉS. *Manual práctico y completísimo...* p. 173.

⁶³² PASCUAL, P. *Guía de la mujer o lecciones de economía doméstica para las madres de familia*. Barcelona; J. Bastinos e hijos, editores, 1870.

⁶³³ IDEM. *Íbidem*. p. 69.

⁶³⁴ IDEM. *Íbidem*. p. 82.

⁶³⁵ IDEM. *Íbidem*. p. 145.

El clergue Eduardo M. Vilarrasa publicà l'any 1877 *Influencia del cristianismo en la mujer*, que recollia una sèrie de discursos amb la intenció de comunicar “la misión que el cristianismo ha convenido a la mujer, del carácter de la educación que para ella reclama, del nuevo poder que su fe la comunica, y de las máximas económicas que la da por base de su fortuna y de su gloria. La consideración atenta de estos cuatro puntos no solo ha de seros agradable, sino hasta halagüeña.”⁶³⁶

Una altra obra és la *Guía de señoritas en el gran mundo*, obra de José de Manjarrés.⁶³⁷ Es tractava d'un manual en el que es pretenia preparar les noies per a formar part de la bona societat: “Donde existan reunidas tales virtudes y una mediana instrucción, allí se hallará la sociedad escogida, la buena sociedad; palabras que andan de boca en boca, siendo pocos los que conocen su verdadero significado.”⁶³⁸

Segons Manjarrés, les dones estaven “llamadas para hacer el bienestar de la sociedad, procurando agradar [pero] culpable fuera el que os indicara, que debéis agradar por los medios que comúnmente se emplean, haciéndoos esclavas de la moda: medios de momento y de circunstancias que el tiempo destruye prontamente, medios frívolos que constituyen lo que en el común sentir se llama coquetería. Al señalaros tales deberes, solo se quiere aconsejaros el agradar por la bondad, que es el imán que atrae corazones.”⁶³⁹

Molt encertadament, Manjarrés afirmava que el desig de lluir no és més que l'afany de figurar i cridar l'atenció, atraient mirades. Aquesta idea estava directament vinculada a la intenció que hi havia darrere d'un vestit o d'una *toilette*, al missatge que es pretenia que hi hagués intrínsec en una peça de vestir, tot i que l'autor avisava que això podia excitar sentiments com l'enveja o les gelosies. Afegia, en la mateixa línia d'anàlisi de la societat del moment:

“en los siglos medios, en los siglos de la caballería, cuando empezó a concederse a la mujer el puesto que el correspondía en la sociedad, el movimiento industrial era insignificante respecto del que en la actualidad agita a las naciones, por consiguiente ni había gran variedad de estofas ni de tejidos; puesto que tampoco se ocupaban de los usos de otros tiempos, no existían tantos motivos para hacer zozobrar el gusto e incitar el capricho. Los vestidos de más precio pasaban de padres a hijos como una herencia y solo muy lentamente se cambiaba la forma de los trajes.”⁶⁴⁰

⁶³⁶ VILARRASA E. M. *Influencia del Cristianismo en la mujer*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos, 1877 (3a ed.)

⁶³⁷ MANJARRÉS, J. *Guía de señoritas en el gran mundo*. Barcelona, Imprenta de Tomás Gorchs, 1854. (2a ed. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1875).

⁶³⁸ IDEM. *Íbidem*. p. 7.

⁶³⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 14.

⁶⁴⁰ IDEM. *Íbidem*. p. 15.

Manjarrés prestava atenció també als deures morals, domèstics i religiosos de la dona, aspectes que queden fora de l'abast del present treball. Dedicà, però, un capítol a parlar de la importància del comportament i la imatge en cada ocasió, ja que segons l'autor era obligació si es volia respondre correctament als deures socials, entre els quals Manjarrés destacava les visites, en les que s'havia de tenir en compte el grau de confiança. En aquest punt donava una sèrie d'indicacions sobre l'actitud i també sobre el vestit, del qual assenyalava que un descuit en l'aspecte físic podia qüestionar les qualitats morals de la dona. Aconsellava senzillesa per a les noies, evitant els vestits rics, les pedres o joies, i tenir en compte el clima i l'estació i afegia que no estava bé ser la primera en voler seguir una moda. És evident que si l'autor aconsellava aquestes coses era perquè probablement es tractaven d'actituds generalitzades en les noies, sobretot les més joves, que buscaven protagonisme en el panorama social mitjançant elements tan directes com el vestit i els complements. Del mateix any data *Un libro para mis hijas. Educación Cristiana y Moral* de Faustina Sáez de Melgar.⁶⁴¹ En aquest volum es descriuen les actituds bones i les dolentes per a una senyoreta, però es centrava més en l'aspecte moral que no pas en el social i d'etiqueta.

Del mateix any hi havia l'obra de Concepción Gimeno de Flaquer, *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*.⁶⁴² En aquest llibre l'autora posava de manifest la importància de la educació de la dona en les seves capacitats i el valor de la seva figura en el panorama social, tot i que no entrava a donar detalls del comportament en societat ni tampoc sobre la manera de vestir adequadament, bé que feia referència a la modèstia com a virtut femenina.

Josep Panadès i Poblet escrigué *La educación de la mujer según los más ilustres moralistas e higienistas de ambos sexos*, publicada l'any 1877. Es tracta d'un volum extens, que abordava el tema considerant que la dona era complementària a l'home, sense la qual aquest no podia viure. Aquesta complementarietat es centrava, òbviament, en els rols de mare i esposa; el contingut d'aquest llibre girava al voltant d'aquestes dues idees principals, malgrat que afirmava que "establece la tradición bíblica en estos términos: «El hombre y la mujer forman una sola persona: el hombre completo se compone de: su persona, de la mujer y del hijo.» Aquí no tenemos ni una sola palabra de la misión moral y social de la mujer; sólo se habla de su complementarismo genético-reproductivo."⁶⁴³

En el capítol IX, dedicat a la púber femenina, l'autor parlava del culte de la bellesa i el cos, a través del tocador, els vestits i les modes. En aquest sentit l'autor posà èmfasi en la cura de la higiene i del cos com a font de bellesa.

⁶⁴¹ SAEZ, F. *Un libro para mis hijas. Educación cristiana y social de la mujer*. Barcelona: Librería de Juan y Antonio Bastinos Editores, 1877.

⁶⁴² GIMENO. *La mujer española. Estudios acerca de su educación ...*

⁶⁴³ PANADÈS. *Educación de la mujer según los más ilustres moralistas ...* p. VII.

“El placer, la diversión, el espectáculo debe ser solo un ordenado esparcimiento del ánimo, hasta un ejercicio físico que equilibre la acción del espíritu y del cuerpo; pero nunca llevado a cabo con fiebre, con pasión, con desorden, con despilfarro, ni económico ni corporal. El placer, como el alimento, como el vestido, como el trabajo para ser favorable a nuestra existencia a nuestra vida, a nuestra dicha, debe ser sencillo cuanto posible, ordenado, tranquilo, con medida, en armonía con nuestras fuerzas, necesidades y leyes de la higiene y de la moral.”⁶⁴⁴

Manuel Ossorio y Bernard⁶⁴⁵ publicà, en format d’una sèrie de cartes, un llibre en el que es formulaven preguntes i respostes entorn una sèrie de qüestions, relacionades sempre amb la vida en societat. Tot i que no coneixem l’any de la publicació, les cartes estan datades de 1898 i 1899. El fet que es tracti de correspondència mantinguda entre pare i fill dóna al llibre un aire d’adoctrinament, a la vegada que mostra una pretesa visió femenina dels diversos temes, matisada de vegades per la figura d’una noia, germana del fill, a qui el seu pare donava veu per mitjà de cites. Tot i no tractar sempre sobre el vestit, hi ha un fragment molt il·lustrador de la societat burgesa d’aquell moment i de les preocupacions que tenien alguns dels seus membres per la moda:

“De los coros de ángeles de la tertulia, nada de cuanto refieres me choca. Esa guerra femenina ha existido, existe y existirá siempre. Lo que me parece modernista y absurdo a más no poder es esa juventud masculina que me retratas discutiendo la forma y clase de pantalones y hechura de camisas.”⁶⁴⁶

Vers el final de segle XIX aparegué una obra de la Vescomtessa de Barrantes, *Plan nuevo de educación completa para una señorita al salir del colegio*.⁶⁴⁷ En aquesta obra s’hi troben tots aquells coneixements lligats al comportament social i d’etiqueta que calia que les noies coneguessin un cop sortides de l’escola,⁶⁴⁸ quan calia preparar-les per al món dels adults:

“A los dieciséis años, la educación primera debe dejar lugar a una educación segunda, encaminada a extender y perfeccionar los conocimientos ya adquiridos, como a fortificar la moral con sólidas y piadosas lecturas y una actividad bien empleada; pero es necesario proceder con orden y método, según el rango y la importancia de los nuevos estudios, conciliando en la joven las

⁶⁴⁴ PANADÈS. *Educación de la mujer según los más ilustres moralistas ...* p. 88.

⁶⁴⁵ OSSORIO, M. *La vida en sociedad. Cartas familiares dadas a la publicidad*. Madrid, Hijos de Miguel Guijarro Editores, [s.a].

⁶⁴⁶ IDEM. *Íbidem*. p.60.

⁶⁴⁷ VESCOMTESSA DE BARRANTES, *Plan nuevo de educación completa para señoritas al salir del colegio*. Madrid: A. Marzo, 1898.

⁶⁴⁸ “Suponemos aquí que una joven ha concluido su educación primaria tal como se recibe en los colegios; es decir, que sabe bien su lengua, leer y escribir correctamente, y de aritmética las cuatro reglas; que tiene alguna noción de geografía y de historia; que ha recibido su primera instrucción religiosa...” VESCOMTESSA DE BARRANTES, *Plan nuevo de educación...* p. 25.

necesidades morales del alma con el desarrollo de la inteligencia y los intereses materiales de la vida...”⁶⁴⁹

En aquest volum l'autora feia atenció també a la manera de vestir de les noies joves, que considerava perjudicial per a la salut:

“Hoy gracias a un lujo desenfrenado, prefieren algunas no comer para poder llevar un vestido de seda o de terciopelo; los escotes son escandalosos, se visten para el baño y se desnudan para el baile o el teatro (...); parecen figuras de cera de tanto como se pintan, llevan brillantes como ascuas, y ahora, para no abultar, se lleva un *maillot*, que es el refinamiento de lo inmoral (...) pues no puede respirar ni digerir, apretando el corsé hasta desmayarse; es esclava de una moda ridícula, cuyas consecuencias son la deformación del género humano, etc.”⁶⁵⁰

L'autora culpava a les mares d'aquesta manera de vestir luxosa i ostentadora de les noies, que ella considerava poc elegant, al·legant que no sabien posar fre a les seves filles ni educar-les en el bon gust. Segons ella, aquest malbaratament constant podia arribar a constituir la causa d'una ruïna familiar i s'allunyava dels valors d'honestedat i humilitat que calia que caracteritzessin a la dona.

Una altra obra d'objectius similars fou el *Compendio del Manual de Urbanidad y Buenas Maneras*, de Manuel Antonio Carreño.⁶⁵¹ L'autor abordà aspectes que creia necessaris a l'hora de relacionar-se, no només en societat sinó també dins l'àmbit familiar. L'autor feia una relació dels deures dels joves envers els pares, envers la pàtria, la resta de gent i envers un mateix, on realçava la importància de la neteja i de la higiene. Dedicava també un capítol a definir el concepte d'urbanitat i situar-lo en la societat coetània, entenent-la com el conjunt de regles morals i socials que calia observar per tal de comunicar “dignidad, decoro y elegancia a nuestras acciones y palabras y manifestar a los demás la benevolencia, atención y respeto que les son debidos.”⁶⁵² Dedicava també un capítol a parlar de la importància de la neteja en el vestit, així com de la manera que calia vestir per estar a casa decentment.

En aquesta mateixa línia de publicacions, a cavall d'una educació moral i d'una educació social de la dona, es troba el *Libro de la mujer. Educación social y familiar*, amb el subtítol, *Higiene y economía doméstica*, d'Augusto Jerez, aparegut el 1899.⁶⁵³ Aquest llibre es divideix en quatre parts, la primera dedicada a la família, al rol de la

⁶⁴⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 17.

⁶⁵⁰ IDEM. *Íbidem*. p. 34.

⁶⁵¹ CARREÑO, M. A. *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras*. Barcelona: Faustino Paluzie, impresor-editor, 1898.

⁶⁵² IDEM. *Íbidem*. p. 33.

⁶⁵³ JERÉZ, A. *El libro de la mujer. Educación social y familiar*. Barcelona: Librería de Antonio J. Bastinos, 1899.

dona en l'àmbit familiar, a la educació dels fills. Tal com havia fet Faustina Sáez l'any 1877, l'autor d'aquesta obra es centrava a analitzar no només els deures sinó també les virtuts i els defectes femenins: la modèstia, l'abnegació, els deures, el treball i l'enveja. En la segona part, dedicada a la societat, l'autor parlava del "gran món" i del rol de la jove dins la societat, el bon to i de totes aquelles activitats que duïen a terme els burgesos i en les quals calia educar la presència de les noies; així, el viatges, els teatres, les festes de caritat, els balls, les visites o el comportament eren objecte de consell de l'autor. La tercera part es dedicava a la higiene i parlava des de la respiració passant pels aliments i l'aparell digestiu fins als banys de mar. Finalment, la quarta part es dedicava a l'economia domèstica, donant directrius per a l'organització moral de la casa, per a les festes de família, la comptabilitat i també sobre les robes i vestits. Sobre aquest darrer aspecte, l'autor afirmava que "El gasto de ropas y vestidos debe, como todos los gastos, subordinarse a la posición". Més enllà d'aquestes consideracions, Jerez indicava la importància de la neteja i d'arreglar les peces desgastades o fetes malbé.

Concepción Jimeno de Flaquer compta amb un nombre considerable d'obres dirigides a l'educació femenina. D'entre aquestes destaca *La mujer juzgada por una mujer*, publicada en segona edició el 1882. En aquest volum l'autora alertava que "si la mujer no cifra su orgullo en estudiar y aprender, lo cifrará en hacerse con habilidad la *toilette*."⁶⁵⁴ Aquest volum s'estructurà a partir de capítols dedicats a diversos aspectes de la figura femenina. En un d'ells, l'autora es centrà en l'estudi de la dona vanitosa i la dona *coqueta*. En aquests dos capítols alertava a les dones dels perills de la vanitat i els contraposava a les virtuts de la modèstia.

"Una mujer que se cubre de joyas suele carecer de todo mérito no teniendo atractivos para despertar sentimientos, quiere llamar la atención por las irradiaciones de sus piedras. Si las mujeres supiesen que el lujo les enajena las simpatías, no lo amarían tanto; un hombre reflexivo empieza a estudiar los gustos e inclinaciones de la mujer por el atavío de su persona."⁶⁵⁵

Pel que fa al que ella anomenà coqueteria, i que distingí de "coquetisme", Gimeno de Flaquer deia que "la coquetería y el coquetismo son tan incompatibles como la verdad y el engaño, la hipocresía y la sinceridad, lo espontáneo y lo violento, la malicia y el candor. La coquetería es instintiva, natural; el coquetismo estudiado, artificial."⁶⁵⁶ Per a l'autora, "la coqueta" consagra una parte de su existencia al espejo, otra a la ociosidad, la mayor a practicar lo contrario de lo que debiera hacer."⁶⁵⁷

⁶⁵⁴ GIMENO, C. *La mujer juzgada por una mujer*. Barcelona: Imprenta de Luis Tasso y Serra, 1882, p 43.

⁶⁵⁵ IDEM. *Íbidem*. p. 84.

⁶⁵⁶ IDEM. *Íbidem*. p. 94.

⁶⁵⁷ IDEM. *Íbidem*. p. 96.

La Vescomtessa Bestard de la Torre publicà *La Elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía*.⁶⁵⁸ Aquest llibre es centrava sobretot a donar consells sobre la vida social i l'etiqueta que calia seguir en cada ocasió: “La elegancia no estriba en lo valioso de los trajes, sino en saberlos vestir.”⁶⁵⁹ El llibre parlava de les dones solteres, les casades, les que estaven soles i de totes aquelles situacions socials que freqüentava la burgesia de l'època i en donava directrius de comportament. En el cas d'una dona casada, per exemple, l'autora considerava que l'escot del vestit per a un ball havia de ser discret i honest, i a la platja, en entrar i sortir de l'aigua s'havia de cobrir amb una capa. En el cas de la *toilette* de passeig, havia de ser senzilla i elegant, tot i que podia lluir l'ornamentació que li permetés la seva posició social. Com ja hem observat en d'altres publicacions d'aquest tipus, prestaven també molta atenció al comportament de la dona en les diverses situacions, considerant el seu estat civil i social.

Isidor Gomà, en un llibre en el que analitzava la moda i el luxe des d'una perspectiva moralista, enumerava les lleis del que ell anomenà bon gust: en primer lloc la honestedat en el vestit, la virtut personal, ja no estrictament en la indumentària sinó en la bondat personal a l'hora de vestir, en el sentit moral i cristià de la paraula; senzillesa i naturalitat; l'ambient, defensant que “el único criterio en cuestión de elegancia, como en otras tantas cuestiones, es, no una forma preconcebida o apriorística, sino una adaptación conveniente.”⁶⁶⁰ L'autor enumerava també les causes del mal gust, entre les que destacava la frivolitat, entesa com l'interès per les coses petites i la desatenció a les grans, o el que ell anomenava “industrialisme modern”. Segons Gomà, la indústria moderna, al servei de les modes, ho havia falsificat tot.⁶⁶¹ Gomà parlava d'un luxe falsificat, que caracteritzava la moderna indumentària popular. “Seria curioso catalogar todos los objetos producidos por la industria, como tributaria de esta ansia de lujo que sienten las clases bajas de nuestra sociedad.”⁶⁶² Un altre factor citat era la falta d'educació en el gust.

Una de les autores que destacà per les seves aportacions en el camp de la defensa dels drets de la dona fou Carmen de Burgos Seguí. Periodista i escriptora, comptà amb la publicació de diverses obres i articles. Publicà títols centrats en la formació de la dona en les tasques domèstiques i obres dedicades a l'estudi dels drets femenins.⁶⁶³ Entre els drets citats, Burgos parlava del dret i la moda,⁶⁶⁴ i defensava que la moda, lluny de separar la dona dels seus drets, li retornava independència. “El feminismo ha venido a

⁶⁵⁸ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *La Elegancia en el trato social. Reglas de etiqueta y cortesía en todos los actos de la vida*. Madrid: Librería de Fernando Fé, 1906.

⁶⁵⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 32.

⁶⁶⁰ GOMÀ, I. *Las modas y el lujo ante la ley cristiana...* p. 196.

⁶⁶¹ IDEM. *Íbidem*. p. 210.

⁶⁶² IDEM. *Íbidem*. p. 211.

⁶⁶³ BURGOS, C. DE, *La mujer moderna y sus derechos*. Valencia: Editorial Sempere, 1927.

⁶⁶⁴ IDEM. *Íbidem*. p. 248.

salvar la moda porque ha emancipado a la mujer”.⁶⁶⁵ Carmen de Burgos escrigué una sèrie de manuals que instrüien a la dona en els secrets de l’elegància.⁶⁶⁶ Entre aquests es troben *El Arte de ser Mujer (belleza y perfección)*,⁶⁶⁷ dedicat precisament a la bellesa femenina i a tots aquells aspectes de la cura personal femenina. En aquest volum dedicava diversos capítols a tractar les toilettes més adequades a cada esdeveniment, al·legant que “la corrección en los vestidos es un signo de consideración a las personas que nos rodean. De aquí nace la diferencia que la moda marca en los diversos actos”.⁶⁶⁸

1.3.3. Les *toilettes*

En aquest capítol no es pretén fer una crònica detallada de totes les solucions indumentàries en cada ocasió, ja que aquesta tasca ha estat duta a terme per d’altres estudiosos en les seves recerques.⁶⁶⁹ Tanmateix, es considera necessari fer un breu repàs de l’ús i de la representació social de la moda en els diferents ambients, ja que d’aquesta manera es permet una lectura més acurada del context, així com afermar unes bases en les que poder situar el consum d’indumentària i moda a Catalunya:

“Como se ve, el arte de vestirse requiere detenido estudio. No basta solo vestirse según los caprichos arbitrarios de los proveedores de la moda; no basta escoger una toilette elegante y original considerada en sí misma y en armonía con nuestro tipo, sino que se necesita también que esté en relación con la posición social y el uso a qué se destina”.⁶⁷⁰

Les relacions entre els diferents membres de la burgesia esdevenien clau en una societat basada en els entramats de les relacions socials i les coneixences, que molt sovint permetien tancar negocis, establir compromisos matrimonials i mantenir vives les relacions segons els interessos socials i econòmics. Les diverses activitats dutes a terme en l’àmbit social requerien una etiqueta rigorosa. Les visites, els balls, o l’aparició d’uns espais burgesos específics, com el teatre o els passejos, sumats a les

⁶⁶⁵ IDEM. *Íbidem*. p 253

⁶⁶⁶ BURGOS, C. DE. *El arte de seducir (Tesoro de la belleza)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería (SGEL), 1916; ÍDEM. *¿Quiere usted conocer los secretos del tocador?*. Barcelona: Ramón Sopena, 1917; ÍDEM. *Salud y belleza. Secretos de higiene y tocador*. Valencia: Sempere y C.^a, 1918; ÍDEM. *El tocador práctico*. Valencia: Sempere y C.^a, 1918; ÍDEM. *Arte de la elegancia*. Valencia: Sempere y C.^a, 1918.

⁶⁶⁷ BURGOS, C. DE. *El arte de ser mujer (belleza y perfección)*. Madrid: Sociedad General Española de Librería (SGEL), 1922.

⁶⁶⁸ IDEM. *Íbidem*. p. 115.

⁶⁶⁹ Un dels estudis més acurats sobre aquest aspecte en l’Estat espanyol es troba en la tesi doctoral de Mercedes Pasalodos. Tanmateix, els treballs de Pablo Pena o Rosa Maria Martín configuren també un corpus bibliogràfic important per abordar aquest tema.

⁶⁷⁰ DE BURGOS. *El arte de ser mujer...* p. 127.

activitats que tradicionalment pertanyien a la burgesia, comportaren una multiplicació de les necessitats de vestit i l'elaboració de nous plantejaments d'etiqueta, de *toilettes* i de manuals de bon gust:

“Pentinar-se bé i vestir-se bé, això és, amb vestits ben escaients per ella i de bon gust a la vegada que ben fets, transforma per complet una persona i constitueix un veritable art (...) Més això no és tot; l'absoluta elegància no consisteix únicament en l'harmonia que resideix entre el vestit i la figura, sinó també en la propietat que ha de tenir la *toilette* per a l'objecte a que estiga destinada. Aixís per les diligències del matí, un vestit senzill i còmode serà del major *chic*, i ja prou sapigut és, que per segons quins objectes han de portar-se els trajes, aquests han de ser més o menys bons i més o menys guarnits.”⁶⁷¹

Però a més d'aquest ús estrictament social, cal tenir en compte també el desenvolupament productiu que comportava un ús tan canviant de la moda. Si cada dia la dona emprava un mínim de tres vestits, el consum de moda augmentava:

“Sea la moda la que engendre el lujo, sea el lujo quien produzca la moda, sean dos elementos distintos, o un compuesto de dos elementos; es imposible desatender la acción que entre ambos ejercen en la distribución de la riqueza, en la producción, en la prosperidad o malestar de los pueblos. (...) Y un traje para la mañana, otro para la tarde, otro para la noche, uno para el teatro, otro para el baile, otro para el viaje, distinto el de comer, diverso el de dormir. Ya no hay cuatro estaciones al año sino cuarenta (...) El primer efecto del lujo y de las exigencias de la moda, es, crear un mayor y más rápido consumo...”⁶⁷²

La societat burgesa s'havia anat estructurant a partir de les noves activitats d'oci i de consum. Sortir a fer un vol per les zones més concorregudes era una de les activitats femenines. Els passejos es convertien en autèntiques riuades de senyorettes vestides curosament i esdevenien gairebé un aparador de modes. Per a poder passejar, però, hi havia una sèrie de normes de comportament, que variaven segons si la dona era casada o soltera. Les primeres podien sortir soles mentre que en el cas de les segones era conivent que anessin acompanyades per algun familiar. Amb els passejos, també les visites adquirien una dimensió rellevant. Aquestes seguien sempre un ordre i una jerarquia i requerien unes *toilettes* concretes i seguir unes regles d'etiqueta segons el grau de coneixença i de confiança. Un altre dels espais en què els burgesos i, més concretament, les dones burgeses, podien lluir les seves millors gales era el teatre. En alguns casos, però, aquests vestits, tot i ser molt espectaculars, esdevenien un problema en ser poc adequats a l'activitat. Així, per exemple, es troben diverses notícies sobre la

⁶⁷¹ “La moda i el gust”. *Garba*, n. 8 (13 gener 1906), p. 17.

⁶⁷² “Memoria sobre las causas que han impedido el desarrollo y han motivado la decadencia de la industria de España, y medios que deberían adoptarse para fomentarla” *Boletín del Ateneo Barcelonés*, n. 8 (1881), p. 375-376.

moda de dur els barrets massa alts en les senyores, que dificultaven la visió dels espectadors:

“Llegim en un col·lega de Barcelona que és tan escandalosa la moda que es segueix ara de portar les senyores barrets alts, que els empresaris no tindran altre remei que prohibir en sos respectius coliseus eixos monuments ambulants que priven la vista del públic lo que passa en escena.” ⁶⁷³

El mateix problema es troba reflectit en el manual de comportament de Manuel Ossorio y Bernard:

“¡Qué sombreros, querido padre! Su altura excedería cómodamente de 30 centímetros, y en su composición habían entrado los tres reinos de la naturaleza y todos los prodigios de la industria: flores, frutas, pájaros, piedras de colores, alfileres y broches (...) en algunos momentos, cuando las señoras se inclinaban a diversos lados, aún quedaba entre ellas algún pequeño resquicio que me permitía ver una cuarta parte del cuerpo de Balbina Valverde o la mitad del de Pepe Rubio...” ⁶⁷⁴

La Vescomtessa de Barrantes va fer també al·lusió a aquest costum de vestir amb barrets alts, i s'expressava lamentant la moda davant de la tradicional mantellina:

“no podemos menos de lamentar el que la mujer española haya abandonado casi completamente la preciosa y airosa mantilla, para transformarse, la mayor parte de las veces, en jardín o papagayo, con gran desesperación de los

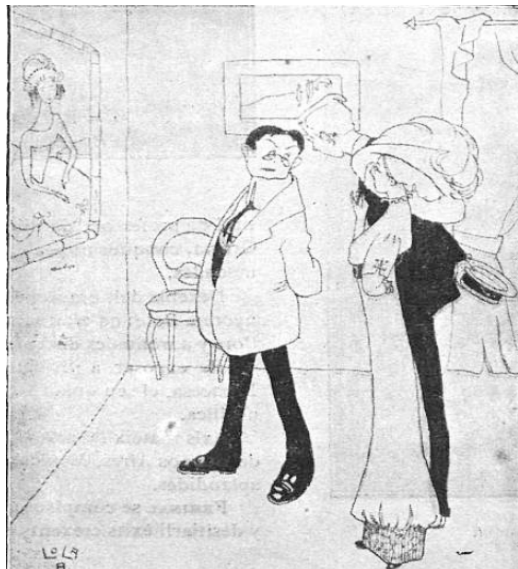


Fig. 1.4. Dibuix a ploma de Lola Anglada.
Femina, n. 48 (1911), p. 5

⁶⁷³ *Arch de S. Martí*, n.160 (1886), p. 567.

⁶⁷⁴ OSSORIO. *La vida en sociedad. Cartas...* p. 22.

hombres, sobre todo en el teatro...”⁶⁷⁵

Aquests barrets anaven tot sovint ornamentats amb plomes grosses i altes, amb elements aplicats que li donaven molt alçada i es posaren de moda en diferents èpoques, tal com mostren les diverses cites, (fig. 1.4) En el primer número de la revista *Pèl i Ploma*, ja fos per fer burla d'aquella moda burgesa, ja fos per fer honor a títol de la revista, parlaven així d'aquell costum dels barrets alts:

“[la ploma] No és d'escriure: és de barret; d'aquells que no deixen veure les funcions quan els teniu a les files del davant. Tapa un capet preciós, ple de pardals, i és el dibuix d'entrada del nostre setmanari. Val més començar amb un barret de ploma que no amb una gorra de pèl.”⁶⁷⁶

Les noies es vestien segons l'activitat que havien de dur a terme. Les activitats que permetien establir relacions socials i mostrar-se en societat eren variades i podien estar relacionades amb l'oci, l'esport o fins i tot amb activitats de beneficència, que estaven molt ben vistes entre el sector femení de la societat burgesa. El teatre era un lloc força popular entre les classes dominants per tal de deixar-se veure i dinamitzar el conflicte de l'aparença. De fet, autors com Augusto Jerez, que publicaren manuals de comportament i d'educació femenina, digueren: “Existe algo de deslumbramiento en los espectáculos teatrales. Las damas, a favor del prestigio de la hermosura, son



Fig. 1.5. Bates d'estiu. *La Última moda*, n. 603 (1899), p. 2.

⁶⁷⁵ *El día*, n. 6.785 (1889), p. 2.

⁶⁷⁶ *Pèl i Ploma*, n. 1 (1899), p. 1.

objetivo de las miradas.”⁶⁷⁷ El vestit entrava a formar part així del joc de veure i deixar-se veure de la burgesia i l’aristocràcia de l’època.

Els inicis de la dona en el món de la moda es troba amb el primer vestit llarg, que al seu torn simbolitzava l’entrada al món dels adults. Aquest esdeveniment deixava enrere els vestits infantils, reflex de món dels nens, per fer entrar a la noia a la vida social i, en definitiva, al món burgès. Generalment, en aquelles famílies amb cert estatus econòmic, aquest fet anava lligat a una festa o reunió, amb ball, que tenia lloc en un saló o a la casa familiar. Es troba un testimoni d’aquest fet a *Feminal*:

“La Júlia no hi veia de contenta. Sols faltaven quinze dies per l’Ascensió i aquesta festa era l’assenyalada per a estrenar el primer vestit de llarg. No cal dir amb quin goig s’ocupava l’hermosa Júlia de tots els preparatius de la festa, ni amb l’alegria que, junt amb la Matildeta, la modista, consultava els figurins, sobre els quals ella hi feia grans innovacions i esmenes que eren aprovades i ben rebudes per la seva mamà i per la modista, que no es cansava de repetir que la senyoreta Júlia era molt més entesa i tenia molt més bon gust que tots els modistos parisencs plegats.”⁶⁷⁸

Aquestes festes suposaven la presentació en societat de les noies i sovint algunes revistes se’n feien ressò. En un fragment d’un relat publicat a *Feminal*/hi ha unes línies reveladores d’aquest fet: “Ahir va fer sa entrada en la Societat, vestint de llarg per primera vegada, la simpàtica senyoreta Mercè Amat Pons.”⁶⁷⁹

Aquest mateix relat, però, aclareix que, el 1916, el vestit llarg no era, en realitat, llarg, ja que no estaven de moda les faldilles arran de terra, sinó que el que canviava eren altres aspectes de la *toilette* femenina, com el pentinat:

“Que no sap que ara no se les toquen les faldilles per posar-se de llarg? -Ah no?, va fer l’Ignasi amb gran sorpresa. -Què vol?, continuà la minyona amb el somriure als llavis – per posar-se de llarg avui no hi ha més que canviar-se el pentinat, fer-se’l igual que les dones. - I doncs, que enraonin més clar una altra vegada. Que diguin que la Mercè per primera vegada s’aguanta els cabells amb agulles enlloc de llaços...”⁶⁸⁰

En un altre fragment es pot observar també com el fet de posar-se de llarg significava assumir els rols de dona en la societat.

“Bé en tenen de raons marit i muller! Ell sempre fa: -No sigues vanitosa, catorze anys no són res per a una noia: la gent dirà que t’escanya la set de casar-la. Però

⁶⁷⁷ JERÉZ. *El libro de la mujer. Educación social y familiar...* p. 86.

⁶⁷⁸ *Feminal*, n. 60 (1904), p. 6.

⁶⁷⁹ *La Il·lustració Catalana*, n. 701 (1916), p. 8.

⁶⁸⁰ *La Il·lustració Catalana*, n. 701 (1916), p. 8.

ella respon: la del segon pis, que és tota desnerida i que mai podrà posar-se al costat de la nostra, ja li van posar per la primera Comunió, i jo vull provar que si li poden fer dur vestits de gro, jo encara en tinc de fai, i que si ells saben on és el Passeig de Gràcia, jo també se el carrer de Fernando on cau.”⁶⁸¹

Però la voluntat de vestir-se amb distinció no quedava relegada a les activitats extradomèstiques. També les robes per estar a casa havien de seguir uns preceptes. En el cas de la dona, existien peces de vestir exclusives per estar a casa, com bates, camisoles o matinées (fig. 1.5). En un manual de finals del segle XIX es feia referència a les obligacions indumentàries que s’havien de tenir en compte tot i restar a casa:

“Nuestro vestido, cuando estamos en medio de las personas con quienes vivimos, no sólo debe ser tal que nos cubra de una manera honesta, sino que ha de contener las mismas partes de que consta cuando nos presentamos ante los extraños, con sólo aquellas excepciones y diferencias que se refieren a la calidad de las telas, a la severidad de las modas y a los atavíos que constituyen el lujo.”⁶⁸²

Pel que fa a les visites, l’autor afegia:

“Las visitas que recibamos en la sala, deben encontrarnos en un traje decente, y adecuado a la categoría y a las demás circunstancias de las personas que vienen a nuestra casa.”⁶⁸³

Aquestes reflexions apuntaven no només a preservar la moral, sinó també a preservar la higiene, i encoratjaven a no abandonar les aparences i la cura d’un mateix malgrat restar a casa. De fet, potser en aquest fragment els consells no es dirigien a mantenir una toilette simplement sinó que pretenien un adoctrinament més enllà de la moda, entroncant amb les teories higienistes de l’època. Per les toilettes d’estar per casa, les senyores no havien de dur la mateixa cotilla de barnilles estreta que duïen al carrer, però tot i així es requeria que se’n vestís una altra de més tova i més còmode, que es duïa sota el deshabillé:

“La sirventa entrà en el quarto-lavabo i, ajudant a la seva mestressa a treure’s la bata de panyet blau i la còmoda cotilla del deshabillé, posà damunt de sa camisa de batista la que acostumava a usar per anar a balls i a teatres. Era aquesta de roba forta i d’espès embarnillat, i de mida tan estreta, que fou menester tota la força de la cambra i la resistència dels cordons de seda per encabir-hi la desenrotllada grossor de donya Clara, que, apretada de ventre i de cintura, necessita de tota sa força de voluntat per suportar la fatigosa molèstia de sa respiració oprimida; més, fou el cas que, a pesar de tot això, el cos de la

⁶⁸¹ *L’Atlàntida*: n. 48 (1898).

⁶⁸² CARREÑO. *Compendio del manual de urbanidad y buenas maneras...* p. 66.

⁶⁸³ IDEM. *Íbidem*. p. 67.

dama no quedà lo suficientment aprimat per cordar-hi el magnífic trajo d'escot de satí gris, amb aplicacions brodades amb pedres i resseguides amb fil d'or, que volia estrenar per la funció de la nit.”⁶⁸⁴

1.3.3.1. Els esports

A final del segle XIX i sobretot durant la primera dècada del XX s'anà estenent, entre les dones, la pràctica de determinats esports. Es començaren a concebre com un exercici saludable, era recomanat per metges i higienistes i es rebé amb força interès. El cricket, els jocs de pilota, el lawn-tennis, l'equitació,⁶⁸⁵ la bicicleta o fins i tot la natació van ser practicats per algunes dones, en el que Carmen de Burgos anomenava “conquesta veritable”. La pràctica d'esports arribà d'Anglaterra⁶⁸⁶ i es posà de moda entre aquella societat moderna, que veié la necessitat d'actualitzar la seva indumentària per tal de practicar-los. Això comportà l'aparició de noves solucions vestimentàries que, sense abandonar les idees d'elegància, feminitat i moral que es requerien a qualsevol *toilette*, aportessin comoditat i una certa facilitat de moviments.

La pràctica dels esports per a la dona es convertí en una lluita per tal de poder-los practicar sense perdre la gràcia i la feminitat que se li requerien. Es troben, en alguns casos,⁶⁸⁷ consells i explicacions de com havien de ser els vestits femenins utilitzats per anar en bicicleta o practicar determinats exercicis:

“La gimnasia de salón, equitación, esgrima, *steeple-chasse*, natación, remar, pescar, tirar, guiar y hasta la bicicleta (con asiento es más decente), pero solamente si se vive en el campo y se lleva una faldita de paño con dos aberturas de cada lado para facilitar los movimientos de subida y bajada, y cuatro plomos en las esquinas para evitar que el aire haga de las suyas.”⁶⁸⁸

Precisament per evitar els inconvenients de l'aire, la bicicleta introduí els pantalons femenins com a indumentària adequada i còmode. S'estengué sobretot a principi del segle XX, substituint, segons fonts de l'època, els passejos amb cavall:

“De día en día vemos disminuir el número de mujeres que montan a caballo. Fuera de las damas de la aristocracia, que visten la amazona en las grandes expediciones cinegéticas, el sport ecuestre ha caído en desuso. La bicicleta, en

⁶⁸⁴ *La Il·lustració Catalana*, n. 51 (1919), p. 268. Vegeu també: “Els sports i la dona- hipich”, *Feminal*, n. 2 (1907), p. 334.

⁶⁸⁵ Vegeu: *Feminal*, n. 13 (1908), n. 4 (1907), n. 11 (1908) i n. 12 (1908.).

⁶⁸⁶ PASALODOS, M. “La moda sobre dos ruedas: 1897-1899”. *Goya: Revista de Arte*, n. 235 (1993), p. 348.

⁶⁸⁷ Les referències a aquesta nova indumentaria es troben sovint a revistes d'opinió com *Feminal* o en aquelles dedicades exclusivament a l'esport, com *El Deporte Velocipédico* (Madrid, 1897-1899) o *Deportes* (Barcelona, 1898). Són pocs els casos que se'n feien ressò a les revistes de modes i és per aquest fet que els figurins eren escassos.

⁶⁸⁸ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *Plan nuevo de educación completa...* p. 26.

cambio, cada vez gana más partidarias. El caballo de hierro reemplaza al “pura sangre”. Pero lo que más cautiva al bello sexo es el automóvil. Por él se desviven, y los grandes modistos no cesan de inventar nuevos modelos para encanto y seducción de las lindas chauffeuses”⁶⁸⁹

El vestit adequat per anar en bicicleta⁶⁹⁰ es modificava segons l'època de l'any, però generalment estava format, a finals del segle XIX, per una brusa i una jaqueta, de la que variava la llargada segons la moda.⁶⁹¹ En alguns casos es troben l'ús dels pantalons bombats tot i que el més freqüent era l'ús de faldilles curtes a l'alçada del turmell. A més, la *toilette* s'acompanyava amb un barret, que solia ser de tipus *canotier*.

D'altres activitats que s'havien posat de moda al llarg de la segona meitat del segle XX, com l'estiueig o els banys de mar, també comportaren novetats per part del sector de la modisteria, que creà models específics per aquest tipus d'esdeveniments:

“Entre los trajes ideados por los modistos de mayor renombre para los baños de mar, o el veraneo en la montaña, merecen el favor particular de las elegantes dos modelos a cual más vistosos.”⁶⁹²

L'any 1907 es celebrà el VI Concurs Internacional de *Lawn Tennis*, en el que hi participà ja un nombre important de noies. En les fotografies aparegudes a la Revista *Feminal*⁶⁹³ (Fig. 1.6), que en feu una breu crònica, es pot observar com la roba escollida per aquelles noies que prenen part en els partits consistia en un vestit de dues peces de color clar, probablement de cotó blanc, o bé una brusa clara i unes faldilles de teixit fosc. Tot i que el vestit seguia la línia de la moda del moment, amb un cos curt bombat sobre el ventre i les mànigues arrissades a l'espatlla, s'observa com en aquests casos es simplificava la *toilette*, fent desaparèixer qualsevol tipus d'ornamentació aplicada. Les

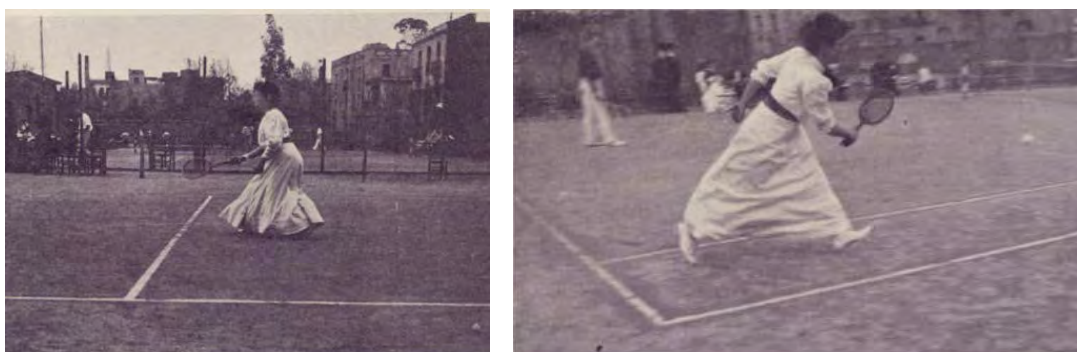


Fig. 1.6. D'esquerra a dreta: «La senyoreta Pilar Caparà jugant un dels millors partits del concurs» i «la senyoreta Plass jugant contra la senyoreta Caparà». *Feminal*, n. 12 (1908),

⁶⁸⁹ *La moda práctica*, n. 35 (1908). Citat a: Pasalodos, M. *El traje como reflejo de lo femenino...*

⁶⁹⁰ Vegeu: PASALODOS. “La moda sobre dos ruedas: 1897-1899”... p. 347-354.

⁶⁹¹ Vegeu: BRADFIELD, N. “Cycling in the 1890's” *Costume*, Vol. 6, n. 1(1972), p. 43-47.

⁶⁹² *Hojas Selectas*, n. 109 (1911), p. 812.

⁶⁹³ *Feminal*, n. 12 (1908), p. 302.

mànigues eren lleugerament més curtes del que era habitual, acabant a mig braç. La faldilla era més curta i deixava veure els peus, fet que facilitava els moviments de la jugadora; estava tallada llisa a la part de dalt, amb el vol només al baix, en forma de corol·la, sense ser, però, estreta als malucs. Això permetia més lleugeresa de roba a la vegada que no limitava els moviments. Pel que fa al pentinat, es tractava del recollit alt de l'època. Era d'un esport que es practicava en molts llocs i en el que s'alternava el joc entre homes i dones, i que, ateses les seves característiques, fins i tot va ser jugat exclusivament per dones:

“Exempt de perills i sense la violència de molts altres, se presta extraordinàriament a fer lluir la gràcia, l'elegància, la soltura dels moviments i tot allò que fa interessants a les senyorettes, junt amb lo fàcilment regulable d'un joc, que al fer-se gairebé sempre a l'aire lliure, amb la variació de les posicions, els petits crits que s'escapen de les jugadores i l'animació de les seves cares mil cops més belles que mai, fan un quadro dels més interessants.”⁶⁹⁴

En aquesta publicació es destaca també el fet que en els clubs de tennis, que seguien el model anglès, hi havia entre un 15 i un 30% de jugadores “elegants i de les més distingides famílies”. Però la implicació de les dones en l'esport no era sempre directa. Sovint es mantenien com a espectadores: però tot i així, cuidaven que la seva

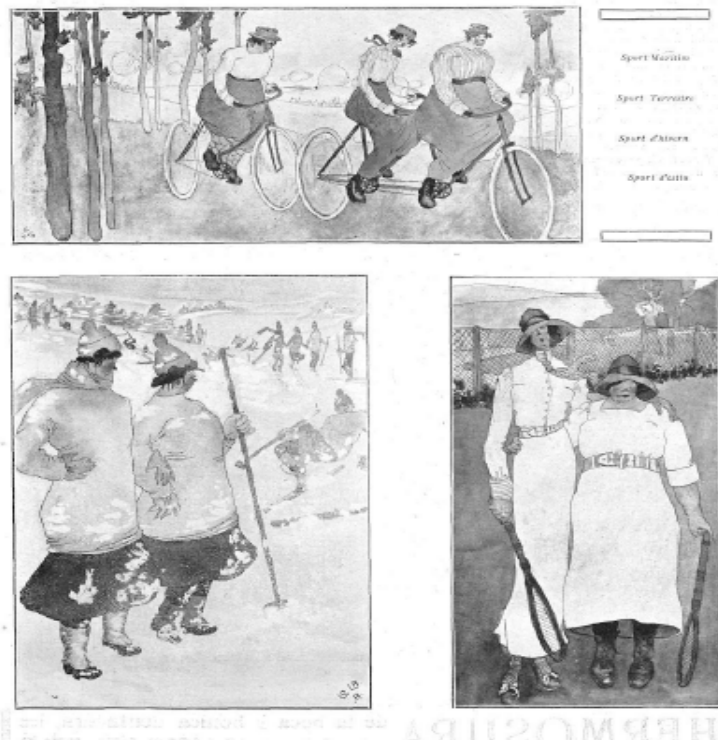


Fig. 1.7. Dibuix de Lola Anglada. *Feminal*, n. 59 (1912).

⁶⁹⁴ *Feminal*, n. 16 (1908), p. 274.

indumentària fos l'adequada:

“Una de les festes més agradables per a tothom, actors i espectadors, fou sens dubte el Concurs hípic fet al Parc, que durant molts dies fou el lloc de *rendez-vous* de la nostra elegància, que s'aferma cada dia més, posant-nos a l'altura de ciutats estrangeres amb aquella munió de *toilettes* esplèndides i passeigs animadíssims”.⁶⁹⁵

En un primer moment, la pràctica de determinades activitats esportives per part de les dones aixecà crítiques i es plantejaren problemes de caràcter higiènic i moral. Preocupaven les contraindicacions físiques que es poguessin desencadenar a partir de la seva pràctica, així com les postures que calia adoptar per anar, per exemple, en bicicleta, que es consideraven poc femenines. Sobre l'equitació, aquest fragment en justifica l'adequació en tant que funcionava com exercici físic:

“Bajo del punto de vista higiénico, gimnástico, la equitación es altamente favorable a la salud. La equitación tiene siempre lugar precisamente al aire libre: se sale de esas encrucijadas cerradas al aire puro, llamadas calles y plazas hermosas de populosas ciudades, donde nuestros pulmones funcionan penosamente (...) Extiéndase, pues, la equitación de nuestras señoritas; ejercítese en ella sin pasión, sin competencias necias, sin excesivos gastos, dedicando solo a ella o todo o la mitad de lo que se gasta en espectáculos, que podríamos llamar insensibles máquinas neumáticas extractivas del aire de la vida de los que en ella se encierran.”⁶⁹⁶



Fig. 1.8. *Femina* n. 12 (1908), p. 8.

⁶⁹⁵ “Els esports i la dona”, *Femina*, n. 4 (1907), p. 486.

⁶⁹⁶ PANADÈS. *Educación de la mujer según...* p. 75.



Fig. 1.9. Toilettes per viatjar amb automòbil. *Hojas Selectas*, n. 35 (1904), p.109

L'any 1908 es publicà a *Feminal* la crònica d'una jornada de cacera de la guineu en la que hi participaren un nombre rellevant de dones. A les imatges que s'hi adjunten observem com aquestes també adaptaven els seus vestits a aquesta pràctica. El vestit constava d'una jaqueta i una faldilla llarga, confeccionades amb una roba gruixuda i resistent de colors foscos. Les dones duïen un barret al cap, de feltre, que també es troba en les amazones angleses.

Els banys de mar tingueren també èxit entre la societat barcelonina del tombant de segle. Es consideraven curatius però, a la vegada, s'aconsellava que no se'n fes abús. L'estiueig vora el mar començava a tenir presència a les costes catalanes i amb ell tota una nova proposta de *toilettes*: "Per bonic que sigui l'espectacle d'una platja brunzenta de sol, amb el mar blau per fons, rublerta de gent amb elegants *toilettes*, a on tot és bullici i alegria..."⁶⁹⁷

Els esports de muntanya com l'esquí començaren aleshores a tenir també cert protagonisme entre la societat benestant. *Feminal*, la veu de la dona moderna, novament fa de testimoni de totes aquelles pràctiques en que poc a poc la dona anava participant i, entre elles, les activitats de neu. Les referències, tot i que breus, anaven acompanyades d'imatges que permeten observar com la moda, el 1908, s'adaptava a les noves necessitats femenines. Així, en el conjunt de fotos que apareixen en aquesta revista es pot observar com els vestits emprats eren de tons foscos, probablement de llana gruixuda, i que es composaven de cos i faldilla. Les faldilles eren més curtes que l'habitual, pujant uns 4 dits de terra, per evitar arrossegar-les per sobre la neu. Al cap hi duïen uns barrets subjectats amb uns vels lligats sota la barbata que permetien aguantar-los. S'hi observen també *toilettes* que consten d'abricos llargs, per a aquelles que en comptes d'esquiar o llançar-se amb trineu preferien passejar, abrigant-se



Fig. 1.10. "Medició i pes de les deixebles al gimnàs." *Feminal*, n. 59 (1912).



Fig. 1.11. "La classe de gimnàs ». *Feminal*, n. 59 (1912)

⁶⁹⁷ "Els banys de mar", *Feminal*, n. 4 (1907), p. 487.

aleshores les mans amb *maneguins* o escalfadors.

L'automobilisme fou també una de les pràctiques que influí en la indumentària femenina, tot i que en un primer moment optaren per anar d'acompanyants i gaudir del viatge, vestides amb els guardapols necessaris per no fer-se malbé els vestits ni despenjar-se (fig. 1.9). L'automòbil estigué molt de moda, era signe de riquesa i de prosperitat i comportava un canvi flagrant en la concepció de les distàncies i del temps. L'ús cada vegada més estès propicià l'aparició de *toilettes* específiques per a viatjar-hi. Les referències són múltiples i variades, fet pel que citem a tall d'exemple les línies següents:

“La primavera es la época clásica de las excursiones y las giras campestres. Para unas y otras las señoras y señoritas adoptan con preferencia trajes corte de sastre y sombreros de paja, de caprichosas formas. Los trajes se confeccionan este año con tejidos lisos o tejidos cuadriculados, de dibujos escoceses muy bonitos y nuevos. (...) Para viajes, excursiones, paseos en automóvil, etc., se anuncian como una novedad más la aparición de las tocas-boina de paja de seda escarlata, que tienen por único adorno un ramo de rosas blancas o un racimo de uvas verdes o negras...”⁶⁹⁸

L'any 1912, en unes fotografies aparegudes a la revista *Feminal*, es pot observar com unes noies a classe de gimnàs anaven vestides amb unes faldilles-pantaló molt amples, gairebé a mode de *bombatxo* (figs. 1.10 i 1.11)

1.3.3.2. Els balls

Més enllà de les activitats diürnes, excursions, de l'hípica, els passejos, el teatre o el Liceu, hi havia els balls.⁶⁹⁹ El ball a Barcelona es trobà en apogeu a partir de la segona meitat del segle XIX. A principis de la centúria aquests eren escassos i estaven lligats a les grans famílies de la ciutat, que cedien els seus salons aristocràtics, així com a algunes autoritats que organitzaven festes de societat als seus palaus. A mesura que avançà el segle aquest tipus d'esdeveniments es foren generalitzant i popularitzant.⁷⁰⁰ El *Diari de Barcelona* dona nombroses notícies de balls celebrats en diversos Palaus.

Fig. 1.12. Vestit de disfressa, Madame Renaud. CDMT, 08949

⁶⁹⁸ *La última moda*, n. 696 (1901), p. 3.

⁶⁹⁹ Vegeu: PUIG F. *Curositats barcelonines*. vol. 1. Barcelona: Llibreria Puig, 1930, p.57; CAPMANY, A. *Els antics carnestoltes barcelonins*. Barcelona: La veu de Catalunya, 1923; IDEM. *Un siglo de baile en Barcelona: qué y dónde bailaban los barceloneses el siglo XIX: los bailes de máscaras, los particulares o de sociedad y los publicos, "balls d'any"...* Barcelona: Editorial Millá, 1947; IDEM. *El café del Liceo: 1837-1939: El teatro y sus bailes de máscaras: apuntes históricos*. Barcelona: Llibreria Dalmau, 1943.

⁷⁰⁰ Vegeu: AISA, F. *Barcelona balla*. Barcelona: Eitorial Base, 2012.

L'alta burgesia catalana, seguint el model de la noblesa tradicional, organitzava també festes i balls de societat, que els servien per afermar relacions de caràcter social i de negoci. Els balls de màscares foren molt concorreguts, així com també els balls de carnaval, de *cotillón*⁷⁰¹ o els balls organitzats amb un objectiu de beneficència. Segons un escrit intítulat "Records Curiosos" en algun d'aquests balls s'hi disposava una saleta amb una modista i un perruquer per tal de solucionar algun contratemps.⁷⁰² En el mateix Liceu es van dur a terme molts balls, sovint també de disfresses. D'aquests se'n conserven nombroses referències al llarg de la dècada dels anys 90 del segle XIX i dels primers anys del segle XX.⁷⁰³ A *La Vanguardia* es troben notícies sobre aquests balls: "Varias señoras lucían elegantes trajes de sociedad, no faltando caprichosos disfraces".⁷⁰⁴ Una referència molt similar es troba també a *La Vanguardia* l'any 1882: "La antigua y acreditada «Sociedad Latorre» dio anteanoche en el Teatre Romea su primer baile de máscaras, que estuvo brillante, luciendo las señoritas lindos y caprichosos disfraces unas, y elegantes trajes de sociedad otras."⁷⁰⁵

Els balls de disfresses donaven l'oportunitat de vestir de manera extravagant per un dia. Tot i així, "los bailes de traje –con máscara o sin ella- no dispensan de las reglas de cortesía exigidas para los demás, excepto el tutearse mutuamente, que es su tradicional manifestación."⁷⁰⁶ Els assistents havien d'anar disfressats (de manera voluntària) sense faltar a cap estament institucional i de manera no ofensiva. Les societats promovien les disfresses de luxe, que donaven importància i un cert estatus al ball. Segons apuntava Aisa, la moda de les disfresses trobava la inspiració sovint en la cort francesa de l'època del rei Sol, Lluís XIV i de la reina Maria Antonieta i el seu marit, Lluís XVI, en el cas de les disfresses més riques. Els que no podien lluir aquesta mena de vestits es disfressaven amb vestits de camperols, pastors o gitanos, o fins i tot de cultures llunyanes, com els àrabs o els xinesos. En la majoria de casos els vestits estaven realitzats amb teixits barats:⁷⁰⁷

"Lo ball de disfresses que tingué lloc lo últim dissabte de carnestoltes, a la nit en lo Casino Provensalense, fou un èxit per dita societat. Los espaiosos salons de la mateixa se vejeren plens de concurrents, entre els quals s'hi notaven comparses amb elegants vestits i tipos ben caracteritzats. Los salons estaven com diguérem en lo número passat, ricament adornats, i l'orquestra executà escollides peces del seu repertori, baix l'entesa direcció del Sr. Serra (D. Josep). En l'intermedi de la primera a la segona part se reuní el jurat qualificador per a

⁷⁰¹ S'ha trobat una descripció molt completa d'un ball de *cotillón* a *La Moda Elegante: Periódico de señoras y señoritas*, als números 43, 44 i 45 de novembre-desembre 1876 (Madrid).

⁷⁰² *La Veu de Catalunya*, n. 36, (1899), p. 2.

⁷⁰³ AISA. *Barcelona balla...* p. 46.

⁷⁰⁴ *La Vanguardia*, diumenge 3 de febrer 1884.

⁷⁰⁵ *La Vanguardia*, 9 de febrer de 1882.

⁷⁰⁶ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *La Elegancia en el trato social...* p. 218.

⁷⁰⁷ AISA. *Barcelona balla...* p. 53.

premiar a la disfressa que més condicions reunia de les exigides en lo programa. Lo premi concedit consistia en un rellotge *remontoir* de plata, que guanyaren cinc elegants doctores, que es sortejaren lo premi, pertocant a la elegantíssima senyora Da. Dolores Gusà de Bonsoms. Los accèssits, consistents en luxoses capsas de dolços, foren concedits a una comparsa de quatre o cinc senyores vestides amb propietat i bon gust de dames del segle XIII. Lo ball que es celebrà el dimarts següent fou tant concorregut i lluit com l'anterior, obtingué el premi una disfressa de capritxo ridiculitzant la moda, i els quatre accèssits que es concediren els guanyaren vestits capritxosos i rics, molt especialment lo primer de Rata pinyada que mogué molt la atenció.⁷⁰⁸

Al llarg d'aquests anys es troben moltes publicacions similars, que remarquen l'esplendor de les disfresses llüides en aquests balls de màscares i, a la vegada, dels vestits de societat d'aquelles que no anaven disfressades. Davant de l'existència d'aquest mercat i de les riques descripcions que arriben, és inevitable preguntar-se qui feia aquelles disfresses. Es troba alguna notícia de cases que llogaven vestits, tant d'home com de dona, però s'ha localitzat, també, alguna disfressa realitzada per una modista. És el cas, per exemple, d'un vestit conservat al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa,⁷⁰⁹ que porta una etiqueta de la modista Madame Renaud, reconeguda a finals de segle (fig. 1.12) Es pot deduir, doncs, que els artífexs d'aquests vestits variaven segons la capacitat econòmica de qui l'havia de lluir, talment com en els vestits de societat. El següent fragment, tot i que parli de Viena, podria ser també representatiu del que succeïa a Barcelona:

“Los bailes de carnaval han empezado ya a dar animación a los teatros y grandes restaurantes, trabajo a sastres y modistas, ocupación a mucha gente impresiones gratas a los que a ellos acuden para distraer el ánimo...”⁷¹⁰

En la mateixa línia s'ha trobat, també a *La Vanguardia*, una ressenya sobre el taller dels successors de Worth:

“Durante varias semanas, en los talleres de los hijos del célebre modisto Worth, se ha trabajado sin descanso noche y día, a fin de poder satisfacer los innumerables encargos hechos con motivo de las fiestas del Jubileo de la reina Victoria. Puede darse una idea de la tarea excesiva que aquellos hábiles modistos se habrán impuesto, sabiendo que solo para el baile de la duquesa de Devonshire enviaron a Londres 60 trajes, a cual más bellos y costosos, disfraces que no encubrieron solamente a beldades femeninas, sino que tuvieron por destinatarios a personajes tan ilustres como los barones...”⁷¹¹

⁷⁰⁸ *Arch de S. Martí*, n. 134 (1886), p. 225.

⁷⁰⁹ N. d'inventari: 08949

⁷¹⁰ *La Vanguardia*, 8 de febrer de 1896.

⁷¹¹ *La Vanguardia*, 31 de juliol de 1897.

Durant la segona meitat del segle XIX aparegueren moltes societats recreatives, que també organitzaven balls i activitats en els que la burgesia tenia l'oportunitat de deixar-se veure i de participar en l'entramat social i de negocis que s'havia anat teixint a la capital catalana. Els balls de societat tenien també uns protocols a seguir i es llegeix que sovint s'anomenava una comissió dedicada a rebre les senyores al vestíbul i a acompanyar-les a la sala. Tal com indica la Vescomtessa Bestard de la Torre,

“Si una joven que no goce de buena fama, o cuyo traje no sea correcto, se presenta con una tarjeta de invitación, aún haciéndose violencia, debe la comisión conducirla a la sala de balie como a las demás, y decirle al socio que la ha invitado busque la forma menos violenta de sacarla de allí. Si eso no fuese posible, aislarla discretamente, no bailando con ella los jóvenes, y las jóvenes haciendo caso omiso de que esté en el salón...”.⁷¹²

Al costat d'aquests balls de disfresses es popularitzaren també els balls públics. Entre les societats aparegudes hi havia també les de ball, que organitzaven saraus i balls aprofitant qualsevol ocasió. La construcció d'envelats, que s'estengué al llarg de la segona meitat del segle XIX, creava espais artificials on celebrar aquestes activitats. S'obriren també nombroses sales de ball més o menys fixes als anys seixanta del segle XIX, i la moda del ball s'anà estenent, comptant així, a les darreries del segle, amb un nombre notable de sales. Els Casinos foren també un espai en el qual s'hi organitzaren balls; aquestes eren institucions molt elitistes de la societat i la burgesia industrial.

Alguns higienistes consideraven que el ball era un exercici molt sa, sempre i quan estigués allunyat de males pràctiques:

“El baile, sobretudo el baile espontáneo, popular, de cada respectiva clase, en los jardines de las quintas de la clase alta, en el campo libre, en la era, la clase del pueblo, es uno de los ejercicios de la gimnástica natural, favorable a la salud y al desarrollo, lo mismo de los niños que de los adolescentes. Es además una de las manifestaciones de alegría, de confraternidad en los días faustos de las familias. Como diversión pública, cerrada, comúnmente inmoral, la trataremos de distinta manera. Lejos, muy lejos de recomendarla, haremos su proceso en rigor de razón y justicia.”⁷¹³

1.3.3.3. El llenguatge del vestit en les relacions socials

Una altra activitat social eren les visites que ocupaven un lloc molt important en les relacions de la burgesia i les classes altes; les *toilettes* s'escollien en funció del tipus de visita i del grau de confiança que hi havia. D'entre les més habituals hi havia les visites de cerimònia, de compliment. Es tractava de visites breus, d'uns vint minuts, i eren sempre entre iguals; d'inferior a superior si es tractava d'un càrrec oficial. Hi havia també les de casament, en les que els recent casats havien d'efectuar les visites, les de

⁷¹² VESCOMTESSA DE BARRANTES. *La Elegancia en el trato social...* p. 220.

⁷¹³ PANADÈS. *Educación de la mujer según...* p. 75.

condol o íntimes, en les que calia vestir-se amb gravetat i senzillesa, i les visites de puerperi, en les que es visitava una dona que havia tingut un fill. En aquestes, en el vestit de la mare havia de predominar el color blau si el nadó era un nen i el rosa si era una nena. Cada casa havia d'assenyalar un dia per a rebre visites. La Vescomtessa de Barrantes indicava que el vestit havia de ser el més elegant possible. El color, si no era per a visites de dol, es podia ajustar a la moda i a l'edat.⁷¹⁴

Segons la funció del vestit s'escollien els teixits. Evidentment no es podien emprar els mateixos materials per a un vestit de festa que per un a vestit de carrer: més enllà de les qüestions òbvies lligades a l'abric i a les inclemències del temps, hi havia una qüestió de llenguatge de colors i de textures.

“En primer lugar aparecen las batas de mañana que son de franela escocesa de la más fina. Después vienen los trajes de visita que también se usan para el paseo que son de las más encantadoras telas de seda; los tisúes de oro o plata en que la seda de diferentes colores produce los más lindos dibujos, los pekings formando aguas y satinados; las lustrinas de todas las clases; los muarés, el satén liso, listado, sombrado, escocés, en fin, de todas maneras y que tan lindo es para los trajes de invierno; las telas de lana y seda para negligée los chales y manteletas de una hechura enteramente nueva y de variadas telas, desde que sirve para pasear por la mañana, hasta el que completa un traje de reunión. (...) se usarán mucho los redingotes bordados y adornados con primorosos botones de pasamanería o de acero; pero advertimos a nuestras bellas lectoras que los

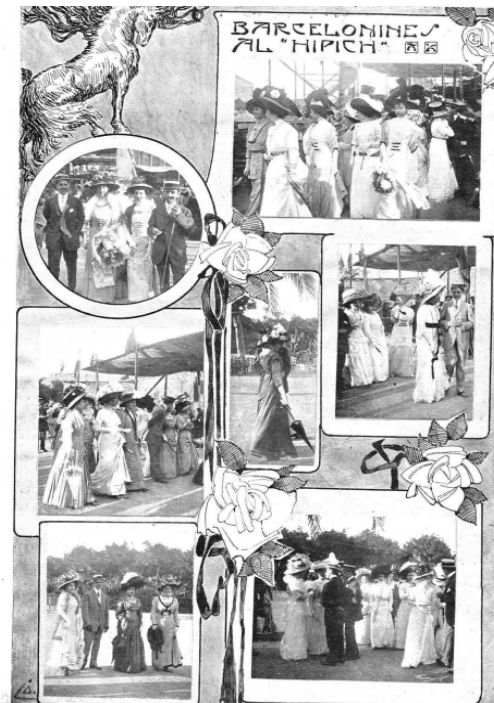


Fig. 1.13. *La il·lustració catalana*, 25 de juliol del 1909

⁷¹⁴ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *Plan nuevo de educación...* p. 61-76.

llamados botones a la marquesita son mucho mejores. La hechura de los cuerpos en toda clase de trajes padecerá por ahora muy poca variación; la mayor parte serán con solapa, como ya tuvimos el gusto de demostrarlo en nuestro figurín del número anterior, lo que sostendrá a no dudarle el lujo de la camiseta bordada. Excepto para los trajes de etiqueta, usase mas bien redondo el talle, que con el pico que hasta aquí hemos visto tan generalizado, las mangas verán sus mil formas fantásticas.”⁷¹⁵

Arreu es celebren i s’han celebrat rituals de pas d’un estat de la vida al següent mitjançant cerimònies diverses. Ja sigui un naixement, un casament o un funeral, l’ésser humà requereix una sèrie de codis de comportament i de vestimenta.⁷¹⁶ Així els vestits configuraven l’ús de tot un llenguatge de signes i símbols a través dels quals no només es generava un discurs social, sinó que també, com ja s’ha dit, es podia elaborar un discurs sentimental i moralista. Més enllà de les toilettes dedicades a un o altre moment del dia, a unes circumstàncies íntimes o a un acte social, existien una sèrie de vestits de cerimònia o d’actes vitals, relacionats amb aquelles festes o celebracions lligades a la vida. Així, es troben, per exemple, els vestits de dol o els vestits de núvia. El dol era habitual i la seva durada depenia del grau de parentesc. La indumentària de dol⁷¹⁷ i els seus diversos complements van arribar a constituir una variant de la indústria relacionada amb la moda, especialitzant-se alguns comerciants en aquesta classe de productes.⁷¹⁸

“Lutos para señoras. Única casa en España dedicada exclusivamente a lutos. - Confección de horas, de toda clase de trajes y abrigos. -Especial surtido en los géneros y objetos para luto. Rafael López, Plaza de Santa Cruz, n. 7, y calle San Cristóbal, n. 17, Madrid.”⁷¹⁹

El vestit de dol d’una vídua s’havia de conservar dos anys, essent molt rigorós durant els primers sis mesos. A partir de llavors, sense abandonar el color negre, es podia començar a vestir amb blondes, puntes i ornaments, que s’havien exclòs fins aquell moment. El dol podia ser rigorós, de divuit mesos, seguits dels de mig dol, que rondaven els sis. En els últims sis mesos, i gradualment, el dol anava desapareixent fins

⁷¹⁵ *El Tocador: Gaceta del bello sexo: periódico semanal de educación, literatura, anuncios, teatros y modas*, n. 16 (1844).

⁷¹⁶ CHAVES, E. I. “Blancas y radiantes. La tradición del vestido de novia en las costumbres nupciales occidentales”. A: BALLESTEROS, R. M. ESCUDERO, C. *Feminismos en las dos orillas*. Màlaga: Servei de Publicacions de l’Universitat de Màlaga, 2004, p. 411.

⁷¹⁷ Vegeu: ORTIZ, J. A. “Vestirse para la muerte. El luto y el tejido funerario en las colecciones del CDMT.” *Data tèxtil*, n. 26 (2012), p. 36-51.

⁷¹⁸ Vegeu: CATALÀ, L. “Historia de la indumentaria de luto a finales del siglo XIX y principios del XX.” *Congreso Imágen y Apariencia*, 2008 [en línia].

⁷¹⁹ *La Moda Elegante: Periódico de señoras y señoritas*, n. 46 (1876).

que el color gris substituïa el negre, amb ornamentació fosca.⁷²⁰ De fet, el costum de portar mig dol, com es descobreix en la lectura d'una revista de l'època, era:

“obra del bon gust. No admeten les regles d'aquest que, després d'una temporada de severitat en el vestir, passi immediatament la dona elegant a portar una *toilette* que, si bé podria ser preciosa, potser seria atrevida i és per això que en aquesta època de transició el gris, color sempre discret, i el violeta, color sempre seriós, són admesos en el vestit de la dona”.⁷²¹

Malgrat existir comerços especialitzats en articles de dol, cal tenir en compte que les senyores amb més capacitat adquisitiva, o les elegants, com s'anomenaven a l'època, seguien acudint a la modista:

“Vull un vestit ben llis, ben senzill, que m'aprimi força, i sense altre guarnit que uns biaixets de crespó i una renglera de botons... Que es vegi ben bé, ben bé, que és un vestit de viuda... — havia dit a la modista. I, enveïnada en aquell vestit i coberta tota per l'ample mantell negre, que en realitat l'afavoria extremadament, fent-li valer la blancor del rostre i l'or baix de la cabellera i donant-li, tot plegat, amb los drapejats i les transparències subtils de l'estofa, aires gràcils i interessants de tanagra animada, la Pepita no eixia de casa més que algun dematí per anar a missa”⁷²²

El dol ocupà una part important dels armaris dels homes i dones fins ben entrat el segle XX i generà una indústria en paral·lel a la del vestit. Essent així, a l'Exposició industrial de 1871, a la secció de teixits, s'hi troba “índianes de dol” de la casa Casas y Jover, situada a “Alta de S. Pedro, 46”.⁷²³ Així, les referències als vestits de dol sovintegen en totes les publicacions periòdiques del segle XIX i als diversos països europeus.

“Chez Gaillard jeune, rue de la Paix, ce n'est plus le rose, le gai, les couleurs vives qui dominant, on ne va point aux fêtes en passant par chez lui; mais comme en ce monde il y a plus de deuil que de oie, comme rien n'est si proche des sourires que les pleurs, nous devons recommander son établissement à nos lectrices; nous le pouvons d'autant plus que tout n'est pas noir chez lui; il y a aussi du gris, du lilas et des tendres nuances.”⁷²⁴

Els vestits de dol no eren iguals si es tractava d'un dol rigorós o d'un dol lleuger. Si el dol era rigorós, no es podien dur vestits en els que el teixit fos brillant. Les vídues podien lluir un vel negre que cobrís el rostre.⁷²⁵ El coll i els punys havien de ser petits,

⁷²⁰ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *La Elegancia en el trato social...* p. 237.

⁷²¹ “La moda i el gust”. *Garba* n. 4 (1905), p. 17-18.

⁷²² *Revista Setmanal Catalana*, n. 49 (1919), p. 230.

⁷²³ URGELLES. *Exposición general catalana ...* p. 48.

⁷²⁴ *La Mode: Revue des modes* (París), n.1 (1839).

⁷²⁵ CATALÀ. “Historia de la indumentaria de luto...”

tancats, sense ornament. Aquestes indicacions, però, podien variar molt al llarg de l'època i de la moda. En el dol hi havia diverses fases, en les quals es podien anar introduint algunes variacions. Passat el període de dol no estava bé vestir-se amb colors molt vius i calia mantenir-se en els colors discrets, com el blanc, el gris, el malva, el violeta o el morat. Els nens tampoc podien vestir amb colors gaire vius si els adults es vestien de dol. De fet, el color del dol per als infants era el blanc fins els set anys. Dels set als dotze es podia combinar el blanc amb el negre o amb el gris i a partir dels dotze anys ja es podia vestir de dol.

A mesura que avançava el segle, però, les noves necessitats femenines i els rols laborals feien perillar pràctiques tan lligades a la tradició. Com es pot llegir en un número de la revista *Garba* de l'any 1905:

“Més d’una vegada he sentit parlar en els salons parisencs de la costum de portar dol. He sentit dir que s’acabaria per no estar en consonància amb la vida moderna. S’ha dit que per el gran número de dones que en nostra ciutat se dediquen al treball i a negocis, el mocador i l’abric de dol eren unes peces incòmodes que s’han de desterrar” i, afegia: “podrà ser que realment aquestes peces desapareguin, més que s’acabi la costum de vestir amb rigor després de la mort d’un allegat, això no creiem que es realitzi mai”.⁷²⁶

Entre els vestits específics, d’ús cerimonial i simbòlic, s’hi troba també el vestit de núvia. Aquest era pensat per lluir unes hores, tot i que en alguns casos es plantejava també per ser modificat i reutilitzat després com un vestit de Ball.

“el citado traje [de núvia] debe tener, como esencia condición, la blancura, símbolo de la pureza y castidad. En Madrid no se cumple este requisito con mucho rigor, y aún entre personas pudientes, el negro ha reemplazado no pocas veces al blanco, acaso porque el traje negro se utiliza después para calle y visitas, y va pregonando largo tiempo la luna de miel. Repito que, no habiendo joven que deje de hacerse un traje para una reunión o concierto, juzgo incomprensible e injustificada economía no hacérselo para la boda”.⁷²⁷

Pel que fa a les noces, les núvies no havien anat pas sempre blanques. El vestit blanc no es va popularitzar fins al darrer terç de segle XVIII. El blanc fou adoptat aleshores com a color no només per als vestits de núvia sinó també per als vestits d’ús corrent. Mentre la burgesia es decantava pel blanc en el vestit, la menestralia sovint es casava de color negre ja que d’aquesta manera podien aprofitar el vestit per a d’altres ocasions. Aquesta dicotomia entre el blanc i el negre es mantingué fins ben entrat el segle XX. Sovint els vestits de núvia, malgrat anar-se adaptant a les variants de la moda,

⁷²⁶ “La moda i el gust”. *Garba*, n. 4 (1905), p. 17-18.

⁷²⁷ *La última moda*, n. 494 (1897), p. 5.

mantenien uns trets comuns que han arribat fins als nostres dies: llarga cua, vel i diadema o tiara.⁷²⁸

El vestit de núvia, doncs, estava absolutament subjecte i condicionat per l'economia familiar. Generalment les núvies de classe alta duïen el vestit blanc mentre que les de classe treballadora estrenaven un vestit nou, normalment d'un color més pràctic que el blanc, que els permetés aprofitar-lo en d'altres ocasions.⁷²⁹ En algunes publicacions es pot trobar remarcada la importància de que es tractés d'un vestit ben fet, pensat curosament, ja que era el que rebia més atencions de tota la cerimònia:

“ya no se trata de escoger un traje de baile, un traje de visita que se pueda lucir algún tiempo para desecharlo en cuanto llegue la próxima estación, sino que es preciso escoger un traje que solamente ha de llevarse unas cuantas horas y que, no obstante, han de ver todos y criticar muchos. (...) Si el presupuesto casero consiente encargar el traje de boda a un modisto de fama, éste, como consumado artista, dirá qué tela se ha de escoger y qué hechuras realzarán más apropiadamente la hermosura de la novia (...) Si, por el contrario, os veis precisadas a encomendar el traje de boda a un modesto artífice de la costura, será preciso que le ilustréis sobre el caso...”⁷³⁰

De vestits de núvia, d'entre els vestits observats durant el treball de camp,⁷³¹ només se n'ha pogut localitzar un. Es tracta d'un vestit de la primera dècada del segle XX,

Fig. 1.14. Vestit de núvia,
Mme. Renaud CDMT08947

⁷²⁸ Catàleg exposició *Vestits nupcials 1770-1998*. Barcelona: [Anells d'Or], 1998

⁷²⁹ CHAVES. “Blancas y radiantes. La tradición del vestido de novia...” p. 418

⁷³⁰ “La moda parisiense”. *Hojas selectas* n. 109 (1911), p. 439.

⁷³¹ Vegeu l'Annex.

aproximadament 1910, que va lluir Anna Freixa el dia del seu casament (fig. 1.14)⁷³² El vestit és obra de la modista Renaud, molt reconeguda a l'època, que es caracteritzava per una línia en els seus dissenys molt propera a la coneguda "línia Poiret",⁷³³ símbol de modernitat. El vestit està confeccionat amb setí de seda i tul brodat amb pedreria. Es caracteritza per una cua molt llarga, de forma apuntada, que es despleguava a l'alçada dels turmells i estava brodada amb pedreria i perles, recreant motius florals geometritzats, amb predomini de la simetria. La cua era un dels elements més destacats d'un vestit de núvia, ja que aquesta romania d'esquena als assistents durant tota la cerimònia, deixant a la vista durant llarga estona la part posterior del vestit.

Les toilettes, el seu ús i les seves formes es modificaren amb el temps. Les noves activitats requerien noves solucions, a la vegada que els canvis socials modificaven les necessitats vestimentàries de la població. És clar que els canvis que es donaren en la figura femenina i el seu rol social tingueren també la seva representació en el vestit. Ja no només amb l'abandonament de la cotilla, o la disminució de volum dels vestits, sinó que també es donà una masculinització d'algunes peces. La influència més evident del vestit masculí es troba en les peces aparegudes a final del segle XIX.⁷³⁴ Des dels vestits de les amazones, els intents d'idear una peça similar als pantalons per a les dones o l'ús del *canotier* eren herència de la moda masculina. Potser el tipus de vestit que caracteritzà millor la segona meitat de segle i que il·lustrà els canvis socials, sobretot pel que fa al gènere femení, fou el vestit sastre:

“Per a els vestits de sastre esmentats, se porten canotiers també petits, amb copa molt petita i un bon xic alta rodejada de ruixa feta amb cinta.”⁷³⁵

D'aquesta manera es popularitzà l'anomenat vestit sastre, o *tailleur*, seguint la nomenclatura francesa. Aquest, inventat pel modista anglès Redfern el 1855, era un vestit format per jaqueta i faldilla, confeccionat amb un patronatge relativament senzill, de poques costures, de materials resistents i normalment de colors força neutrals:

“de pocos adornos pero de irreprochable forma. Las faldas sesgadas y de cola responden de un modo admirable a sus exigencias, así como las chaquetas abiertas en solapas sobre camisolín claro. Desde luego es indispensable para los mismos la manga fruncida en el hombre y muy estrecha de puño, siendo los

⁷³² Vestit conservat al Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, amb el número d'inventari 08947.

⁷³³ Vegeu el capítol: 2.3.3. 1890-1914: De la rigidesa històrica al vestit modern.

⁷³⁴ PASALODOS, M. Catàleg d'exposició *La moda en el siglo XIX*. Sevilla: Museo de Artes y Costumbres populares de Sevilla, 2008, p. 17.

⁷³⁵“La moda i el gust”. *Garba*, n. 2 (25 novembre 1905), p. 19.

adornos que mejor convienen a estos modelos respuntes o bieses bastante anchos. (...) para su confección se recurra a las lanillas un poco fuertes.”⁷³⁶

Es tractava d'un vestit més còmode, que permetia moure's per la ciutat i dur a terme activitats variades. En aquest mateix sentit, hi ha un fragment de 1889 en el qual hi ha la proposta d'una nova solució per al vestit femení, també caracteritzat per la comoditat:

“Entre las novedades excéntricas que ofrecerá en breve la Exposición Universal de París, figura una revolución completa en el traje femenino. Una modista inglesa, miss Jawonky, ha publicado un folleto en que preconiza la ventaja de prescindir de las faldas con que hasta ahora se vistió la mujer, aconsejando el empleo de un traje de su invención, que consiste en un amplio pantalón bombacho y levita o americana. Los razonamientos con que la modista inglesa trata de probar su acierto no dejan de ser curiosos. Dice que la mujer ha abandonado ya en todos los países cultos la vida tranquila del hogar para lanzarse al trabajo, excepción hecha de las grandes damas y de aquellas otras señoras que por su posición pueden permitirse el lujo de la holganza. En Londres, París, Berlín, Viena y en las poblaciones de los Estados Unidos, hay miles y miles de mujeres que trabajan en oficinas y tienen que subir rápidamente a los ferrocarriles, tranvías y ómnibus. Para este trabajo y para esta vida activa, las faldas son un impedimento. ¡Cuánto mejor -termina- es el empleo de este traje que propongo y que facilita los movimientos sin quitar a la indumentaria la gracia que busca siempre el sexo bello en cuanto le rodea! La modista inglesa, que tiene una instalación de sus vestidos en la sección correspondiente del Palacio de industrias diversas, ofrece un premio de 500 francos a 12 parisienses hermosas y jóvenes que el día 15 de agosto quieran aceptar el regalo de estos trajes y lucirlos en el Campo de Marte hasta que termine la Exposición. Excusando es decir que no faltaran quienes acepten la proposición. Lo que no sabemos es si la propaganda dará buenos resultados.”⁷³⁷

En aquest cas no només es tractava d'una solució nova, sinó que la mateixa forma de publicitar-ho era del tot innovadora.

Una altra aportació en el camp de la indumentària femenina moderna eren els pantalons⁷³⁸ o el que podien ser el precedent dels pantalons femenins. El 1851 aparegueren els anomenats Bloomers, que consistien en una mena de pantalons molt amples, que es vestien amb una brusa. El nom prové d'Amèlia Bloomer (1818-1894), directora de la revista nord-americana *The Lily*. Els pantalons han estat, des que es sexualitzaren les peces de vestir, un dels símbols occidentals de la masculinitat. Això

⁷³⁶ *La Vanguardia*, 25 de maig de 1892.

⁷³⁷ *La Dinastía*, n.3353 (1889).

⁷³⁸ Sobre aquest tema vegeu: TOUSSAINT-SAMAT. *Historia técnica y mora del vestido...*p. 161-181.



Fig. 1.15. Model de la faldilla-pantalons de la casa Béchoff-David, París. Aparegut a *Hojas Selectas*,

ha fet que el seu ús no es generalitzés entre les dones fins ben entrat el segle XX. El bloomerisme, segons Pena, podria ser considerada una variant polititzada del dandisme.⁷³⁹ Les *bloomeristes* feren d'aquesta peça un símbol de les seves reivindicacions feministes que, evidentment, tingueren a Catalunya ben poca repercussió. De fet, s'han trobat poques referències a revistes de l'època. A continuació es cita un comentari a propòsit del bloomerisme fet a el *Correo de la Moda*:

“En achaque de bloomerismo nuestras simpatías están a favor del partido conservador. Y valga la verdad, señoras: ¿qué motivo hay para renunciar a nuestro traje natural? Acaso las elegantes capotas, las graciosas mantillas, los ricos vestidos de seda, los cómodos mantones y chales de cachemira, no hacen resaltar más nuestros atractivos que el pantalón, el tonelete, la chaqueta de húsar y el sombrero a lo Robin de los bosques que constituyen el uniforme de esas amazonas alistadas en las banderas bloomeristas”⁷⁴⁰

En una altra revista es poden llegir les consideracions fetes d'una festa en la que les dones anaven majoritàriament vestides amb bloomers. En aquesta ocasió, el personatge d'un estranger, que encarna l'opinió conservadora respecte a l'ús dels pantalons, expressa la seva sorpresa i malestar en veure que homes i dones anaven vestits igual:

⁷³⁹ PENA. “Dandismo y Juventud”... p. 118.

⁷⁴⁰ *El Correo de la Moda*, n. 5, (1852), p. 78. Citat a: PENA. “Dandismo y Juventud...” p. 119.

“cuando al son de la música que comenzó a tocar una polka, se pusieron en movimiento como unas tres docenas de mamelucos con sus respectivos toneletes, el asombro del tal forastero no tuvo límites. ¿Dónde están las mujeres? Preguntó candorosamente a uno que a su lado tenía, porque es de advertir que los varones estaban igualmente ataviados, según el modelo de Mistress Bloomer, y por consiguiente mal podían distinguirse de las hembras. ¿Pues no las ve Vd., hombre? Le contestaron a secas: las mujeres son las que no tienen barba: en eso se diferencian aquí de los hombres”.⁷⁴¹

Aquest bloomerisme, però, no tingué més transcendència. Configurà una temptativa revolucionària en el mode de vestir i a la vegada els precedents d’una nova solució vestimentària, que aportava comoditat i modernitat a la *toilette* femenina. Ja a principi del segle XX aparegué la faldilla-pantalons, que trobà també detractors i defensors però que, sobretot, posà de nou sobre la taula la masculinització del vestit femení. *Feminal* observà el 1908 que “per sort, sembla que aquest habillament tan poc estètic ha trobat, per ara, poca acceptació”.⁷⁴² La mateixa publicació, tres anys després, tornà a citar els pantalons femenins i ho feu en un to més crític:

“A nostres mans han arribat aquests dies, revistes de modes franceses, en algunes planes hem tingut ocasió de veure varis models de juppe-coulotte, aquesta manifestació imbècil de l’estat d’esperit dels modistes estrangers”.⁷⁴³

És evident que la introducció d’un succedani de pantalons en el món femení suposà una revolució més per una qüestió social que no pas estrictament estètica. Es tractava d’un pas més en la carrera d’igualtat de gèneres que poc a poc anava arrelant –una igualtat encara molt desigual- però que espantava els sectors més conservadors. Les crítiques recalitrants envers els costums estancats en la indumentària femenina sovintejaven:

“Mientras la mujer no alteró substancialmente el tipo de su histórica prenda de vestir, de la falda, que desde siglos antes de la aparición de modistas y costureras en el mundo industrial fue la característica de la indumentaria femenina, las variaciones de la moda no soliviantaban los ánimos ni producían conflictos de orden público, pues sus consecuencias quedaban inscritas en el círculo mínimo del hogar, con alguna escaramuza de linaje conyugal y doméstico. Pero en cuanto las extravagancias de la tijera modisterial han rebasado los límites de la jurisdicción femenina, con desembozado propósito de usurpar al sexo masculino la prenda simbólica de virilidad y supremacía, el

⁷⁴¹ *El Áncora*, n. 588, (1851).

⁷⁴² *Feminal*, n. 19 (1908), p. 19.

⁷⁴³ *Feminal*, n. 407 (1911), p. 19.

sentimiento público se ha relegado contra tan audaz injerto de indumentaria...”⁷⁴⁴

En un altre número de la mateixa publicació, la cronista afirma:

“Hasta ahora no creía en el éxito de este capricho de la moda, pues si la falda pantalón pregona su audacia en los obradores de muchos modistas, sólo se ven por las calles raros ejemplares que llaman la atención del público, de manera evidentemente molesta para sus propietarias; pero ya empiezo a creer en su triunfo, por inverosímil que pareciera en un principio”⁷⁴⁵

Sembla, però, que finalment aquesta modalitat de pantalons no tingué l'èxit que s'esperava.

“Muchos y muy repetidos fueron los abucheos contra aquella nueva moda del vestir, hasta que por último se batieron en retirada los innovadores y no volvieron a presentarse en público las audaces propagandistas de lo que pudiéramos llamar masculinidad femenina”.⁷⁴⁶

Aquesta desobediència dels dictats de la moda per part dels consumidors posà de manifest que tot i l'interès per seguir la darrera tendència, prevalien encara, de manera flagrant, els aspectes més tradicionals de la societat. És a dir: la societat podia anar canviant de mica en mica i la moda anar adaptant-se paulatinament, però el que no es tolerava era que la moda intervingués tan directament, visibilitzant uns canvis que encara no havien succeït.

“Era una noia jove, de rostre vulgar i cos raquític, vestint pantalons un poc bombatxos de satí negre -bastant deslluït per cert- jaqueta d'abric negre i entre ella i els genolls, una mena de túnica estreta, com una faldilleta curta de crespó o seda prima color d'oli. Aquesta extravagant toilette anava rematada per un gran capell negre molt atapeït d'unes tristes parodies de plomes i llaços i sivelles... No cal dir els impropis més o menys triats que plovién sobre la desgraciada personeta qui així venia a torbar la severa quietud dels nostres carrers més senyorials. El més trist d'allò era pensar que aquella noia no tenia per excusa la que pot aduir un *mannequin*, que es guanya la vida exhibint en públic les extravagàncies en els que sempre impera cert segell d'elegància imposat pel *savoir faire* d'una professional. Mes no... aquella pobra noia vestia a la última moda! (...) Evidentment, algun model que afecta la línia d'unes faldilles no travades aquesta odiosa i incòmoda moda que impera encara) pot ser més utilitzat, per exemple, en viatges, excursions, sports, etc. que no pas les faldilles estretes o les amples i llargues que cal recollir. El que és verament

⁷⁴⁴ *Hojas Selectas*, n. 109 (1911), p. 416.

⁷⁴⁵ *Ídem. Ant.* p. 536

⁷⁴⁶ *Ídem. Ant.* p. 910.

deplorable és sentir com els homes, tractant-se de la falda-pantaló, s'apressen a agafar-se l'ocasió per a haver-se-les contra les dones, i acusen aquestes de bogeria, estupidesa, ganes de ridiculitzar-se..."⁷⁴⁷

Més enllà de les intervencions que en matèria de societat podia protagonitzar la moda, tot aquest món de les aparences no mancava de crítica burlesca. En moltes publicacions contemporànies es poden trobar comentaris àcids sobre el que sovint es qualificava com la bogeria de la moda, d'un vestit despersonalitzat i d'una actitud forçada i artificiosa:

“Si de la faz pasamos al cuerpo, ¡oh, mis bellas clientas, oh mis simpáticos parroquianos, qué de cosas he de deciros! Como toda la *crème* me dispensa el honor de ser vestida por mis manos, lo *chic*, lo *smart*, va al *sport*, al *square*, y a los *spectacles*, *splendide*, *spongeux*, *splendeureuse*, *spiritualisé*, con tal *spontanéitié* en el corte de sus vestidos que ayer mismo me emocioné oyendo a un caballero entre extranjero y del país, que, lanzando al aire su *chapeau*, requebraba a una señora en estos términos: - Ole ya por usted y por el tailleur que confeccionó ese *spencer*, u chaquetilla torera que usted se trae, color de pasa de *Smyrne*, y que la cubre la médula espinal con tanta gracia y con tanto aquel! ¡Eso es un hombre, y usted una mujer *sphérique* y *special* y extraordinaria! Usted tié el cuerpo de *sphinz*, ú esfinge, y él unas manos de *speculateur* de primera. Es todo lo que tenía que hablar a usted. He dicho, ¡Olé, y olé y olé! (...) Mas ¡*parbleu!* no es cosa de ocuparse de uno mismo, siendo tantos los artistas que moldeamos los cuerpos del sexo bello y del feo. Las siguientes observaciones yo las apunto, pero todos colegas han sido los encargados de crear y ejecutar los figurines... (...) No es cosa de desarrollar más esta crónica sastresa-modistil, aunque tela de sobra hay para hilvanar, coser y zurcir una veintena de tipos estrambóticos, cuyos patronos vemos por ahí a todas horas haciendo furor.”⁷⁴⁸

1.3.4. Consideracions sobre la higiene en el vestit

La higiene, la seva importància i la seva influència en la vida dels ciutadans prenia protagonisme a nivell europeu ja des de les darreries del segle XVIII. De fet, el creixement demogràfic que van patir moltes grans ciutats europees van comportar un augment de la problemàtica pel que fa a les condicions de salubritat de la població, i fou cabdal el desenvolupament de tota una sèrie d'estudis i la publicació de memòries al voltant del concepte “Higienisme”. La higiene era aquella ciència que permetia localitzar problemes i possibles fonts de malaltia i evitar que aquestes es propaguessin

⁷⁴⁷ *Feminal*, n. 48 (1911).

⁷⁴⁸ *Pluma y Lápiz*, n.154 (1903).

o es desenvolupessin. Segons apunta Pantaleon, les condicions de vida de la ciutat de Barcelona empitjoraren al llarg dels segles XVIII i XIX, quan no només hi augmentà notablement la població sinó que s'hi assentaren indústries en el seu interior.⁷⁴⁹ De fet, a l'Ajuntament de Barcelona hi havia en aquells anys una Junta de Sanitat, formada per metges i cirurgians,⁷⁵⁰ que actuava com un Síndic de Gregues en termes higiènics, decretant solucions a possibles casos insalubres o poc higiènics en una Barcelona tancada entre muralles i amb uns nivells de població creixents. Fou però durant el segle XIX quan la higiene adquirí un desenvolupament ampli, quan es generaren multitud de teories i s'establí com una disciplina mèdica en ella mateixa, immersa en la voràgine de la Revolució Industrial que plantejava nous problemes i requeria noves solucions. D'aquesta manera, els metges higienistes criticaren la falta de salubritat a les ciutats industrials, així com les condicions de vida i treball dels empleats fabrils, entre d'altres aspectes.⁷⁵¹

La higiene, però, no era només un mètode de cura o de prevenció que es limités a la pràctica mèdica, sinó que conformava tota una filosofia que calia difondre entre la població per tal que s'eduqués en la seva pràctica.⁷⁵² D'aquesta manera sorgiren nombroses publicacions, paral·lelament a aquelles dirigides als professionals de la medicina, que tenien com a objectiu difondre pràctiques higièniques. De fet, en molts dels manuals de comportament prèviament esmentats es dedicava un capítol a la neteja íntima, subratllant-ne la seva importància:

“El descuido de la limpieza, del orden y de la higiene, tiene desastrosas consecuencias, se debe cuidar del cuerpo entero tomando un baño corto o ducha todos los días si se puede; ventilar bien las habitaciones, y acostumar a las jóvenes a las grandes abluciones (...) y si busca casa con su madre no deben fijarse en la tontería de si es principal o quinto (con tal de que tenga ascensor), pero debe tener buena luz, buena situación y buen aire, cuanto más alto mejor.”⁷⁵³

La disciplina es dividia entre higiene pública i higiene privada, fent referència la primera a aspectes urbanístics i de salubritat, mentre que la segona es centrava en la neteja i la higiene individual, de neteja personal, de la casa i dels vestits. Quan es

⁷⁴⁹ PANTALEON, M. “«Barcelona sucia». La higiene a Barcelona durant el segle XI”. *XX Congrés d'Història de Barcelona – Dilemes de la fi de segle, 1874-1901*. Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona 27-30 de novembre de 2007.

⁷⁵⁰ CALBET, J. M; ESCUDÉ, M. “Conflictos sobre higiene pública a Barcelona a les darreries del segle XVIII”. *Gimbernat*, n.25 (1996), p. 43-51.

⁷⁵¹ URTEAGA, L. “Miseria, miasmas y microbios. Las topografías médicas y el estudio del medio ambiente en el siglo XIX.” *Geo-Crítica*, n. 29 (1980), p. 6.

⁷⁵² ALCAIDE, R. “Las publicaciones sobre higienismo en España durante el período 1736-1939: un estudio bibliométrico”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias sociales*. Universidad de Barcelona, n. 37 (1999). Vegeu també: “L'higiene i l'estètica femenina”, *Feminal*, n. 2 (1907), p. 335.

⁷⁵³ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *Plan nuevo de educación...* p.28.

parlava d'higiene pública, però, es feia referència a una qüestió molt àmplia, que comprenia higiene moral, sanitat, ordre públic o beneficència, i configurava el discurs de les classes dominants per trobar una solució que els fos avinent a la qüestió social. D'aquesta manera, doncs, la higiene va ser el gran agent moralitzador emprat per la burgesia,⁷⁵⁴ abraçant tots els camps possibles d'actuació en la relació entre la societat i les malalties, constituint-se en una disciplina mèdico-social.⁷⁵⁵ Pere Felip Monlau (1808-1871) fou un dels metges que feu de la higiene el centre de les seves recerques. Fou, sens dubte, un dels més prolífics en quant a la producció literària i la difusió de la doctrina higiènica. Va pertànyer al cos de la Sanitat Militar i es dedicà també a la política. Dedicà grans esforços a l'estudi de la medicina preventiva, i publicà volums molt interessants, com *Elementos de higiene pública* i *Higiene del matrimonio*. Un altre autor que també tractà la higiene privada i en concret els vestits fou Juan Giné Partagàs, que publicà entre 1871-1872 el *Curso elemental de Higiene privada y pública*. En aquesta obra, el quart volum es dedicà a la higiene industrial, tractant-s'hi diversos temes relacionats amb l'alimentació, el treball i el salari, els vestits, els banys públics, el treball dels nens, els tipus d'indústries i les prescripcions higièniques que s'havien d'adoptar.⁷⁵⁶

La higiene interessava en totes les vessants de la vida. Tant és així que en el camp del vestit i del cos aquella prengué també molta importància, entenent-se com aquella manera de vestir-se que no feia malbé el cos i en preservava la salut. La ventilació, la neteja, l'ús de teixits adequats a la temperatura i a l'estació i fins i tot el lloc d'on provenien els vestits eren considerats clau per a una higiene correcta.⁷⁵⁷

“De las distintas materias de que se tejen telas para nuestro uso, son las más calientes, por gradación, el pelo, la lana, el algodón y el hilo, que es el más fresco, y que se usa para las prendas interiores. Los colores tienen gran influencia por el calor que concentran los oscuros. De aquí que en verano predominen los colores claros. Los vestidos deben conservar en la medida su justo medio. Muy estrechos, molestan, oprimen; muy anchos, dificultan nuestros movimientos y molestan también. No deben usarse guantes muy estrechos, ni ligas y corbatas que, por lo ajustadas, impidan la circulación de la sangre. El uso del corsé, muy prieto y que oprime como una coraza las paredes y vísceras del pecho, es origen de gravísimos padecimientos.”⁷⁵⁸

⁷⁵⁴ PANTALEON. “«Barcelona sucia». La higiene a Barcelona...”

⁷⁵⁵ ALCAIDE, R. “La introducción y el desarrollo del higienismo en España durante el siglo XIX. Precurores, continuadores y marco legal de un proyecto científico y social”. *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n. 50 (1999).

⁷⁵⁶ ALCAIDE. “La introducción y el desarrollo del higienismo en España...”

⁷⁵⁷ MONLAU, P. F. *Elementos de higiene privada o el arte de conservar la salud del individuo*. Madrid: Imrenta de M. de Rivadeneyra, 1857, p. 67.

⁷⁵⁸ VESCOMTESSA DE BARRANTES. *La Elegancia en el trato social...* p. 275-276.

Un dels elements amb els que la higiene topà més fort fou amb tots aquells artefactes que la història s'havia entestat a fer servir per tal d'emmotllar el cos de la dona a un cert ideal estètic.⁷⁵⁹ No és objecte d'aquest estudi realitzar una aproximació a les pràctiques vestimentàries emprades per la dona que limitaven la seva activitat física, és ja sabut i estudiat que estructures com el mirinyac, la crinolina o la cotilla comportaven a aquelles que els vestien problemes de salut i incomoditats diverses.⁷⁶⁰ Sovint la higiene es veia en la tessitura de contradir les modes, que pregonaven un ús excessiu de determinats elements, com en el cas dels barrets:

“La Higiene declara la guerra al *sombrero* de copa alta i en lo seu lloc aconsella l'ús en tot temps d'un *sombrero* de palla, vernissat per l'hivern amb una substància fosca i de consistència per a suportar les pluges sense malmetre's posant-hi si fos precis les reixetes laterals que porten los volets de castor per a facilitar la transpiració. Aquest sombrero hauria d'ésser d'ales amples, de forro color fosc, d'alçada regular i ni ample ni estret en lo cap. Celebrariem que d'una vegada per sempre desaparegués lo ridícul sombrero de copa alta i que deixant-nos de les preocupacions de la moda ens atenguéssem als preceptes de La Higiene.”⁷⁶¹

De la mateixa manera, es troben d'altres consideracions de doctors i higienistes que, tractant temes d'actualitat des d'un punt de vista higiènic, permeten avui obtenir quadres molt descriptius d'escenes quotidianes variades. Els balls, els esports o els banys de mar, així com el treball en la indústria, el camp o el treball a domicili, eren objecte d'observació i d'anàlisi d'aquests higienistes:

“El Dr. Bazzoni, hablando en *L'Hygiene pratique* respecto del baile, dice lo que sigue: “Debe ser moderado y con largos intervalos de descanso. El exceso en bailar produce muchas enfermedades. Las condiciones de insalubridad en que suelen estar los salones de baile, pueden constituir un peligro serio. El corsé oprimiendo el tórax de la señoras y sacando de su estado natural los órganos del pecho; el calzado apretado que obliga a equilibrios fatigosos, y el escote, son altamente perjudiciales al bello sexo, y hacen que lo sea el baile, en vez de higiénico, como lo fue en su origen. El mucho calor de las estufas y las luces es dañoso en alto grado. Para que sea provechoso el baile, ha de constar tan solo de aires moderados y acompasados, que suelten el cuerpo y respondan a leyes higiénicas. Entre la comida y el baile deben mediar dos horas por lo menos, para que no perjudique; no debe alargarse mucho y dejar la noche para el

⁷⁵⁹ Sobre els elements utilitzats en el vestit de la dona en relació al seu cos s'ha publicat un llibre que, tot i ser força general i no aprofundir en una època concreta, aporta una vista panoràmica: MANZANEDA, L. *Del corsé al tanga. 100 años de moda en España*. Barcelona: Eidciones península, 2011.

⁷⁶⁰ Vegeu: VIDAL, M^a C. (ed.), *La feminización de la cultura: una aproximación interdisciplinar*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002; DUBY, G. Y PERROT, M. (Dir.): *Historia de las mujeres*. Madrid: Editorial Taurus, 1992.

⁷⁶¹ *Arch de S. Martí*, n. 3 (1884), p. 45.

descanso cotidiano, en vez de hacerlo por el día, contra naturaleza. Por último, deben abstenerse de ir a los bailes las personas que padecen de las vías respiratorias o de palpitaciones del corazón.”⁷⁶²

Pel que fa a la higiene en el vestit, cal destacar l’interès que despertà un element com la cotilla, que oprimia i emmotllava el cos femení, essent sovint la causant de molts desmais i malestars. A França, país veí i de gran influència a Catalunya, ja des de mitjan segle XIX es troben publicacions que s’hi referien, com el llibre *Études historiques et médicales sur l’usage du corset*, publicat pel Dr. Bouvier en una data tan primerenca com el 1853 –tenint en compte els encara 60 anys d’història de la cotilla que vindrien per davant.⁷⁶³ És interessant destacar un article de Martínez Castelló,⁷⁶⁴ aparegut a *La Moda Práctica*, en el que es reivindicava un ús correcte d’aquest element, que hauria de servir per mantenir recte l’esquena en comptes de deformar la cintura, apel·lant a la proporció entre les diferents parts del cos. No s’ha localitzat cap tractat sobre indumentària en el que es fes referència de manera explícita a consideracions mèdico-sanitàries per a la confecció dels vestits,⁷⁶⁵ així com tampoc consta cap manual mèdic dedicat al vestuari. Però revisant les tesis higienistes de l’època, així com les obres fonamentals per a l’estudi de la moda⁷⁶⁶ i de les mateixes revistes, es pot deduir l’existència d’aquest discurs mèdic. Seguint les tesis de Monlau, es poden definir la raó principal per la qual s’estengué l’ús de la cotilla, amb la que es pretenia “aparentar un talle que, no sabemos por qué, llaman elegante”.⁷⁶⁷ Aquesta pràctica “destruye a las mujeres su salud”, atesa la gran quantitat d’efectes adversos que provocava en el cos el fet de col·locar-se una estructura constrictora del pit i el ventre:

“pretender que las mujeres renuncien al tocador, a su *deux ex machina*, a su alquimia, a su arte y pasión de agradar, fuera un despropósito. Solo les diremos a nuestras jóvenes que huyan de lo ridículo, de lo tiránico, de lo insano de la moda y que la pureza, sencillez y saludable libertad son las galas que más brillantes prestarán a su belleza, a su vestir, a su elegancia, a su salud, que no debe teñir jamás con su ideal. Huyan del corsé como de un veneno: cuerpo oprimido, cuerpo enfermo, la opresión, el lujo, la moda, la competencia, la vanidad de lucir en las calles, el prurito de hacer consistir su valor en sus

⁷⁶² *La Dinastía*, 21 de febrero de 1884

⁷⁶³ BOUVIER, S. *Études historiques et médicales sur l’usage du corset*. Paris: J.-B. Baillière, 1853. Citat a: LEOTY, E. *Le corset a travers les ages*. París: Paul Ollendorff éditeur, 1893, p. XI.

⁷⁶⁴ MARTÍNEZ, J. M. “La higiene y la moda”. *La moda práctica*, n. 42 (1908).

⁷⁶⁵ PLA, I. “El discurso médico sobre la indumentaria. Propuestas ideales y prácticas reales”. A: ROMANÍ, O; COMELLES, J. M. [eds.] *Antropología de la salud y de la medicina*. Tenerife: Asociación Canaria de Antropólogos-FAAEE, 1993. p. 219-230.

⁷⁶⁶ Vegeu: TOUSSAINT-SAMAT, M. *Histoire Technique & Morale du vêtement...* p. 410 i BOEHN, M. VON, *La moda. Historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona: Editorial Salvat, 1947, p. 295.

⁷⁶⁷ MONLAU. *Elementos de higiene privada...* p. 67.

atavíos anti-higiénicos, no son los mejores medios ni de conservar su belleza ni su salud.”⁷⁶⁸

Els higienistes, però, no volien eliminar aquesta peça, ja que es considerava higiènica o adequada en ella mateixa si no se'n feia abús.

“El corsé usado con higiene favorece el estado natural del cuerpo, evita la excesiva convexidad del vientre, el peso de los vestidos y molestias que produce sujetarlos a la cintura, preservando las paredes del vientre y descansando sobre los innominados.”⁷⁶⁹

Citant Perrot, el cos és “un producte social, producte cultural, producte històric, portador i productor de signes i mai no ha deixat de canviar de sentit tot canviant d'aparença”.⁷⁷⁰ Durant el segle XIV els vestits de les dones ja havien començat a emmotllar i descobrir el cos femení deixant aparèixer les espatlles i el coll. De mica en mica la dona anà mostrant el seu cos, entrant així en el joc de la seducció femenina. Aquest, reforçat per la indumentària, anà variant amb el temps però mantenint sempre unes constants formals. Pit, ventre i malucs es mostraren i, fins i tot, s'augmentaren, mitjançant elements estructurals interiors. Aquesta pràctica es començà a estendre des de mitjan segle XV amb l'aparició del guardainfant (que aparegué com una conseqüència lògica del volum i de l'amplitud que els vestits anaren assolint). El missatge sexual esdevingué, doncs, l'element d'un codi que es desxifrava a través del vestit. La tendència artificial de la silueta femenina s'imposà fins el principi del segle XX. Així, una part dels mecanismes de variació de la moda femenina s'aconseguien mitjançant la compressió del cos i l'expansió de la faldilla amb diferents elements estructurals:

“Es indiscreto y nocivo en alto grado en que el corsé sirva para disminuir la cintura o arreglarla al figurín. El corsé, usado de un modo inconveniente, disloca las vísceras, éstas se repliegan bajo el diafragma y produce más condiciones de vida a estas mismas vísceras; el diafragma presiona sobre los pulmones y estos órganos poco a poco pierden permeabilidad y holgura con detrimento notable de la respiración, circulación y a veces hasta del aparato digestivo, puesto que oprime el estómago, el hígado y el bazo.”⁷⁷¹

La cotilla s'inclouïa dins el grup d'elements de vestuari anomenat *llenceria* o *roba blanca*. Era una de les peces més representatives i característiques de la indumentària femenina dels segles XIX i XX, definint-ne el caràcter i la línia. Les funcions de la cotilla es poden resumir en: dibuixar les línies del tors, reduir el ventre i no impedir els moviments del bust. Així, era fonamental que la cotilla anés molt ajustada al cos, i

⁷⁶⁸ PANADÈS. *Educación de la mujer según...* p. 85.

⁷⁶⁹ JERÉZ. *El libro de la mujer. Educación social y familiar...* p. 153.

⁷⁷⁰ PERROT. *Le travail des apparences...* p.199.

⁷⁷¹ JERÉZ. *El libro de la mujer. Educación social y familiar...* p. 154

tingués rígidesa, fet pel qual havia de tenir una estructura armada, tancaments al davant i una disposició de cintes o cordills a darrere que permetés estrènyer-la.⁷⁷² En paraules de Pasalodos, “se asociaba a la belleza, era aliado de la coquetería y resultaba ser el encargado de la constitución de la delgadez impuesta por la moda”.⁷⁷³ Les veus crítiques de metges i higienistes no restaren en silenci davant del que consideraven aberracions per a la salut femenina. Malgrat l’existència d’aquests discursos, però, a principis del segle XX la línia femenina de moda (que s’ha anomenat sovint línia serpentejant o en *S*, en un volgut paral·lelisme amb la línia *coup de fouet*) s’aconseguí gràcies al fet que les cotilles s’allargaven per davant, agafant també els malucs i imprimint una forma còncava a les balenes⁷⁷⁴ anteriors i convexa a les posteriors.

Tot i que les classes més baixes no renunciaven a l’ús de la cotilla, l’esveltesa era, com la pal·lidesa, un signe de classe i respectabilitat, com es posava de manifest a la revista *La moda práctica*, l’any 1911:

“Las mujeres que se privan del corsé tienen también parecido con otras mujeres que no son precisamente las más estimadas por la sociedad. Como el corsé es la única garantía de que no nos confunden 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 de mal gusto, reñido con la honestidad.”⁷⁷⁵

Existia una relació manifesta entre els ideals que apuntaven a alliberar la dona de les opressions de la moda i els moviments per a l’emancipació femenina i la conquesta dels seus drets civils i polítics. Tot i que, tanmateix, la moda no era l’objectiu central de les reivindicacions d’aquests moviments, sí que cal considerar que la concepció d’una dona amb un nou rol social tenia també la seva influència en la nova manera d’entendre el vestit, que havia de respondre a noves exigències. A Anglaterra, l’any 1880, es creà la Rational Dress Society⁷⁷⁶ amb l’objectiu d’estudiar i de donar a conèixer els criteris d’higiene en la indumentària, particularment en el vestit femení. Quatre anys més tard de la seva aparició, aquesta institució organitzà a Londres la International Health Exhibition, que atragué a més de quatre milions de visitants.

A partir de 1825 es començaren a comercialitzar les cotilles, de manera que es van produir alguns canvis en la seva confecció, com l’aplicació de petites anelles d’acer per on es passava la cinta, en comptes de ser rematades amb puntades fetes a mà. Ja a finals del segle XIX, quan la cotilla entrà en els grans magatzems (gràcies als processos

⁷⁷² PASALODOS. “Permiso para fabricar un corsé...”

⁷⁷³ PASALODOS, M. “Corsé (1900-1905)”... Sobre aquest tema vegeu també: STEELE, V. *The corset. A cultural history*. Londres: Yale University Press, New Haven&London, 2004.

⁷⁷⁴ Varetes fetes de la substància cartilaginosa i flexible que tenen les balenes a la mandíbula superior.

⁷⁷⁵ *La moda práctica*, n. 181 (1911), p. 8-10.

⁷⁷⁶ BUTAZZI, G. *Art, Histoire et Société*. París: Le Livre de Paris-Hachette, 1983, p. 206.



Fig. 1.16. *Grandes almacenes de El Siglo. Temporada invierno 1903-1904, hivern 1903-1904.*

tècnics que en feren més rendible la fabricació), aquests elements estructurals arribaren a les classes més baixes, que les podien adquirir a un cost assequible. Tanmateix, algunes revistes seguien insistint en la importància de la qualitat de la cotilla, referint-se a les que es venien confeccionades:

“Los corset (sic) que se venden hechos suelen ser más vistosos, adornados de cintas y lazos, pero estos adornos sólo sirven para ocultar la mala calidad de la armadura, la inferioridad de la tela, etc. etc. y solo consiguen desfigurar el busto, convirtiendo el talle en recto y cuadrado. Pocos adornos y buen genero, y sobre todo perfecta confección.”⁷⁷⁷

La indústria de la confecció de cotilles era una de les més importants, comprenent les fàbriques de “Broches para corsés”, d’“Artículos para corsés”, les “corseterías” (entre les quals destacaven els grans magatzems *El Siglo*) i les fàbriques de cotilles al major.⁷⁷⁸ Entre l’1 de juliol del 1878 i el 7 de desembre del 1920 es registraren un total de 180 patents relacionades amb la cotilleria.⁷⁷⁹ A través d’aquestes patents es poden observar els esforços que es feien per tal de produir “corsés higiènic”, entenent aquest factor “higiènic” com la millora de la construcció i l’estructura, mitjançant materials menys agressius per al cos: “Un corsé higiénico sin ballenas, muelles, ni cordones para su ajuste y que se adapta perfectamente al cuerpo de la mujer por presión vertical en vez de la horizontal que los sostiene en los conocidos.”⁷⁸⁰ La confecció de cotilles va anar variant al llarg del temps. El fonament de l’estructura, però, eren sempre les barnilles que, distribuïdes al voltant d’aquestes peces, els donaven cos i

⁷⁷⁷ *Moda de París*, juny 1898. Citat a: PASALODOS, M. “Corsé (1900-1905)”, *Modelo del Mes: los modelos más representativos de la exposición* (setembre 2008), Museo del Traje.

⁷⁷⁸ Dades extretes de *l’Anuari Riera*, de 1896 fins el 1912. Consultat a l’Arxiu Històric de la Cambra de Comerç de Barcelona.

⁷⁷⁹ Dades extretes de l’Arxiu Històric de la Oficina Española de Patentes y Marcas (www.oepm.es)

⁷⁸⁰ OEPM exp. N. 41641, amb data de 23/09/1907 i sol·licitant: Aurelio de Regúlez Izquierdo.

rigidesa. Aquestes barnilles eren de materials diferents: sovint, durant el segle XIX, s'utilitzaven les balenes, obtingudes de la substància còrnia que tenia la balena a la mandíbula superior, una cartílag molt flexible que permetia un cert joc per a armar la cotilla.⁷⁸¹ Per tal de substituir aquest material, que a principis del segle XX va començar a suscitar controvèrsia per la pesca descontrolada d'aquests mamífers, es van començar a utilitzar barnilles d'acer recobertes de cel·luloide. La polèmica engendrada pels higienistes i detractors de les cotilles incità un gran desenvolupament en aquest sector, que buscava “mejoras en la construcción de los corsés y vestidos de señora”.⁷⁸²

A Barcelona, l'any 1896, es troba registrat “Un procedimiento para la fabricación de muelles o ballenas de acero y broches recubiertos con papel esmaltado, propios para vestidos y corsés”.⁷⁸³ Del mateix sol·licitant, Agustín Piñol Joli, es troben d'altres propostes de balenes envernissades⁷⁸⁴ o bé recobertes de “papel tela, engomado y aprestado”,⁷⁸⁵ que millorava la proposta del mateix sol·licitant de l'any 1892, en què presentava un “recubrimiento de papel y tela ó de papel solamente”.⁷⁸⁶

Altres elements estructurals van anar apareixent per a substituir les balenes en les cotilles, tals com la fusta (“un producto industrial consistente en ballenas de corsé de madera de majuelo”),⁷⁸⁷ les banyes de búfal (“o el arte de pulimentar ballena de asta de búfalo para la exclusiva confección de corsés”)⁷⁸⁸ o les barnilles metàl·liques (“un nuevo producto industrial consistente en una ballena metálica inquebrantable y elástica en todos los sentidos”),⁷⁸⁹ entre d'altres (“un procedimiento mecánico de «fabricación de ballena artificial»”).⁷⁹⁰ Però no foren només en aquests elements on es buscaren les innovacions. També en els mecanismes per a cordar les cotilles hi hagueren noves propostes, que s'aplicarien també a la indumentària exterior.

⁷⁸¹ PASALODOS. “Permiso para fabricar un corsé...” [en línia].

⁷⁸² OEPM exp. 8.966. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, n. 58 (1889), p. 22.

⁷⁸³ OEPM exp. 19.899. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, n. 248 (1896), p. 10.

⁷⁸⁴ OEPM exp. 19.901. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, n. 248 (1896), p. 10.

⁷⁸⁵ OEPM exp. 19.900. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, n. 248 (1896), p. 10.

⁷⁸⁶ OEPM n. exp. 13.657. *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, n. 147 (1892), p. 9.

⁷⁸⁷ OEPM n. exp. 32491, amb data 07/09/1903 i sol·licitant: Abelardo Vidal Campur.

⁷⁸⁸ OEPM n. exp. 36030, amb data 29/04/1902 i sol·licitant: Manuel Gallinat Roca.

⁷⁸⁹ OEPM n. exp. 10065, amb data 01/10/1889 i sol·licitant: Samuel Beaumont i Pierre Stéphany.

⁷⁹⁰ OEPM n. exp. 13160, amb data 09/04/1892 i sol·licitant: Jaume Ferrés Carbonell.

1.3.5. Els agents de la moda: referents, models i difusió

Després de l'anàlisi del funcionament del gust aplicat a la moda i de les formes de consum que naixeren des de mitjan segle XIX, cal estudiar ara com s'esdevenia la difusió d'aquestes formes específiques del vestit, quins eren els agents que intervenien en la creació de determinades modes i quins eren els models o referents dels quals partia la burgesia per elaborar un encàrrec i a partir dels quals la modista elaborava una peça. Els intercanvis i els trànsits de models en el cas de la moda en el vestit són específics i en aquest sentit s'allunyen dels agents que intervenien en la difusió de la moda d'un altre tipus d'objecte: el vestit implicava una dimensió estrictament personal i, per tant, l'interès en la seva elecció té una forta càrrega significativa.

Un dels elements essencials de la moda rau en la seva necessitat de circulació. La moda era i és expansiva i aquesta naturalesa li és característica i essencial. La moda és dirigida per uns i seguida per uns altres. La moda ha necessitat des de sempre un trànsit de models, un intercanvi de formes, d'intencions i de voluntats entre el client i el productor. Si la moda és canviant en essència, requereix, per a efectuar aquests canvis, que els seus referents no restin immòbils. De vegades per inspiració, sovint per imitació, la moda seguia uns recorreguts geogràfics i socials i es dilatava en el temps fins a extingir-se completament a favor d'altres novetats. De fet, com ja s'ha comentat anteriorment, la moda no és més que la repetició constant d'unes formes que són noves en un primer moment i que s'assimilen per un col·lectiu.

Per entendre l'essència d'una moda determinada caldrà anar a buscar quins eren els seus referents i a què aspiraven, tan el client com el creador, quan es produí i es consumí una peça (parlar de dissenyador aquí seria un anacronisme). Tot i així, parlar del model d'un vestit concret no té sentit, com no té sentit parlar tampoc de la moda d'una peça concreta. Quan es parla de moda cal parlar sempre d'un conjunt de solucions formals que, per la seva pluralitat i la seva similitud conflueixen en el que hom entén com a "moda" o "tendència".

El trànsit de models i de referents era, al segle XIX, molt més limitat i específic que no pas ho és en l'actualitat. La prova era l'existència d'una moda oficial davant de la pluralitat de modes que coexisteixen avui. Els referents actuals són molt variats, d'orígens molt diferents i difosos per mitjans nous: des de les revistes del cor, com l'*Hola* fins a les grans indústries com Ikea serveixen com a difusors de determinades formes de gust, per no parlar del fenomen del *blog* i dels *bloggers*, convertits avui en importants agents. La moda avui ens arriba sovint filtrada per les possibilitats comercials de la seva existència. La transmissió de la moda al segle XIX era, en canvi, molt més limitada. Pablo Pena, seguint les tesis de Lipovetsky, parlava de l'existència

d'un vestit ideal i d'un vestit real.⁷⁹¹ L'ideal corresponia amb els gravats o aquells vestits dibuixats i descrits en les revistes i el vestit real a aquells vestits existents vistos de primera mà.

Amb la societat industrial, el ritme de producció augmentà i això exigí eixamplar la producció i limitar la durada de la vida social de les peces. Aquesta darrera, però, no va ser una decisió programada i administrada sinó que va ser la conseqüència dels nous hàbits de consum i de la dinàmica del gust. Les "nouveautés" i el trencament constant amb les formes anteriors requerien un sistema de transmissió: una premsa especialitzada.⁷⁹²

1.3.5.1. El model ideal: les revistes

Quan un s'atansa a l'estudi del vestit i d'una determinada moda, generalment recorre a un dels elements més evidents: el de les revistes de modes. Aquestes, però, s'han de situar en un nivell concret d'estudi, i cal tenir en compte que la moda que s'estudia a través d'aquestes revistes és una moda ideal, una moda dibuixada, en dues dimensions i a través de la qual és difícil de llegir elements tan importants d'un vestit com els teixits, les textures, els colors o la tècnica. Si bé sovint aquests vestits ideals partien d'uns vestits existents, la informació que passava a través de les pàgines impreses en una premsa era fragmentària. La lectura que se'n podia fer, les anotacions que se'n podien prendre, eren sempre parcials. Analitzant el tipus de gravats que apareixen en aquestes revistes els primers anys, es pot observar que generalment els vestits apareixen dibuixats des d'una sola perspectiva o en algunes ocasions apareixia la part posterior del vestit dibuixada en dimensions més petites (fig. 1.14) fet que obligava a la modista i a la clienta a imaginar i inventar les formes de les parts que restaven ocultes a



Fig. 1.17. Detall de l'esquena del vestit a la part superior dreta.
La moda elegante, n. 14 (1901),

⁷⁹¹PENA. *El traje en el Romanticismo...* p. 11. Vegeu també: BARTHES. *El sistema de la moda...* p.19.

⁷⁹²PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 46.

l'ull del lector. Aquestes revistes van ensenyar a les dones a llegir els gravats, a considerar la moda a partir d'un esquema gràfic, a pensar-la en dues dimensions i a traduir-la en patrons, a entendre la moda en blanc i negre o en els colors estàndards, segons la seva representació gràfica.⁷⁹³

Observant els codis de comunicació de les revistes de modes es poden distingir el gravat o figurí i la descripció acurada de cada model, que Pena anomenava "vestit verb"⁷⁹⁴ mitjançant la qual es transmetia a les lectores i les modistes totes les característiques i elements del vestit que només amb una il·lustració haurien estat difícilment perceptibles. La representació gràfica s'efectuava a partir de signes i convencions que calia conèixer però que en tot cas feien sempre referència a un aspecte estrictament universal. Els figurins eren dibuixos que partien d'un vestit real però les seves còpies esdevenien reinterpretacions. Pablo Pena,⁷⁹⁵ en relació a les revistes de moda decimonòniques, fent extensiva la seva observació a les revistes de moda actuals, afirmava que la revista s'acabà convertint en font de moda, robant així el sentit de la moda al mateix vestit. En l'estudi fet per Pena es plantejava la hipòtesi d'una moda decimonònica "estructural", basada més en la línia i l'estructura que no pas en el propi tacte, en el teixit i en els elements petits, que coincidia amb la informació merament descriptiva -gràfica i escrita- de les revistes. Aquest suggeriment reforça el plantejament que es fa més endavant en aquest treball⁷⁹⁶ sobre l'existència d'una diferència entre les modistes més humils i aquelles de luxe, de qualitat, que eren capaces de reinterpretar i de reproduir vestits amb una certa inventiva (i amb més o menys similituds amb la producció francesa, segons la seva possibilitat de viatjar a París i veure de primera mà els models dels grans *couturiers*).

L'ús de la fotografia en aquelles revistes de modes fou també molt decisiu a l'hora de crear un llenguatge gràfic que acompanyés el vestit ideal.⁷⁹⁷ En una primera anàlisi es pot observar que es tractava de vestits reals, fotografiats i que, per tant, s'escapaven d'aquell estadi de moda estrictament ideal. L'aparició d'aquestes imatges en la premsa fou força tardana i cal anar a trobar-les durant les dues últimes dècades del segle a París.⁷⁹⁸ Segons Concha Casajus l'aparició tardana de la fotografia en la premsa, 50 anys després de la seva invenció, respon a raons tècniques i econòmiques: fins la dècada dels 1880 no fou factible posar lletres i fotografies a la mateixa pàgina i fins gairebé el final de la dècada no fou rentable.⁷⁹⁹ En un primer moment la fotografia de

⁷⁹³ PENA. "Análisis semiológico de la revista de modas..."

⁷⁹⁴ PENA. *El traje en el Romanticismo...* p. 11. Vegeu també: BARTHES. *El sistema de la moda...* p.19.

⁷⁹⁵ PENA. "Análisis semiológico de la revista de modas..." p. 365-381.

⁷⁹⁶ Vegeu el capítol: 3.1.3.4. Modistes, *modistilles* i obreres de l'agulla.

⁷⁹⁷ Vegeu: ESPINOSA, M. A. "Imagen publicitaria e historia del arte: reclamo estético, conformación del gusto e incentivo cultural". A: MONTROYA, I. (ed). *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 119-128.

⁷⁹⁸ CASAJUS, C. *Historia de la fotografía de moda: Aproximación estética a unas nuevas imágenes*. Tesi Doctoral (1993).Universidad Complutense de Madrid, p. 132.

⁷⁹⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 133.

moda no tenia un ús publicitari o comercial i de fet probablement s'hagi d'incloure en el capítol de models reals. Fins la dècada dels anys seixanta del segle XIX el gènere de fotografia de moda no existia i es confonia amb el retrat. Això era donat per la confusió existent entre el retratat, l'individu, i els atributs que aquest feia servir per acompanyar la seva imatge, entre ells, i de manera molt evident, el vestit. La primera reproducció directa de fotografies de moda aparegué en una revista francesa *La mode pratique* l'any 1892.⁸⁰⁰ A partir de 1901 es començà a publicar la revista francesa *Les modes* basada fonamentalment en fotografies. Es tractava de fotografies d'interior amb una model present en un escenari específicament pensat per realitzar la fotografia.⁸⁰¹

Pel que fa a la moda verbal, cal destacar que existia un treball específic de conceptes, que ajudaven a donar una idea de luxe i riquesa en el vestit. Pablo Pena recollí alguns d'aquests noms i conceptes emprats en la descripció de les peces: abrics emperadriu, princesa, canesú a la amazona, fichú Pompadour... es tractava de jocs de vocabulari que imprimien un nou valor a la peça:

“Hay un parentesco de moda entre el nombre y el valor: cuanto más firmado esté un traje, más crece su aprecio y su precio. Pero en este componente⁸⁰² económico está toda la parodia de la economía de que la moda es capaz: el valor se origina en un detalle del lenguaje.”⁸⁰³

Es tractava d'un valor evocat i actuaven de la mateixa manera que actuaran posteriorment els noms dels creadors o de les marques. Worth al segle XIX i Chanel, per exemple, al segle XX. Elegància, luxe i distinció són conceptes que es desprenen d'aquests usos lingüístics. Per tant, en l'enunciació o en la descripció es creà un corpus de vocabulari amb un significat estrictament evocat, entès per al públic gràcies a la concepció i a l'acceptació col·lectiva d'una determinada idea de gust. Els mecanismes d'aquest tipus de missatges eren pensats per dinamitzar el sector del vestit: canviant el nom d'una peça es podia donar la sensació d'un canvi de moda, malgrat que d'una a l'altra peça els canvis físics i de forma foren mínims. El llenguatge, doncs, gràcies a aquesta premsa escrita, entrava a formar part de la complexa estructura de la moda, que en aquell temps s'estava encara forjant.

En estudiar el vestit a través de les revistes, però, cal tenir cura en partir de la base que no es tractava pas dels vestits emprats i usats per la majoria, que els vestits representats no deixaven de ser ideals,⁸⁰⁴ de ser fins i tot propaganda comercial

⁸⁰⁰ IDEM. *Íbidem*. p. 147

⁸⁰¹ Sobre fotografia de moda vegeu: FERNÁNDEZ, F.; SÁNCHEZ, F. J. “La fotografía y la moda”. Montoya. *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad...* p. 129-135.

⁸⁰² Tot i no ser objecte d'aquest estudi, cal destacar que el gènere del figurí de moda esdevingué tot un gènere artístic, dels quals destacaren alguns noms, com el mateix Xavier Gosé.

⁸⁰³ CALEFATO, P. *El cuerpo y la moda*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo de la Universidad de Valencia, 1989, p. 9.

⁸⁰⁴ BREWARD, C. *The culture of fashion*, Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 148.

construïda segons un missatge i un discurs plantejat i que, per tant, estudiar la moda d'un període només i exclusivament a través de les revistes comporta sempre un panorama parcial. En aquest sentit, és per aquesta raó que en aquesta recerca s'ha donat tant de protagonisme a l'estudi directe de les peces.

1.3.5.1.1. Els inicis de la premsa femenina

És evident que un dels agents més rellevants en la difusió de la moda i la transmissió de models foren les revistes,⁸⁰⁵ que generaren, com s'ha vist, un llenguatge concret.⁸⁰⁶ Per entendre quin rol jugaven aquestes publicacions en el context de la moda decimonònica és interessant centrar l'atenció en els orígens d'aquest tipus de premsa. El primer exemple de premsa cal anar-lo a buscar a Anglaterra, on l'any 1639 aparegué la revista *Lady's Mercury*.⁸⁰⁷ Tot i així la premsa femenina generalitzada aparegué al segle XVIII. Daniel Roche en situà els orígens el 1750 a França,⁸⁰⁸ quan es desenvolupà un periodisme de moda essencialment en llengua francesa, però la difusió del qual arribava més enllà de les fronteres, repensant els hàbits de vestir de totes les corts europees. Un dels elements més característics d'aquelles revistes era que estaven dirigides per a dones però escrites tan per homes com per dones, fet que els converteix en un adveniment cultural de gran importància.⁸⁰⁹ La premsa femenina es caracteritzava per estar escrita amb uns missatges dirigits específicament a les dones, iniciant així un llenguatge periodístic estrictament femení.⁸¹⁰

En aquell moment el luxe començà a prendre molta importància com a font de plaer,⁸¹¹ on s'originaren unes primeres formes de consum, que s'exhibien en les pàgines d'aquell tipus de publicacions per ser les dones les encarregades de transmetre el gust a la llar i prestar atenció a les coses més mundanes. Segons Hinojosa Mellado, durant el segle XVIII les dones començaren a prendre un cert protagonisme i això generà una

⁸⁰⁵ VIÑES, C. "La difusión de la moda a través de las publicaciones periódicas". MONTROYA. *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad...* p. 355-362; GONZÁLEZ, L.; PÉREZ, P. "La Moda elegante ilustrada y el Correo de las Damas, dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX". *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n. 8 (2009), p. 53-72; SÁNCHEZ, M. F. "Evolución de las publicaciones femeninas en España. Localización y análisis". *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 32 (2009), p. 217-244; MENÉNDEZ, M. I. "La evolución de la prensa femenina en España: de la pensadora gaditana a los blogs". *Comunicació: Revista de Recerca i d'Anàlisi [Societat Catalana de Comunicació]*, vol. 30, n. 1 (2013), p. 25-48.

⁸⁰⁶ Sobre aquest tema vegeu: LOZANO, I. *Lenguaje femenino, lenguaje masculino*. Madrid: Ediciones Minerva, 1995.

⁸⁰⁷ BONVOISIN, S. M. *La presse féminine*. París: Presses Universitaires de France, 1986, p. 3.

⁸⁰⁸ ROCHE, D. *La culture des apparences...*p. 447.

⁸⁰⁹ IDEM. *Íbidem*. p. 447-448.

⁸¹⁰ LOZANO. *Lenguaje femenino, lenguaje masculino...* p. 237.

⁸¹¹ Vegeu: DIEZHANDINO, M. P. "La especialización en los medios impresos: Evolución y perspectivas". A: AA.VV. *La prensa ante el cambio de siglo*. Bilbao: Deusto, 1988, p. 169.

certa inquietud per entendre la dona com un subjecte social.⁸¹² Aquestes publicacions es dirigien a la formació de la dona en el gust i en el coneixement dels objectes de moda. A França, la primera publicació fou *Journal des Femmes*, que aparegué el 1759. Vers el 1785 aparegué *Le Cabinet des Modes* i *Le Journal de la Mode et du Gout ou Amusements du Sallon ou de la Toilette*, acompanyades sempre de molts gravats i il·lustracions. A partir d'aquests números a la resta d'Europa foren apareixent imitacions. Després de la Revolució Francesa el nombre de revistes femenines augmentà i es convertiren en les encarregades de propagar la idea de bon gust. En un primer moment la premsa femenina es dedicava exclusivament a la moda i al gust, però a mesura que avançava el segle s'ampliaren les temàtiques, arrel del socialisme utòpic o del mateix feminisme.⁸¹³ A finals el segle XIX la premsa femenina augmentà significativament i la seva difusió, per tant, fou molt més extensa. A *El Almanaque del Diario de Barcelona* de l'any 1878 es troben ressenyades algunes de les revistes existents en aquell moment i que a les que estava subscripta la "Librería de Manero", situada a la Plaça del Teatre n. 7 de la capital catalana. Entre aquelles revistes hi havia *La moda elegante ilustrada*;⁸¹⁴ *la Guirnalda*; *Journal des demoiselles*; *Le Salon de la Mode*; *La Parisienne*; *Nouveautés Parisiennes*; *La Mode illustrée*, *La France Elegante*; *El correo de la Moda*; *El Correo para sastres*; *Moniteur de la Mode*; *Journal des Enfants*; *Le Printemps*; *La Modista Universal*; *Revue de la Mode*; *Journal des Coiffeurs*, etc.⁸¹⁵ L'Estat espanyol va haver d'esperar al segle XIX per introduir el periodisme destinat a les dones, allunyat de temes polítics i centrats en qüestions de caràcter quotidià.

1.3.5.1.2. Les revistes de moda a Catalunya

Ja s'ha vist com la nova burgesia catalana que sorgia de la industrialització s'emmirallava amb París per a construir-se com a tal; particularment en el camp del vestit femení, aquest emmirallament era més que evident. De París arribaven les formes de vestir i els sistemes de producció. Per tal d'adaptar les peces produïdes a Barcelona als models francesos, en cas que no fos possible observar-los de primera mà, les revistes de moda franceses que arribaven a Catalunya i d'altres de producció local⁸¹⁶ contribuïen a difondre l'obra dels *couturiers* francesos i d'una determinada moda ideal. L'interès creixent del sector burgès per la moda i la voluntat de crear un espai per a un públic femení, van fer que moltes de les revistes que no eren exclusivament de modes

⁸¹² HINOJOSA MELLADO, M. P. *La persuasión en la prensa femenina: analisis de las modalidades de la enunciación*. Tesi doctoral (2005). Universitat de Murcia, p. 71.

⁸¹³ IDEM. *Íbidem*. p.72.

⁸¹⁴ Sobre aquesta publicació vegeu: GONZÁLEZ, L.; CUADRADO, P. "La Moda elegante ilustrada" y el "Correo de las Damas", dos publicaciones especializadas en moda en el siglo XIX", *Doxa Comunicación: revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, n. 8 (2009), p. 53-72.

⁸¹⁵ *Almanaque del Diario de Barcelona*. Barcelona: [s.n.], 1878, p. 285.

⁸¹⁶ Sobre revistes femenines a Catalunya, vegeu la memòria de llicenciatura de DUCH, M. *El Feminisme a Catalunya, premsa ideologia i pràctica 1871-1931*. Tarragona: Universitat Rovira i Virgili, 1981 i SEGURA, I.; SELVA, M. *Revistes de dones 1846-1935*. Barcelona: Editorial Edhasa, 1984.

incloguessin a les seves pàgines seccions dedicades a la moda, amb la representació de figurins que sovint eren còpia directa dels apareguts a les revistes franceses.⁸¹⁷

Les primeres revistes per a dones sorgiren durant la primera meitat del segle XIX.⁸¹⁸ En aquestes revistes es recordaven els rols, deures i obligacions socials de la dona. El 1822 aparegué el *Periódico de las Damas*, que era una còpia del *Journal des Dames* i del *Ladies Journal*,⁸¹⁹ i que fou la primera publicació dedicada exclusivament a la moda. Aquest diari significà la transició entre l'esperit moderat del segle XVIII i l'esperit agitat del segle XIX. Personalitats rellevants s'ocuparen d'aquest àmbit, com per exemple Narcís Monturiol (director de la revista *La Madre de Familia*,⁸²⁰ creada l'any 1846, i que dos anys més tard publicaria *El Padre de Familia*)⁸²¹ o Marià Cubí, que creà la secció que portava per títol Bello-Secso dins la revista *La Antorcha*.⁸²² En els darrers anys de la dècada dels seixanta del segle XIX aparegueren d'altres revistes de modes, com *La Bordadora*, de l'any 1867, que era una revista de molta qualitat, tant pel que fa al contingut com a l'estètica adoptada i la qualitat d'impressió. Per tal de fer-la assequible a les diverses classes socials, J. Brugaroles, que en fou el director, va crear *El Bordado Económico*⁸²³ que, de qualitat inferior, pretenia difondre's per les classes amb menys capacitat adquisitiva. En la mateixa línia i amb la mateixa intenció, va idear també el suplement *La Abeja: Álbum de Abecedarios para Bordar*,⁸²⁴ que es podia adquirir independentment i era encara més senzill.

Però la primera revista de modes a imatge de les que arribaven de París fou *La Elegància* (1867). Aquesta publicació presentava gravats d'indumentària, amb una explicació de tots ells per tal que es poguessin confeccionar a casa.⁸²⁵ Adreçada majoritàriament a les dones de l'alta burgesia, la moda es plantejava en aquesta publicació com a símbol de distinció social, a la vegada que es feia una crítica de les formes de vestir estrangeres. Aquest tipus de revistes estaven profusament decorades, amb gravats de molta qualitat. Amb els anys, aquestes xilografies s'anaren acolorint de manera que les edicions esdevingueren molt luxoses.

⁸¹⁷ PERINAT, A.; MARRADES, I. *Mujer Prensa y sociedad (1800-1939)*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.

⁸¹⁸ Isabel Segura i Marta Selva apunten l'any 1846 com a moment de l'aparició (SEGURA; SELVA. *Revistes de dones 1846-1935...* p.15); Pena, en canvi, considera que l'aparició d'aquest tipus de revistes data d'època romàntica, a partir del 1829 (PENA, P. "Análisis semiológico de la revista de modas romántica". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, n. 7 (2001), p. 365-381).

⁸¹⁹ FIGUERES. *El primer diari en llengua catalana...* p. 316.

⁸²⁰ *La madre de familia* (Barcelona, 1846).

⁸²¹ *El padre de familia* (Barcelona, 1849-1850).

⁸²² *La Antorcha* (Barcelona, 1848-1849).

⁸²³ Continuació de *La guirnalda y la Bordadora*, que a partir del 1889 es digué *El Bordado Económico*.

⁸²⁴ *La Abeja: Álbum de Abecedarios para Bordar* (Barcelona 1889).

⁸²⁵ SEGURA; SELVA. *Revistes de dones...* p. 21.

El moment més important per a la premsa femenina cal trobar-lo entre 1880 i 1889. La primera revista de modes escrita en català fou *Modas y Labors*⁸²⁶ que, sota la direcció de Dolors Monserdà i Macià, aparegué com a suplement del *Diari Català* (1879-1881)⁸²⁷ La seguirien d'altres publicacions, lligades totes al nom de Dolors Monserdà i Macià: *La Ilustración de la Mujer* (1883), *El Figurín Artístico* (1882) i *Feminal* (1907).⁸²⁸ Un aspecte molt important de *Modas y Labors* era que emprava la llengua catalana, fet que s'emmarcava plenament dins l'ambient de la Renaixença.⁸²⁹

Modas y labors no tenia una periodicitat fixa en un principi i anava dirigida a les senyores catalanes. La revista tenia diverses seccions: "Modas", on es feia un comentari sobre els vestits de moda; "Figurí de París", una il·lustració que corresponia a un vestit concert; "Explicació dels gravats", que acompanyava el gravat anterior i n'explicaven les característiques i, finalment, un apartat de literatura. Dolors Monserdà en fou la directora. Els textos anaven sense signar i en els quatre primers números no eren només descriptius sinó que hi havia comentaris força personals, no només sobre les orientacions i característiques de les robes sinó també d'aspectes tangencials. Així, per exemple, el número 4 recomana a les lectores que no es deixin "portar pel torrent de les fantasies actuals, precis es que les guardi una prudent reserva a l'escollir, ja que tot lo que la moda nos ofereix en la present primavera és d'una originalitat verament fascinant." Aquest suplement passà a ser una secció setmanal del diari. Segons Figueres, el suplement potenciava la moda estrangera i es convertí en un important vehicle de difusió.⁸³⁰

No fou fins el 1906 que no aparegué una altra revista en català: *Or y Grana*.⁸³¹ A la dècada dels 80 moltes de les revistes que apareixien adreçades a les dones es dedicaven a l'anàlisi de la condició femenina, intentant trobar els orígens de la submissió social en la que es trobava la dona. En la revista *La Muger*⁸³², que portava per subtítol "La Muger defenderá los derechos de las mujeres", és interessant observar com, en la capçalera gràfica, apareixia la figura d'una dona vestida de manera molt moderna per l'època, amb un llibre sota el braç, que trencava la iconografia tradicional de la dona acompanyada de nens o labors.

Les primeres feministes catalanes foren totes escriptores o redactores de revistes i publicacions adreçades a les dones. Dolors Monserdà n'és un exemple. Eren dones que plantejaven l'estudi de la condició femenina, amb un nivell cultural elevat i amb un bon

⁸²⁶ FIGUERES. *El primer diari en Llengua Catalana...* p. 302.

⁸²⁷ ÍDEM. *Íbidem*. p. 302.

⁸²⁸ Consultat a la Revista en línia del Consell de Treball, Econòmic i Social. www.ctescat.cat/scripts/larevista [consultat per darrera vegada el 13/06/2013]

⁸²⁹ FIGUERES. *El primer diari en Llengua Catalana...* p. 302.

⁸³⁰ ÍDEM. *Íbidem*.

⁸³¹ FREIXA. "Mujeres de un nuevo orden..." p. 283-295.

⁸³² *La Muger* (Barcelona, 1882).

coneixement del món polític, donat, sovint, a l'ambient familiar en el que s'havien educat. Filles d'una burgesia il·lustrada, progressista i europeïtzada, estaven al dia dels corrents estrangers més innovadors i del que passava enllà de les fronteres del país. Coneixien l'existència del moviment feminista nord-americà i els èxits aconseguits gràcies a la mobilització de les dones.

Paral·lelament a aquestes revistes de moda, però, en moltes altres revistes i diaris hi començaren a tenir cada vegada més presència les cròniques de modes parisenques. Solien ocupar una columna i descriure les modes observades en un viatge, etc. Pere Coll, per exemple, publicava columnes sobre moda a *La Veü de Catalunya*:

“Seguint els teatres del boulevard puc veure en «Antoinette Sartrier» com vesteix la Réjane. Amb tot, el primer acte passa al camp, a l'estiu, lo que vol dir que el *trajo* que usa l'actriu no és de la moda de l'any, sinó de la actual o la vinenta. El segon acte ja és una altra cosa: el *rajo* és d'una elegància i d'un gust tal que, en Doucet, modist preferit de la Réjane, s'ha lluit de debò, accentuant el caient de les espatlles, moda molt clement per a les dones esveltes...”⁸³³

1.3.5.2. El model real

Com ja s'ha comentat amb anterioritat, la moda era consumida sobretot per les classes més altes i generalment era confeccionada a mida seguint els models vinguts de París. Més enllà de les revistes, que permetien l'entrada del que s'ha anomenat “moda ideal”, el trànsit de models entre Barcelona i París tenia d'altres mitjans. De fet, les persones amb més capacitat econòmica podien viatjar a París i adquirir a la ciutat vestits, teixits i complements, així com veure en directe els models sortits de les cases de renom, que esdevindrien model per als vestits confeccionats.

En adquirir els vestits a l'estranger i importar-los al país, aquests esdevenien models reals font d'inspiració i còpia per als que no podien viatjar. De la mateixa manera, aquests viatges podien ser efectuats per les modistes amb més capacitat econòmica, que viatjaven a la capital francesa per tal de proveir-se de productes així com per tal de copiar els vestits vistos i poder-los confeccionar, amb uns preus més assequibles que no pas els originals, destinats a aquella clientela que no tenia la possibilitat de viatjar sovint. Es trobaven, així, davant del trànsit d'influències partint de vestits reals, que en definitiva definien una categoria econòmica. Així mateix, els passejos, els balls o la vida urbana de les altes societats esdevenien també un aparador de vestits, que eren copiats i reproduïts. De fet aquest mètode de còpia es va sistematitzar amb l'aparició de la Cambra Sindical de l'Alta costura, que regulava el treball i els ritmes de creació dels grans modistes a la vegada que regulava també les còpies que havien d'efectuar les cases de roba confeccionada.

Exposar de nou el funcionament i el motor de les aspiracions i dels desitjos i les possibilitats de satisfer-los de cada classe social seria repetir el que s'ha vingut

⁸³³ *La Veü de Catalunya*, n. 1711,(1903), p. 2.

exposant en la primera part d'aquesta recerca, així com repetir la sistematització de la producció que comportaren l'aparició dels Grans Magatzems, de la que es parlarà més endavant en aquest treball.⁸³⁴

Es considera que és innecessari explicar altra vegada els jocs de significació social que tenien els vestits, l'interès per exposar-se en ambients públics per tal de fer gala de les riqueses familiars. No obstant, potser el que sí que és d'interès aquí és aprofundir en la idea que la moda era una carrera de fons entre els membres d'una mateixa classe, que maldaven per sobresortir sobre la resta emprant un llenguatge vestimentari, més o menys ostentós, banyat per aquesta aurèola de la distinció. Una carrera de fons, però, jugada en paral·lel en les diverses capes socials ja que, si una cosa s'esdevingué al segle XIX a tots els estrats socials, fou l'interès per un consum cada vegada més fàcil, més mòbil i dinàmic, com també més efímer.

Si el consum de vestit es distingia per aquells que l'encarregaven a un sastre o els que satisfien una necessitat concreta consumint un vestit ja confeccionat, els models als que aquests dos consums apel·laven eren també diferents: mentre els primers bevien de les formes que arribaven de París, els segons imitaven les solucions dels primers, creant així una moda a dos temps. En aquest sentit cal tenir en compte que, si bé les modes es dictaven des de París, en aquest treball es considera que la moda no la definien els modistes francesos, sinó la demanda social parisenca. Els personatges anònims que es vestien amb models originals, que colpejaven la modernitat i als que els modistes havien de donar resposta oferint els models que els poguessin interessar. Aquesta teoria, que es proposa i es manté en aquesta recerca, optant per la demanda social com a motor de la producció, no ha estat sempre defensada. De fet, a l'època, es considerava que eren els modistes francesos els creadors d'aquella moda:

“Ara els que fan la moda són aquells grans triomfadors de París. És el modisto, la modista, que fan la moda, qui no ho sap? (...) Els *chefs d'oeuvre* destinats a fer sensació a les carrers, a les *répétitions générales*, als *vernissages* dels salons de pintura.”⁸³⁵

És evident, però, que a Catalunya els agents funcionaven diferent: si bé d'un costat les clientes s'esforçaven a conèixer les modes franceses i les darreres tendències o novetats, les modistes catalanes s'encarregaven de transmetre aquesta moda, de viatjar a París o de fer-se amb les novetats franceses per poder anunciar-se sota el lema de l'afrancesament. Així es captava la clientela, que buscava la novetat.

De fet, les personalitats reconegudes per la societat podien esdevenir també una font de renovació de la moda. Això, que a dia d'avui és del tot habitual i que, fins i tot, certs personatges participen en la creació de col·leccions de moda de marques reconegudes, prengué força a final del segle XIX.

⁸³⁴ Vegeu el capítol: 3.1.3.1. L'aparició dels grans magatzems.

⁸³⁵ *La Il·lustració Catalana*, n. 144 (1906), p. 15.

“La crònica elegant de París conté aquestos dies un capital curiós sobre la manera original que ha tingut d’implantar-se una moda nova. Una duquessa molt maca -aixís ho diuen les cròniques- resident en París, y que dóna el to de la moda en la capital francesa, havia promès assistir a una festa de beneficència nits passades en lo Casino de Trouville. La duquessa es retrassà un poc, i agafant uns guants de damunt del tocador se’ls posà en lo cotxe, i fins que estigué en mig dels salons del Casino i havia saludat a gran número de sos amics, no reparà que portava guant blanc en una mà i guant negre en l’altra. Lo vestit de la duquessa era blanc i negre, i la donzella, no sabent quin color de guants elegiria la seva senyora, posà un parell blanc i altre negre al alcans de la seva mà. La que fou confusió produïda per l’apressament s’ha convertit en moda. La que passà per esser idea de la duquessa semblà encantadora d’originalitat a tothom; avui dia las senyores que estiuegen en Trouville porten guants desaparellats, però que s’avenen amb los colors del vestit, i de Trouville la moda s’estendrà a París lo pròxim hivern.”⁸³⁶

La fama de Worth, per exemple, fou estesa per la seva mateixa clientela, i no pas per un programa publicitari. Tingué clients de molt diverses corts europees i de dames riques dels Estats Units. En utilitzar models, o el que aleshores s’anomenava maniquins vivents, aquests resultaren ser també personalitats reconegudes, com Paulina de Metternich, esposa de l’ambaixador austríac a París.⁸³⁷ Però cada vegada més, en les capitals europees modernes, la moda es transmetia a través de personalitats anònimes:

“Just now our fashionable women are bitterly reprehended for copying the dress of the Anonymas who establish the fast pronounced fashions of Paris. Half of them do not know what model they have taken. The other half accept the various and tasteless costumes not because they are devised by Anonyma, but because they are striking. There is something in the commonplace of fashionable life which smothers all originality of thought, of action, even of device in costume...”⁸³⁸

Aquesta transmissió dels models i d’una determinada idea de moda ens permeten extreure una conclusió que és força interessant i que permet comprendre la història del consum fins als nostres dies: es tracta de la idea de que el consumidor no és un ésser passiu, com moltes vegades s’ha afirmat, sinó que és plenament actiu. Existeixen uns consumidors de moda que es troben a primera línia de la modernitat o de la novetat, que s’interessen per aquests nous models que arriben i que els segueixen. Aquestes personalitats atretes per la novetat són seguits per uns altres consumidors que es troben en un segon terme que són els que permeten que aquesta esdevingui

⁸³⁶ *Lo Catalanista: setmanari defensor dels interessos morals y materials de Catalunya*, n. 52 (1888), p. 14.

⁸³⁷ CASAJUS. *Historia de la fotografia de moda...* p. 133.

⁸³⁸ CALHOUN. *Modern Women and What is said of them*, New York [s.n.], 1868. Citat a: BREWARD, C. *The culture of fashion*. Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 146.

moda (seguint la definició de moda com aquell fenomen que respon a un gust per unes formes determinades fruit de la repetició d'aquestes). Per tant, uns esdevenen models per als altres.

D'altra banda les ballarines o les actrius de teatre esdevenien cada vegada amb més força agents de moda. Les seves aparicions en les revistes o actes socials i la indumentària escollia podia fer tendir la moda a unes o altres formes, així com una determinada representació teatral o d'òpera podia comportar que aquella temporada els colors rebessin noms que es relacionessin amb la temàtica de la posada en escena. Es tractava de l'admiració l'element modern o actual, que competia en el mercat de la moda en la lliga de la novetat.

Dins d'aquest capítol, tot i trobar-se entre els dos models descrits, cal situar-hi les representacions gràfiques com la fotografia o els retrats pictòrics. En aquests casos es trobaven en la frontera entre allò real –un vestit existent- i la dimensió gràfica que, de nou, el mostrava parcialment. Dins d'aquest capítol caldrà incloure, com ja s'ha anunciat anteriorment, el retrat fotogràfic ja que les persones d'un cert nivell econòmic es feien retratar a la moda.⁸³⁹ Sovint aquests retrats servien de targeta de visita i s'intercanviaven amb d'altres individus. A través d'aquestes fotografies, doncs, es contribuïa a la difusió d'aquests vestits reals, existents i, tot i que també es mostraven parcialment, com en un figurí, formaven part d'una realitat a la que es podia aspirar. La fotografia va experimentar un gran creixement gràcies a la demanda de retrats de la burgesia catalana, que veia en la fotografia l'oportunitat de plasmar uns valors curats i estudiats a través de la seva imatge. La fotografia permetia construir una aparença i transmetre una idea pública.⁸⁴⁰ La indumentària era d'especial importància a l'hora d'anar al fotògraf. Generalment predominava el retrat de cos sencer, que facilitava incloure vestits i complements i així incloure-hi una distinció social, així com es preniën una sèrie de postures i actituds estereotipades, que permetien difondre una idea d'elegància i distinció. Segons explica un manual de fotografia, el primer que no es tractava d'una traducció de les publicacions franceses, publicat el 1846 per Eduardo León y Rico,⁸⁴¹ es recomanava no dur guants (si no eren molt fins), ni vels ni *mantilles*. Tampoc recomanava els barrets, ja que feien ombra a la cara, tot i que s'acceptaven alguns barrets d'home o de nen. Amb la fotografia, doncs, es recreà de nou un llenguatge, del que es desprenia també una significació concreta.

La fotografia era un element modern però no desbancà el retrat pictòric tradicional, que configurava també una altra eina de difusió de la individualitat i, de pas, també de

⁸³⁹ Sobre aquest tema, vegeu: FINOL, D. E.; DJUKICH, D.; FINOL, J. E. "Fotografía e identidad social: retrato, foto carné y tarjeta de visita". *QUÓRUM ACADÉMICO*, n. 1, (2012), p. 30- 51; MARTOS, F. "Del daguerrotipo al colodión: La imagen de España a través de la fotografía el siglo XIX", *Berceo*, n. 149 (2005), p. 9-34.

⁸⁴⁰ Vegeu: CASAL-VALLS, L. "Mudar-se per al record", *Mostrari*. n.1 (2011).

⁸⁴¹ LEÓN Y RICO, E. *Manual*. [s.n.] 1846.

la moda, malgrat no ser tampoc, com la fotografia, un agent explícit. Valeriano Bozal citava les paraules d'Edith Wharton:

“En realitat, tots ells vivien en una espècie de món críptic, on la veritat mai no es deia ni es feia, ni tan sols es pensava, sinó que simplement es representava per un conjunt de signes arbitraris”.⁸⁴²

El retrat, segons Bozal, reuneix i articula en el pla pictòric no només el que és propi de l'individu sinó també el que pertany al seu medi social, al medi de les aparences.⁸⁴³ Aquestes aparences, el discurs que es desprèn d'un retrat no es limita a la imatge que hi apareix ni en el joc d'atributs que s'hi hagin distribuït, sinó que el retrat, en ser un bé artístic, adquireix en el mateix significació i esdevé un bé de consum i de distinció. Tal com deia Fontbona, la possessió d'obres estava molt identificada amb la monarquia, la noblesa i l'església; quan la burgesia prengué poder social i econòmic trobà precisament en la possessió d'obres d'art un signe d'identitat de classe que volgué adoptar.⁸⁴⁴ La fama del pintor –o el pintor de moda– esdevenia un bé de consum en el mercat de l'art. La circulació d'aquest tipus d'imatges esdevenia també un mètode de circulació de modes, si bé el bescanvi era molt menor.

Un altre element que tenia també repercussió i que es trobava entre el model ideal i el model real era la difusió de les nines de moda, anomenades Pandores.⁸⁴⁵ Es tractava de nines vestides amb reproduccions de vestits de moda que permetien fer viatjar els models en tres dimensions. Generalment es tractava de nines de cera, de fusta o de porcellana i en alguns casos s'exposaven a les botigues o establiments públics, i se'ls hi canviava el vestit segons l'estació. Daniel Roche apuntava que a França, a l'hotel de Rambouillet i les Précieuses hi havia dues exposicions d'aquestes nines i comentava també que a les botigues del carrer Saint-Honoté es va organitzar la fabricació dels vestits per a aquelles nines, “emissaries” de moda, que eren enviades al segle XVII una vegada al més per tot Europa.⁸⁴⁶

Abans d'acabar aquest capítol, cal fer esment d'un altre sistema de difusió que, tot i que a Catalunya tingué menys repercussió, cal tenir en compte. Ja s'ha comentat anteriorment que a l'Exposició Universal hi exposà una única modista, Juana Valls.⁸⁴⁷ Aquest fet permetia no només revaloritzar la feina d'aquestes sinó també donar a

⁸⁴² BOZAL, V. “El «benestar moral» del subjecte.” A: Catàleg de l'exposició *Retrats de la Belle Époque*, CaixaFòrum de Barcelona, 5 d'abril-26 de juny de 2011, p. 15.

⁸⁴³ IDEM. *Íbidem*. p. 18.

⁸⁴⁴ FONTBONA, F. “El naixement del mercat artístic a Barcelona”. Catàleg de l'exposició *La febre d'or: escenes de la nova burgesia*. Caixa Fòrum Girona, 6 de maig al 15 d'agost de 2011, p. 46.

⁸⁴⁵ CURET, F. ANGLADA, L. *Visions Barcelonines II: Botigues, obradors i cases de menjar i beure*. Barcelona: Alta Fulla, 1981-1983. p. 100.

⁸⁴⁶ ROCHE. *La culture des apparences...*p. 451.

⁸⁴⁷ *Exposición Universal de Barcelona 1888: Catálogo Oficial*, Barcelona: Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y Cia, 1888, p. 92-93.

conèixer els vestits i models que es produïen. De manera ja molt més generalitzada, a l'Exposició Universal de París el 1900 s'hi trobaren exposats els vestits de 20 cases d'Alta costura, ocupant un pavelló sencer, entre els quals Worth, Doucet o Redfern.⁸⁴⁸

1.3.5.3. La institucionalització de la moda

Aquest sistema d'agents decimonònic es veié plenament assolit durant les primeres dècades del segle XX. La industrialització i els nous sistemes de venda, en resposta a la gran demanda social de productes de moda, s'havien establert i assolit un nou paper entre la societat catalana del tombant de segle. Els recursos i agents s'institucionalitzaren, iniciant-se així d'una manera flagrant els sistemes publicitaris dels Grans magatzems, que esdevenien també mitjans de propagació d'una determinada moda.⁸⁴⁹

Entraren en joc nous agents com les estrelles de cinema i el mateix cinema, i s'establí, cada vegada amb més força, la idea d'una "alta costura" en el sentit estrictament etimològic: una costura feta i preparada per a grans personalitats i per a grans ocasions, alta per la seva qualitat i originalitat.⁸⁵⁰

Les desfilades de moda, que avui en dia esdevenen un mitjà de difusió clau per a les firmes, convertint-se cada vegada més en un espectacle i una posada en escena dels vestits, tingueren els seus orígens a finals del segle XIX a París.⁸⁵¹ De fet s'atribueix al mateix Charles Worth la presentació, per primera vegada, de vestits en el que s'anomenà, a l'època, maniquins vivents. Segons Evans, la primera desfilada de la que se'n tenen referències tingué lloc el 1870 i aparegué referenciada, de manera poc clara, a *La vie parisienne*.⁸⁵² És de fet també aquest el moment en la que, segons Tétart-Vittu, apareix el mot *couturier*, a la que respon en forma de crítica el *dessinateur de confections* Émile Mille parlant de "ces messieurs les couturiers".⁸⁵³

Malgrat aquestes primeres mostres parisenques de vestits en moviment, en viu, fou la modista londinenca Lucile qui s'atorgà el mèrit d'haver inventat les desfilades de

⁸⁴⁸ BORDA, J. *100 años de moda (1900-1999)*. Barcelona: Escola Internacional de la Moda, 2000.

⁸⁴⁹ Vegeu el capítol: 3.1.3.1. L'aparició dels grans magatzems.

⁸⁵⁰ BREWARD, C. *The culture of fashion*, Manchester: Manchester University Press, 1995, p. 183.

⁸⁵¹ EVANS, C. "La desfilada de moda al principi del segle XX a París: estètica industrial i alienació moderna". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show. Les desfilades de moda*. Museu Tèxtil i de la Indumentària de Barcelona, 6 de juliol – 28 d'octubre 2007, p. 29.

⁸⁵² TÉTTART-VITTU, F. "Naissance du couturier et du modéliste». A: *Au Paradis des dames*, París: Paris Musées, 1992, p. 36.

⁸⁵³ TÉTTART-VITTU. "Naissance du couturier et du modéliste...» p. 36.

moda, a les darreries del segle XIX.⁸⁵⁴ Segons Evans, a París les desfilades de moda oficials es crearen per a la comoditat dels compradors estrangers de Grans Magatzems, i no pas per als particulars. A principis del segle XX, i ja amb seguretat vers 1910, a París les grans firmes de moda realitzaven dues desfilades a l'any (febrer i agost).⁸⁵⁵ Malgrat aquest fet, de caràcter comercial i industrial, cal tenir en compte que probablement existien desfilades de caràcter particular a les cases, que avui en dia es podrien conèixer com a "showrooms". A poc a poc les desfilades van acabar essent posades en escena per elles mateixes, amb un llenguatge propi i fins i tot una tipologia de model, que, fent-ne un estudi sociològic, de ben segur que es podria observar com aquestes acabaren per establir un determinat ideal femení. Ja des de 1880 es començaren a esdevenir desfilades de moda tal i com les coneixem avui, amb la desfilada repetitiva i impersonal dels vestits en moviment, que substituïen els maniquins estàtics, aleshores de vímet, que poblaven els tallers dels modistes. Els cronistes deixaren nombroses referències d'aquests esdeveniments tan a París com a Londres.⁸⁵⁶ Tanmateix, no es tractava encara de desfilades dedicades expressament a la premsa: els mitjans de comunicació a l'època eren conseqüències col·laterals del procés de venda. L'entitat que van anar prenent aquestes desfilades, els espais creats expressament per a la seva posada en escena, carregats de miralls, tingueren una conseqüència sorprenent per a la clientela assistent: aquesta esdevenia part de la mateixa escenografia quan es veia reflectida al mirall, que li retornava la imatge al costat de la dels maniquins elegants i, poc a poc, l'assistència a les desfilades esdevingué una de les activitats en les que la burgesia es vestia expressament, per tal de fer-se veure i d'entrar, novament, en el joc de la moda. Els assistents deixaven de ser passius per ser actius.⁸⁵⁷

Segons Grumbach, la història de les desfilades de moda és indissociable de la història de la costura i, sobretot, del que ell anomenava "costura-creació", denominada Alta costura.⁸⁵⁸ En el cas català, però, aquestes no aparegueren fins ben entrat el segle XX.⁸⁵⁹ De fet, malgrat l'existència d'un mercat que s'anava consolidant, no es convocaren desfilades de moda com es coneixen avui fins l'any 1926, pocs mesos després que ho hagués fet una firma barcelonina com "La Innovación", tot i desaparèixer poc temps després.⁸⁶⁰ A Catalunya, però, la primera referència del que podia ser una desfilada de

⁸⁵⁴ GORDON, L. W. D. *Discretions and Indiscretions*. Londres: Jarrolds Publishers, 1932. Citat a: EVANS, "La desfilada de moda..." p. 29.

⁸⁵⁵ EVANS. "La desfilada de moda..." p. 29.

⁸⁵⁶ EVANS. "La desfilada de moda..." p. 35.

⁸⁵⁷ Sobre l'espectacle que suposava la posada en escena de la moda i la seva teatralització, vegeu: "Theater and the Spectacle of Fashion". A: TROY. *Couture culture...* p. 80-191.

⁸⁵⁸ GRUMBACH, D. "Una història institucional de les desfilades de moda". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show...*p. 55.

⁸⁵⁹ URREA, I. "Barcelona i les desfilades de moda". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show...* p. 135.

⁸⁶⁰ MORA, CH. "Sobre la desfilada i les desfilades de Santa Eulalia". A: Catàleg de l'exposició *Fashion Show...* p.123.

moda o bé la presentació dels models de la nova temporada amb “maniquins vivents” es troba amb la inauguració de la “Casa Serra”, el 26 d’abril de 1919:

“Ahir a la tarda va inaugurar-se l’establiment de modes Serra, situat al carrer de Provença, 288, entresol. Es la primera casa a Barcelona muntada a l’estil de París, Londres i Nova York. El local és molt espaiós, permetent-hi la cabuda de salons d’exposició i els tallers de confecció. La presentació de les creacions es feu ahir com és popular en les cases de París, ço és, organitzant un “lunch” amenitzat per “tzigans”. Els models de les grans cases de l’estranger i als de pròpia creació foren exposats per models vivents, els quals recorrien tota el sumptuosos salons de la casa.”⁸⁶¹

⁸⁶¹ *La Veu de Catalunya*, 27 d’abril de 1919.

1.4. Conclusions parcials

En aquesta primera part de la tesi s'ha establert quina era al segle XIX la demanda social de moda i com aquesta s'establí com un entramat de relacions i intercanvis d'informació durant les primeres dècades del segle XX. El gust, sistema de judici que dinamitzava la moda, les necessitats de consum autogenerades per la burgesia i l'interès industrial i tecnològic per a un desenvolupament del mercat de la moda cohesionat tingueren una traducció directa en el consum.

Es considera, doncs, que en aquesta primera part es descriu la teoria de fons de la tesi, definint quina era la consideració d'objecte que tenia el vestit en el període estudiat, quins eren els processos d'intercanvi i de transmissió de models i de formes, quin era l'estat de la burgesia catalana i els seus necessitats socials i finalment quina era la dimensió del consum en aquest context.

Que la moda era un element de classe resulta força evident dins el marc definit, però que en els anys estudiats s'incorporaren de mica en mica noves necessitat i nous consums en el panorama del vestit és també una evidència. És clar, per tant, que aquestes noves necessitats comportaven en el productor –i per tant també en el producte- canvis i modificacions tan per la recepció pública com per la seva pròpia figura laboral.

Si tots els ciutadans tenien els mateixos drets, tal com s'havia declarat amb la Revolució Francesa, la moda burgesa era de tots i per a tots. Aquesta afirmació, com ja s'ha vist anteriorment, esdevingué del tot falsa: la moda seguia essent per aquells que buscaven renovar el vestuari i, aquells que ho podien fer, és a dir, aquella classe *ociosa* que podia destinar temps i diners per a aquest fi, no eren pas tots els ciutadans. I era precisament aquella classe burgesa, representant de les noves idees de modernitat i de canvi, la que dinamitzà l'engranatge de la moda. La idea generalitzada que existien uns

“dictadors de la moda” es desementeix amb l’observació d’aquest context, donant pas a la idea que la moda era l’evolució natural de la demanda social existent, a la qual els creadors van saber donar resposta.