



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 II

El vestit

Estudi de l'objecte

2.1. El vestit

Une robe c'est une chose qui marche (Charles Frederick Worth)

Aquesta segona part del treball es centra en l'estudi del vestit en la seva dimensió d'objecte. Si fins ara s'ha centrat l'interès en el seu estudi com a element consumit, com a element socialitzador i fins i tot com a resultat d'un trànsit de models i d'influències, s'estudia ara en la seva dimensió física. Es tracta d'una anàlisi que es fa a partir dels resultats extrets del treball de camp. A partir de l'estudi de l'objecte es poden extreure conclusions directes de la producció de moda a Catalunya així com plantejar noves vies d'estudi.

El llenguatge que s'empra generalment en l'estudi d'aquest tipus d'objectes és sovint molt simplificador: parlar de moda, de vestit o d'indumentària és simplificar un procés molt complex. Per aquesta raó, en estudiar la indumentària i fer la selecció de peces per al catàleg es va estudiar quin fou l'ús històric de les peces, definint així les dues grans tipologies de vestit i reflexionant sobre el vestit en relació a la moda i a la demanda social. En el segon capítol s'estudien alguns aspectes preliminars que s'han cregut d'interès i rellevància, tant per a la comprensió del treball de camp com per a futures recerques, i finalment el tercer capítol estudia el mostrari del treball de camp i n'extreu conclusions.

Sonia Capilla⁸⁶² definí la moda com el conjunt de costums que una comunitat adopta de manera cíclica, referides principalment a la indumentària, i afegia que era la manera de vestir-se d'acord a uns cànons específics que variaven de manera periòdica, essent la

⁸⁶² CAPILLA, S. "El siglo XX entre el traje y la moda". Textil e indumentaria [Recurs electrònic]. Matèries, tècniques i evolució: 31 de març al 3 d'abril de 2003, Facultat de Geografia i Història de la U. C. M.

moda, doncs, allò actual. Barthes⁸⁶³ diferenciava el vestit i la moda, entenent que la moda era allò que es relacionava directament amb el temps i que la hi situava, mentre que un vestit podia ser tant de moda com passat de moda. Per tant, segons aquest autor, la moda implicava només dues possibilitats: ser moda o ser passat de moda, sempre en relació amb el factor temps. La moda esdevenia, doncs, quan el vestit es posava en relació amb el món, amb el temps, essent així relativa, com ja s'ha vist, a un temps i a un lloc, fruit d'una determinada inclinació del gust. Partint d'aquesta definició de la moda es pot concloure que el vestit de moda era només aquell que era pensat per formar part d'un grup, d'un col·lectiu, perquè responia a una determinada demanda social. D'aquesta manera quedaven fora del concepte moda aquells vestits o indumentària que responia a una determinada necessitat pràctica, com la roba de treball o la indumentària del món rural. Sovint aquestes peces resultaven de l'evolució d'unes determinades formes tradicionals, com es veurà més endavant en aquest capítol.

Així, quan es parla de moda es parla generalment de moda urbana –en el sentit de que era cosmopolita i tenia un rol social. Segons Lipovetsky “el proceso [de la moda] prosiguió todavía en el siglo XVIII aunque estrictamente circunscrito a las poblaciones acomodadas y urbanas, excluyendo siempre el mundo rural.”⁸⁶⁴

Com ja s'ha comentat amb anterioritat, la moda es debat entre la funció vital y la decorativa. M. Charles Blanc, afirmava que

“Ce serait une idée fausse que de prétendre accuser les formes du corps au moyen même du vêtement qui les enveloppe, car ce n'est pas pour montrer le nu qu'on l'habille, c'est pour le défendre contre les intempéries de l'air et le dérober aux regards”.⁸⁶⁵

Els canvis formals del vestit, evidenciats amb la moda, responien a una voluntat decorativa, de gust i fins i tot discursiva, obtenint així significació social. D'aquesta manera, les diverses parts del vestit i el tractament que aquestes rebien contribuïen a dotar el vestit d'epocalitat.⁸⁶⁶ Des de la cotilla, que mostrava o amagava el cos,⁸⁶⁷ les mànigues, que adquirien una importància rellevant en el conjunt, el coll, el tall a la cintura o l'existència d'un faldó així com la faldilla mateixa formaven part de la solució final que responia a la moda i que estava, per tant, subjecte al gust. Tal com apuntava Pena, el vestit era l'única professió artística que tenia com a suport el propi ésser humà, i, per tant, la voluntat de forma que el generava es tornava permeable a d'altres components psicològics

⁸⁶³ BARTHES. *El sistema de la moda...* p. 40.

⁸⁶⁴ LIPOVETSKY. *El imperio de lo efímero...*p. 43.

⁸⁶⁵ BLANC, CH. *L'Art dans la parure et dans le Vêtement*. Paris: Librairie Renouard, 1882, p. 98.

⁸⁶⁶ BLANC. *L'Art dans la parure...* p. 144.

⁸⁶⁷ Molt encertadament Charles Blanc observa que sovint allò que s'amaga és allò que es vol ensenyar: “Cacher et montrer, ou plutôt laisser deviner et laisser voir, ce sont les deux objets du corsage; mais il ne faut pas oublier que souvent ce que l'on cache est justement ce que l'on veut montrer.” BLANC. *L'Art dans la parure...* p. 144.

que eren aliens a les arts extracorporals.⁸⁶⁸ No és necessari entrar a discutir aquí si les professions relacionades amb la indústria del vestit eren artístiques o no, però el que sí que es considera clau per comprendre aquest tipus de producte és la idea que la seva producció estava vinculada a necessitats psicològiques i socials, lligades a la naturalesa humana, més enllà de la pròpia estètica. En aquesta mateixa línia de pensament, però, cal recordar que la imatge de moda no raïa estrictament en el vestit sinó que es trobava impresa en la *toilette* general, en la que convergien diversos complements i elements que es combinaven amb el vestit. Els barrets, les sabates, el pentinat, les joies o els ventalls (que tanta importància tenien durant el segle XIX) constituïen l'elecció del gust i un vestit no podia ser entès sense aquests components. Malgrat aquesta dependència, la recerca que es presenta es centra estrictament en el vestit, ja que un estudi més ampli sobre aquests elements la faria del tot inabastable.

El fenomen de la moda ha estat estudiat des de perspectives molt diverses. Les opinions sobre el seu caràcter efímer han omplert moltes pàgines, com les de Gabriel Gironi, que distingia entre modes *permanents* i modes *passatgeres*.⁸⁶⁹ Actualment, però, moltes d'aquestes teories han quedat si no obsoletes, mancades de precisió. Segons Eladio Mateos⁸⁷⁰ la relació entre moda i societat s'ha plantejat sempre, de manera clàssica, en un doble i complementari sentit: d'un costat el vestit regional, que ell definí com “una suerte de moda institucional, obligatoria: un escaparate del vestido que refleja y asume sin dudas los valores dominantes de la sociedad donde ese esquema se genera” i la moda pròpiament, que representa la proposta d'un nou model: “en paralelo a esa moda obligatoria existe otra que se postula como modelo de nuevo comportamiento, una moda que entraña un mínimo de subversión del orden, de contradicción dentro del sistema, y que junto a la nueva apariencia propone una rectificación de los ideales sociales...” Segons Rosa Maria Martin i Ros, el vestit tradicional català va aparèixer durant el darrer terç del segle XVIII, tot conservant un substrat més antic i propi. En el cas del vestit femení, estava format per: un cosset interior blanc, un gipó de vellut, la faldilla de seda, el davantal de puntes, la gandaia, la mantellina o la caputxa, les mitenes, les mitges blanques i les espadenyes.⁸⁷¹

En estudiar els vestits que s'han localitzat en el treball de camp cal tenir en compte que el concepte de moda que es té avui queda molt lluny del concepte de moda del segle XIX. Avui en dia la moda forma part d'un mecanisme de cultura de masses i de mitjans de

⁸⁶⁸ PENA, P. “Abstracción y naturaleza en el vestido”: *Studium, Revista de Humanidades*. Universidad de Zaragoza, n. 10 (2004), p. 21-32

⁸⁶⁹ Les primeres són les que subsisteixen durant uns anys mentre que les segones són les que es reproduïxen de tant en tant. Considera també que es poden distingir les modes de transició, que es deriven de modes anteriors i d'altres que són, per contrast, basades en la oposició. GIRONI, G. *Manual del Tejedor de Paños*. Madrid: Biblioteca Enciclopédica Ilustrada, 1884. Tomo II, p.74-75.

⁸⁷⁰ MATEOS, E. “Del traje regional al pelo a lo *garçon*: moda, arte y sociedad en España 1900-1936”. A: LORENZO, J. F.; SÁNCHEZ, M. J.; MONTORO, E. *Lengua e historia social...* p. 239.

⁸⁷¹ Vegeu: MARTÍN, R. M. “Renaixement i Barroc”. A: Barral, X. [dir.] *Ars cataloniae. Disseny. Vestit. Moneda i medalles*. Barcelona: Edicions L'Isard, 1997, p. 207.

comunicació que impulsen el consum. La moda està pensada per ser consumida a una velocitat tan ràpida que la forma i el material perden valor davant de la novetat. Aquest fenomen, si bé s'inicià durant el segle XIX, assolí amb el *Prêt-à-porter* una velocitat tan trepidant que quedava ja molt lluny del consum i la necessitat de vestit de finals de segle: als anys 70 del segle XX havia canviat la demanda social i, per tant, també el producte i el productor. Així doncs, l'ofici de fer el vestit, la costura, que suposava la transformació del teixit en peça, canvià radicalment: ja no es tractava de l'exhibició tècnica, del traçat del patró, de l'ús d'uns o altres materials i d'una certa parsimònia en el fet de vestir-se, sinó que avui en dia la moda es converteix en una suma de costos que cal rendibilitzar: el teixit, el temps, la mà d'obra i la sortida al mercat. Aquest procés estudiat i administrat correctament configura el disseny actual.

2.1.1. Tipologia de vestits: l'ús històric

Quan es parla del vestit civil al segle XIX cal distingir-ne dues tipologies generals: d'una banda la indumentària d'arrel tradicional i de l'altra la indumentària de caràcter internacional.⁸⁷² En el segon cas es tractava del vestit generalment urbà que es produïa sota influència de la moda estrangera, que estava sotmès als canvis i exigències de la moda i que tenia així, una funció decorativa i social. El primer cas, en canvi, es tractava de la indumentària emprada en les zones rurals, lluny de les influències de la moda i dels canvis periòdics en les formes de vestir. Tot i que majoritàriament eren les classes més humils les que empraven aquest tipus d'indumentària, cal tenir en compte que aquesta no es definia per una qüestió de classe. La diferència entre la indumentària d'arrel tradicional i la de caràcter internacional rau en la diferència de la demanda social i dels productors implicats: els models seguits, les fonts d'inspiració o els antecedents formals eren diferents, com ho eren també els agents productors, però això no implicava que la qualitat fos més dolenta.

En aquest sentit cal no confondre la indumentària d'arrel tradicional amb la popular: mentre que la segona fa referència a la que vestien les classes més humils, la primera podia ser d'arrel tradicional o bé d'inspiració europea, essent però de qualitat més modesta, mentre que la indumentària tradicional es caracteritzava per peces de vestir que provenien de les formes de vestir dels avantpassats i que, malgrat evolucionar, no estaven subjectes als canvis de la moda. Dins d'aquest tipus d'indumentària s'hi poden trobar peces populars, de les classes humils, i també peces riques i de confecció de qualitat però que quedaven fora del mercat de la moda. Per resumir aquestes diferències es podria parlar del diàleg entre moda i tradició: ambdues eren formes de vestir coetànies, que

⁸⁷² MORALES, G. M. "Dos usos del vestido para dos conceptos de temporalidad: las sociedades modernas y las sociedades "primitivas". A: MONTOYA, I. [ed.], *II Jornadas internacionales sobre moda y sociedad*. Granada: Universidad de Granada, 2001, p. 245-256.

convivien i entre les quals es poden establir sempre interrelacions.⁸⁷³ Per tant, mentre que la indumentària popular era un signe de classe, la indumentària tradicional no, malgrat que ambdues transmetien un tipus de missatge.

Així mateix, caldrà també matisar les particularitats del vestit tradicional davant del vestit regional. Quan es parla del primer es fa referència al conjunt de formes de vestir que han estat tradicionals, és a dir heretades a través de generacions. Es tracta de peces molt variades i estan en funció de múltiples elements (clima, geografia, etc.). En canvi, el vestit típic o regional vindria a ser una abstracció dels elements de vestir que una comunitat ha determinat com a identitaris.⁸⁷⁴ D'Irene Seco⁸⁷⁵ recollim una reflexió interessant: en estudiar el vestit tradicional de la Vall d'Ansó, observà que sovint els repertoris de gravats de vestits regionals del segle XVIII i XIX s'emmarcaven en un procés de creació de signes identitaris. Sovint es prenen gravats com a model de molts altres, contribuint a un procés d'abstracció, ja citat per Morón.⁸⁷⁶

2.1.1.1. La indumentària d'arrel tradicional

Quan es parla d'indumentària tradicional es fa referència a una manera de vestir al marge de la moda imperant, les peces de vestir de la qual es trobaven molt arrelades a la tradició.⁸⁷⁷ D'aquí se'n pot extreure que es fa referència a indumentària d'arrel tradicional quan es parla d'aquelles formes de vestir que partien de les formes tradicionals que no incloïen els canvis substancials que proposava la moda i que, al seu torn, compartien una sèrie de trets i característiques amb la indumentària dels seus avantpassats. La indumentària tradicional o regional desaparegué de les grans ciutats *en pro* d'una indumentària europea, global, que es propagà sobretot amb la invasió napoleònica.⁸⁷⁸ Els vestits tradicionals tenien elements regionals, que anaven en funció de condicionaments geogràfics, climatològics, econòmics i identitaris.

La raó per la qual aquesta tipologia d'indumentària⁸⁷⁹ es conservà més en les zones rurals que no pas a les urbanes podria estar donada pel fet que se'n conservés més viva la memòria, es tinguessin més presents les festes i balls tradicionals i es tractessin de cultures menys contaminades o influïdes per les tendències europeïtzants que

⁸⁷³ HERRANZ, C. "La seda en la indumentaria tradicional". A: AA.VV. *España y Portugal en las rutas de la seda...*p. 336.

⁸⁷⁴ MORÓN, C. "Indumentaria tradicional: traje típico regional". *Crónicas*, n. 8 (2008), p. 42-43

⁸⁷⁵ SECO, I. "Trajes seculares. El traje femenino del valle de Ansó y la formación de los modelos de indumentaria popular". *Indumenta*, n. 1 (2008), p. 84-103.

⁸⁷⁶ Vegeu: MORÓN, C. "Indumentaria tradicional: traje típico regional"... p. 42

⁸⁷⁷ HERRANZ, C. "La seda en la indumentaria tradicional". A: AA.VV. *España y Portugal en las rutas de la seda...* p. 337

⁸⁷⁸ DESCOLA, J. *La vie quotidienne en Espagne au temps de Carmen*. Paris: Librairie Hachette, 1971, p. 117.

⁸⁷⁹ Sobre el lèxic vegeu: MONTROYA, I. "La indumentaria a través del tiempo. Cuestiones léxicas", *Revista de Investigación Lingüística*, n. 11 (2008), p. 223-232.

caracteritzaven el segle XIX i que en determinaven la demanda. Aquesta pervivència de la memòria s'allargà durant la segona meitat del segle XIX. A més, l'adequació d'aquestes peces a les feines desenvolupades en cada territori i el fet que fossin confeccionades amb elements que hi eren presents, com el cànem o la llana, afavorien la seva producció en un espai en el qual adquirir productes variats era molt més complicat que no pas en una ciutat. L'origen d'aquesta indumentària tradicional es troba als inicis del segle XVIII (concretament 1707, inici de la moda francesa arran de la instauració borbònica) i fins a la meitat del segle XIX, quan l'uniformisme europeu i nord-americà arraconà aquestes formes particulars del vestir tradicional, tot i que perdurà en algunes zones.⁸⁸⁰

La indumentària tradicional ha estat estudiada generalment des de perspectives etnològiques, és a dir, centrant-se en l'estudi de la indumentària dins d'un àmbit territorial específic. Les publicacions sobre aquest tema són nombroses, la majoria, però, incloses en una línia que planteja l'observació de les diverses peces no tant en la seva condició d'objecte sinó estudiant-les com a elements culturals de les comunitats, que introdueixen en l'estudi de tot un entramat de relacions socials dins del territori. La majoria d'aquestes publicacions recullen els testimonis vius d'aquells que encara podien explicar com eren les formes de vestir dels seus avantpassats, així com permeten també recuperar el vocabulari específic de cada regió emprat per a referir cada peça.

Una de les publicacions més importants per a la historiografia de la indumentària tradicional catalana és la de Joan Amades *Indumentària tradicional*.⁸⁸¹ Aquest llibre recollia les formes de vestir tradicionals en diverses regions dels Països Catalans: els Pirineus, les Terres de l'Ebre, València, Balears, Pitiüses i Catalunya en general, així com les regions aragoneses d'influència catalana. Abordava el tema des d'una perspectiva costumista, en un intent de reunir el màxim d'informació possible sobre el tema. Amades afirmava que:

“...entendemos por vestido típico el que han llevado nuestros campesinos hasta los últimos tiempos en que han vestido a usanza y estilo del país. El vestido ciudadano sujeto a la moda caprichosa y fugaz, importado de otros países, no cae dentro de nuestro marco...”⁸⁸²

Per tant, la distinció que es fa en aquest estudi d'aquests dos tipus d'indumentària no és genuïna, si bé pretén definir quins són els elements clau que els diferencien. Joan Amades afirmava que l'estudi del vestit i l'ornament eren difícils de separar. Segons deia, l'ornament, més enllà de l'afany de distinció, venia també donat per un ús simbòlic, gairebé d'amulet. En les capes de cultura més primitiva, estrats dels que caldria extreure'n els orígens de la indumentària d'arrel tradicional, l'ornament prenia aquest rol màgic i esdevenia símbol, quedant doncs allunyat d'aquell ornament emprat per la

⁸⁸⁰ Vegeu: MERCADO, S. *La dona al segle XVIII. A la moda valenciana*. València: Editorial Denes, 2012.

⁸⁸¹ AMADES, J. *Indumentària tradicional*. Barcelona: [Impressions La Neotipia], 1939

⁸⁸² AMADES. *indumentaria tradicional*... p. 6.

indumentària d'inspiració europea que servia de signe de classe i que estava plenament subjecte a la moda, perdent el caràcter emblemàtic. Amades cità i descrigué les diverses peces que formaven part de la indumentària tradicional: faldilla, davantal, mocador, la xarxa que cobria el cabell, la caputxa, la mantellina, el gipó, els maneguins i les mitenes. Una de les peces que més s'ha localitzat en el desenvolupament del treball de camp ha estat el gipó, que l'autor descrivia com la peça destinada a cobrir la part superior del cos. Segons ell, la forma era molt variada: podien ser escotats, brodats i amb blonda, o bé tapats i amb coll. Sovint, deia, duïen balenes per mantenir els pits alts. N'hi havia de curts fins la cintura i d'altres amb faldons. Generalment les mànigues eren curtes, sense passar del colze. N'hi havia que eren d'estar per casa i d'altres, en canvi, de vestir, confeccionats amb vellut de seda, bé foscos o bé brodats amb motius florals de colors vius.

Es troben d'altres publicacions sobre el tema com les de Ramon Violant i Simorra,⁸⁸³ que estudià la indumentària pallaresa als segles XVIII i XIX, o Adelaida Ferrer de Ruíz Narváez: *Els vestits regionals de la col·lecció Regordosa*.⁸⁸⁴ Un dels treballs recents que estudià amb profunditat els orígens de la indumentària tradicional és la tesi doctoral de Montserrat Aymerich,⁸⁸⁵ que fa un apropament a la indumentària a Catalunya al segle IV i un estudi de les diverses peces de vestir que conformaven el vestit d'aquella època. En aquell treball l'apropament que es feia al gipó era com a peça de vestir exclusivament masculina, com també ho apuntava Maranges.⁸⁸⁶ Es dedueix doncs que el nom de gipó no va ser sempre emprat per designar la mateixa peça de vestir, a la vegada que cal tenir en compte que per a designar el gipó femení la historiografia del vestit fa servir diverses paraules. Un altre treball que té molt d'interès en l'estudi de la indumentària tradicional és el d'Isidra Maranges *La indumentària civil catalana: segles XIII-XV*.⁸⁸⁷ Aquest llibre descriu força bé la indumentària tardo-medieval, i permet de trobar alguns paral·lelismes amb la indumentària que s'anomena d'inspiració tradicional en aquest treball.

En el cas que ocupa aquesta recerca, que és el vestit femení, s'observa com Violant i Simorra⁸⁸⁸ descrigué les diverses parts: camisa, cotellons,⁸⁸⁹ faldilles, cosset o bé gipó, mocador al coll i davantal. Es pot concloure que, amb variacions de nomenclatura i de colors, probablement la indumentària tradicional d'altres zones estava composta d'elements molt similars. Entre ells, la camisa, que era interior, estava feta de cànem en el

⁸⁸³ VIOLANT I SIMORRA, R. *Indumentària tradicional del Pallars*. Tremp: Garsineu Edicions, 2000.

⁸⁸⁴ *Butlletí dels museus d'art de Barcelona* vol. II, 1937.

⁸⁸⁵ AYMERICH, M. *L'art de la indumentària a la Catalunya del segle XIV*. Tesi doctoral (2011) Departament d'Història de l'Art, Universitat de Barcelona.

⁸⁸⁶ MARANGES, I. *La indumentària civil catalana: segles XIII-XV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991, p. 33.

⁸⁸⁷ MARANGES. *La indumentària civil catalana: segles XIII-XV*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 1991.

⁸⁸⁸ VIOLANT I SIMORRA. *Indumentària tradicional del Pallars...* p. 32.

⁸⁸⁹ Faldilles interiors, al Pallars de llana vermella, ribetejades al baix i molt arrugades per la part de dalt.



Fig. 2.1. *La Il·lustració Catalana*, 4 d'abril 1909, p. 8

cas de les més senzilles o bé de lli, de màniga llarga i amb *baguilla* o bagueta (cordonet escorredor) a l'escot i als punys de les mànigues. També es pot considerar les faldilles, els cossets, els gipons, els mocadors i els davantals com a elements clau en la indumentària tradicional, si bé es modificaven de colors, motius ornamentals i fins i tot formes, d'una regió a l'altra. Els cossets funcionaven com cotilles exteriors: eren molt cenyits i sense mànigues, amb unes peces al davant, les gaies, i unes altres de laterals, els costadets, que eren més amples de baix per tal d'acampar. Normalment s'escotava molt al coll i a les cises i es cordava a davant amb ullets i cordó creuat. Podien estar embarnillats amb joncs, per tal de donar rigidesa. Segons Violant i Simorra, eren de colors molt vius, de seda, i anaven repuntats a mà. Aquests repunts servien, també, com a decoració a l'exterior, a la vegada que servien per passar-hi els jonquets. És molt interessant la descripció que aquest autor fa del gipó, essent aquesta una peça vestida per totes les dones des que eren nenes. Segons l'autor es tractava d'una peça "antiga", essent així present en la indumentària des de temps remots. Segons deia, els més antics eren fets de drap de llana, negre o bé de vellut llis i es cordaven al davant amb traus i botons i, posteriorment, amb gafets. No estaven formats per costadets, tot i que més endavant, als que estaven confeccionats de roba prima, es tallaven amb unes peces als costats "afigurades" (sic.).

També es poden trobar gipons molt escotats al coll, cordats amb ullets i cordó, amb barnilles. Aquests gipons quedaven ficats per dins la faldilla i, segons Violant i Simorra eren també confeccionats per sastres locals. Una variant d'aquest tipus de gipó era el *saco gec* (sempre referint-nos-hi amb la nomenclatura emprada al Pallars, proporcionada per l'autor). Aquest era un gipó més modern, més cenyit que l'anterior, tallat amb costadets i faldó des de la cintura avall, ja que es duia per sobre les faldilles. Podien estar confeccionats amb vellut o amb un teixit més fi. En el cas del teixit més fi podien estar ornats amb petites tavelletes o plecs i un bollat sota els pits, per tal de donar-los forma. Però si bé el vestit tradicional era present des de segles enrere, en els anys de transició del segle XIX al XX aquest perdurava en les zones rurals. Segons el mateix autor, estaven confeccionats per sastres tradicionals del Pallars.⁸⁹⁰ A aquest apunt sobre els productors,

⁸⁹⁰ VIOLANTI SIMORRA. *Indumentària tradicional del Pallars...* p. 34.

cal afegir que Concha Herranz⁸⁹¹ afirmava que a nivell general aquest vestuari estava integrat per vestits confeccionats a casa, per les dones de la família, on es realitzaven els diversos passos per a la seva confecció: des del filat al teixit i finalment a la confecció. És ben segur que aquest procés productiu canvià al llarg de les dècades, però cal tenir en compte l'existència d'una producció de vestit casolana.

Els estudis que s'han centrat en la indumentària regional de diverses localitats són força nombrosos.⁸⁹² El treball de Màrius López Albiol, *El vestit tradicional d'Amposta. La seva època*,⁸⁹³ estudiava precisament l'evolució d'aquestes formes tradicionals en les zones rurals, i mostrava com aquestes perduraren al llarg de dècades, sobretot, i ja ben entrat el segle XX, en aquella població d'edat més avançada. Segons aquest autor, la indumentària dels pagesos variava segons si era de mudar, de cada dia o de feinejar. Els menestrals o professionals liberals es vestien de forma actual, és a dir, seguint la línia de la indumentària de caràcter internacional: camisa blanca, llacet o corbata, armilla, pantalons i americana. Aquesta diferenciació de vestuari segons l'ofici es troba descrita en els

Fig. 2.2. *La crema del paper segellat*,
1895. Francesc Cuixart Barjau
(Ajuntament de Manresa)

⁸⁹¹ HERRANZ. "La seda en la indumentaria tradicional". A: AA.VV. *España y Portugal en las rutas de la seda...*

⁸⁹² Un exemple d'aquest tipus d'estudis es troba a: GONZALEZ MARRON, J. M. "Divagaciones sobre el vestir burgalés", *Revista Folklore*, n. 52 (1985), p. 133-137.

⁸⁹³ LÓPEZ ALBIOL, M. *El vestit tradicional d'amposta. La seva època*. Amposta: Editorial Amposta Capital, 2008.

estudis de Pepa Nogués, que abordà la indumentària tradicional a les Terres de l'Ebre.⁸⁹⁴ Apuntava que en la indumentària emprada pels pagesos s'hi podien detectar elements característics i locals, ja que estaven confeccionades amb materials i recursos de la zona i responien a una climatologia i a un tipus de feina concret.⁸⁹⁵

A la vinyeta apareguda a la *Il·lustració Catalana* (fig. 2.1), es pot observar la diferència entre el vestit d'arrel tradicional i el vestit de caràcter internacional. De les tres dones que apareixen representades, les dues que duen el canotier, o barret de palla, brusa de mànigues bufades i coll alt o llaçat, van vestides segons la moda internacional mentre que la tercera ho fa segons la indumentària d'arrel tradicional: faldilla llarga estampada de flors, gipó de màniga al colze i mocador al coll. Així mateix, en el quadre de *La crema del paper segellat* (fig. 2.2) s'observa també aquest tipus d'indumentària. En primer pla apareix una figura femenina vestida amb gipó i faldilla. Tot i que el fet representat en aquesta pintura va tenir lloc el 2 de juny de 1808 a Manresa, la indumentària popular tradicional no havia patit mutacions gaire significatives a les darreries del segle. Així, es pot observar el gipó, cenyit al cos mitjançant dos costadets a l'esquena i les mànigues fins al colze, així com un coll obert i escotat tant per davant com a l'esquena. Aquesta indumentària, seguint el cas d'Amposta (estudiat per López Albiol), estaria produïda per sastres i cosidores, que formaven part de gruix d'oficis artesans desenvolupats en aquesta població.



Fig. 2. 3. Gipó, n. catàleg 001CV



Fig. 2.4. Gipó, n. catàleg: 066CV

⁸⁹⁴ NOGUÉS, P. “La indumentaria tradicional a Jesús”. *Revista d'etnologia de Catalunya*, n. 26 (2005), p. 126-128.

⁸⁹⁵ NOGUÉS. “La indumentaria tradicional a Jesús”...p. 127

Fig. 2 5. Gipó, n. catàleg 025CV

El vestit d'arrel tradicional era doncs aquell que sobrevivia a la moda, que malgrat estar ornamentat no evolucionava segons les imperatives del gust i que, per tant, restava exclòs del mercat del gust. Probablement aquesta sigui la raó per la qual aquest tipus d'indumentària s'anà perdent de mica en mica, puig que no generava una necessitat de consum com sí que la generaven altres formes de vestir. Els elements constants que es poden extreure de les diferents descripcions de vestits regionals són el mocador, la faldilla i el gipó i, de fet, són aquests tres elements els que han estat localitzats, tot i que no sempre en gran nombre, als diferents fons.

Durant el procés de localització i observació de peces s'han localitzat testimonis d'aquesta tipologia d'indumentària. Aquests no sempre s'han fet constar al treball de camp, sobretot per la difícil datació o per no entrar en cap cas, en el marc del mostrari escollit. Les que sí que s'hi ha fet constar són 8 peces, entre les quals hi ha una faldilla, un mocador i 6 gipons. Observant els gipons, se'n poden definir dos grups: per un costat, aquells que es mantenen a la línia estrictament tradicional: 012CV; 010CV; 001CV; 066CV (fig. 2.3 i 2.4); i aquells que, mantenint-se en la línia estructural tradicional, inclouen alguns elements de moda: 002CV; 025CV.

Els primers mantenen unes constants, que són les definides en els diversos estudis d'indumentària tradicional consultats i que, a la vegada, corresponen formalment als gipons tradicionals observats en diversos gravats: es tracta de peces de ras de seda, folrades a l'interior amb cotó, amb una obertura central davantera i cordades amb ulls i un cordonet creuat. El coll és força obert en la majoria de casos, tot i que de formes diferents, les mànigues estretes, o bé llargues o fins al colze. Alguns introdueixen variacions com tavelles davanteres, frunzits i fins i tot botonets. Consten tots de barnilles, el nombre de les quals varia segons la peça. El baix de la peça era recte en algunes o acabat en punta en d'altres. L'alçada de la cintura era també variable.

S'ha localitzat un cas, que evidentment no era únic, en que la cintura es situà molt alta. Es tracta de la peça 001CV (fig. 2.3). Probablement aquest fet era degut a la moda del moment, coneguda com "moda imperi", que feia pujar l'alçada de la cintura fins gairebé sota el pit. És evident que aspectes tant determinants per al vestit d'una època com la silueta, i en el cas de la moda imperi, d'una situació històrica i política com fou la que caracteritzà aquesta moda, tingueren en la societat, i també, així, en la indumentària tradicional, una forta influència. Tot i parlar d'unes peces que no estaven influenciades per la moda, no es pot negar que en certs aspectes estiguessin supeditades també al gust i

a tota una filosofia estètica després d'una determinada situació política i social. La relació d'aquestes peces amb el cos era també molt definidora de la forma final. Per tal de deixar lloc al pit o pronunciar-lo, s'aplicaven parts frunzides o a base de tavelles, que trencaven la rigidesa de les peces del patronatge. Un exemple d'aquestes variacions es pot trobar en la peça 066CV (fig. 2.4). Aquesta peça segueix l'estructura d'un gipó tradicional, tallat amb dos costadets a l'esquena i amb una costura central, i acabat amb una aleta a la part posterior, que n'afinava la silueta.

Per altra banda, el segon grup està format per peces que tot i tenir una base estructural similar a la d'un gipó, essent també confeccionades amb el mateix material i amb una obertura central, amb un patronatge que les cenyia al cos, aquest s'havia anat adaptant a l'exigència de la silueta imperant a l'època. Es tracta d'elements, doncs, que fan força fàcil datar les peces i aquesta característica de temporalitat és la que precisament caracteritzava la moda de caràcter internacional. Si s'ha mantingut la classificació d'indumentària d'arrel tradicional ha estat precisament pels paral·lelismes trobats amb el gipó tradicional, amb la idea "abstracta" de gipó que permet elaborar un guió formal per tal d'analitzar aquest tipus de peces. Observant la peça 025CV es pot veure clarament aquesta assimilació de les tendències de moda en l'estructura base del gipó. Mentre en aquesta peça (fig. 2.5) es manté el tipus de teixit i d'obertura davantera, amb el sistema de tanca tradicional, se'n modificà la silueta de les mànigues, essent ara llargues i acampanades a la bocamàniga, a la vegada que es tancà el coll, seguint la silueta de finals de la dècada dels anys 40 i inici dels anys 50 del segle XIX.

De fet, pel que fa a l'estructura es pot relacionar amb la peça 008CV, que ha estat classificada com a indumentària d'inspiració europea en no complir aquesta cap dels elements característics del gipó. El plantejament del patronatge, amb les pinces davanteres i els costadets a l'esquena segueix perfectament el patronatge de l'època: esquena tallada a partir de dos costadets i una peça central, i davant amb pinces llargues, que sortien del baix i arribaven fins al pit, permetent així cenyir la peça al cos. D'aquesta època s'observa una altra peça, també inclosa en el grup de la indumentària d'arrel tradicional, que proposava un patronatge molt més senzill, i hereu, de fet, del patronatge tradicional dels gipons: es tracta de la peça 012CV, on no es troben pinces davanteres. Està confeccionada a partir de tres peces (sense comptar les de les mànigues): les dues peces davanteres s'uneixen amb la peça posterior a mitja esquena, actuant així de costadet. Aquesta manca de patronatge era habitual en les peces antigues on, de vegades, no hi havia ni costadets.

La faldilla localitzada és una faldilla confeccionada amb un teixit d'ornamentació floral, frunzida a la cintura i llarga. L'element que ha permès qualificar-la de peça d'arrel tradicional ha estat el tipus de teixit emprat, amb elements florals, sense existir una vinculació formal específica amb les tendències de cada moment

Pel que fa als materials emprats en aquestes peces, pot sorprendre el fet que totes elles estiguin confeccionades amb seda. De fet, anteriorment s'ha afirmat que la indumentària tradicional acostumava a estar confeccionada amb materials propers a l'entorn, com

fibres vegetals o elements de procedència animal com la llana o les pells. La seda era un article de luxe, que requeria un filat i un teixit executat per mans especialitzades i maquinària específica. Així, una conseqüència del complicat sistema de producció era el seu elevat cost. El fet que les peces estudiades estiguin executades amb aquest material pot ser fruit de dos fenòmens: en primer lloc, les peces estudiades són les peces que es conservaren a casa de les diferents famílies a través dels anys. Probablement aquesta preservació ha estat donada pel valor de *per se* que adquiria la peça en estar confeccionada per un material tan preuat. De la mateixa manera, probablement es tractava de peces que es lluïen només en dies assenyalats, i no pas les que es feien servir per treballar, així que la seva conservació és forçosament més bona que la d'aquelles peces més senzilles que eren utilitzades els dies de cada dia. Concha Herranz⁸⁹⁶ feu un estudi elaborat de les col·leccions del Museu Nacional d'Antropologia de Madrid, que recollia els fons d'altres museus com el Museu Nacional d'Etnologia i el Museu Nacional del Poble Espanyol, ambdós a Madrid. Es tractava d'una sèrie amplíssima d'unes quatre mil peces d'indumentària tradicional d'entre 1750 i 1950 aproximadament. Herranz afirma que entre aquelles peces hi havia un nombre important de peces de seda natural i, en alguns casos, també artificial. L'autora considerava que la infiltració de la seda al mode de vestir particular podia ser degut a una certa democratització d'aquesta fibra.

El panorama de les peces localitzades i estudiades és excessivament parcial per extreure'n conclusions. S'ha cregut, però, que fer constar aquestes peces en aquest estudi permetia (i justificava) desenvolupar una reflexió com la que s'acaba d'exposar. Així, a tall d'exemple però sobretot, com a testimoni d'una realitat existent, s'ha fet constar l'estudi i observació d'una selecció de peces tan reduïdes.

2.1.1.2. La indumentària d'inspiració europea

Aquesta segona tipologia d'indumentària es caracteritzava per ser urbana i burgesa, per seguir les tendències de moda que arribaven a través de la frontera francesa i mantenir el seu estatus social, essent emblema de tot un sistema de jerarquització de la societat. Es podria entendre també com una moda de caràcter internacional, tot i que es considera més precís el terme "europeu", donat el caràcter francès i occidental d'aquesta. Es tracta del que Deslandres⁸⁹⁷ descrivia com vestit personalitzat, que aparegué a les corts europees vers el segle XIV i que només va poder aparèixer sota l'incipient capitalisme mercantil, conseqüència del creixement de les ciutats.⁸⁹⁸ L'evolució del vestit de tipus europeu és anàloga a la dels països de l'antic i del nou continent. La seva difusió a l'Àfrica o a l'Àsia correspon clarament a la expansió comercial i industrial d'Europa o de l'Amèrica del

⁸⁹⁶ HERRANZ. "La seda en la indumentaria tradicional". A: AA.VV. *España y Portugal en las rutas de la seda...*

⁸⁹⁷ DESLANDRES. *El traje imagen del hombre...* p. 101.

⁸⁹⁸ ABAD-ZARDOYA. "El sistema de la moda. De sus orígenes a la postmodernidad"... p. 37-59.

Nord, i era la creació francesa la que dominava aquesta evolució i que obtingué consagració.⁸⁹⁹

Aquest vestit personalitzat, de moda, configurava els inicis del que havia de ser el vestit de caràcter internacional. Tot i així, quan es parla d'internacionalitat cal tenir present a què es fa referència a Occident. Perrot⁹⁰⁰ recordava que al segle XIX el triomf de la burgesia comportà el triomf del vestit burgès, que s'imposà progressivament, amb tot el que implicava (ordre econòmic, polític i moral) a diversos països. Així, per la seva càrrega simbòlica, l'acceptació o el rebuig d'aquest tipus de vestimenta comportava prendre, o no, partit d'un determinat sistema ideològic. Perrot afirmava que tota pràctica vestimentària exigia prendre una forma en dos sentits: la de la forma-silueta (de temporalitat variable) i la de la forma històrica. Així, comparant el vestit femení del segle XIX, que no enregistrà cap ruptura particular, cap discontinuïtat, amb els canvis ocorreguts durant el segle XX (que començà a deixar les cames descobertes i es començaren a fer servir pantalons), s'observa com en el segle XIX el vestit, malgrat modificacions de caràcter ornamental o de silueta, seguia encara en una línia molt continuada, mentre que en el cas del vestit masculí, la Revolució Francesa havia iniciat una revolució vestimentària, que perdurà fins als nostres dies.⁹⁰¹

Cal no confondre, però, el vestit d'inspiració europea amb un vestit exclusivament burgès. La moda era un fenomen que implicava totes les capes socials, sobretot urbanes, tot i que el consum variava entre unes i altres. Tampoc l'origen del vestit definia la seva tipologia:

“Entre l'habit noir de M. Rothschild (sic) et l'habit noir de son dernier commis, il n'y a que des nuances imperceptibles qui ne peuvent être appréciés que par un garçon tailleur. L'habit de M. Rothschild sort, probablement, des ateliers de Renard et lui a coûté 180 francs. L'habit de commis a sans doute été acheté à la Belle Jardinière moyennant 35 francs. Voilà provisoirement toute la différence. Seulement l'habit de M. Rothschild restera noir et celui de son commis passera du bleu au gris sale. M. Rothschild est aussi un peu plus libre de mouvements. Le commis, lui, ne doit pas porter la main à sa bouche à moins de nécessité absolue, par exemple à l'heure des repas. Dans les habits de confection, il faut être sobre d'évolutions”.⁹⁰²

De fet, en l'època en què s'emprà una crinolina sota les faldilles, que les inflava d'una manera molt exagerada, no totes les dones podien seguir aquesta moda. És evident que la crinolina dificultava molt els moviments, pel qual les dones treballadores s'havien de privar de l'ús d'aquesta estructura vestimentària, esdevenint així un element d'ús exclusivament burgès i marcant fronteres de caràcter social entre les classes treballadores

⁸⁹⁹ BOUCHER. *Histoire du costume en Occident...* p.102

⁹⁰⁰ PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 15.

⁹⁰¹ IDEM. *Íbidem.* p. 55.

⁹⁰² *Le Figaro*, 26 agost 1855. Citat a: VANIER. *La mode et ses métiers...*p. 168.

i les classes ocioses. Malgrat tot, les dones de classes treballadores intentaven inflar les faldilles amb l'ús de sotafaldilles, per tal de no desmarcar-se tant de la moda.

Tampoc s'hauria de confondre aquesta tipologia d'indumentària amb un vestit estrictament modern (entenen aquí modernitat com l'absorció de la novetat). La modernitat no implicava necessàriament moda: la modernitat era consumida per alguns individus, les masses consumien allò assumit ja pel gust i esdevingut moda.⁹⁰³

Sota l'Antic Règim un vestit amb una forma, una substància i un color tenia un significat jurídic, una condició i una qualitat d'ordre.⁹⁰⁴ Aquesta idea de que el vestit era un instrument d'ordre jeràrquic desapareix al segle XIX i s'allibera, essent doncs una opció personal. De fet, la moda era i és, tal i com l'entendem també avui, "emblema i icona de la modernitat".⁹⁰⁵ La moda de finals del segle XIX i principis del XX tenia un caràcter universal, internacional. Una internacionalitat que es centrava majoritàriament a París, ciutat bressol de l'Alta costura i des d'on es dictaven les últimes modes. Ja a principis del segle XVIII es troben alguns fragments que denotaven certa inquietud per la proliferació de les modes franceses. Feijoo al seu *Teatro Crítico* denunciava:

"el mal que nos hacen los franceses con sus modas: cegar nuestro buen juicio con su extravagancia, sacarnos con sus invenciones infinito dinero (...) y en fin, reírse de nosotros como de unos monos ridículos que, queriendo imitarlos, no acertamos con ello"⁹⁰⁶

i comentava que:

"En cuanto que las modas francesas tengan alguna particular nobleza, y hermosura, pienso que no basta para creerlo el decirlo un autor apasionado. Las cotillas vinieron de Francia, y en una porción a más desabrida de las montañas de León, que llaman la tierra de los Argüellos, las usan de tiempo inmemorial aquellas Serranas, que parecen más fieras que las mujeres. No creo que sus mayores, que las introdujeron, tenían muy delicado el gusto. Si una mujer de aquella tierra pareciese en Madrid, antes de venir de Francia esta moda, sería la risa de todo el Pueblo; conque el venir de Francia es lo que le da todo el precio."

No obstant, pel que fa al cas espanyol, alguns autors com Amelia Leira apunten que el canvi de dinastia dels Àustries als Borbons es va reflectir d'una manera molt directa en el vestir, amb una forta influència de la moda francesa, que va arribar no només a la Cort sinó a la societat adinerada i urbana en general. Tot i així, afegeix, ja durant el regnat de

⁹⁰³ En aquest punt es podrien recuperar els fragments de crítica envers les noies que s'atreuen a vestir amb pantalons en un moment on encara no eren acceptats. L'actitud d'aquestes noies era una actitud moderna, però no de moda. Vegeu el capítol: 1.3.3.3. El llenguatge del vestit en les relacions socials, p. 211.

⁹⁰⁴ PERROT. *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie...* p. 31.

⁹⁰⁵ BAUDRILLARD, J. *Symbolic exchange and death*. London: Editorial Sage, 1993, p. 89-90.

⁹⁰⁶ FEIJOO, B. J. *Teatro crítico, v. II*. Madrid: Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S. M., 1728.

Carles II hi havia hagut intents de vestir a la francesa com es feia a la resta d'Europa, però no va ser fins l'arribada de Felip V quan es va instaurar de manera generalitzada. Aquest, en un primer moment es coneixia com "vestit militar" ja que n'era l'origen.⁹⁰⁷ De fet, Pablo Pena complementava aquestes observacions dient que tret de l'excepció del vestit regional, no es pot dir que hi hagués una indumentària específicament espanyola en temps d'Isabel II.

La premsa de moda, la indústria i França en general van ser l'epicentre de tot allò que era de moda i de caràcter cultural al món occidental des del segle XVIII amb la cort del Rei Sol. Durant el segle XIX, amb el creixement de la indústria tèxtil, el desenvolupament d'una nova indústria de vestir i l'aparició de tota una xarxa ferroviària van impulsar l'aparició d'una cultura de la moda que impregnà les capes burgeses i aristocràtiques,⁹⁰⁸ no només a Catalunya o a l'Estat espanyol sinó a la península en general⁹⁰⁹ i a tot Europa.

Segons Nelson, vers el 1850 França era el país productor de tèxtil més gran d'Europa. Els grans contribuïdors a aquest negoci eren els "magasins de nouveautés" com Le Bon Marché i Printemps, tots dos oberts durant el Segon Imperi. Malgrat aquesta idea d'una indumentària global, Descola presenta la possibilitat d'uns elements de caràcter autòcton pel que fa als figurins espanyols (concretament de Madrid) i els francesos. La mantilla esdevingué un element clau en la indumentària madrilenya, que personificava l'element espanyol. L'autor cita les paraules de Théophile Gautier:

"La mantille espagnole est donc une vérité. J'avais pensé qu'elle n'existait plus que dans les romances... elle est en dentelles noires ou blanches, plus habituellement noires, et se pose à l'arrière de la tête sur le haut du peigne; quelques fleurs placées sur les tempes complètent cette coiffure qui est la plus charmante qui se puisse imaginer. Avec une mantille, il faut qu'une femme soit laide comme les trois vertus théologiques pour ne pas paraître jolie; malheureusement, c'est la seule partie du costume espagnol que l'on ait conservée; le reste est à la française."⁹¹⁰

I, citant el mateix Gautier, afegia:

"Malheureusement, les Sévillanes ne sont restées espagnoles que de pied et de tête par les souliers et la mantille; les robes de couleur à la française commencent à être en majorité."⁹¹¹

⁹⁰⁷ LEIRA, A. "La moda en España durante el siglo XVIII". *Indumenta*, n. 0 (2007), p. 87-94.

⁹⁰⁸ NELSON. "Fashioning the Figure of French Creativity. A Historical Perspective on the Political Function of French Fashion Discourse"...

⁹⁰⁹ Vegeu: SOARES, I. "O ar do tempo: a moda a francesa", *HMIC: Història moderna i contemporània*, n. 8 (2010), p. 141-155.

⁹¹⁰ DESCOLA. *La vie quotidienne en Espagne...* p.118.

⁹¹¹ IDEM. *Íbidem*. p. 123.

Aquesta preeminència del vestit francès era també denotat pels propis francesos, que a les seves revistes de modes constataren que “On a pu comparer entre les costumes de tous les pays, et constater une fois de plus l’influence de nos modes parisiennes.”⁹¹² Cal tenir en compte que les revistes franceses solidificaven aquesta influència en el discurs i la cultura de la moda durant el segle XIX.

“Sabido es que en materia de modas femeninas, París ejerce una soberanía incontestable. La modista, o mejor dicho, el modisto parisién, *le grand couturier* es quien inventa, especifica e impone la forma, la hechura, y muchas veces el color del traje y del sombrero, del abrigo, de toda la indumentaria que ha de usar toda mujer elegante durante la próxima temporada.”⁹¹³

Pel que feia el vestit masculí, en canvi, el model provenia d’Anglaterra:

“Pero si París da el tono, la pauta y la orden en cuestión de moda femenina, de Londres sale, en cambio, el código indumentario masculino. El sastre parisién se ha dejado arrebatarse el cetro que durante largo tiempo empuñó, por el sastre londinense. El *chic* supremo consiste hoy, para un elegante de Paris, en vestir rigurosamente á la inglesa, y son muchos los que no solamente se hacen vestir por sastre británico y se proveen en Londres de sombrero y de calzado...”⁹¹⁴

El vestit occidental al segle XIX experimentà un canvi de rol social i una multiplicació de formes, iniciant un seguit de canvis de ritme trepidant que arribaren fins al segle XXI i que caracteritzen el vestit contemporani. L’aparició d’una premsa cada vegada més especialitzada al voltant del fenomen de la moda,⁹¹⁵ sobretot femenina, suposà que el vestit adquirís cada vegada més importància entre les classes socials de pes econòmic, que creixeren a mesura que avançava el segle i, amb ell, l’anomenada revolució industrial. El període d’eclosió de les revistes coincidí amb el Romanticisme. A Catalunya les primeres revistes dirigides a les dones daten dels anys 40 del segle XIX,⁹¹⁶ mentre que a Europa, les revistes amb informació sobre els vestits de moda van aparèixer entre 1825 i 1835⁹¹⁷ En aquestes publicacions primerenques es plantejava una moda uniforme, pensada per a una societat igual en la qual la burgesia reivindicava el seu rol. Seguint les teories de Pena, el Romanticisme diferenciava els rols de l’home i de la dona: mentre que fins llavors ambdós havien desenvolupat una funció decorativa (fent referència a l’aristocràcia, que era la que fins el segle XVII consumia exclusivament la moda), en el Romanticisme era només la dona qui desenvolupava un rol decoratiu mentre que l’home era qui treballava. Aquesta

⁹¹² *Journal des tailleurs*, juliol 1855. Citat a: NELSON. “Fashioning the Figure of French Creativity. A Historical Perspective on the Political Function of French Fashion Discourse”...

⁹¹³ *La Vanguardia*, 2/05/1906.

⁹¹⁴ *La Vanguardia*, 2/05/1906.

⁹¹⁵ Les revistes de modes configuren el sistema del vestit contemporani, iniciat al segle XIX. Sobre aquest tema vegeu el capítol: 1.3.5.1.El model ideal: les revistes.

⁹¹⁶ SEGURA; SELVA. *Revistes de dones 1846-1935...*

⁹¹⁷ PENA. *El traje en el Romanticismo...* p.11.

diferència sexual i de gènere determinà dues evolucions diferenciades per a cada vestit. Com ja s'ha fet constar, si el present treball es centra en el vestit femení, és perquè era aquest el que recollia més informació estètica i el que en definitiva concentrava més interès per la seva producció: l'Alta costura i les indústries relacionades naixeren pensades per a les dones.

Aquests canvis en el vestit i l'interès vanitós de voler estar a la moda despertaren l'interès d'intel·lectuals, moralistes i cronistes, que teixiren un entramat de teories i opinions i que donaven, al seu torn, una nova dimensió al vestit: la de la opinió pública. Anar a la moda, doncs, ja no suposava merament una opció estètica i social sinó que comportava una presa de consciència i d'actitud. El vestit actuava com a signe i la civilització li donava un significat. No interessa en aquest punt desenvolupar una història de les teories de la moda, com tampoc voler traçar ara una teoria antropològica que expliqui –o ho intenti– la importància del fenomen. L'interès d'aquest estudi rau precisament en la superació de les diverses teories i en el fet que es centra estrictament en les peces que arriben avui, a través dels anys.

La moda de caràcter europeu o internacional era homogènia, burgesa i occidental. En alguns casos, però, la influència de la moda estrangera no podia acabar amb elements de caràcter tradicional, que havien esdevingut identitaris. Probablement era molt difícil abandonar totalment unes tradicions que s'havien anat heretant al llarg de generacions. D'aquest fet ens en deixà constància Jean Lorrain, que al seu llibre *Espagnes. Barcelona, Valence, Murcie*, feu un esbós de les Rambles i de les dones que hi passejaven:

“Las mujeres van horriblemente trajeadas a la francesa, algunas de ellas con un encaje negro a la cabeza, para inspirarnos la nostalgia de la antigua mantilla; pero la mayor parte Chapeautés a la moda de Paris...”⁹¹⁸

Aquest fragment permet fer-se una idea de la reinterpretació que es feia de les modes parisenques a cada regió, adoptant les noves formes sense abandonar costums d'indumentària tradicional que, per costum i tradició, es combinaven amb models innovadors. Es tractava d'un moment on l'eclecticisme imperant barrejava l'elegància clàssica i els elements tradicionals amb les formes provinents d'una idea de modernitat incipient, que implicava un canvi constant en les formes així com el desig d'incorporar influències llunyanes amb una nova interpretació. L'educació de la dona s'orientava a la bellesa moral i física i als valors religiosos i familiars, així com en una sèrie d'aspectes relacionats amb l'actitud, el comportament o la manera de vestir, sobretot pel que fa a les classes benestants, en un moment on la condició social i els manuals d'etiqueta marcaven el tipus de vestit.⁹¹⁹

⁹¹⁸ LORRAIN, J. *Espagnes. Barcelona, Valence, Murcie*, 1896. Citat A: LÓPEZ, M. *Arte y Estética de fin de siglo (1890-1914)*. Madrid: Instituto de Cultura, Fundación MAPFRE, 2008.

⁹¹⁹ Vegeu: BURGOS. *El arte de ser mujer (Belleza y perfección)*...

El vestit de caràcter internacional és aquell que es trobava dictat pel gust.⁹²⁰ Era un conjunt de solucions formals variables i en consonància amb el context, que per la seva adaptació caduca a la voluntat estètica del moment esdevingué “moda”. Però la seva principal característica no era aquest canvi constant, que el mantenien allunyat de les formes tradicionals del vestir, sinó el seu caràcter europeu, pel qual s’inspirava en les formes del vestir francès, formant part així d’un procés uniformitzador de la moda internacional. La diferència amb el vestit tradicional, doncs, no es trobava tant en les formes sinó més aviat en el caràcter.

Però dins aquest grup, que podia ser molt ampli, cal traçar una línia divisòria entre aquells vestits que eren consumits per una majoria, que si bé seguïen la moda no es tractava d’una confecció de qualitat, i aquelles peces que, essent confeccionades per modistes reconegudes i havent emprat materials de qualitat, resultava ser una producció acurada que, amb el temps, es podria arribar a entendre com a Alta costura. En un tercer grup cal situar-hi aquella producció en sèrie, de baix cost, que cobria les necessitats d’un sector humil de la societat.

La moda d’inspiració europea o internacional era fruit d’un procés unificador, que va ser impulsat per l’aparició d’un mercat de vestits a baix preu, que permetia a les classes més baixes poder vestir a la moda. Aquesta generalització del vestit burgès, però, no s’ha de confondre amb una democratització del vestit. Si bé les formes dels vestits de moda deixaven de ser exclusives per la seva reproducció en una confecció seriada, certs elements del vestit continuaven essent inaccessibles: els teixits, els tints o els elements ornamentals aplicats mantenien la distància entre un tipus de vestits i els altres, així com un element bàsic: la confecció a mida.

Seguint aquesta línia de discurs, cal tenir en compte les aportacions de Phillippe Perrot, que afirmava que substituint la multiplicitat de la indumentària de temps enrere, el vestit que ell anomenava burgès integrava, més enllà de la seva uniformitat aparent, una dimensió d’on sorgien les diferències més subtils i on es revelaven qualitats inèdites fins aquell moment en l’àmbit vestimentari. Perrot parlava de la “distinció”, del “bon gust”, que s’estudia en la primera part d’aquest treball:

“Una mujer pobre puede brillar por su distinción más que otra que arrastre una larga cola de terciopelo sobre rica alfombra de Persia.”⁹²¹

Aquesta distinció esdevenia un valor nou en la història de la moda i de les pràctiques vestimentàries, “cet élément bientôt cardinal d’une signalétique tous les jours affinée face aux dangers de l’imitation”.⁹²² La distinció seria l’equivalent a la gràcia en el vestir, hereva de l’elegància i de l’etiqueta. El símbol del vestit es veié així matisat per un element

⁹²⁰ Vegeu el capítol: 1.1.2.El gust per l’objecte i la moda al segle XIX.

⁹²¹ *La Ilustración*, n. 117 (1884), p. 114

⁹²² PERROT. Ph. *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII-XIX siècle*. París: Éditions du Seuil, 1984, p. 157.

difícilment mesurable, que apel·lava als sentits i a un cert ordre de formes pertanyent a cada època: el gust.

És en aquesta segona esfera del vestit, en aquesta segona tipologia, en la que s'hi troben els canvis de la moda, els jocs de la seducció i la significació del rol social. Sonia Capilla⁹²³ parlava de la paradoxa del vestir al llarg del segle XX; segons aquesta autora, la història del vestir donà pas a la història de despullar-se, de vestir-se ja no responent a la necessitat de cobrir el cos i protegir-lo de les inclemències del temps, sinó de despullar-lo per tal d'esdevenir en aquest procés cada vegada més invisible. El joc i la dialèctica amb aquesta moda era variable i depenia de les condicions socials de cada classe. Així, el vestit per a les classes baixes era un vestit senzill, de treball, de materials barats però resistents, i el vestit de les classes altes era de qualitat, ben confeccionat, amb bon acabats i amb ornamentació aplicada, molt més cenyits a la moda imperant que no pas els de la classe treballadora. Així mateix, entre uns i altres hi havia un gruix de vestits confeccionats segons la moda i de qualitat variable.⁹²⁴

Si anteriorment s'ha parlat dels usos burgesos dels vestits, cal tenir en compte que aquests variaven segons la classe i les possibilitats econòmiques i que, per tant, també els vestits emprats havien de respondre a d'altres funcions i per tant adquirien d'altres característiques.

Aquest tipus d'indumentària no només pertanyia a un sistema de producció i de consum sinó que esdevingué emblema de tot un mode de vida. La seva consagració en l'Alta costura va ser, de ben segur, el resultat del triomf d'aquest tipus de vida. Però cal tenir en compte que aquesta moda no era el resultat d'un mercat internacional sinó que era més aviat el resultat de l'aspiració a aquest mercat. Només aquells amb una economia forta podien viatjar a París i adquirir allà les peces de vestir desitjades, els complements o fins i tot els teixits i d'altres elements que podien ser després emprats per a la confecció d'una peça de vestir. La gran majoria dels consumidors de moda, la mitjana burgesia, no es podia permetre el luxe de viatjar a París i es veia obligada a fer-se confeccionar els vestits a les seves respectives ciutats o, a tot estirar, a Barcelona, que posseïa un ventall d'ofertes més ampli i un cert renom davant de ciutats més modestes. Tot i que aquesta afirmació no es nova, i s'ha repetit en d'altres ocasions en aquest mateix treball, es considera important centrar aquí unes breus reflexions sobre la internacionalitat de la moda. Malgrat parlar d'un sistema de producció català o barceloní, d'una mà d'obra local i d'una certa especificitat, cal tenir molt present, a l'hora d'analitzar la moda, que aquesta era internacional pel que fa als seus models, als seus referents.

Quan es parla d'aquesta internacionalitat, que sovint es centra exclusivament en París, es menysté el paper de Londres, que en tant que ciutat industrial i potència econòmica esdevenia també una font important de modernitat. Si bé probablement per proximitat, o per tradició, Barcelona i els barcelonins es sentiren més atrets per la capital francesa, cal

⁹²³ CAPILLA, S. "El siglo XX: Entre el traje y la moda"...

⁹²⁴ Més endavant s'estudia aquest tema. Vegeu el capítol: 3.3.6.2. Entre la costura i l'Alta costura.

afirmar aquí que a França es reconeixia la influència anglesa. Probablement Londres no esdevingué mai un referent de gust i de moda directament, però sí que ho fou, indiscutiblement, del sistema de comerç i de mercat de la moda. De fet no és casual que la primera Exposició Universal tingués lloc a la capital anglesa:

“la coupe anglaise est toujours en honneur, car la Grand Bretagne est un pays où l’art du tailleur... est sérieusement cultivé... aussi est-ce déjà à nos voisins que nous sommes redevables du goût prédominant à présent pour les vêtements écourtés, les pantalons presque collants, pour nos gilets à devants droits et singulièrement raccourcis”⁹²⁵

La moda, les formes de vestir emprades, no significaven un origen específicament francès, sinó directament europeu: es tractava d’una moda global, d’una moda dirigida a una classe concreta i específicament urbana. Malgrat això, aquells productes que provenien de França i, concretament, de la seva capital, adquirien un valor afegit. El fragment que es cita tot seguit mostra l’ús dels referents de la moda: l’anglesa per l’home i la francesa per la dona, així com el gust i les preferències per aquells productes vinguts de París:

“Al verles juntos en paseos, reuniones y teatros desde el día de año nuevo al de San Silvestre, vestidos siempre a la última fantasía de la moda, Balcells, en invierno, a guisa de ministro, con grandes abrigos forrados de piel de nutria; en primavera y verano con trajes de gusto inglés, con su pantalón estirado y su camisa blanca, lustrosa, como recién salida de la caja; Rosita vestida como el más elegante de los figurines iluminados de un periódico de modas, fácilmente se les hubiera creído un cumplido ejemplar de felicidad terrena. Camps me hizo estar de once a una para enseñarme los modelos que ha traído de París. ¡Ay, mamá! ¡Qué manteletas! ¡Qué gusto! ¡Qué chic! ¡Y piense usted que me envió recado para enseñármelas antes que à nadie, para que escogiese! ¿Verdad que es muy de agradecer?... Mañana me mandara dos para que Pablito elija la que más le guste para mí. — Pero ¿no compraste ya una? —preguntaba con aparente sorpresa Da. Filomena. — Sí, pero me la hizo la modista; y no tiene punto de comparación con ninguna de éstas, que son modelos auténticos.”⁹²⁶

⁹²⁵ *Le follet* 17 juny 1855. Citat a VANIER. *La mode et ses métiers...* p.153.

⁹²⁶ *La Cataluña: revista semanal*, n. 81 (1909), p.237.

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

Aquest capítol parteix de l'anàlisi de la indumentària conservada a Catalunya, localitzada i estudiada en el procés del treball de camp, i n'estudia les tècniques de confecció. Abans d'entrar en matèria i d'analitzar la silueta, tècniques de confecció, patronatge i materials que conformen les diverses peces s'ha cregut d'interès desenvolupar, en un capítol previ, un estudi sobre la tècnica de confecció, de cosit, i un estudi de les diverses estructures interiors que es portaven en les diferents èpoques. Amb aquestes nocions preliminars es facilita la posterior anàlisi i descripció de les peces.

La primera aproximació, dedicada a la tècnica de cosit, aporta informació sobre com s'ha determinat si una costura era manual o mecànica. Aquest capítol, breu, i amb poca bibliografia de suport donada la seva inexistència, és, si més no, la primera aproximació de caràcter acadèmic sobre l'estudi de la tècnica de cosit. Mitjançant esquemes i fotografies es descriuen les costures per a la seva posterior identificació.

El segon capítol, dedicat a les estructures interiors, suposa una aproximació als materials emprats per donar volum i estructura a les peces. Tot i constar d'un coixí bibliogràfic previ, en ser un tema força estudiat, s'aprofundeix en aquest tipus d'objectes mitjançant el propi treball de camp, il·lustrant-lo amb documentació i referències hemerogràfiques. D'aquesta manera es compila la informació, evitant que quedi disgregada en la descripció de cada peça.

2.2.1. Tècnica de confecció

Vist l'estat de la historiografia sobre la producció de moda ja no sorprèn la manca d'estudis sobre la tècnica utilitzada en la producció d'indumentària. Tot i així, no deixa de ser curiós que no existeixi cap estudi concret centrat en com estaven confeccionades les peces al segle XIX.⁹²⁷ Es coneixen els teixits, els materials, però no quina era la manera de cosir les diverses peces. En aquest capítol s'observen les característiques generals i es descriuen les diverses costures i puntades que s'han trobat a les peces. Per motius evidentment històrics, no totes les peces estaven confeccionades amb els mateixos mitjans tècnics. De fet l'ús de la màquina de cosir, tot i ser inventada durant la segona dècada del segle XIX i perfeccionada a mitjans de la centúria, no es va estendre de manera notòria fins a la dècada dels 70, com s'estudiarà més endavant.⁹²⁸ És evident, doncs, que la major part de les peces confeccionades anteriorment a aquesta data estaven cosides manualment.

L'agulla va aparèixer, segons els experts, vers l'any 3000 aC. Sembla ser que en restes d'indumentària s'han trobat les marques d'antigues costures i fins i tot traces d'aquestes. Les formes de les primeres agulles eren força similars a les d'ara, amb els materials que es tenien a l'abast però de forma allargada, fina i acabada amb punxa per tal de poder travessar els teixits (animals o vegetals).⁹²⁹ Els sumeris ja fabricaven agulles metàl·liques i

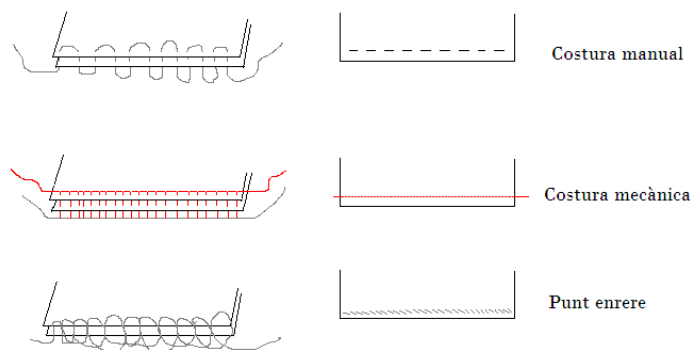


Fig. 2.6. Esquemes del traçat de l'agulla i del resultat visual per l'anvers de les costures manual simple, la costura mecànica i el punt enrere.

⁹²⁷ Un article aparegut a la revista *Costume*, per exemple, que duïa per títol “The Cut & Construction of Women’s Dresses 1890–1914” es centrava en l’estudi de l’evolució de les línies i de la silueta i s’il·lustrava amb algunes imatges de patrons, però no es feia referència a la tècnica emprada, centrant-se en “una visió general de la línia de canvi i els mètodes per aconseguir-ho”. ARNOLD, J. “The Cut & Construction of Women’s Dresses 1890–1914”. *Costume*, The Costume Society Spring Conference 1967, p. 26-36.

⁹²⁸ Vegeu el capítol: 3.1.3.2. La màquina de cosir.

⁹²⁹ Vegeu: BARELLA, A. *Una aproximación a la historia de la técnica textil y de la confección*. Barcelona: Costura-3, 1982, p. 67.

d'os per a cosir. De fet, alguns arqueòlegs defensen que des de fa 10.000 anys ja es fabricaven agulles amb espines de peix.⁹³⁰ No és l'objectiu d'aquestes pàgines de fer una revisió arqueològica de l'aparició de la costura manual, però sí que convé situar la unió manual de dues peces de pell o teixit mitjançant una fibra o un element filiforme per tal de tenir en compte que el punt de cosit manual és pràcticament instintiu.

El resultat d'una confecció mecànica i el d'una confecció manual és ben diferent. El cosit manual simple, de punt endavant (fig. 2.6 i 2.7) és molt fàcil de reconèixer. Utilitza un fil i la costura travessa el teixit per sobre i per sota, situant els punts un davant de l'altre. Aquesta costura, la més habitual, es podia desfer en cas de trencament del fil. La costura mecànica, en canvi, va millorar aquest fet: emprant dos fils permetia fer costures molt més fortes i millorar la velocitat ja que el moviment de l'agulla superior de la màquina era amunt i avall, ajudat d'una agulla inferior corba que recollia el fil superior i li feia passar pel mig el fil inferior. Aquesta costura era molt més resistent i el resultat visual era molt més regular. El fil inferior travava el fil superior, que entrava i sortia pel mateix forat, permetent així una puntada recta i molt seguida (fig. 2. 10) .

Per tal d'imitar la costura mecànica es feien el punt enrere (fig. 2.9), eliminant, per tant, l'espai en blanc que quedava entre puntada i puntada de la costura manual i que corresponia al fil passat per la part de sota, és a dir, per l'altre costat del teixit. Aquest punt enrere, però, es pot observar fàcilment perquè el fil no podia sortir pel mateix forat d'entrada, sinó que ho havia de fer per un altre, sovint lateral. Això provocava una petita desviació a les puntades, que de vegades és difícil de reconèixer en una peça.

Cal tenir en compte, a més, que el sobrefilat no va poder ser mecànic fins al segle XX, fet que obligava a haver de rematar els teixits a mà o bé, en anar folrats, deixar-los simplement tallats. Tot i així, amb un tall en ziga-zaga es bloquejava el seu desfilament, i sovint es troba aquest tipus de tall emprat en l'interior de les peces.



Fig. 2.7. Detall de costura mecànica. Detall del cos, ca. 1910, n. Catàleg 288CV

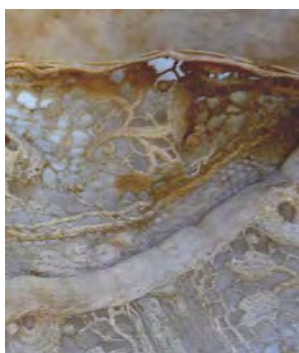


Fig. 2.8. Detall del cos, costura manual, ca. 1900, n. catàleg 213B

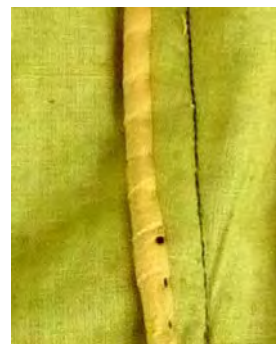


Fig. 2.9. Detall Del cos amb costura feta amb punt enrere, c. 1885, n. catàleg 130CV

⁹³⁰ LORENZO, J. F. "Una aproximación al léxico de la costura: alfilaer y alfiletero". A: LORENZO; SÁNCHEZ; MONTORO. *Lengua e historia social: la importancia de la moda...* p. 311.

L'ús acurat d'aquestes diverses tècniques de costura, tant de les manuals, amb puntades regulars, com de les mecàniques, polint els acabats, defineixen la qualitat de les peces. Es troben peces molt ben acabades, que sovint parlen d'unes mans enteses i pulcres amb la feina, i d'altres solucions més matusseres, probablement procedents de mans més inexpertes o d'un treball per un àmbit domèstic i casolà.

Fig. 2.10 Esquema del funcionament d'una màquina de cosir en 4 etapes.

Les màquines de cosir només permetien fer les costures: qualsevol altre element aplicat als vestits havia de ser aplicat a mà. D'aquesta manera es troben peces que, malgrat estar cosides a màquina, són de tècnica mixta ja que qualsevol element aplicat, ja fos decoració o les mateixes barnilles, estaven cosides manualment.

Aquest tipus d'informació no apareixia en els manuals de confecció, que s'estudiaran més endavant en aquest treball.⁹³¹ En aquells volums es donava, sobretot, informació de com tallar una peça (de patronatge) i de com prendre les mides. El patronatge era, de fet, un element clau per a la peça de vestir i en podia designar la qualitat. Probablement els coneixements de confecció s'adquirien dins el propi àmbit familiar, o ja en la formació d'infantesa, fet que permetia eliminar aquestes lliçons més bàsiques dels manuals.

Tot i que en l'anàlisi de les peces es fa la descripció pertinent del patronatge, és important tenir en compte que aquest era un element clau per a la peça.

“Buy your clothes of Moses and Son, because they are fashionable tailors and their cut is known...” (1845)⁹³²

De fet, els patrons són les peces que, un cop unides, passen de les dues dimensions del teixit a les tres dimensions del vestit. Com més acurat era aquest patronatge més ajustada quedava la peça al cos. Segons Janet Arnold, el tall de vestits canvià completament vers 1860 donada l'aparició de la màquina de cosir⁹³³ que, en facilitar la costura, permetia un patronatge més complex i laboriós.⁹³⁴ Això va implicar que tant la unió de peces com

⁹³¹ Vegeu el capítol: 3.3.4.3. Mètodes i patents.

⁹³² VANIER. *La mode et ses métiers...*p. 149.

⁹³³ Vegeu el capítol: 3.1.3.2. La màquina de cosir.

⁹³⁴ ARNOLD. “The Cut and Construction of Women's Dresses c. 1860-1890”...p. 21-31.

l'aplicació de balenes es fessin més fàcilment. Per altra banda, els patrons i les costures que resultaven de la seva unió podien esdevenir un element ornamental propi d'un vestit, sobretot en aquelles èpoques en les que s'ha considerat que el vestit abandonava la línia decorativista per adoptar un caràcter més estructuralista. Els patrons, per tant, esdevenien fonamentals per a l'estructuració de pesos i de volums i, malgrat partir d'uns patrons base, es podien fer les modificacions necessàries per tal d'aconseguir una millor solució per a una determinada peça.

2.2.2. Estructures interiors del vestit

Com es veurà en l'estudi descriptiu de les diverses peces que conformen el treball de camp, que es desenvolupa més endavant, en la confecció del vestit hi intervenien tècniques i materials molt diversos. Des de la tècnica de confecció, a la tècnica d'aplicació dels ornaments, els teixits emprats i es diversos materials, com totes aquelles estructures que suportaven el volum del vestit més enllà del propi cos. D'aquest tipus d'estructures al segle XIX cal considerar-ne dues tipologies.⁹³⁵

En primer lloc aquelles que s'empraven alienes al propi vestit, que augmentaven el volum de la faldilla o modificaven la línia corporal per tal d'adequar-la a la de la moda: les cotilles a la part superior i crinolines, mirinyacs i polissons a la inferior. En segon lloc, aquells elements aplicats directament a la peça del vestir i que li conferien rigidesa, estabilitat o volum.



Fig. 2.11. Gravat extret de *La toilettes d'une Élegante* », de Freudeberg. Publicat a LEOTY, E. *Le corset à travers les ages*. París: Paul Ollendorff éditeur, 1893, p. 63.

⁹³⁵ Per elaborar aquest capítol, que és un resum de les línies i siluetes principals i de les solucions estructurals que s'empraven, s'ha emprat bibliografia de caràcter general: LEOTY, E. *Le corset à travers les ages*. París: Paul Ollendorff Éditeur, 1893; FUCHS, E. *Historia ilustrada de la moral sexual*. Vol. 3, "La época burguesa". (1985). Madrid: Alianza Editorial, 1996; BOEHN, M. *La Mod : historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona: Edicions Salvat, 1944; BOUCHER, F. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. París: Éditions Flammarion, 1965; PENA, P. *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008; PASALODOS, M. *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915*. Tesi Doctoral, Universitat Complutense de Madrid, 2000. Així mateix, dos articles de gran interès: STEWART, M. L.; "Janovicek, N. Slimming the Female Body?: Re-evaluating Dress, Corsets, and Physical Culture in France, 1890s-1930s", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 2, (2001), p. 173-193; STEELE, V. "The Corset: Fashion and Eroticism", *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, n. 4, (1999), p. 449-473.

2.2.2.1. Estructures volumètriques

Les estructures que s'ha anomenat "volumètriques" es trobaven situades sota del vestit i donaven volum o emmotllaven el cos, definint la silueta del moment i esdevenien molt característiques de la moda de cada època. De fet, els canvis en els volums dels vestits eren entesos sovint com petites revolucions en la moda. Sovint s'han trobat en aquests canvis paral·lelismes amb els ordres polítics, socials i econòmics i és que com s'ha mantingut en aquest treball, les diverses solucions formals emprades al llarg de la història de la moda



Fig. 2.12. Primera forma del mirinyac. LEOTY, E., *Le corset à travers les ages*. París: Paul Ollendorff éditeur, 1893

han estat sempre conseqüència de les diverses realitats. Tot i així aquesta lectura social i històrica del vestit cal filtrar-la a través de la idea de gust, que com ja s'ha defensat, era el motor dels canvis ocorreguts en l'aspecte formal de la moda. Sovint, molts dels canvis en el vestit que tingueren lloc al segle XIX foren més aviat producte dels canvis de gust, de la pròpia dinàmica de la moda, prenent un ritme molt més ràpid (i fins i tot intermitent) que en segles anteriors, de cadència més pausada.

L'element que es mantingué durant tota la centúria, tot i que canvià de forma, fou la cotilla. A principis del segle XIX es renuncià a la volumetria i a l'ús d'estructures alienes al cos per aconseguir formes artificioses, però ja a mitjans de la segona dècada del segle es recuperaren algunes formes en el vestit femení, com la situació de la cintura a l'alçada natural. La moda havia de reflectir les mateixes realitats que l'ideal de la bellesa, i l'ideal estètic femení es resumia en pit, cintura i malucs.⁹³⁶ La recuperació d'aquest ideal i el

⁹³⁶ FUCHS. *Història il·lustrada de la moral sexual...*p. 159.

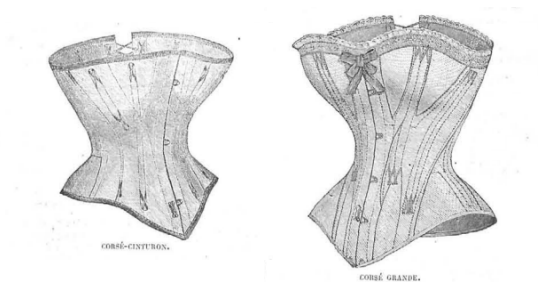


Fig. 2.13. Cotilla cinturó i cotilla sencera. *La moda elegante. Periódico de las familias*, n. 17 (1865), p. 2.

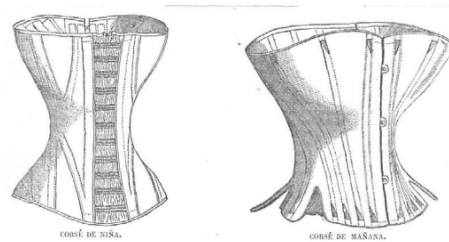


Fig. 2.14. cotilla de nena i cotilla de matí. *La moda elegante. Periódico de las familias*, n.3 (1861), p. 2.

retorn a la fórmula de les estructures interiors comportà la recuperació d'un element que havia estat suprimit del vestit femení i que prendria molta força al llarg del segle XIX: la cotilla. Aquesta era indispensable per augmentar l'estretor de la cintura i modelar el bust. Durant els anys 40 i 50 del segle XIX les cotilles estrenyien la cintura i feien muntar el cos sobre la faldilla i les bruses o peces de cos anaven molt cenyides. Durant la dècada dels anys 60 el cos s'escurçà, com també ho feu la cotilla (fig. 2.13). Seguia essent molt estreta, i es podia col·locar just per sota dels pits, a mode de cotilla-cinturó, o bé cobrint-los, i recollia el ventre.

Durant la dècada següent la cotilla s'allargà lleugerament per davant, agafant els malucs i oprimint el ventre per la part davantera, mentre que la part posterior quedava més curta i lleugerament aixecada. Aquesta cotilla es combinava amb el polissó. Aquesta forma es mantingué molt similar durant la dècada dels anys 1880 i 1890. De fet, la cotilla fou molt evident fins a finals de segle quan, sense desaparèixer de les peces interiors femenines, aquesta adoptà una silueta nova, corba, que inclinava el cos femení deixant els malucs

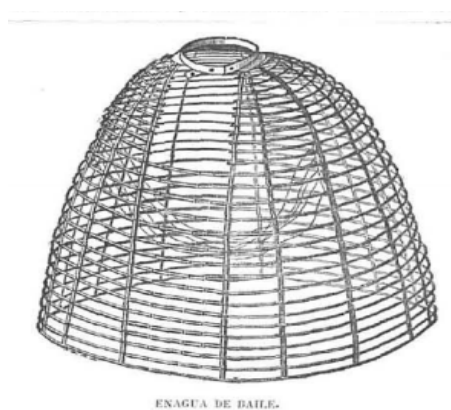


Fig. 2.16. Mirinyac, descrit com a "enagua de balie". *La moda elegante. Periódico de las familias*, n.3 (1861), p. 2.



Fig. 2.15. Tirants. *Grandes almacenes El Siglo. Temporada invierno 1903-1904.*

enrere, creant el que es coneix com a *línia en S*, que sovint s'ha volgut llegir com l'efecte modernista del *coup de fouet* aplicat a la silueta femenina. En aquells anys, la cintura seguia essent molt estreta, però el cos era folgat per davant. Aquesta tendència filiforme es

feu molt més evident a partir de 1910, quan la cotilla perdé del tot el volum abans de desaparèixer.

Observant les descripcions i els preus de les cotilles anunciades al catàleg dels Grans Magatzems El siglo de 1903-1904 es pot observar la diferència de preu existent entre unes i altres. Al costat d'una cotilla folrada de pell "con acero por lado, 18 ballenas, varios colores" a 3,25 pessetes, en se'n troben d'altres a 65 pessetes: "Elegante corsé forma "dinorah", con vieses de tafetas y bonita batista brochada, color claro...". Així mateix, la de cost més elevat era un "corsé Fedora, de género brochado, seda, forma elegantísima, especial para señoras gruesas" que costava 92,50 pessetes tot i que existia en un gènere més senzill (que podria ser cotó) i que en costava 75. Així mateix, i abans de donar per acabat aquest capítol dedicat a les estructures de bust, caldrà ressenyar dues peces que no eren sempre habituals però que apareixen també en aquest catàleg: uns sostens per al pit i uns tirants per reduir l'esquena (fig. 2.15).

Cal tenir en compte que si la cotilla restava volum de la cintura i el recol·locava als malucs, les faldilles havien d'accentuar el volum. Així, formades per grans extensions de teixit prisat i arrugat necessitaven, al seu torn, un suport interior. Als anys 40 del segle XIX aparegué el mirinyac, que assoliria el seu èxit durant la dècada dels 50. Durant les dècades següents el volum de la faldilla seguí augmentant exponencialment. Les crinolines primitives, consistents en grans faldilles confeccionades amb trama de crin de cavall, que els conferien molta rigidesa, van deixar lloc als mirinyacs: unes gàbies d'estructura metàl·lica confeccionades per aros de diverses mides lligats mitjançant cordills o tires de cuir (fig. 2.16). Aquests aros, que a la dècada dels anys 50 eren perfectament circulars, adoptaren una forma de tendència el·líptica vers les dècades posteriors, que acabaria donant pas al polissó. Ja a vers el 1869 el volum s'havia situat pràcticament tot al darrere, a mode de polissó, tot i que tenia encara un perímetre molt ample. Es combinava amb un



Fig. 2.17. Figurí de 1861. *La moda elegante. Periódico de las familias*, n.3 (1861), p. 5

estufat (“ahuecador”), que mantenia la faldilla oberta (fig. 2.17).

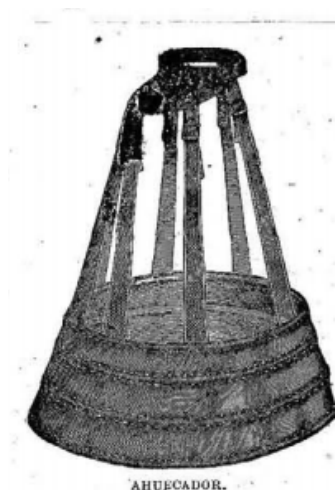


Fig. 2.18. “Ahuecador”. *La moda elegante ilustrada, Periódico de las familias*, n. 2 (1869), p. 2



Fig. 2.19. Enagos amb polissó. *La moda elegante ilustrada, Periódico de las familias*, n. 2 (1869), p. 2

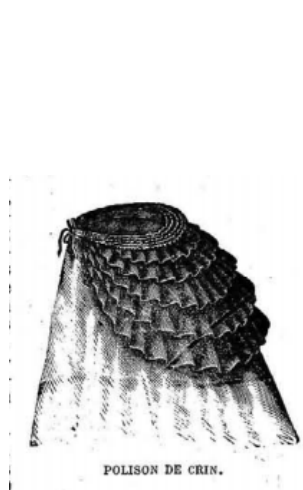


Fig. 2.20. Polissó de crin o “tontillo”. *La moda elegante ilustrada*, n. 2 (1869), p. 2

El polissó, que aparegué a les darreries de la dècada dels anys 60 i s'estengué durant la següent, resultava en ser una protuberància col·locada a la part posterior, que malgrat recuperar la línia recta frontal en el vestit, desplaçava tot el volum de la faldilla al darrere, sobre el qual s'hi situava grans quantitats de teixit, amb formes inflades, drapejats, recollits i llaços i aplicacions. Durant els anys setanta el vestit femení presentava el mateix aire barroquitzant que presentaven els interiors domèstics i d'aquesta semblança prové la denominació de “moda tapissera”. Aquest polissó, durant la darrera dècada del segle va desaparèixer i sota les faldilles s'hi duia uns enagos que donaven un cert volum i cos a la faldilla, però sense tenir res a veure amb les solucions anteriors. De vegades, però, es situava un petit coixí, com una reminiscència de les formes del polissó, que es lligava a la cintura i que emfasitzava la línia corba de la silueta (fig. 2.21, 2.22 i 2.23).

En els diversos vestits estudiats es poden observar les solucions emprades per incloure aquests elements en el vestit. Tot i que de faldilles se n'ha trobat moltes menys que de cossos es pot descriure l'estructura d'aquestes segons el tipus d'element volumètric emprat, com es veurà en cada cas.

Fig. 2.21, 2.22 i 2.23. Coixinets posteriors. Museu de Badalona.



Fig. 2.24. Enagos. *La moda elegante*, n. 19 (1901), p. 9.



Fig. 2.25. *La moda elegante*, n. 14 (1901), p. 2

2.2.2.2. Estructures aplicades

Per elaborar aquest capítol es parteix d'aquelles estructures observades en els vestits estudiats, tot i que s'empren altres tipus de documentació, com les revistes i les patents. Es estudis sobre moda i vestit detallen poc aquest tipus d'elements, que es consideren molt importants per entendre la moda. Entre les diferents estructures, potser les més habituals i rellevants eren les barnilles.

En tots els períodes estudiats les peces anaven armades de barnilles, de diferents materials, mides i en diferent quantitat segons l'època. Pasalodos apuntava que les barnilles de balena havien esdevingut cada vegada més cares i s'havien anat substituït per les de banya. Tot i així, a les darreries del segle XIX s'havien aconseguit barnilles metàl·liques primes i flexibles.⁹³⁷

“Estas desempeñan en nuestras toillettes un importantísimo papel. No se trata sólo de las que dan forma a los cuerpos de nuestros trajes, sino que también se emplean en sostener los cuellos rectos, y prestan un servicio sin igual en los delanteros de los cuerpos (...) Quien se contenta con pegar la tela, al forro ajustado del cuerpo, no conseguirá darle gracia ninguna; pero si se tiene la precaución de poner una ballena a cada lado del delantero, entonces es seguro que se logra el apetecido efecto con una naturalidad en extremo elegante”.⁹³⁸



Fig. 2.26 i 2.27. Vestit de societat amb la cua estesa (esquerra) i amb la cua recollida (dreta). *La moda elegante*, n. 10 (1870), p. 5.

⁹³⁷ *El eco de la moda*, n. 2 (1902), p. 10.

⁹³⁸ *La moda elegante*, n. 28 (1900), p.326. Citat a: Pasalodos, M. “Corsé (1900-1905)”, *Modelo del mes*, setembre 2008. Museo del Traje.

Tot i que aquestes es mantingueren, al llarg dels anys s'anaren modificant, millorant l'estructura i l'elasticitat, i es produïren industrialment, amb materials com el coure. En alguns casos aquestes barnilles s'han oxidat amb el pas del temps i han tacat les peces de vestir. Una de les novetats en aquest àmbit foren les balenes en zig-zag, que no s'oxidaven:

“la práctica ha demostrado los inconvenientes y trastornos que ocasionan el uso de todas las ballenas para corsés, hoy conocidas: a llenar todas estas, no deficiencias, sino trastornos, ocasionadas por las mismas, viene la patente de introducción objeto de esta memoria, cuya composición y ventaja pasamos a enumerar. Se compone la ballena ZIG-ZAG de alambre acerado, galvanizado, que puede tener diferentes tamaños, tendiendo la ventaja inmensa de adaptarse al cuerpo al que se destine, recobrando enseguida su posición natural, por la gran flexibilidad de que está dotada, y como es de material consistente y flexible, su duración es indefinida. Otra de las ventajas es de que no se oxida, pudiendo ir el corsé emballenado solo con esto, sin necesidad de otra clase de ballenas. Los remates de esta ballena ZIG-ZAG, dada su perfección, preservan la tela del corsé, no rompiéndose ésta, sin necesidad de ir los mismos reforzados de piel”.⁹³⁹

Acompanyant aquestes barnilles, i per tal de cenyir i aguantar la peça al cos, es situava a la cintura una cinta cosida a la part interior de l'esquena de les peces i nuada a la part davantera. Aquesta es podia cordar també amb gafets metàl·lics i podia ser de cotó en les peces més senzilles o, en el cas de la dècada els anys 70, es començaren a fer servir de seda acanalada. De fet era en aquestes cintes on es feia constar el nom de la modista amb l'aparició de les primeres signatures.

Un altre element existent a l'interior de les peces de vestir de cos eren les dessuadores, que podien ser de cotó o de pell i que es situaven a la cisa, sota l'aixella, per tal d'absorbir la suor. En alguns casos, sota la cisa s'hi situaven també encoixinats, que arribaven fins al pit, que permetia donar volum al pit i que tot i que s'implantaren als anys 60 del segle XIX foren molt més habituals durant el període immediatament posterior.

En la majoria de casos tots els cossos es cordaven amb gafets metàl·lics, en el cas que la botonadura fos invisible (si no es podien cordar amb botons i traus). De tota manera, a finals del segle XIX s'observen també alguns automàtics aplicats, també metàl·lics, sovint per tal d'aguantar l'ornamentació aplicada. Sovint els gafets es col·locaven intercalats, fet que n' impossibilitava que s' obrissin sols.

A tall gairebé d'anècdota es pot citar alguns dispositius que permetien recollir o estendre la cua, com s'observa en les figures 2.26 i 2.27.

⁹³⁹ O.E.P.M. Exp. N. 49736 (1911).

2.2.3. Teixits i materials

En fer una revisió històrica dels teixits emprats en la moda i la indumentària, caldrà recórrer als grans manuals sobre història del vestit, que compilen els trets i característiques més usuals en els vestits de cada època. Estudis com els de Boucher, Von Bohlen o aproximacions més concretes a la moda catalana com les de Rosa Maria Martín, Josep Casamartina o Sílvia Carbonell són algunes de les obres que aporten informació en aquest camp.⁹⁴⁰

Durant el segle XVIII es començaren a perfeccionar els telers manuals emprats fins aleshores. El teler de llaços o a l'estirada en fou un exemple, se'n perfeccionà la tècnica i s'aconseguí fabricar teixits amb dibuixos complexos i bells. Per fer teixits llavorats s'emprava aquest tipus de teler, que requeria quatre mans. Durant els primers anys del segle s'utilitzaren per a la confecció de vestits teixits llisos o velluts ornamentats amb brodats, tot i que de seguida s'empraren teixits llavorats, amb el fons generalment acanalat, com l'otomà, i amb decoracions de tipus floral. Vers el segon terç aparegueren les decoracions de branques ondulades amb rams de flors policromes, i en alguns casos paisatges o fins i tot personatges, tot i que per a la indumentària es preferien els motius florals, anomenant-se a aquest tipus de teixit "estil Lluís XV". En aquests, els espolins no anaven de costat a costat del teixit sinó que treballaven en una secció concreta de l'ordit. Als anys seixanta d'aquella centúria el teixit tenia ratlles verticals, que també constituïen pròpiament un dibuix, i que es combinaven amb branques corbes i els rams espolinats. Amb l'estil Lluís XVI es simplificaren els dissenys: les ratlles es combinaven amb rams més petits o fins i tot només amb flors espolinades a les mateixes ratlles per la tècnica del fil perdut per ordit, que només sortien a la cara bona del teixit quan feia dibuix i, si no en feien, restaven al revés del teixit. D'altres teixits llavorats tenien el dibuix molt petit, com n'eren un exemple les "teles de confit", utilitzades en el vestit masculí de 1780. Les indianes, o el cotó estampat, fou un altre dels teixits utilitzats en la indumentària del segle XVIII.⁹⁴¹

Boucher afirmava que després de la Revolució francesa, que comportà la simplificació de les formes de vestir així com un empobriment de la població, van fer desaparèixer els teixits rics i els brodats i les blondes que imperaven en la moda precedent.⁹⁴² D'aquesta manera els teixits emprats en la moda femenina eren les mussolines, gases, rasos i

⁹⁴⁰ MARTÍN, R. M. "La industrialització. Moda, indústria i artesanía." A: BARRAL, X. [dir.] *Ars cataloniae. Disseny. Vestit. Moneda i medalles*. Barcelona: Edicions L'Isard, 1997; IDEM. "Indumentària modernista" *Les arts tridimensionals: la crítica el modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003; CASAMARTINA, J.; CARBONELL, S. , "Els teixits". *Les arts tridimensionals: la crítica el modernisme*. Barcelona: Edicions L'Isard, 2003; Catàleg. *Les Fàbriques i els somnis*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 2001.

⁹⁴¹ Vegeu: LEIRA. "La moda en España ..." p. 87-94.

⁹⁴² Sobre les blondes, vegeu: ARTIÑANO, P.M. "Los encajes en España durante el reinado de los Borbones", *Arte Español*, t. VI, 1920; BAROJA DE CARO, C. *El encaje en España*. Barcelona: Ediciones Labor, 1933.

tafetans, un cotó molt lleuger blanc o estampat i el tul mecànic brodat a mà per a vestits de festa.⁹⁴³ A aquest fenomen de simplificació caldria afegir-hi, a més, una mecanització incipient, que va començar a dominar la producció tèxtil i que no permetien l'elaboració de teixits gaire complexes.⁹⁴⁴ Així mateix, la moda francesa es caracteritzà per l'ús de formes de vestir de l'antiguitat clàssica, tant en l'ús cromàtic dels teixits com en els elements d'ornamentació. Aquesta tendència feu un gir amb l'aparició del teler Jacquard, que millorà les condicions de producció i suposaren una revolució en la producció de teixits llavorats o blondes. El teler Jacquard va suposar una revolució tèxtil important, que permeté mecanitzar els teixits espolinats i, per tant, fer-los extensius a un sector de la població més ampli, ja que se n' abaratí els costos. Durant la primera meitat del segle XIX varen arribar a Barcelona fabricants tèxtils que importaren les noves tècniques. A més, també hi van arribar sastres, modistes i venedors de merceria, de roba interior o de barrets. Sovint, la terminologia emprada per a referir a molts dels elements de merceria era d'origen francès: *bies*, *plumetis*, *coquelicó*, entre d'altres.

Vers 1802 Londres aportà teixits impermeables i, durant el primer imperi, els xals de caixmir, provinents de Persia, així com els teixits turcs portats del Caire i dels quals es desprenia un gust per allò oriental, estigueren en voga.

En avançar les primeres dècades de la centúria es començaren a trobar teixits més pesats, com velluts brodats, que feien un efecte més sumptuós, o com brocats d'or i plata, i es feren més freqüents els ornaments i les cintes de color, probablement, segons diu Boucher, per una influència hispana.⁹⁴⁵ A l'hivern, les pells d'armini o el vellut eren molt habituals i substituïen les mussolines. Durant la segona meitat del segle XIX els teixits més emprats pels vestits de dona foren les sedes llises de lligament, ras i tafetà, amb quadres escocesos i llavorades, les mussolines, gases de seda i les batistes fines de cotó vers 1850 i 1860. Durant les dues dècades següents els teixits eren més pesats, el vellut i les sedes de molt de pes eren habituals, i es generalitzava cada vegada més els teixits de llana per al vestit femení. Les blondes i les puntes van ser molt utilitzades cap a la meitat de segle per fer-ne farbalans, xals i mantellines.

Els teixits propis del vestit durant el modernisme van ser les llanes fines i les sedes gruixudes per als sastres; les sedes llavorades amb dibuixos sinuosos; les puntes mecàniques, amb les qual es confeccionaven vestits sencers; la punta d'Irlanda de ganxet, que permetia aplicacions que es movien quan la dona caminava i aconseguia que el cos femení adquirís una altra de les característiques del Modernisme: el moviment.⁹⁴⁶ Així mateix, la pedreria falsa i les aplicacions d'atzabeja i galatita donaven a les peces jocs de llum.

⁹⁴³ Vegeu: LEIRA. "La moda en España ..." p. 87-94.

⁹⁴⁴ BOUCHER. *Histoire du costume en Occident...* p. 415.

⁹⁴⁵ BOUCHER. *Histoire du costume en Occident...* p. 438.

⁹⁴⁶ MARTÍN, R. M. "La industrialització. Moda, indústria i artesania"... p. 225.

Vers 1907 es denota una influència grega que reclamà gèneres llisos i flexibles pels plecs artístics. La primera dècada del segle XX comportà l'ús de materials com les pells de pèl llarg, les boes o les plomes d'estruç. Eren un complement de luxe donat el seu alt cost i es feien servir tant en abrics com en complements per a la *toilette* a les darreries del segle XIX.⁹⁴⁷

Als baixos de les faldilles s'emprava una entretela, consistent en un teixit gruixut, rígid, de vegades encerat o merceritzat,⁹⁴⁸ d'altres amb la trama de fibra vegetal com el cànem, que donava rigidesa i cos. Així mateix, sovint, per protegir les faldilles del desgast de la vora i per evitar que s'aixequés gaire pols en arrossegar-les per terra, aquestes anaven acabades amb una tira de crin de cavall, com un serrellet, o de cordill. El teixit emprat en el folre dels vestits solia ser més senzill, de cotó o lli, i de vegades merceritzat o tractat.

Pel que fa als teixits artificials, cal destacar que la seda artificial començà a ser utilitzada com a fibra tèxtil a finals del segle XIX. Després de diversos intents per imitar aquesta fibra. Els impulsors principals d'aquest nou material foren Chardonnet i Hehner, que van acabar per fusionar les dues fàbriques. L'any Hehner 1889 presentà amb gran èxit el nou invent a l'Exposició Internacional de París i ja el 1900 es vengué la patent als Estats Units.

⁹⁴⁷ PASALODOS, M. *El traje como reflejo de lo femenino...*p. 621.

⁹⁴⁸ El procés de merceritzar un teixit consisteix en donar un tractament a les fibres de cotó mitjançant un bany en sosa càustica, que infla les fibres i els dona una secció circular, que augmenta la lluentor de la fibra i n'augmenta la capacitat per absorbir humitat i colorants i en millora, així mateix, l'estabilitat i la resistència. El descobriment d'aquest procés el feu John Mercer, estampador d'indianes a Lancashire. Aquest empresari observà que, en filtrar sosa càustica a través del teixit de cotó, aquest canviava les propietats, esdevenint més resistent i espès. La primera patent del procés és de 1850, tot i que de manera paral·lela d'altres empresaris s'adonaren dels resultats d'aquell procés habitual entre els estampadors.

2.3. Estudi de la indumentària femenina conservada a Catalunya

He aquí como juzgamos dejar demostrado que la indumentaria, además de interesar por un lado a la industria, al comercio, a las artes; por otro a la higiene, a la moral y a la cultura de los pueblos; encierra grande interés histórico, compenetrándose en su eslabonamiento, y por esencia constituye en lo artístico, un elemento vivo y directamente impresionable de la estética dominante en cada época.⁹⁴⁹

Aquest capítol es centra en l'estudi de les peces localitzades en el treball de camp. Aquests vestits corresponen al producte en la "Teoria del procés"⁹⁵⁰ i eren, per tant el resultat d'una demanda social (estudiada en la primera part d'aquest treball) i d'un determinat productor (estudiat en la tercera part).⁹⁵¹ En aquestes pàgines s'estudien les diferents peces i es fa una anàlisi comparativa de les peces amb la moda dominant. S'han tingut en compte les imatges gràfiques que formen part de la col·lecció Manuel Rocamora, conservades al Dhub de Barcelona, així com diverses revistes de modes de l'època. S'han estudiat també els vestits conservats en institucions com el mateix Dhub, el CDMT o el

⁹⁴⁹ PUIGGARÍ. *Monografía histórica é iconográfica del Traje...* p. 10.

⁹⁵⁰ Vegeu el capítol: 0.1.6. 1. Teoria del procés.

⁹⁵¹ No s'ha volgut fer un estudi extens de tot el període ja que aquesta tasca hagués comportat la realització d'una recerca molt llarga que hagués estat impossible en el marc d'aquesta tesi. En aquest capítol es traça una descripció breu de les peces i es posa en relació amb la moda del moment, entenent que un estudi més elaborat de cada una de les peces que hi apareixen es pot trobar a les fitxes elaborades en el treball de camp. No es descarta, en un futur, elaborar un estudi més detingut en l'evolució de les tècniques de confecció i patronatge a Catalunya en relació a la moda que arribava de París.

Museo del Traje de Madrid. En aquests casos, com ja s'ha explicat, no s'han inclòs totes les peces al treball de camp perquè es considerà que ja eren peces ben estudiades.

Malgrat saber que la història és sempre interpretativa, s'ha pretès atansar-se a l'objecte d'estudi amb franquesa i sinceritat, partint de les dades obtingudes sobre les modistes - sovint poques -, dels vestits que testimonien el seu treball -un nombre reduït si es té en compte les quantitats que es produïen- i interpretar-les amb modesta precaució. Tot i aquestes asseveracions, es considera que els resultats obtinguts descriuen força bé una realitat que s'explica a partir de diversos testimonis materials i documentals. Tenint en compte que el període de temps és ampli, la documentació força escassa i els testimonis materials arriben només com un panorama parcial, és probable que hi hagi mancances d'aprofundiment en alguns camps així com absència total d'informació en d'altres. En aquests casos s'ha fet constar amb honestedat, amb la voluntat d'ajustar-se tant a la realitat passada com a la realitat present, caracteritzada per una manca important d'informació directa.

L'objectiu era el d'estudiar els inicis de l'Alta costura i definir què s'entén com a Alta costura a Catalunya. Per tal de fer-ho calia definir i determinar les característiques de les peces que entraven a formar part de l'estudi: peces d'indumentària femenina,⁹⁵² datades entre 1858 i 1914,⁹⁵³ que formessin part de la indumentària entesa "exterior" o "semi", que eren les confeccionades per modistes i en les quals es poden determinar el canvi i evolució d'aquesta figura. Quedava fora de l'estudi, doncs, la roba blanca i interior, la indumentària masculina, infantil, litúrgica o militar, els complements (barrets, calçat, bosses de mà, para-sols, etc.) i la indumentària entesa com d'arrel tradicional.⁹⁵⁴

En un segon lloc, i no per això menys important, l'observació d'un gran nombre de peces proporcionava la possibilitat de localització d'etiquetes i la consegüent identificació de modistes locals, fugint de la limitació estrictament barcelonina.⁹⁵⁵ Tot i que han estat poques les modistes trobades, i comptades les localitzades fora de Barcelona, d'aquesta manera s'aconseguí un estudi més just i sincer amb la realitat geogràfica catalana. El mateix fet de l'escassa localització de productors amb signatura és ja significatiu en ell

⁹⁵² L'Alta costura va aparèixer per respondre a les necessitats femenines, obviant la indumentària masculina fins ben entrat el segle XX. La selecció d'indumentària estrictament femenina es deu a l'exclusió de la moda masculina del que s'ha anomenat "moda centenària". Lipovetsky afirmava que, tot i que la moda masculina existí, no estava basada en cap institució o sistema comparable a l'Alta costura, implicant noms famosos, renovacions de temporada, desfilades de models i revolucions. Així mateix, la moda masculina s'impulsava des de Londres (i a partir de 1930 des d'Estats Units), mentre que el centre de l'Alta costura estigué a París.

⁹⁵³ La raó d'aquesta cronologia s'explica més endavant en el text.

⁹⁵⁴ Cal distingir la indumentària d'arrel tradicional de la indumentària d'inspiració tradicional, que ja s'ha estudiat anteriorment. Vegeu el capítol: 2.1.1. Tipologia de Vestits: l'ús històric.

⁹⁵⁵ Un estudi que seguí una metodologia molt similar fou el de Maria Dolça Ribas, que realitzà el primer estudi sistemàtic sobre els fotògrafs pioners barcelonins a partir de les dades extretes del revers de les fotografies i d'un buidatge d'hemeroteca. Vegeu: RIBAS, M. D. (1972) *Los inicios de la fotografía en Barcelona, 1839-1859* tesi de llicenciatura (1972), Departament d'Història de l'Art de la Universitat de Barcelona.

mateix, i aquest fet s'ha treballat en l'apartat dedicat a la figura de les modistes. Les conclusions presentades en aquest estudi han pretès ser justes: malgrat conservar-se ben poca documentació sobre la producció d'indumentària a nivell català, queda palès que existeix un mostrari variat, que segueix uns patrons evolutius i formals clars, compartits a nivell català i a nivell estatal, que permeten pensar en un panorama homogeni. Si s'estableixen comparacions amb la indumentària conservada en d'altres institucions, s'observa que les característiques de les peces estudiades són prou generalitzades com per a poder-ne extreure conclusions amb fermesa, aportant noves informacions en l'estudi de la moda: l'observació del patronatge, de la tècnica i de l'aspecte dels vestits utilitzats, dels "vestits reals" - retornant a la terminologia de Pena.

Després de l'observació d'aquests objectes o peces, es pot comprovar que existeix un deteriorament molt general en les peces, ocasionada pel desgast en l'ús, tot i que en alguns casos, com en algunes sedes, aquest deteriorament estigué donat pel tractament que reberen en el seu moment. Les zones més afectades són en general les vores, les aixelles, el pit o l'espatlla, que es presenten tacades, oxidades, estripades o desgastades, havent perdut trames decoratives.

Les divisions temporals que s'han efectuat per analitzar les diverses peces es basen en l'observació de l'estructura i del patronatge dels vestits, i la justificació es desenvolupa en la descripció de cada període. Així mateix, en el plantejament del període s'expliquen i es detallen les fonts bibliogràfiques emprades com a suport i teoria de fons, i que permeten desenvolupar l'observació. La classificació de les peces per períodes possibilita un estudi de l'evolució formal i tècnica de la producció d'indumentària a Catalunya. Les pàgines que segueixen recullen les conclusions extretes sobre cada moment i les descripcions dels diversos elements que s'han considerat rellevants (silueta, ornamentació, elements estructurals, interior, aspectes tècnics i patronatge). L'estudi s'inicia a mitjan segle XIX (1850) i es finalitza l'any 1915 (aproximadament). Aquest trànsit temporal permet establir una evolució també estètica del vestit, que en el cas del darrer període, corresponent a grans trets amb el modernisme, és especialment interessant. En el cas del vestit és més adequat, com ja s'ha vist, abandonar la terminologia estilística i centrar-se en un llenguatge propi, parlar de gust, o, més directament -i també imprecisa- de moda.

L'observació de les peces de vestir al llarg del temps des de noves perspectives no és una escomesa innovadora. D'altres autors han buscat noves maneres d'observar el fenomen del canvi en el vestit per entendre'l dins el context del pas del temps. Pablo Pena relaciona aquest procés de canvi del vestir, així com la uniformització de la moda, amb l'estètica de Worringer.⁹⁵⁶ Segons l'autor, el text de 1908 es podria aplicar també en indumentària,

⁹⁵⁶ WORRINGER, W. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983 (1908). Citat a: PENA. "Abstracción y naturaleza en el vestido..." p. 21-32.

analitzant-la en termes de figuració i abstracció.⁹⁵⁷ Pena defineix, en aquests termes, la diferència entre la indumentària moderna i la indumentària antiga:

“Las prendas de vestir modernas pueden ser consideradas figurativas porque representan la anatomía humana, la dibujan y redibujan con el paso de las temporadas para ajustar el patronaje al siempre cambiante ideal de belleza física. La indumentaria moderna es un arte figurativo porque es antropomorfa, canónica respecto del cuerpo humano, Por el contrario, la indumentaria antigua, compuesta de túnicas y mantos, era un arte que borraba la configuración anatómica y la reunía envolviéndola en atuendos de formas abstractas” .⁹⁵⁸

Partint d'aquestes afirmacions és interessant ara observar des d'aquests punts de vista la indumentària del període estudiat. Si bé l'afirmació de l'existència d'una indumentària naturalista i una altra d'abstracta no és desencertada (excepte pel fet que no es considera precís un vocabulari estrictament formal per l'estudi de la indumentària), és una manera d'enfocar la relació del vestit amb el cos. Malgrat això, es creu que l'afirmació que la indumentària moderna és naturalista omet el paper rellevant d'algunes estructures del vestit com el polissó, la crinolina o determinades cotilles. Elements com els citats, lluny d'acostar la indumentària al cos l'allunyaven, provocant uns resultats visuals que, si bé estaven en relació amb el cos humà, no eren naturalistes. Es considera, doncs, que la indumentària naturalista era aquella que s'adaptava a les formes “naturals” del cos mentre que la indumentària abstracte era la que proposava formes extrapolades, essent aquestes sovint molt característiques d'una època.

D'altres autors havien anomenat aquesta relació amb el cos com a “antropomorfa”, però tampoc aquesta paraula sembla que sigui l'adequada donada la relació intrínseca entre el cos humà i la indumentària. Pena recorda en el seu text que Heuzey⁹⁵⁹ feia servir el concepte d'abstracció per fer referència a la indumentària a base de túniques i mantes que no evidenciaven de cap manera les formes del cos, mentre que es referia com a antropomorfes a les peces tallades a partir d'un patró. En el cas de Lipovetsky,⁹⁶⁰ aquest afirmà que fou a partir del Renaixement quan el vestit “dibuixa i pregona la bellesa del cos”. Malgrat aquestes afirmacions siguin del tot significatives i clares pel que fa a la indumentària antiga, es considera que si es prenen com a fonament per a l'estudi de la indumentària moderna pot resultar excessivament simplificador. La raó és senzilla: entendre la indumentària a partir de la seva relació amb el cos és fonamental per al seu estudi. De fet, aquesta és la raó principal per la qual parlar d'estil com es fa en altres camps de la creació pot resultar empobridor. Precisament per aquesta complexitat afegida, cal ser molt curós quan s'analitza la relació de les peces amb el cos.

⁹⁵⁷ PENA. “Abstracción y naturaleza en el vestido...”p. 21-32.

⁹⁵⁸ IDEM. *Íbidem*. p.21.

⁹⁵⁹ HEUZEY, L. *Histoire du costume antique d'après des études sur le modèle vivant*. París: Éditions Champion, 1922, p. 23. Citat a: PENA. “Abstracción y naturaleza en el vestido...”p.22.

⁹⁶⁰ LIPOVTSKY. *El imperio de lo efímero...* p. 75.

En l'ús (i de vegades l'abús) de les formes hi havia una clara projecció sentimental, de moral i de discurs i, per tant, aquestes configuraven un llenguatge. Com tot llenguatge, aquest comptava amb els recursos de l'exageració i la simplificació, pel qual calia donar la possibilitat de que les formes emprades poguessin esdevenir formes abstractes i, fins i tot, simbòliques d'un determinat discurs corporal. No s'hauria de confondre, doncs, la voluntat de seducció, de sublimar el cos, amb el naturalisme, ja que precisament, segons el punt de vista que aquí s'exposa, sovint era aquest discurs els que es veia afirmat amb l'abstracció de determinades parts del cos. És evident que uns pantalons o una brusa molt cenyida eren més "naturalistes" o "figuratives" que no pas un mantell mesopotàmic o una túnica grega, perquè evidenciaven les formes corporals. Però confondre un polissó o una cotilla amb aquestes peces d'indumentària "naturals" seria un error, si bé la seva funció no era altra que la de sublimar el cos. El hieratisme i el dinamisme eren dos factors que entraven en joc en les peces de vestir, sobretot en el període que ocupa la recerca. Mentre que el dinamisme era el que es correspondria amb el moviment natural del cos, el hieratisme s'aconseguia amb l'aplicació de determinades estructures (com podrien ser, per exemple, les estructures volumètriques). Així, la indumentària produïda durant la segona meitat del segle XIX es trobava en constant equilibri entre aquestes dues solucions per a concebre el moviment. Observant les peces estudiades es pot determinar com l'element estructural era molt important, essent vertebrador de tot el vestit.

Amb aquest fragment no es vol contradir l'article de Pena sinó enriquir l'observació de les peces per entendre millor quina era la funció dels diferents elements estructurals que la constituïen. De fet, les consideracions fins aquí efectuades només precisen una part de les anàlisis de Pena, essent aquestes molt més extenses i carregades de valuosa informació. En el que sí que s'està plenament d'acord és en la proposta d'aquest autor pel que fa a la decoració geomètrica i la decoració naturalista, ja que és molt més fàcil emprar aquests termes de manera absoluta en les representacions formals i en l'ús de les formes (mentre que, en el cas del vestit, no es tracta ni d'una representació ni de l'ús de cap forma). L'ús d'elements decoratius de caràcter geomètric en el tèxtil va ser estudiat per Gottfried Semper.⁹⁶¹ Semper situava aquests orígens a les tècniques de teixit i de trenat: és a dir, seguint estructures prèvies, es tractava d'ornaments lineals, de caràcter primitiu, lligats a tècniques encara primitives i de caràcter estructural.

En aquest estudi s'ha pretès traçar unes conclusions que permetin reconèixer els trets característics de la indumentària de cada moment. Cal destacar que un estudi formal de la moda des de la perspectiva de la confecció no s'havia realitzat fins ara. Si bé Pena feu un treball similar en aquesta direcció sobre la moda romàntica, no aprofundí directament en el patronatge ni la tècnica, com tampoc ho feu Pusalodos en la seva tesi doctoral o els seus darrers articles. Per tal d'efectuar una anàlisi estilística pròpia cal basar-se en l'element propi i estructural del vestit: el patronatge. L'observació i l'estudi d'aquest aporta noves

⁹⁶¹ Citat a: RIEGL, A. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1980, p. 12.

dades al panorama i permet establir noves teories que, sobretot en el cas del Modernisme, es consideren interessants.

Tot i que s'ha intentat il·lustrar el text amb imatges representatives, extretes del procés de treball de camp, per tal de facilitar la comprensió del text, no s'hi ha pogut fer constar totes i cadascuna de les peces. Tanmateix, es fa referència a moltes de les peces que apareixen al catàleg (adjuntat com a Annex a aquesta recerca) mitjançant un codi alfanumèric (per exemple: 008CV). El número fa referència al número de fitxa, ordenades cronològicament, i les lletres a la seva denominació (per exemple: cos de vestit). Per tant, a mesura que apareguin aquestes referències i números de catàleg, només caldrà anar a la fitxa que pertoqui, ordenades correlativament segons el número (la fitxa 008 és la vuitena fitxa en aparèixer). Aquest codi intern permet una identificació de les peces i en facilita la localització en el catàleg.

2.3.1. El vestit volumètric (1840-1868)

El primer període plantejat correspon, per dates, al que tradicionalment s'ha entès com a període de la moda romàntica. Tenint en compte la idea que el llenguatge de la indumentària no correspon al llenguatge formal que es reconeix en aquest període, s'ha estructurat el capítol des d'una nova perspectiva. Els períodes temporals descrits en aquesta recerca s'inclourien també a l'anomenada època isabelina.⁹⁶² De nou, però, la nomenclatura –ara política– emprada historiogràficament per designar aquests anys no es correspon, tampoc, amb una homogeneïtat de formes, diferint així de la cronologia pròpia del vestit.

Pablo Pena és l'autor de l'estudi més recent i acurat d'aquest període a l'Estat espanyol. Per elaborar aquest capítol s'ha partit de les conclusions extreïdes per aquest estudiós, que es consideren del tot encertades. En el seu estudi, Pena entenia el vestit romàntic com aquell que existí entre 1828 i 1868 i subdividia aquest període en tres períodes diferents, que en aquesta recerca s'han pres com a model. El vestit d'aquell moment es caracteritzà per un silueta en la que s'accentuava la cintura estreta amb l'amplitud de la faldilla, augmentada amb estructures interiors com la crinolina. El 1869, en canvi, l'abandonament de la crinolina suposà una revolució estètica en el vestit femení, que fou un revulsiu pel desenvolupament de la moda a partir de la dècada dels anys 70 del segle XIX en endavant.



Fig. 2.28. Gravet de la revista *Modas de París* (abril 1834). Col·lecció Manuel Rocamora.



Fig.2.29. Gravet de *Le bon ton. Journal des modes* 1835. Col·lecció Manuel Rocamora.

⁹⁶² Una divisió temporal semblant es troba en l'article GÜELL. “Evolució de l'estructura i la forma dels mobles a l'època isabelina (1840-1870)”... p. 8-13.



Fig. 2.30. Gravat de *La mode* 1845.
Col·lecció Manuel Rocamora.

Pena defineix diverses etapes dins la moda romàntica, que patí grans canvis al llarg d'aquests 40 anys.⁹⁶³

Durant el període romàntic tingué lloc l'eclosió de les revistes de moda, que proposaran una nova manera d'entendre el vestit i que en definitiva configuraren el vestit contemporani. L'autor no parlava de moda romàntica, però sí que es referia a la moda durant el Romanticisme. S'ha de tenir en compte, però, que més enllà d'un llenguatge formal propi del vestit, existia un llenguatge verbal que el descrivia. En aquest sentit, sovint els conceptes emprats en parlar de vestits sí que tenien rerefons de temàtica romàntica, en fer referència tot sovint a la literatura: Ray de Saing-Cir o de Saint-Maur, per exemple, eren maneres de designar pentinats. Els colors rebien noms com flama del Vesuvi, Sable de Nubie... els barrets, de gran varietat, rebien noms com "à la folle", o "à la jolie femme". Les bruses podien anomenar-se Marie Stuart o cinturons a l'Esmeralda.⁹⁶⁴

L'ús d'aquest tipus de nomenclatura no és estrany: com ja s'ha apuntat anteriorment en aquest treball, es tractava de conceptes que perfilaven el rol d'una peça en el seu context d'actualitat, que conferien a una solució formal o policroma determinada una dosi de novetat. En aquest sentit, situant el llenguatge formal propi del vestit en un context cultural determinat, la moda es relacionava amb la realitat romàntica, amb l'ús de nous recursos verbals.

⁹⁶³ Pablo Pena dividí el vestit en el romanticisme en 5 períodes: 1828-1836; 1836-1843; 1842-1850; 1850-1862; 1862-1868. PENA, P. *El traje en el Romanticismo y su proyección en España, 1828-1868*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2008.

⁹⁶⁴ DESCOLA. *La vie quotidienne en Espagne...* p. 119.

En el cas que ocupa aquesta recerca, s'han inclòs dos primers períodes que queden fora de la cronologia estricta donada en aquest catàleg, i que al seu torn no estan configurats per un corpus de peces significatiu. Les dades extretes, doncs, no poden ser enteses com a definitives ja que es tracta de conjunts molt petits i de característiques molt variades. Tot i així, s'han establert comparacions amb altres peces conservades en museus de moda i d'indumentària, i amb alguns estudis publicats, de manera que les dades aquí aportades escapen estrictament les peces observades, tot contraposant-se a un espectre més ampli d'informació per tal d'extreure dades fiables. Es considera altament interessant aportar aquestes dades ja que es tracta de peces gens estudiades, pel seu poc interès precisament dins de la història de l'Alta costura, i configuren el punt de partida de l'estudi de la resta de col·leccions.

2.3.1.1. 1841-1850. Vestit d'estructura funcionalista

Abans de començar a parlar dels vestits produïts a la dècada dels anys 50 del segle XIX caldrà fer una breu referència als vestits produïts a la dècada anterior, de la qual se n'ha localitzat algunes peces. L'estudi que s'ha realitzat presenta resultats per a 19 peces, de les quals 12 cossos, 4 faldilles i 3 esclavines. La denominació d'estructura funcionalista, que es proposa en aquest treball, correspon a l'observació de les peces

Durant aquests anys el vestit femení prengué unes formes senzilles i molt despallades de decoració. Si s'observa la moda de la dècada anterior, en la que després de la moda anomenada "imperi" la cintura havia tornat a situar-se a l'alçada natural i s'havien inflat les faldilles i les mànigues, representent la silueta volumètrica femenina (fig. 2.28 i 2.29), es pot concloure que, a la dècada dels anys 40, el vestit femení prengué un procés de simplificació. Sense abandonar l'ideal femení volumètric, d'espatlles caigudes, se'n simplificaren les formes i els teixits, mantenint la faldilla amb forma de campana –gràcies



Fig. 2.31. Gravats de *Journal des jeunes personnes*, 1844.



Fig. 2.32. Gravats de *Journal des Jeunes Personnes*, 1845. Col·lecció Manuel Rocamora.



Fig. 2.33. Gravat de figurins masculins. *Le lion, Journal de nouveautés et modes d'hommes spécialités pour tailleurs et chapeliers.*

a la crinolina- però retornant una línia natural al cos. Poc a poc s'havien anat abandonant les formes artificioses de les dècades anteriors, caracteritzades, amb més o menys mesura, per mànigues molt inflades, escots de berta i volants, grans capotes i faldilles molt inflades.

2.3.1.1.1. Silueta

Durant aquesta dècada els volums del cos femení disminuïren paulatinament. A principis dels anys 40 encara es mantenien reminiscències dels volums en les mànigues, les espatlles molt llargues i una tendència a acampanar el cos femení, acompanyant les estretes cintures de mànigues acampanades, amples, que es complementaven retornant el volum pres al cos. La silueta prengué un aire més natural, perdent volum les faldilles i les mànigues. S'abandonaren les formes forçades i artificioses de la moda. Les faldilles eren llises, ratllades o estampades a quadres (figs. 2.31 i 2.32). En alguns casos s'abandonà la crinolina mentre que el cos s'ajustà a les formes naturals i les mànigues podien ser llargues o fins al colze, sense mides intermitges. Les espatlles tenien formes naturals, lleugerament baixes. L'escot es tancava respecte als escots de berta que predominaven a les dècades anteriors amb colls rodons o acabats en V, mentre que en els vestits de societat sí que es mantenen els escots oberts.

La cintura es mantenia a l'alçada natural, tot i que per davant baixà amb una forma apuntada sobre el ventre, allargant així el cos i unint-se amb la faldilla, que es mantenia plana per davant. En el cas de la peça 008CV (fig. 2.35) s'observa com segueix la línia dels cossos de la dècada dels anys 40, tot i que la bocamàniga s'eixampla lleugerament, tot acampanant-se. Això fa que es pugui datar vers el 1850, tot i que no es pot precisar si es tractava d'una peça innovadora dins de la dècada precedent o bé d'una peça encara molt sòbria dins de la moda dels anys 50 del segle XIX. Casos similars s'han trobat en peces del Museo del Traje de Madrid, amb els testimonis de les peces CE097696 i CE097699 (fig. 2.36 i 2.37).

Fig. 2.34. Cos de vestit, n. catàleg 004CV

Fig. 2.35. Cos de vestit, n. catàleg 008CV

La part superior del bust, l'escot, estava confeccionat per una peça llisa en les peces de dia, de vegades, un canesú. Es tractava d'una peça que cobria el coll, tancat, i les espatlles,

Fig. 2.36. Vestit complet.
ca. 1840-1850. Museo del
Traje de Madrid.

Fig. 2.37. Vestit complet.
ca. 1840-1850. Museo
del Traje.

Fig. 2.38. Detall d'un gravat
extret de: Pena. *El traje en
el Romanticismo...* p. 131
(*Les Modes parisiennes*, n.
187 (1846).

Fig. 2.39. Detall d'un gravat
extret de: Pena. *El traje en el
Romanticismo...* p. 134.
(*Journal des Demoiselles*,
1842).

i que feia néixer les mànigues molt avall. Aquesta era una peça molt característica de la moda d'aquest moment, i emfasitzava la línia del vestit, creant una forma trapezoïdal.

Durant aquesta dècada els abrigalls seguien una forma trapezoïdal, que alimentava aquesta tendència de línia horitzontalitzant, pesada. Sense entrar a analitzar la indumentària masculina de l'època, és interessant observar com aquesta tendència pesada, que tendia a arrossegar la figura femenina cap a terra seguint el sentit de la gravetat i que conferia al vestit una línia trapezoïdal, era també existent en els vestits masculins de l'època. A tall d'exemple es proposa l'observació d'un gravat de 1844, a través del que es pot veure com la cintura de l'home es situava també a un punt baix i s'emfasitzava mitjançant la forma dels pantalons, bombat als malucs i sovint remarcada pel vol de la casaca. Les espatlles masculines restaven també baixes, caigudes, i les mànigues s'estrenyien a la bocamàniga.

Aquesta tendència cap a una recerca volumètrica semblant entre el cos femení i el cos masculí és interessant, i més tenint en compte la diferència de rols entre les dones i els homes. Malgrat aquesta, però, es crea una relació interessant, a través probablement de la tendència vers un gust determinat. La diferència entre els barrets emprats, en canvi, ja suposa tota una altra lectura social i formal. Mentre que el barret femení amagava i protegia el cap de la dona, el barret masculí li donava presència i alçada.

Estudiant les peces que conformen el treball de camp es pot observar com cap d'elles és estrictament representativa del període, és a dir, que s'allunya del model ideal sobre el qual sovint es tracen les línies de la moda. Tot i així, si s'observa l'alçada de la cintura i les dimensions de l'espatlla, així com el començament baix de les mànigues, és fàcil observar com les peces 004CV, 008CV o 009CV pertanyen al període estudiat (figs. 2.34 i 2.35).

En el primer cos (fig. 2.34) conservat a Ripoll, es pot determinar que es tractava d'una peça força senzilla, confeccionada amb un tafetà de seda de color negre. Aquesta peça

Fig. 2.40. Gravat extret de: Pena. *El traje en el Romanticismo...* p. 141
(*Le Moniteur de la Mode*, ca. 1850)

Fig. 2.41. N. catàleg, 020CV

Fig. 2.42. N. catàleg, 016CV

introdueix una modificació en la característica peça plana de l'escot, ja que hi situa uns plecs suaus que es recullen al ventre. Tot i així, tant la forma de l'espatlla com la seva longitud (18 cm), així com l'alçada de la cintura permeten situar-la en aquest període (fig. 2.39).

Aquesta peça mantenia encara la cintura recta en el punt d'unió amb la part inferior del cos, corresponent a la faldilla. No és així, en canvi, amb la peça 008CV (fig. 2.35). En aquest cas la cintura era apuntada i l'estructura es presentava molt més cenyida al cos que no pas en l'anterior. Aquesta peça tenia les mànigues acampanades a la bocamàniga, com s'observa també en la figura 2.36 i 2.37 procedents de Madrid. La peça 009CV té una estructura molt similar, tot i que les bocamànigues són molt estretes. En aquest cas, el tancament es fa a la inversa, per darrere, fet que emfasitza encara més la sensació d'un cos tancat hermèticament dins del vestit. Tot i estar molt desgastada, també es podria situar, dins d'aquesta dècada, la peça 013CV.

Si es comparen els resultats amb els vestits conservats d'aquesta època al Museo del Traje de Madrid les semblances són més evidents. En ambdós casos s'observa el tall estret de la cintura, amb una lleugera forma apuntada per davant i les espatlles baixes. En fixar l'atenció en el cos 011CV es pot observar que, en no tenir mànigues i anar adornat amb blonda, es tractava d'un vestit de festa. El coll estava una mica més desbocat i probablement es combinava amb l'ús de guants. La solució davantera en punta, l'estretor del cos i les espatlles indiquen que es tractava d'un vestit d'aquesta època, malgrat no acabar amb la berta, que solia estar present en tots els cossos de vestit de festa (fig. 2.40).

Per altra banda, el cos 010CV (fig. 2.45) es situa en aquesta època, per la seva estructura, però en canvi era d'arrel tradicional, per l'ús del cordó creuat per davant i per estar confeccionat segons els gipons tradicionals.

Pel que fa a les faldilles, cal observar com es mantenia la forma acampanada i s'unien al cos mitjançant l'efecte visual de la cintura estreta, dividint així el cos femení en dos volums principals. Les faldilles observades es caracteritzen per estar confeccionades amb molts metres de roba, recollits a la cintura mitjançant plecs. La datació de les faldilles d'aquesta època és complicada, en no diferir excessivament de les de la dècada següent. Tot i així, per la quantitat de roba empleada (que indica que hi duïen una crinolina a sota),

per la forma circular d'aquesta (que indica que la crinolina era rodona) i per la sobrietat de les peces, s'han inclòs en aquesta recerca en aquest període.

Entre les peces trobades hi ha tres esclavines, les tres de formes molt similars, d'estructura triangular i obertes per davant. Probablement es duïen sobre el cos del vestit, més cenyit al cos, de manera que s'accentuava la forma triangular d'aquest. El fet que dues provinquin del Museu de Granollers i l'altra del Museu Etnològic de Ripoll fa pensar que probablement era una peça habitual, de caràcter més o menys quotidià.

2.3.1.1.2. Ornamentació

Coincidint amb els estudis de Pena, l'ornamentació es mantenia en el pla de les línies estructurals i sovint es limitava a drapejats, sense altres llicències decoratives, excepte algunes concessions com l'aplicació de velluts o de peces d'atzabeja.⁹⁶⁵ Els teixits es presenten llisos o laborats amb petits motius llistats (009CV) o fins i tot ratllats (011CV), deixant de banda estampats florals o motius laborats amb colors. En el cas de la peça 004CV (fig. 2.34) s'observa com el drapejat del cos creava un joc de llums. A les



Fig. 2.43 Detall ornament puny, n. catàleg 009CV

Fig. 2.44 N. catàleg 011CV



Fig. 2.45. Detall bocamanga, n. catàleg 010CV.



Fig. 2.46. Detall del teixit de la peça n. 003F.

⁹⁶⁵ L'ús de l'ornamentació d'atzabeja s'ha volgut veure sovint com un element típicament espanyol però la realitat és que era força habitual en la indumentària al llarg del segle XIX. Veure: DESCALZO, A. *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda*, Madri: Ministerio de cultura, 2006, p. 23.

bocamànigues aquest cos comptava amb una tira de vellut cosida, amb cordonet brodat formant una ziga-zaga i amb canonet d'atzabeja brodat.

Les aplicacions de passamaneria aplicada en llocs estratègics com el puny o el coll eren també habituals (010CV; 004CV) i sovint servien per estructurar els volums. En el cas del cos de vestit de societat (fig. 2.44), s'hi aplicà blonda negra amb motius florals tant a l'escot com a les mànigues. Aquests tipus d'elements eren habituals en aquest tipus de vestits. La peça 009CV duia una sivella a la bocamàniga, adornada amb peces de vidre tallades, que actua d'ornament (fig. 2.43).

Pasalodos⁹⁶⁶ observava que l'aplicació de passamaneria i cordonets situats en punts estratègics del vestit dibuixant motius geomètrics podia provenir de la influència militar que inspirà les peces femenines durant els primers anys del segle XIX, donades les Guerres Napoleòniques. Probablement aquesta afirmació sigui certa, ja que el vestit masculí influí molt en el femení al llarg del segle XIX, i sobretot en aquelles èpoques on el vestit es mantenia en una línia més estructuralista.



Fig. 2.47. Detall de l'interior de la peça n. 004CV.



Fig. 2.48. Detall interior de la peça n. 008CV.

⁹⁶⁶ PASALODOS. Catàleg d'exposició *La moda en el siglo XIX...* p. 17.

2.3.1.1.3. Elements estructurals

Pel que fa als elements estructurals de les peces observades, els cossos localitzats estan armats amb balenes. Es tractava de barnilles disposades bé a l'obertura central, bé a les costures laterals, bé als costadets posteriors, tot i que cap d'ells en tenia més de tres. La majoria en tenen 2, situades de manera simètrica a l'esquena. Es tracta de barnilles de balena, cosides amb el mateix folre del cos i folrades amb aquest teixit, que donen una certa rigidesa.

El fet que aquestes barnilles no fossin gaire nombroses en el cos dóna també una idea de com la moda en aquest moment perdé rigidesa i artificiositat i s'adaptà d'una manera més natural al cos. Els drapejats estaven sostinguts per l'interior amb unes betes cosides, que no eren visibles a l'exterior, però que permetien una certa fixació als plecs, evitant que s'obrissin (fig. 2.47). Aquesta solució es troba aplicada al llarg de la història i en diverses parts del vestit. Les faldilles, tot i dur la crinolina, no comptaven amb altres elements estructurals. Tot i això cal destacar que al baix estaven reforçades per entretela i sovint per una tira de crin que evitava que s'aixequés pols i que es desgastés la vora (fig. 2.50).

2.3.1.1.4. Interior

L'interior d'aquestes peces estava folrat amb un teixit de tafetà generalment de cotó o lli, gruixut, de color natural o bé enfosquit, que protegia el teixit exterior del fregament amb el cos a la vegada que li donava rigidesa. Tot i així, en les peces datades d'aquest període del CDMT s'observa com moltes d'elles duien un folre de tafetà de seda. Això denota el fet que les peces localitzades en el catàleg serien peces d'ús quotidià, de confecció senzilla. En molts casos aquest folre estava tallat segons el mateix patró i cosit a la vegada amb el teixit exterior, fet que s'evidencia quan des de l'interior es veu el teixit exterior a través dels extrems de les costures obertes. En d'altres, en canvi, el folre estava curosament cosit, amagant les costures del teixit exterior (004CV). Les peces es cordaven majoritàriament amb gafets i gafetes metàl·liques, excepte en algun cas, com la peça 010CV (fig. 2.51), que es feia amb una cordó creuat, passant de costat a costat a través d'uns ullers. Es troba també aquesta solució a l'interior d'algunes peces, per tal de cenyir-



Fig. 2.49. Detall barnilla de balena, N. catàleg, 016CV.



Fig. 2.50. Detall del baix de la faldilla. N. catàleg, 018F.

les al cos (004CV).

2.3.1.1.5. Aspectes tècnics

La confecció de totes aquestes peces era generalment manual, tot i que en algunes s'hi pot observar unes costures de confecció mecànica. Aquest fet és força estrany, donat que l'ús de la màquina de cosir en aquella època no era habitual. Això es pot observar en les dues peces de més qualitat del conjunt: les peces 016CV, 017 CV, 018F, 019CV, 020CV i 021F. En la resta de les peces s'hi observen puntades fetes a mà, lleugerament irregulars. Les barnilles estaven cosides a mà, amb un acabat que variava segons la peça. En algunes peces les costures estaven fixades amb repunt, sobretot en el cas de l'esquena i els costadets. És difícil determinar si es tracta d'una confecció casolana o de taller, ja que la qualitat tècnica no varia gaire i seria aventurar-se intentar treure conclusions a partir de 8 peces. Tot i així, es podria considerar, tant per la tècnica com per la complexitat del patronatge utilitzat i la precisió de les puntades, que les peces 009CV, 011CV, 016CV, 017CV i 018F estan confeccionades per mans enteses.

2.3.1.1.6. Patronatge

El patronatge d'aquestes peces seguia sempre una estructura base, sobre la qual es feien algunes variacions. Aquest patronatge és el que en definitiva determina la silueta. El patronatge de base era una esquena tallada a partir de dos costadets que sortien de la cisa i es trobaven al centre, deixant una peça central de forma trapezoïdal, molt estreta en el seu extrem inferior.



Fig. 2.51. Interior peça n. 010CV.



Fig. 2.52. Detall del repunt mecànic, n. 017CV.



Fig. 2.53. Detall de l'interior de la peça 008CV.

Fig. 2.55. Detall esquena de la peça 009CV.

Aquesta peça podia dur o no una costura central, depenent del tall de la peça del teler o de l'obertura. En la majoria de casos s'observen costures laterals, tot i que en alguns casos aquestes s'havien desviat a l'esquena, a mode d'un segon costadet. Pel que fa al patronatge davanter, aquest era més variat. El patronatge base determinava l'existència d'unes pinces, però aquestes variaven en nombre i alçada.

Es troben peces cenyides amb una pinça acompanyada d'un drapejat que n'havia eliminat una altra (fig. 2.56), peces que es cenyien amb 3 pinces curtetes, que confluïen al centre (fig. 2.55, 2. 57), o bé peces que tenien dues pinces llargues, al centre de les dues peces que conformaven el davant. En aquests casos les peces davanteres tenien una forma arrodonida, que permetia eliminar una altra pinça tot ajustant el teixit per l'obertura davantera (008CV).

Aquest tipus de solució es troba també repetida en molts dels cossos de les dècades següents, i sempre que la moda exigís un cos cenyit a la cintura. Els vestits observats d'aquesta dècada al Centre de Documentació i Museu Tèxtil, i que no formen part

Fig. 2.54. Detall d'un gravat extret de: Pena. *El traje en el Romanticismo...* p. 131 (*Journal des Demoiselles*, ca. 1843)

Fig. 2.56. N. catàleg 004CV

Fig. 2.57. N. catàleg 009CV

d'aquest catàleg, mostren que segueixen aquest esquema (CDMT11467; CDMT12225). Tot i així, s'ha trobat un cas en que les pinces davanteres s'havien convertit en dos costadets, que naixien de l'espatlla i arribaven al baix (fig. 2.58).

Un dels trets més característics d'aquesta dècada era la llargada de l'espatlla, que augmentava la sensació de cos triangular o trapezoïdal, juntament amb el joc de costadets de l'esquena que n'augmentaven la sensació visual.

La peça 010CV (fig. 2.51), però, presentava un patronatge diferent, amb una costura central posterior i sense costadets. S'observa que aquesta peça es cenyia sobretot a les costures laterals, que tenien una forma lleugerament corbada. Pel que fa a les peces davanteres, tampoc responien amb exactitud al patronatge de base descrit més amunt. Aquestes característiques, conjuntament amb la tècnica, porten a parlar d'una peça d'arrel tradicional, que troba paral·lelismes en molts gipons observats.⁹⁶⁷

2.3.1.1.7. Observacions

A jutjar per les peces conservades d'aquesta època al Centre de Documentació i Museu Tèxtil, per exemple, es dedueix que les peces localitzades i estudiades en aquest mostrari no són del tot representatives de la moda, ja que pràcticament totes elles estan confeccionades teixit de color negre, sense ornamentació de cap tipus. Del conjunt de les peces de l'estudi, cal destacar un vestit, format per les peces 016CV, 017CV i 018CV (corresponents a dos cossos i una faldilla) de l'Taller-Estudi Oleguer Junyent. Aquest vestit estava format per una faldilla i el cos de festa i el cos de dia, el primer guarnit amb una berta a l'escot i el segon tancat per davant, amb una botonada folrada, i de coll rodó. Ambdues peces acaben de forma apuntada sobre el ventre, amb una estructura embarnillada i molt estreta a la cintura. El teixit era una seda estampada amb motius de quadres i florals. El mateix cas, de conjunt de tres peces de gran qualitat, es troba amb les peces 019CV, 020CV, 021F provinent de la mateixa col·lecció. En ambdós casos es tracta de peces de gran qualitat tècnica i de materials i, curiosament, són els únics conjunts que estaven cosits a màquina.

Fig. 2.58. Peça CDMT 11458, Ca. 1840-1850

⁹⁶⁷ També al Centre de Documentació i Museu Tèxtil es conserva una peça que es podria considerar d'inspiració tradicional. Es tracta de la CDMT11504. Tot i que en aquesta el patronatge consta de 6 pinces davanteres (tres a cada costat), a l'esquena s'havien desplaçat les costures laterals i s'havia disposat com si es tractessin de dos costadets, mantenint la costura central posterior. L'esquena plana no era, però, una característica de les peces d'aquest tipus, ja que es troba en vestits com el CDMT11437, que presenta una esquena sense costadets i amb una costura central, i un davant amb dues pinces a cada costat de l'obertura.

Si es comparen aquestes peces amb la resta de peces del catàleg es pot notar la diferència entre la qualitat, no només pel que fa als acabats sinó a la solució final del vestit. Així mateix, se es compara, per exemple, la peça 009CV de la resta es dedueix que aquesta no es tractava d'una confecció casolana, sinó molt probablement d'un professional: el patronatge era acurat i ben resolt (tenint en compte que la peça es cordava per la part posterior). En cap de les peces observades s'ha pogut localitzar l'autor.

2.3.1.2. 1850-1862. El vestit decorativista

Observant les característiques d'aquest segon període es pot establir una cronologia que sobrepassa una dècada estricta. En aquest punt, les conclusions de la recerca coincideixen plenament amb Pablo Pena, que delimita la dècada següent de 1850 a 1862. Aquests dotze anys comprenen vestits que comparteixen dos trets característics: la màniga pagoda i la faldilla de volants. Vers 1850 el cos femení era contingut, de mànigues estretes. Segons Boucher, a partir de 1852 les mànigues solien portar-se llargues, mig ajustades i acabades amb unes voltes de blonda. En canvi, les mànigues amples, soles o com a sobremànigues de mussolina o de batista tendiren a desaparèixer. Es van estilar també les mànigues de pagoda i vers 1854 les mànigues tallades a l'estil del segle XVI.⁹⁶⁸ Pel que fa a la faldilla, la moda de les faldilles cobertes totalment de volants començà cap a l'any 1846, però fins als anys 1850-1854 no arribà al seu apogeu, qual la línia general era gairebé rodona. El nombre i la disposició dels volants eren molt variables; algunes vegades el vestit es confeccionava a base de diverses faldilles de diferents longituds sobreposades, les quals donaven una impressió anàloga. Els fabricants preparaven les teles denominades "de disposició", l'ornamentació de les quals estava estampat de tal manera, que corresponia a la proporció dels volants i de les diverses parts del vestit.⁹⁶⁹



Fig. 2.59. Gravat de la revista *La Mode* (1849-1855). Col·lecció Manuel Rocamora.

⁹⁶⁸ BOUCHER. *Histoire du costume en Occident...* p. 464.

⁹⁶⁹ BOUCHER. *Histoire du costume en Occident...* p. 464.

Tant les mànigues com la faldilla de volants corresponen a una ampliació de la silueta femenina. La faldilla adquirí volum mitjançant el mirinyac i volants horitzontals cosits, i la bocamànica patí una ampliació significativa, d'on sortien puntes i volants que corresponien a la brusa i que vers 1860-1862 foren de volums molt exagerats. L'any 1863, en canvi, s'observa com les mànigues pagoda desapareixeren, retornant a una línia uns volums del braç molt més naturalistes.

Pel que fa a les peces trobades, cal dir que la gran majoria no corresponen a exemples significatius de la moda ideal, si no que es tracta de peces que tot i seguir la moda en alguns aspectes concrets, no configuren un catàleg demostratiu del que havia de ser. Tot i així, es considera que poden aportar dades interessants a l'hora d'estudiar els mètodes de confecció. En aquest cas el catàleg consta de 15 peces: 1 esclavina, 10 cossos de vestit, 1 paltó, 2 faldilles i 1 gipó. Les datacions d'aquestes peces s'han fet establint comparacions amb revistes de l'època, i observant elements com les mànigues o la forma apuntada de la cintura per la part davantera.

Boucher descrivia aquest període com un període de molta fantasia, en el que les faldilles alternaven amb volants, blondes, *tabliers* o davantals, i els cossos es combinaven amb faldonets, acabats de vegades amb una punta molt llarga, amb una balena, o amb forma arrodonida. Els cossets, sobretot els de festa, tenien un gran escot, tapat de vegades amb un pitet o una camisa. S'hi podien trobar també serrells, llaços o blondes.⁹⁷⁰

Fig. 2.60. Detall d'un gravat extret de: Pena. *El traje en el Romanticismo...* p. 141 (*Le Moniteur de la Mode*, ca. 1850)

Fig. 2.61. N. catàleg 031CV

⁹⁷⁰ IDEM. *Íbidem*.

2.3.1.2.1. Silueta

A principi de la dècada dels anys 50 el cos es mantenia encara molt recollit en els seus volums, i calgué esperar a les darreries de la dècada per tal que aquest adquirís un volum pronunciat i s'expandís la figura. Les mànigues eren lleugerament acampanades i l'escot apuntat en alguns casos (fig. 2.60). Aquesta silueta es pot observar també en el cos de vestit 031CV (fig. 2.61).

El cos retrocedí lleugerament, pujant l'alçada de la cintura uns centímetres respecte la dècada anterior. La cintura, però, continuava essent molt entallada. Les espatlles s'allargaren, fent la sensació de ser més amples i llargues, pronunciant un volum baix i pesant del cos, que s'accentuava amb l'amplitud de les bocamànigues, que s'acampanaven al puny. La forma podia ser més o menys pronunciada: a mesura que avançà la dècada la bocamàniga s'amplià d'una manera exagerada. La faldilla també adquirí volums, mitjançant volants sobreposats i un mirinyac estructural interior i recuperà el volum per davant, adoptant una forma totalment rodona. En aquesta època alguns cossos es confeccionaven amb grans faldons, que baixaven fins als malucs creant una sobrefaldilla curta, anomenats *paltons* (fig. 2.62).

Fig. 2.62. Detall d'un gravat extret de:
Pena. *El traje en el Romanticismo*... p. 141
(*Le Moniteur de la Mode*, ca. 1850)

Fig. 2.63. N. catàleg, 035P.



Fig. 2.64. N. catàleg 029CV.

Fig. 2.65. Cos provinent del MT
(CE000713) Ca. 1850-1860

Les mànigues eren llargues, tot i que en la majoria de casos no arribaven fins al puny. Estaven folrades amb un cotó gruixut, igual que la resta del cos, i constaven de decoració al puny. El patronatge de les mànigues era variat segons la peça, tot i que la base era per a totes la de la màniga sastre. El coll podia ser tancat o escotat en V, i en les *toilettes* sobresortien les puntetes de la camisa. Això comportava que en la majoria de casos es tractés de colls poc ornamentats. En el cas del cos 031CV (fig. 2.61) s'observa com, de manera incipient, començaren a aparèixer els elements que foren representatius de la moda d'aquest moment: les mànigues acampanades, el coll escotat i la cintura lleugerament apuntada per davant. La peça 029CV (fig. 2.64) data de principis de la dècada dels anys 60, vers 1860 o 1861. Les mànigues, en aquest cas, s'eixamplen exageradament a la bocamàniga, i de l'espatlla en sobresurt una segona màniga curta, creant així un joc de volums. Entre la col·lecció del Museo del Traje de Madrid es troba una peça amb la mateixa disposició de les mànigues (fig. 2.65).

En el cas del vestit 023CV (fig. 2.66) sorgeixen alguns dubtes pel que fa a la seva datació. Tot i així, la forma de la cintura o un principi d'ampliació de les mànigues fa acotar-la molt a principis de la dècada de 1850. El cos de vestit 026CV, en canvi, podria tenir una doble datació. Les mànigues actuals no són les originals i, observant el teixit, es pot



Fig. 2.66. N. catàleg 023CV.

Fig. 2.67. Gravat extret de: Pena. *El traje en el Romanticismo...* p. 146
(*Le Moniteur de la Mode*, n. 420

Fig. 2.68. N. catàleg 028CV.

afirmar que no té el mateix dibuix. S'han localitzat les mànigues originals, que eren curtes i estretes, i aquest fet podria indicar que es tractava d'una peça anterior, de la dècada de 1840, i que es va modificar la forma de les mànigues per tal d'adequar-la a la moda.

Entre les peces localitzades es troben dos cossos que pertanyien a un vestit de festa o *soirée*. Es tracta de la peça 028CV (fig. 2.68) i de la 027CV. Ambdues presenten coll de berta i màniga curta, lleugerament oberta i una forma apuntada exagerada sobre el ventre. Tot i que la 028CV està molt ornamentada, segons el gust de la moda, és probable que l'altre hagués perdut part de la seva ornamentació aplicada. És molt interessant observar la similitud entre la peça 028CV i el figurí aparegut a *Le Moniteur de la Mode* de l'any 1855 (fig. 2.67).

Cap a finals del període les mànigues s'eixamplaren de manera molt exagerada, com es pot observar en les peces 030CV (fig. 2.69) i 036CV (fig. 2.70).



Fig. 2.69. N. catàleg 030CV.



Fig. 2.70. N. catàleg 036CV.

Fig. 2.71. N. catàleg 024CV.

Fig. 2.72. N. catàleg, 034F.

Pel que fa les faldilles, en l'estudi de camp no se n'ha pogut localitzar cap formada de volants. Les trobades són totes de factura molt senzilla, realitzades amb grans quantitats de roba replegada a la cintura. La datació d'aquestes peces fou doncs complexa, ja que no diferien gaire de les del període anterior i tampoc de les del posterior. En el cas de les faldilles situades en aquest període, ha ajudat molt la presència del cos pertinent. Així, si s'observa la faldilla 034F, de formes senzilles i austeres, i es té en compte el cos 024CV és evident que aquesta peça data aproximadament de 1860, donada l'amplitud de les mànigues.

El mateix passa quan s'observen les altres faldilles, que van acompanyades també per un cos.

2.3.1.2.2. Ornamentació

L'ornamentació d'aquest moment de la moda era estrictament decorativista, no formava part de l'estructura del vestit, i li donava molta volumetria. Cal observar que entre les peces trobades només en consta una que segueixi aquesta línia ornamental. Es tracta de la peça 028CV (fig. 2.68), citada unes línies més amunt, d'escot de berta molt ornamentat amb puntes, blondes i un llaç de cinta de seda. Tot i que podria ser que les altres haguessin perdut els elements ornamentals típics de l'època (puntes, volants, galons...) és probable també que, en tractar-se de peces de factura senzilla, no haguessin constatat mai d'elements ornamentals significatius. En el cas del vestit 023CV els botons es troben ornamentats, brodats de fil de seda i amb granadura d'atzabeja. Pel que fa a l'esclavina, s'han trobat molt sovint anomenades *pelegrines*, està poc ornamentada, amb aplicacions de serrell al volt.



Fig. 2.73. Detall del cos 023CV.



Fig. 2.74. Detall bocamàniga del cos 023CV.

2.3.1.2.3. Elements estructurals

Tot i que se sap que en alguns dels vestits de l'època s'usaven dessuadores de cotó, no se n'ha localitzat cap que les portés cosides. Els cossos localitzats estan tots reforçats amb barnilles, però en cap cas s'observa que existeixi una homogeneïtat entre els diferents casos. Es pot parlar de barnilles de barba de balena, folrades de cotó i inserides entre el folre i la roba exterior.

Es poden situar bé a la costura central del darrere, als costadets, a les costures laterals o bé a l'obertura, per sostenir les tanques. Els cossos es cenyien amb una veta, que ajustava la peça al cos i l'aguantava a la cotilla. En el cas de la peça 026CV (fig. 2.76) s'observa com es cenyia al cos mitjançant un cordó creuat que passava per l'interior i que cenyia dues peces que quedaven situades sobre el ventre i que unien un costat i l'altre del cos.



Fig. 2.75. Interior del cos 023CV.



Fig. 2.76. Interior del cos 026CV.

2.3.1.2.4. Interior

Les peces observades estaven folrades amb un teixit senzill de cotó i acabades de manera senzilla, fins i tot el en cas de la peça més luxosa (028CV).

En la majoria de casos es troben les costures obertes a la costura posterior central o bé a les laterals, que indicava els punts on el folre i la roba exterior s'havien unit. Es tractava de peces tancades amb gafets metàl·lics, disposats al llarg de l'obertura central. En el cas de la peça 025CV es tancava amb cordó creuat.

2.3.1.2.5. Tècnica de confecció

La majoria de peces observades estaven confeccionades exclusivament a mà, tot i que se n'ha trobat de confeccionades amb tècnica mixta, a mà i a màquina. Aquestes són les peces 023CV i 032C.



Fig.2.77. Interior del cos 028CV.



Fig. 2.78. Interior del cos 024CV.

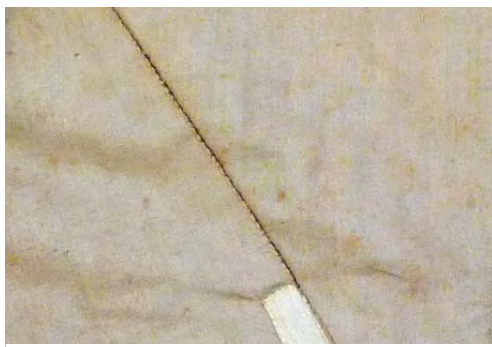


Fig. 2.79. Detall repunt mecànic cos 023CV.



Fig. 2.80. Detall esclavina 032C.



Fig. 2.81. Interior de la peça 025CV.

La resta de peces observades, tot i estar totes elles confeccionades a mà, mostren qualitats tècniques molt diferents. En el cas del cos de festa de ras de seda negra (fig. 2.68) s'observa una qualitat de confecció molt alta, de puntades precises i poques modificacions, mentre que en d'altres casos la confecció era més tosca. Entre les peces estudiades cal destacar-ne una que, tant pel seu aspecte com per la tècnica utilitzada en la seva confecció, ha estat considerada "d'arrel tradicional". Es tracta de 025CV (fig. 2.81), que seguia la línia dels gipons (tot i que les mànigues s'acampassin seguit la moda). Tant el material emprat com la tècnica de confecció compartien característiques amb les peces d'indumentària popular com els gipons.

2.3.1.2.6. Patronatge

Esquena amb costadets (un per banda) que naixien de la cisa i una peça central que podia dur costura. Aquesta peça podia variar pel que fa a la seva estretor, afinant més o menys la figura. Generalment hi havia una obertura davantera, amb dues peces de forma lleugerament corbada i una pinça o dues a cada costat, obrint-se al pit i allargant-se fins al baix, confluint al centre. Espatlles llargues, que es veien continuades per les mànigues. Generalment es troben costures laterals, que unien l'esquena amb les peces davanteres. Les mànigues seguien el patró sastre. En el cas dels cossos de festa es poden trobar



Fig. 2.82. Interior del cos 027CV.



Fig. 2.83. Interior del cos 036CV.

obertures posteriors. Aquests cossos es cenyien molt al cos, augmentant així el nombre de pinces i de costadets.

2.3.1.2.7.Observacions

De les peces estudiades no se n'ha localitzat cap amb unes característiques que poguessin ser considerades d'una qualitat superior, excepte la peça 028CV (fig. 2.68), que per la seva característica de vestit de nit adquirí un caràcter més luxós, o la 036CV, confeccionada amb materials de qualitat. Cal tenir en compte que el nombre de peces d'aquest període és força reduït i que, per tant, les conclusions no són significatives. No s'ha localitzat tampoc cap etiqueta ni signatura de la modista.

2.3.1.3. 1862-1868. El vestit estructuralista

Després d'uns anys en els que els vestits havien adquirit uns volums exagerats i s'ornamentaven amb profusió d'elements, a partir de 1863 el vestit retornà a unes formes més contingudes. La decoració, tot i ser-hi molt present, es distribuïa en funció de les línies tectòniques de les peces i la moda esdevingué, en línies generals, de caràcter estructuralista. Els volums del cos de la dona adoptaren una estructura geomètrica i estable. La silueta es dividí segons les parts del vestit marcant on s'acabava una i on començava l'altra i aquesta distribució de volums es feu de manera rectilínia. La cintura era recta i a una alçada natural, i d'ella en naixia la faldilla, amb volum, que s'anà desplaçant cada vegada més cap a la part posterior del vestit. Les mànigues s'estrenyeren fins a adoptar un volum natural al braç, i es generalitzà al voltant de 1864.⁹⁷¹ En algunes



Fig. 2.84. “Traje y paletot de granité gris; guarnición de tafetán negro, con botones planos de nácar...” *La moda elegante. Periódico de las familias*, n. 51 (1866), p. 1

⁹⁷¹ PENA, P. *El traje en el Romancismo...* p. 155.

toilettes es podien trobar paltos o sobrefaldilles (anomenades túniques a l'època) que es sobreposaven creant un joc de volums. Desapareixeren els volants que havien caracteritzat el període anterior. Ara l'ornament habitual eren les cintes i galons, que delimitaren l'estructura i crearen solidesa, lluny de l'efecte volàtil que es creava en les *toilettes* de la dècada dels anys 50. Els teixits eren plans, de quadres (fig. 2.86) o ratllats, seguint una línia estructuralista. En alguns figurins s'observen alguns vestits estampats, però solien ser llisos. Es troben cossos de vestit curts a la cintura, paltos cenyits i de línia trapezoïdal, cossos amb aletes per darrere, amb faldó llarg a mode de túnica (fig. 2.85), boleros i elements d'abric com les esclavines. En alguns figurins es troben també bruses amb una faixeta amb tirants sobreposat. Els cossos es cenyien sovint amb un cinturó, que adquiria una funció ornamental clara.

De les peces localitzades, 34 corresponen a peces d'aquesta època: 15 cossos de vestit, 6 paltos, 3 esclavines, 7 faldilles, 1 vestit i 1 gipó. Les peces es caracteritzen totes per seguir un patronatge i un sistema ornamental molt concret, fet que facilita en gran mesura la seva datació.

2.3.1.3.1. Silueta

La silueta d'aquesta dècada es caracteritzà per una faldilla molt ampla, que adquirí volum en forma de campana a la vegada que s'aplanà per davant, concentrant el volum de la crinolina a la part posterior i adquirint així un perfil oval. Aquest volum inferior es veié coronat pel cos, que dirigia el pes vers el terra, amb espatlles llargues i un cos relativament curt, just per sota les costelles, acabat amb una cintura estreta, recta o apuntada, que resumia el bust femení. Alguns exemples d'aquesta silueta es poden trobar en les peces 037CV (fig. 2.86); 039CV (fig. 2.87); 041CV (fig. 2.88) o 047CV (fig. 2.89). En la primera peça, es pot observar el coll estret i les mànigues tancades. El cos adoptà una forma del tot triangular, emfasitzada per la forma apuntada sobre el ventre. Les mànigues llargues perderen amplitud a la bocamàniga i a poc a poc van anar adaptant-se de nou al cos, retornant així a un volum més contingut en el bust. El 1861 i 1862 encara es mantenien les mànigues pagoda, però ja a partir de 1863 s'observa com aquestes anaren perdent volum a la bocamàniga i retrocediren fins a donar al braç un volum natural, tancant-se al puny. El cos adquirí volums definits i rotunds al llarg d'aquesta dècada i va anar perdent corporeïtat cap al final: ja vers el 1869 els malucs perderen amplitud i el mirinyac perdé

Fig. 2.86. N. catàleg 037CV.

Fig. 2.85. MRCP 3610.

protagonisme. Les mànigues naixien d'una cisa baixa, al capdavant de l'espatlla, molt llarga, i es recollien al puny, sense mides intermitges. En els vestits de carrer o de visita el coll era rodó, tancat, mentre que en els vestits de festa es mantenien els escots de berta. La faldilla s'allargà per darrere cap a mitjans de la dècada, amb una cua. Sobre les faldilles es mantenien les sobrefaldilles o túniques en alguns casos, creant així una superposició de volums acampanats.

Fig. 2.87. N. catàleg 041CV.

Fig. 2.88. N. catàleg 039CV.

Fig. 2.89. N. catàleg 047CV.

Fig. 2.90. N. catàleg 050CV.

Fig. 2.91. N. catàleg 054P.

Fig. 2.92. N. catàleg 055P.

Fig. 2.93. N. catàleg 059P.



Fig. 2.94. N. catàleg 030CV.

Fig. 2.95. Vestit estructuralista.
La moda elegante. Periódico de las familias, n. 17 (1865), p. 1.

Fig. 2.96. N. catàleg 039CV.

Fig. 2.97. N. catàleg 041CV.

Fig. 2.98. N. catàleg 069CV.

La silueta del bust de l'època era característica i es veu perfectament en les peces observades.

A finals de la dècada el cos es feu més estret a la cintura i es cenyí més al cos, allargant-se per davant i per darrere en dues puntes i ajustant-se als malucs. Fou vers 1868 i 1869 quan aquests canvis es materialitzaren, fent entrar així la moda en un nou període. La forma geomètrica del cos es veié accentuada amb el paltó trapezoïdal, que es posà de moda a finals de la dècada dels 60 i del qual se'n troba un exemple amb la peça 054P (fig. 2.91). Per altra banda es continuaren trobant els paltos cenyits a la cintura, amb faldons per davant i per darrere, o només per darrere, que avançaven la moda de la dècada següent, o els paltos de faldó llarg, acabats amb punta (fig. 2.93).

2.3.1.3.2. Ornamentació

La decoració d'aquestes peces s'ha definit com estructuralista. Posava en relleu les formes tectòniques, el volum i el patronatge, que es veien remarcats per galons i cintes, generant formes geomètriques. En el figurí que apareix a la figura 2.84, per exemple, s'observa com la decoració, que la descripció del figurí indicava que era feta de tafetà negre amb botons de nacre, es distribuïa al baix de la faldilla, per marcar la base, a l'extrem del paltó, que definia el volum superior de l'anterior, a les mànigues i a les sobremànigues més curtes i finalment a la part posterior del paltó, a mode de cua estesa, que augmentava el volum dels malucs a la vegada que disminuïa la cintura, envoltada per un cinell de tafetà.

Aquest tipus d'ornamentació es pot trobar ja el 1861 o 1862. Els motius ornamentals es disposaven sobretot al voltant del coll, les cises i espatlles, a l'obertura, els punys (fig. 2.96 i 2.97) i el baix de la faldilla (fig. 2.99 i 100). En alguns casos es troba ornamentació disposada al llarg de la faldilla. Els botons adquiriren rellevància en els cossos, que es tancaven per davant amb botons grossos folrats del mateix teixit i ornamentats, i actuaven també com un element de distribució volumètrica. Es troben algunes peces amb aplicacions d'atzabeja (fig. 2.104). Sovint es cosien galons o blondes recreant un escot fictici rectangular, com s'observa en les peces 038CV (fig. 2.101), 052V (fig. 2.102) o 055P

Fig. 2.99. MATB, 1381

Fig. 2.100. MATB
1382.

Fig. 2.105. N. catàleg, 048E.

Fig. 2.106. N. catàleg 046E.

Fig. 2.110. Interior de la
peça 048E.

(fig. 2.103). En alguns casos aquesta peça acabava en forma apuntada per darrere.

Les dues esclavines estudiades es troben a cavall dels dos períodes. Tot i mantenir la decoració en unes línies estructurals, els elements ornamentals són profusos. Les peces 046E (fig. 2.106) i 048E (fig. 2.105) mostren estructures molt similars.

No s'han trobat exemples similars en les revistes de modes estudiades, tot i que s'han localitzat algunes peces que comparteixen alguns trets. Tot i així, per la disposició de la seva decoració es poden situar a l'entrada d'aquest període. No és així amb l'altra esclavina, al peça 042C, que reflectia bé el sistema ornamental del moment. L'aplicació de serrells era habitual sobretot en la dècada del 1870. D'aquest període es troben també una sèrie de paltons.

Fig. 2.102. N. catàleg 052V.

Fig. 2.101. N. catàleg 038CV.

Fig. 2.104. N. catàleg
053CV.

Fig. 2.103. N. catàleg 055P.

Fig. 2.107. N. catàleg 118CV.

Fig. 2.108 N. catàleg 061P.

Fig. 2.109. N. catàleg 042C.

2.3.1.3.3. Elements estructurals

Les peces observades estaven gairebé totes folrades de tafetà de cotó, sovint engomat, que donava aprest i cos a la seda exterior, que acostumava a ser més delicada. Els cossos anaven armats amb barnilles, que canviaven en nombre segons la peça, però que es situaven en els costadets i costures interiors. A la cintura, alguns duïen una cinta de cotó que permetia cenyir les peces al cos, per sobre la cotilla i la camisa interior. En el cas de la peça 047CV (fig. 2.112), el cos estava encoixinat sota la cisa, recollint part del pit, i això permetia donar molt de volum al bust. Aquesta solució fou més habitual en la dècada posterior.

Les dues esclavines curtes analitzades portaven un pes a l'esquena o alguna fixació sobre el cos, per evitar que es moguéssin. Tant els cossos com les faldilles estudiades es tanquen amb gafets metàl·lics o bé botons folrats. La peça 069CV (fig. 2.111) compta amb uns gafets a la part inferior de la cintura, que permetia subjectar-la amb les gafetes situades a la cintura de la faldilla.

Fig. 2.111. Detall interior de la peça 069CV.

Fig. 2.112. Detall encoixinat 047CV.



Fig. 2.115. Detall interior de la peça 053CV.

Fig. 2.114. Interior de la peça 038CV.

Fig. 2.113. Detall de l'interior de la peça 037CV.

2.3.1.3.4. Aspectes tècnics

L'ús de la màquina de cosir en la confecció era habitual, però no estava tan generalitzat com en dècades posteriors. Entre els vestits confeccionats a mà es destaquen qualitats molt variades en la confecció i els acabats. En les peces en que es va fer servir la màquina de cosir s'hi observa com aquesta es limitava a les costures, mentre que els acabats continuaven essent manuals. Es continuen trobant, però, peces confeccionades íntegrament a mà.

2.3.1.3.5. Patronatge

En observar les peces que conformen el treball de camp es pot establir un patronatge base, consistent en l'esquena tallada a partir d'una peça central de forma trapezoïdal, molt



Fig. 2.118. Detall pines davanteres de la peça 041CV.

Fig. 2.116. Esquena de la peça 037CV.

Fig. 2.117. Esquena de la peça 038CV.

Fig. 2.119. Esquena de la peça 040CV.



Fig.2.120. Interior de la peça 040CV.

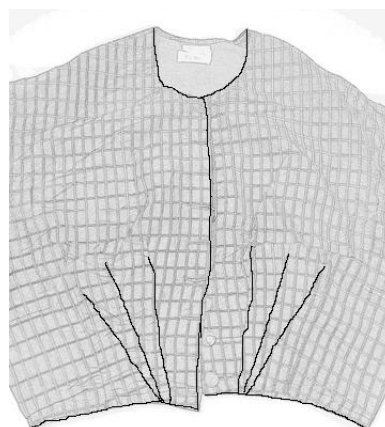


Fig. 2.121. Extracció peces cos. Esquema del patronatge.

estreta a la part inferior i que cobria tota l'esquena a la superior. Aquesta peça central podia estar configurada per una costura central, però aquesta no canviava l'estructura de la peça. La part posterior de la peça constava d'un costadet per banda, que naixia de la cisa, dividint així l'esquena en tres zones: la central i les dues laterals. La silueta que creava aquest patronatge base era molt trapezoïdal, creant la zona més ampla sobre les espatlles, que eren molt baixes i que dirigien el pes cap a terra.

Els cossos constaven de costures laterals, que unien les peces davanters amb l'esquena. Sovint aquestes costures estaven lleugerament desplaçades cap a l'esquena. La part de davant, on hi havia la costura central, estava constituïda per dues peces, unides al centre per la tanca. Aquestes eren senceres i s'ajustaven al cos mitjançant pinces, que podien variar en nombre (de 2 a 4) i que confluïen al centre inferior. Aquestes pinces no eren gaire altes, fet que permetia bufar el cos per davant donant volum al bust.

L'espatlla era d'uns 20 cm de llargada, aproximadament. Aquest patronatge base, que es troba repetit i aplicat en tots els cossos, pot patir algunes variacions en el cas de peces com els paltons, que per la seva estructura llarga es veuen obligats a modificar les pinces i els costadets.

Fig. 2.122 i 2.123. Esquena i interior de la peça 059P.

Fig. 2.124. Detall interior de la peça 055P.

El patronatge dels paltons era el mateix que el dels cossos, però amb un faldó afegit, o bé, si el patronatge era més treballat, estaven formats per peces senceres tallades en funció de la forma del cos, eixamplant-se de nou al baix (fig. 2.122).

Un vestit que crida l'atenció per la qualitat del seu patronatge és el format per les peces 067CV (fig. 2.125 i 2.126) . Es tracta de l'única peça amb un canesú real, no postís. Aquesta peça mostra una qualitat extraordinària tant en la confecció com en el material i el patronatge. Observant-ne el cos es pot veure com el canesú cobreix tota la part superior del bust, i va rodejat per un farbalà prisat del mateix teixit. Està confeccionat a màquina, amb el repunt visible i ben format. El canesú s'unia a la resta del cos, que es cenyia a la cintura amb costadets per darrere i amb pines per davant, seguint el patronatge habitual. Es cordava per davant amb gafets metàl·lics.

Pel que fa a les faldilles, s'observa com en general estaven configurades per una sèrie de peces rectangulars, sovint de l'amplada del teler, cosides entre elles i molt frunzides a la cintura. En el cas de les faldilles amb cua, aquesta es creava mitjançant l'aplicació d'una peça a la part superior, cosida a la cintura, que corresponia al desnivell de la cua. En el cas 049CV, pel seu patronatge, amb dues costures llargues que pujaven fins al pit, es podria

Fig. 2.125. Detall canesú 067CV.

Fig. 2.126. Canesú 067CV.

situar a finals del període, que precedeix la moda de la dècada del 1870, en la que els cossos es cenyeixen més al cos i al pit.

2.3.1.3. Observacions

Aquest període mostra un panorama força homogeni pel que fa les solucions emprades. S'observa, però, l'existència de dues peces que sobresurten per la seva qualitat en la confecció, ambdues provinents del Taller-Estudi d'Oleguer Junyent (067CV i 068F). Tot i així, encara no es té notícia dels autors de les peces. Pel que fa a l'ús del color negre, que és força present en el conjunt estudiat, cal tenir en compte que no sempre es tractava d'un vestit de dol sinó que, tal com apuntava Amalia Descalzo, el negre a l'estat espanyol era un atribut d'elegància⁹⁷².

⁹⁷² DESCALZO. *Genio y figura: la influencia de la cultura española en la moda...* p. 30.



Fig. 2.127. Full patrons d'un cos 1865. *La moda elegante. Periódico de las familias*, n. 17 (1865), p. 11.
 Blau: davanter; groc: esquena; violeta: màniga.

2.3.2. De la volumetria al moviment (1868-1890)

Aquest període és un dels menys estudiats en la història del vestit. Més enllà de les publicacions de caràcter general, la publicació més recent, que tingué ànim de fer una mica de llum a un període fosc de la història del vestit, és, de nou, de Pablo Pena⁹⁷³ i esdevé referent també en aquest capítol. Pena descrivia aquest període com el pas de la moda romàntica al modernisme, i com un dels períodes menys estudiat i més vilipendiat pels historiadors del vestit. Tot i que des d'aquest treball, com ja s'ha anat repetint, es proposa d'abandonar les categoritzacions artístiques en parlar del vestit, el treball de Pena continua essent un referent clau per al període en l'àmbit espanyol. Caracteritzat pel polissó, es tracta d'un moment molt poc estudiat, només amb breus referències de la mà dels ja habituals historiadors del vestit.⁹⁷⁴

Fig. 2.128. *La moda elegante ilustrada*, n. 1 (1868).

L'objectiu d'aquest capítol no és el d'omplir aquest buit de manera exhaustiva –que equivaldria pràcticament a una nova investigació doctoral–, si no centrar l'estudi en les peces localitzades, amb el que es contribueix a omplir, en part, aquest buit. De fet,



Fig. 2.129. *La Moda elegante*, n. 3 (1869).

Fig. 2.130. CDMT 11919

⁹⁷³ PENA, P. “El traje en la Restauración, 1868-1890”. *Indumenta*, n. 2 (2011), p. 8-37.

⁹⁷⁴ BOEHN, M. *La Moda: historia del traje en Europa desde los orígenes del cristianismo hasta nuestros días*. Barcelona: Edicions Salvat, 1944; BOUCHER, F. *Histoire du costume en Occident de l'Antiquité à nos jours*. París: Les Éditions Flammarion, 1965); MARTÍN, R. M. “Indumentària”, *Disseny. Vestit, moderna i medalles*. Barcelona: Edicions L'Isard, 1997, p. 219-221.

l'aproximació de Pena al període es feu a través dels figurins a les revistes, fet que malgrat ser útil i de gran interès, es considera que suposa una visió parcial del fenomen. En aquell article Pena feia un buidatge de la revista *La Moda Elegante*, que publicava a l'Estat espanyol cròniques de la moda parisenca de la mà de la Vescomtessa de Castelfido. La divisió cronològica d'aquest període s'ha fet també partint dels estudis d'aquest autor: 1869-1880 i 1881-1890, que es consideren de nou adequats ja que es centren en l'evolució del vestit i no en factors externs. Tot i així, s'ha dividit en dos grans períodes, que corresponen cada un a una tipologia de polissó.

2.3.2.1. 1869-1880. El primer polissó

Aquest nou període es caracteritzava per un canvi total en la concepció del cos femení. El tret més rellevant fou l'abandó de la crinolina, que retornava el cos a un volum més natural, suavitzant els malucs i allargant el bust. La dona prenia unes dimensions més contingudes, tot i que el seu cos adoptava una silueta totalment nova, molt marcada per l'ús de la cotilla i d'un nou element que hi entrà en joc. Es tractava del polissó, una estructura que desplaçà tot el volum a la part posterior, deixant la faldilla plana per davant i creant una silueta completament innovadora. Ja a finals del període anterior la crinolina havia perdut la forma bombada de la part davantera per concentrar-se al darrere, formant un contorn ovalat als peus, i el polissó en fou l'evolució lògica.



Fig. 2.131. *La Moda elegante*, n. 17 (1869)

Pablo Pena, descrivia la moda del polissó com una moda “en diagonal”. Es tractava d'un moment en que l'interès del vestit es centrava en la part posterior i aquest fet s'observa, afirmava, analitzant les revistes de moda de l'època, segons les quals els figurins es representen sempre d'esquena o de perfil. Una moda sense precedents, d'estètica barroca, anomenada sovint tapissera⁹⁷⁵ pel seu paral·lelisme amb la decoració d'interiors, o

⁹⁷⁵ El terme “tapisser” aplicat en el vestit prové de Boucher, que va relacionar el vestit de 1870 amb la moda decorativa de les tapisseries i els cortinatges. Aquest terme es va anar consolidant i adoptant per altres autors fins a ser acceptat avui de manera generalitzada. Tot i així, aquest terme és força simplificador i un estudi més aprofundit de la moda d'aquesta època podria ajudar a perfilar amb més exactitud les característiques d'aquests vestits.

“eclectica” per la gran quantitat de solucions que oferia. En termes estructurals, la seva composició era complexa i molt difícil de definir en el pla bidimensional del patronatge. Es componia de faldilles i sobrefaldilles, que resultaven ser l’evolució de les faldilles del període anterior, amb volants i volumetries annexes. Es tractava d’un vestit dinàmic, seguint encara en termes barrocs, en el que les línies rectes desapareixien sota un joc ondulant en diagonal, a partir de la superposició de diversos plans (fig. 2.130) rematats sovint amb l’aplicació de passamaneria, llaços i serrells.

Generalment els vestits estaven formats per un cos, una faldilla, una polonesa (sobrefaldilla, vestit de sobre o túnica) i un polissó (a França anomenat *tournure*, descrivint l’efecte sobre la *toilette*), que arrugava i inflava la polonesa per la part posterior, creant drapejats, a vegades coronats amb un gran llaç, que a Catalunya s’anomenava “puf”. Aquest efecte aparegué vers el 1870, amb unes faldilles rígides interiors, després de dos anys (1868-1870) en que la figura femenina s’afinà, només amb enagos llisos, sense cap

Fig. 2.132. Detall, n. catàleg 087CV.

Fig. 2.133. Detall, n. catàleg 089CV.

Fig. 2.134. Detall, n. catàleg 092CV.

Fig. 2.135. Detall, n. catàleg 091P.

Fig. 2.136. N. catàleg 096P.

Fig. 2.137. N. catàleg 090P.

Fig. 2.138. Esquena peça
075CV.

Fig. 2.139. Interior peça 075CV.

Fig. 2.140. Esquena peça 091P.

Fig. 2.141. Esquena peça 092CV.

tipus d'estructura volumètrica. La llargada del vestit i les seves característiques, com en d'altres períodes, variava segons la funció d'aquest. Així, mentre que un vestit de carrer tenia la faldilla més curta, el vestit de visita podia exigir una cua, més curta que en els casos del vestit per al ball. En alguns casos s'emprava una cua regulable, que es podia recollir des de dins frunzint un cordonet

De 1869 a 1874 els cossos es caracteritzaren per les mànigues pagoda. En el vestit de carrer la cintura es mantingué a l'alçada natural, lleugerament per sobre el melic, de tall recte, que es podia allargar amb un faldó, més o menys llarg. En els vestits de ball es trobaven les poloneses o túniques, que actuaven de sobrefaldilla. Pablo Pena descriu el període a través del polissó i del gust rococó, anomenant-lo "estil historicista".⁹⁷⁶ De 1875 a 1878 la silueta femenina s'afinà, esdevenint més esvelta i estreta. El cos s'allargà fins als malucs i continuà amb una cua llarga, espessa, que adquirí protagonisme. El volum del polissó disminuï, fins pràcticament desaparèixer: els vestits s'estrenyeren als malucs, tot i que el volum es seguí resumit a la part posterior, concentrat a la cua, mentre que la faldilla quedava plana i estreta per davant. El cos era molt estret, pla als costats i al davant de la faldilla, abandonant així la *tournure*. De 1878 a 1881 el cos no varià la seva estructura en excés en comparació als anys anteriors, tot i que es retornà a un cert mesurament de la cua.

L'estil d'aquestes peces s'ha anomenat "polissó" ja que és l'element que comparteixen i el que en definitiva defineix les formes i l'estructura del vestit. D'altres nomenclatures utilitzades, com la tan estesa "moda tapissera" exclouen totes aquelles peces que no es caracteritzaven per aquest tipus d'ornamentació, restringint així l'estil a l'aspecte ornamental i no tant a l'estructural.

D'aquest període s'han localitzat 42 peces, entre elles: 16 cossos de vestit; 11 faldilles; 10 paltos; 2 sobrefaldilles; 1 esclavina, 2 jaquetes i un mantell.

2.3.2.1.1. Silueta

Com ja s'ha comentat, la silueta d'aquest període canvià radicalment respecte el període anterior: la figura es feu més estreta, la faldilla perdé volum i el cos s'allargà lleugerament per davant i per darrere. Malgrat tot, en el primer subperíode definit, 1869-1874 el vestit encara es trobava en un moment de transició. Els cossos es mantenien encara lligats a l'estructura trapezoïdal dels cossos anteriors, tot i que ara concentraven gran part del seu interès a la part posterior, a mode d'aletes o faldons, que emfasitzaven el volum de la faldilla (fig. 2.140. i 2.141). Aquesta poc a poc es va estrenyent i va anar situant el volum a la part posterior.

⁹⁷⁶ PENA. "El traje en la Restauración, 1868-1890"... p 20.

Durant el període següent, del 1875 al 1879 el cos s'anà afinant i en conseqüència s'afinà també el seu patronatge: es reduïren les espatlles, els costadets es veieren obligats a reduir la seva amplitud i fins i tot a augmentar en nombre, per tal d'aconseguir que el cos es cenyís més i que les peces davanteres adquirissin una forma més corbada per tal de crear el mateix efecte. D'aquesta manera s'aconseguia un bust cenyit, estret a la cintura, que donava lloc a una faldilla també estreta, amb un volum exagerat a darrere. El cos, sovint allargat per darrere amb aletes o faldons, donava rellevància a aquesta peça i es convertí com un element que coronava la faldilla.

Fig. 2.142. Detall faldó posterior 073P

Fig.2.143. Esquena
074P

Fig. 2.144. Detall esquena de la peça
077CV.

Fig. 2.145. Esquena del cos
076CV

Fig. 2.146. i 2.2.147. Davant i darrere de la peça 081J,

Fig.2.148. Vista posterior
102F

Fig. 2.149. Vista lateral
103F.

Fig. 2.150. Vista
lateral 104CV.

Fig. 2.151. Sobrefaldilla.
108SF.

Fig. 2.152. Sobrefaldilla, 098F.

Fig. 2.153. Detall
ornamentació 073P.

Fig.2.154 073P.

Fig. 2.155. Esquena
del cos 083CV.

Fig. 2.156. Detall
posterior 082P.

Fig. 2.157. Detall peça 082P.

Fig. 2.158. Decoració severa,
d'influència masculina, n. catàleg
100CV

Fig. 2.159. N. catàleg 091P

Les mànigues eren amples a la bocamàniga de 1869 a 1874 i després s'estrenyeren retornant a un volum natural. Els colls eren variats, amb escot en V, quadrats o de forma rodona. Sovint, de l'interior del coll en sortien puntes. Alguns dels vestits observats mostren evidents influències del vestit militar masculí (figs. 2.136, 2.146 i 2.2.147).

Els inicis dels anys 80 suposaren el final d'aquesta evolució del vestit femení, adoptant una forma cada vegada més esvelta que donaria pas al segon polissó. D'aquesta època es poden observar peces de patronatge més complex, amb més peces que estrenyien el cos.

Les faldilles duïen sovint peces annexes, que creaven l'efecte d'una túnica o sobrefaldilla. S'han localitzat dues d'aquestes sobrefaldilles (figs. 2.151 i 2.152). Aquestes peces creaven jocs de textures i de volums, a la vegada que equilibraven el volum posterior del polissó amb el volum dels drapejats davanters. Aquestes sobrefaldilles es podien combinar també amb un paltó de faldó llarg.

2.3.2.1.2. Ornamentació

L'ornamentació observada en aquestes peces era majoritàriament de caràcter decorativista. El gust rococó i historicista que Pablo Pena definia en el seu article es pot trobar al llarg del període. És molt interessant el joc de textures que es creaven en un vestit: les faldilles es confeccionaven sovint amb la combinació de dos teixits, un de llis i un altre amb motius estampats o laborats, per tal de crear diversos plans de profunditat a la peça. S'ornamentaven amb farbalans, bertes, drapejats, frunzits, llaços i serrells i aplicacions de brodat de cordonet i atzabeja.

Durant els primers anys, però, es mantingué la decoració geomètrica, tot mantenint la línia de les formes tectòniques i els talls nítids: 087CV (fig. 2.132); 091P (fig. 2.140), 092CV (fig. 2.141) Poc després aquesta decoració esdevingué profusa en les toilettes, distribuint-se pels volums ondulants de les peces i donant joc i moviments al vestit (095P i 097P).

En alguns casos, sobretot en aquells que corresponien al final del període, es destaca certa influència de la moda masculina (fig. 2.146 i 2.2.147), en els punys (fig. 2.158); o en la severitat de les línies. L'estil tapisser en decoració correspon a aquelles peces que estan fetes amb materials pesants, com els velluts de seda, amb aplicacions de passamaneria. A partir de 1879 el vestit es carregà d'ornaments aplicats, d'elements pesants, com la passamaneria i l'atzabeja, que a la vegada conferien un cert moviment a la peça.

2.3.2.1.3. Elements estructurals

Tot i que ja s'ha comentat que l'element més rellevant de tot el conjunt del vestit era el polissó, no era l'únic. En els cossos es troben els elements habituals: barnilles que armaven l'estructura i dessuadores (096P), que protegien el vestit. Generalment hi havia una cinta o una veta cosides que sostenien el cos fixat a la cintura (fig. 2.139). En algunes peces amb faldons o aletes s'hi troben pesos cosits, que permetien una certa fixació del teixit, evitant que es moguéssin (126CV; fig. 2.158). Les peces d'abric, que es col·locaven per sobre, no duïen barnilles. Generalment quedaven folgades sobre el cos i no exigien estructures que els adaptessin a la cotilla. En alguns casos s'hi observa un encoixinat sobre el pit, dues peces embuatades cosides, que augmentaven el volum del bust: 085CV; 173CV; 100CV (fig. 2.160). Les barnilles es seguien situant als costadets o pinces, i variaven en nombre i en longitud.

Fig. 2.160. Detall
dessoradora, 100CV

Fig. 2.161. Interior, 092CV.

Fig. 2.162 i 2.163. Detall de la peça MATB 1387:
exterior i solució interior.

2.3.2.1.4. Interior

En la majoria de peces localitzades s'ha observat que l'interior estava folrat amb cotó encerat o estampat en alguns casos. En aquelles parts de la peça que quedaven soltes o que podien mostrar el folre es feia servir tafetà de seda, o algun cotó estampat, que actués com una peça vista. Generalment els cossos es tancaven amb gafets metàl·lics o botons, de vegades metàl·lics, de vidre o folrats, com la peça 074P, que té 7 botons rodons, folrats de setí negre i ornats amb fil trenat i canonet d'atzabeja. Hi ha algunes peces en les que els gafets de vegades s'havien cosit alternats, de manera que impossibilitava que s'obrissin accidentalment. Generalment la obertura era central i total.

Per tal de sostenir els bollats, plecs i d'altres recursos volumètrics del teixit, es cosien cintes a l'interior de les peces que sustentaven els volums.

2.3.2.1.5. Aspectes tècnics

En la majoria de peces estudiades la confecció era manual i mecànica. Les costures es realitzaven a màquina mentre que el folre i les aplicacions ornamentals es feien a mà, així

com els acabats. Tot i així es conserven algunes peces que estan confeccionades exclusivament a mà. Aquestes darreres no mostren unes característiques concretes ni tampoc la seva factura és més modesta. En el cas de les peces 087CV, 089CV o 092CV, per exemple, s'observa com es tracta de peces de qualitat, confeccionades amb materials cars, i amb bons acabats, tot i estar fetes a mà. Tot i així cal destacar que l'ús de la màquina de cosir estava ja força generalitzada en aquest moment.

2.3.2.1.6. Patronatge

El patronatge d'aquestes peces varià durant aquest període. Durant els primers anys, fins el 1874 aproximadament, el patronatge era encara hereu del període anterior, de característiques trapezoïdals. A mitjans de la dècada dels anys 70, però, aquest es modificà, i esdevingué més complex. El patronatge base del cos estava format a partir de quatre costats per darrere, dos a cada costat, que naixien de la cisa i una peça central que podia dur costura al centre. Per davant quatre pinces llargues, que anaven del baix fins al pit i que cenyien la peça al cos. D'aquestes pinces n'hi havia dues a cada peça davantera. Aquest augment de les pinces i dels costats resolva el fet que el cos del vestit fos més cenyit, i d'aquesta manera s'ajustava millor sobre la cotilla. Sovint els costats de l'esquena s'allargaven amb aletes, que queien per sobre la faldilla. En aquests casos no hi havia costura a la cintura, sinó que eren les mateixes peces que s'havien tallat amb la forma adequada (fig. 2.161). Tot i aquesta estructura bàsica, es troben algunes variacions: la peça 096P, per exemple, consta d'un patronatge a l'esquena amb dos costats per banda, dels quals un surt de l'espatlla i l'altre de la cisa.

La llargada de l'espatlla s'escurçà a mesura que avançava la dècada. Si en les peces més antigues les espatlles eren de 19 cm de llarg, en les de finals dels anys 70 les havien disminuït a 14 cm aproximadament. Aquesta costura es desvià cap a l'esquena, augmentant així l'efecte d'un cos petit sobre una faldilla inflada. En les peces més antigues, del voltant de 1869, s'observa com mantenen tres pinces curtes (087CV). En



Fig. 2.164. Detall
pinces cos 087CV

Figs 2.165 i 2.166. Vestit de faia negra, davant
i darrere. *La moda elegante*, n. 3 (1880), p. 4.

alguns casos les costures laterals havien estat lleugerament desplaçades a l'esquena (089CV).

En alguns cossos s'han observat butxaques. Generalment eren petites i es trobaven situades sobre la pinça del pit (127P; 084CV; 131CV; 088P), tot i que també se n'han observat en d'altres emplaçaments (055P) i d'interiors. En la majoria de faldilles s'han detectat la presència d'obertures que probablement coincidien amb una butxaca a una faldilla interior o enagos.

El patronatge de les faldilles i sobrefaldilles és difícil d'estudiar ja que ni en les peces observades ni en les revistes consultades s'han pogut bidimensionar. Tot i així, s'han observat faldilles confeccionades a partir de peces rectangulars, llises a davant, amb pines per tal d'adaptar-les als malucs, i per darrere drapejades, creant volums de teixit a la part posterior.

2.3.2.1.7. Observacions

El període estudiat és un període de transició entre una tipologia de vestit a un altre. Es comencen a trobar patronatges molt elaborats, que requerien cada vegada més coneixements per part del productor, en haver de tallar i cosir més peces i que aquestes fossin cada vegada més ajustades al cos i, per tant, de tall més precís.

En aquella època, diu Bleckwenn, aquestes toilettes tenien ja uns preus considerables, eren confeccionades en petits tallers artesanals i la major part confeccionades a mà. El seu cost elevat i el seu caràcter incòmode impedié que aquesta moda s'expandís entre les classes socials inferiors: es tractava d'un estil de vestir reservat a les dones de la gran burgesia, és a dir de la classe dirigent, política i cultural.⁹⁷⁷ La mateixa autora afegeix que

Fig.2.167. Interior cos 091P

Fig. 2.168. Esquena cos
085CV

⁹⁷⁷ BLECKWENN, R. *La mode parisienne il y a cent ans. 52 gravures de mode de Jules David tirées du «Moniteur de la mode» de l'année 1879* Paris: Gembloux: Éditions J. Duculot, 1981, p. 112.

avui en dia serien massa cars de confeccionar, tenint en compte tant la mà d'obra com els materials. Cal destacar que és en aquest període en el que apareixen les primeres signatures de modistes trobades fins ara. Es tracta de la peça 077CV, de Antiga Casa Llabour, de Virgínia Vellay.

2.3.2.2. 1881-1890. El segon polissó

Aquest segon període fou el que va precedir els inicis de la moda posterior, anomenada per la historiografia tradicional "modernista". Estilísticament es trobava encara dins la moda del polissó, tot i que incloïa diversos canvis pel que fa a la silueta general. El vestit anà evolucionant cap a una nova concepció del cos femení i, tot i no perdre el polissó fins



Fig. 2.169. N. catàleg 113CV

Fig. 2.170. Retrat de Lluïsa Dulce i Tresserra, marquesa de Castellflorida. Antoni Caba, ca. 1880

Fig. 2.171. Detall ornamentación peça 123CV

Fig. 2.172. Detall ornamentació obertura, coll i bocamàniga 131CV

a les darreries de la dècada, s'observa que aquest perdé part del seu volum. L'estructura del vestit era menys brusca que en la dècada anterior pel que fa als volums però en canvi la línia fou més severa. Del període estudiat s'han localitzat 29 peces, d'entre les quals: 26 cossos de vestit, 1 paltó, 1 capa i 1 esclavina.

2.3.2.2.1. Silueta

Fig. 2.173. Detall brodat de canonet d'atzabeja 128C

El cos s'entallà a la figura femenina i el tall baixà fins més avall del ventre amb una forma apuntada, de vegades dividida en dos. El coll, alt, feia més esvelt el bust i mantenia el cap apartat de la resta del cos. Les mànigues es mantenien estretes, adaptades a les formes naturals dels braços. La moda adquirí un posat rígid en comparació amb l'ondulació i el joc de moviments barroquitzats del període anterior. Els cossos eren més rígids, més estrets i embarnillats. Les peces de festa podien anar escotades, amb un coll en forma de V i emprar jocs de transparències. En general, però, es tractava d'un vestit que empresonava el cos femení aïllant-lo de l'exterior, tot i deixar-ne intuir les formes. Sovint, de la part posterior en sortien dues aletes molt llargues, que quedaven situades sobre el polissó.

Les espatlles reduïren llargada, com ja s'havia apuntat a finals del període anterior. Les faldilles perderen volum, retornant a unes línies geomètriques i rectes. Es perdé el joc bicolor dels teixits en voga durant el període anterior i es recuperà el color uniforme, amb aplicació d'ornamentació. En alguns casos es podien utilitzar dos teixits de textures diferents d'un mateix color i així donar un joc de profunditats i volums. Cap a 1883 se li afegí una mitja cua, a moda de llagosta marina i que en alguns casos era mecànica i es podia allargar o escurçar. La línia de la silueta era diagonal. A partir de 1884 el polissó perdé volum i la cua s'escurçà.

2.3.2.2.2. Ornamentació

Ornamentació de caràcter decorativista, tot i que es situava en punts clau de l'estructura del vestit, sense que es tractés d'una decoració exuberant ni tampoc desmesurada. Es

Fig. 2.174 Detall peça 118CV

Fig. 2.175. N. catàleg 115CV

troben molts elements de caràcter floral i vegetal, de vegades brodats al teixit, o bé passamaneria aplicada, com la peça 123CV (fig. 2.171), aplicada a l'obertura, sobre les espatlles i al faldó posterior. Les aplicacions de blonda també eren habituals (fig. 2.172).

Es combinaven diversos teixits per tal de crear un joc de textures (fig. 2.175) i sovint es recreava una brusa amb un bolero o una jaqueta a sobre. Les cintes, galons i llaçades eren recursos habituals per ornamentar les peces, així com els escots de berta per als vestits de nit, tot i que d'entre les peces estudiades no se n'ha pogut localitzar cap. Les bocamànigues, la part inferior de l'esquena (que es situava sobre del polissó) i l'obertura eren les parts més ornamentades, i sovint es coronaven amb llaços o aplicacions de passamaneria. Sobre el pit es concentrava gran part de l'èmfasi decoratiu. Si s'emprava un teixit diferent en la part davantera, aquest formava una peça que disminuïa en estretor a la cintura i augmentava l'efecte de cintura estreta en el cos de la dona (fig. 2.174).

El coll adquirí també importància en el plantejament del vestit i assolí una alçada important. En els casos en que els cossos es cordaven amb botons, aquests esdevenien també ornamentals. Els botons tingueren cert protagonisme en el període: en algunes peces força austeres pel que fa la decoració, els botons esdevenien motius ornamentals. Generalment estaven fets de pasta de galatita o podien ser d'atzabeja. Com ja s'ha observat en algunes peces de períodes anteriors, hi ha casos de botonades ornamentals.

Fig. 2.176 Detall 117CV

Fig. 2.177. Detall 119CV

Fig. 2.178. Detall 116CV

Fig. 2.179. Detall 114CV

Fig. 2.180. Interior 124CV

Fig. 2.181. Interior 126CV

Fig. 2.183. Detall puntades que
sostenien la cinta 116CV

Fig. 2.182. Interior de la
peça 120CV

Fig. 2.184. Interior peça 121CV

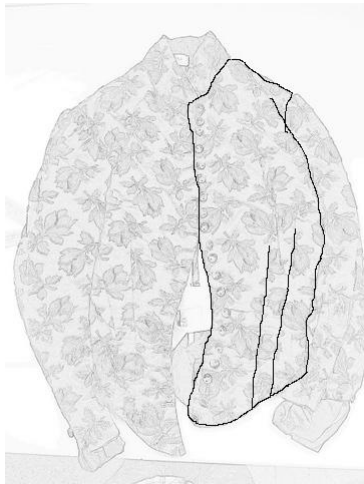


Fig. 2.185. Esquema patronatge davant.



Fig. 2.186. Esquema patronatge darrere

En dues peces amb etiqueta de la modista Francisca Vila de Coll⁹⁷⁸ s'hi observen els mateixos botons, amb petites variacions cromàtiques (fig. 2.176 i 2.177). En ambdós casos es tractava de botons que quedaven a la vista i que tenien forma d'ostra, amb la representació d'una perla. S'ha trobat aplicació de granulat d'atzabeja en algunes peces, que fou molt habitual en la dècada posterior i que esdevingué un recurs estètic de rellevància per la moda durant el període modernista. En les dues capes localitzades durant aquest període es troben aplicacions d'atzabeja (fig. 2.173.).

2.3.2.2.3. Elements estructurals

Els cossos s'armaven amb un entramat de barnilles, augmentant en nombre i en longitud. En un cos normal les barnilles podien anar d'11 a 13 (fig. 2.184 i fig. 2.182), cobrint tots els costats i pinces de la peça i de vegades fins i tot a l'obertura, sostenint la botonada. A l'interior hi havia una cinta que cenyia la peça al cos, cordada amb dos gafets (fig. 2.183). Mentre que en períodes anteriors aquesta cinta era una veta senzilla de cotó, es transformà amb una cinta de seda acanalada en molts casos, en la que s'hi feia constar la signatura de la modista en el cas que aquesta aparegués. En alguns casos, quan es tractava de plecs profunds a l'esquena o al faldó es cosien unes cintes interiors que evitaven que la peça s'obris en excés (124CV). Els cossos es tanquen amb botons folrats, metàl·lics o de pasta o bé emprant gafets, en els casos que la tanca quedi amagada o dissimulada. S'han trobat algunes peces que tenien aplicació de buata a sobre el pit, que, com s'ha comentat, donava volum i amplitud al bust femení (120CV). En algunes peces s'han localitzat elements situats al coll que contribuïen a mantenir-ne la rigidesa. En la peça 115CV hi havia un filferro o material maleable a la part superior del coll.

⁹⁷⁸ Vegeu: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 564.

2.3.2.2.4. Interior

L'interior d'aquestes peces és molt variable. La majoria estan ben acabats, amb les costures obertes ben rematades, amb les barnilles folrades de teixit llis (fig. 2.182). Les peces es troben totes folrades amb cotó o seda, llis o estampat (113CV). S'han localitzat cintes a l'interior cosides a la cintura, que cenyien i aguantaven la peça al cos. En alguns casos aquesta cinta estava cosida a les barnilles amb puntades molt precises, creant uns dibuixos geomètrics amb un fil de seda. Aquest element podria caracteritzar una confecció més professional (fig. 2.183).

2.3.2.2.5. Aspectes tècnics

Excepte dues (130CV i 132CV), totes les peces estudiades estan confeccionades a màquina, amb els acabats i decoració fets a mà. A mesura que passen els anys s'observa com la màquina de cosir estava cada vegada més popularitzada, tot i que mantenia certes limitacions a les costures llargues, mentre que les puntades petites o els acabats seguien estant confeccionats a mà.

2.3.2.2.6. Patronatge

El patronatge observat seguia uns patrons fixos: esquena tallada a partir d'una costura central i dos costadets per banda, i al davant dues peces, unides per la cordadura, amb dues pinces cada una, que anaven des del baix fins al pit. Les costures laterals, en alguns casos, eren substituïdes per dues pinces amples sota la cisa, desplaçant la costura a un costadet de l'esquena. Les peces que conformaven el davanter estan tallades amb una corba pronunciada, de manera que s'ajustaven millor al cos un cop cordades (fig. 285 i 286).

2.3.2.2.7. Observacions

En aquest conjunt de peces cal destacar alguns casos que es consideren especials. Pel que fa a la peça 133CV, confeccionada en punt, es pot observar que tot i seguir la forma rígida de la moda del moment, que cenyia les peces al cos, no estava confeccionada amb cap material similar als observats. La presència d'una etiqueta al coll, amb el número 42 fa pensar que es pot tractar d'una peça de venda ja confeccionada i que aquesta xifra podia fer referència a la talla. A més, no fou estrenada, ja que manté encara les puntades de tancament del faldó i la bolla⁹⁷⁹. En aquesta bolla hi ha gravat en relleu, sobre el cartró i el plom, un escut quatipartit amb un oval al mig amb les flors de llis, una torre i un lleó, i correspon a l'escut dels Borbons. A la bolla s'hi observa l'any 1899 gravat.

El punt es caracteritza per una universalitat històrica i d'ús, que permet multitud d'aplicacions des de temps remots i comporta grans possibilitats⁹⁸⁰. L'elasticitat del punt

⁹⁷⁹ Peça de cartró i plom que era posada a cada cap de la peça de roba com a comprovant de pagament de l'impost que gravava la confecció de teixits.

⁹⁸⁰ *Mil anys de disseny en punt*. Terrassa: Centre de Documentació i Museu Tèxtil, 1997, p. 172.

fa que aquest esdevingués, a finals del segle XIX, un bon mitjà per a la confecció de peces destinades a practicar esports com la bicicleta o l'hípica, que començaven a estar de moda en entorns femenins. De fet s'ha trobat un gravat on apareix una senyora provant-se un Jersey (que ja rebia aquest nom) de punt, amb un text que l'acompanyava on deia "Madame a demandé un Jersey à tout faire, on lui en montre un, dans le salon turc, avec lequel on peut s'agiter de toute façon et aller jouer au Crockett et au law-tennis sans faire craquer le vêtement et en laissant toute la supasse aux membres."⁹⁸¹ (fig. 2.187)

En aquest període es detecten ja signatures de modista. Els noms localitzats són: Francisca Vila de Coll (Barcelona), Rosa i Joaquina Vilamala⁹⁸² (Barcelona) i Elvira Lluch (Barcelona).⁹⁸³ La peça 121CV podria haver estat també confeccionada per una modista amb signatura, però aquesta no s'ha conservat. Les característiques de la peça i de la cinta interior ho podrien fer pensar. Les sis peces trobades amb signatura de modista es caracteritzen per una bona qualitat de confecció, per uns bons acabats i per l'ús de materials de qualitat. En tots els casos les signatures es situen a les cintes interiors, cosides a la cintura i confeccionades amb seda acanalada. El nom de la modista havia estat estampat i cosit amb puntades grosses. Les peces observades són peces luxoses, en alguns casos de festa, com la peça 125CV o bé de visita. Ja s'ha comentat anteriorment que en dos dels vestits confeccionats per Francisca Vila de Coll es varen utilitzar botons molt similars, fets amb el mateix motlle. En tots els casos s'han folrat les barnilles emprades, que en alguns casos eren de balena i en d'altres metàl·liques. Els acabats interiors estan realitzats a mà tot i que en tots els casos s'havia emprat la màquina de cosir per a les costures.



Fig. 2.187. *L'Art et la Mode*, n. 34 (1885), p. 402.



Fig. 2.188. Detall cinta interior, signatura de modista 125CV.

⁹⁸¹ *L'Art et la Mode*, n. 34 (1885), p. 402.

⁹⁸² Vegeu el capítol: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 565.

⁹⁸³ Vegeu el capítol: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 565.

Abans de donar per acabat l'estudi d'aquest període fora bo detenir-se en l'estudi de la peça 136CV. Es tracta d'un cos de vestit luxós, embalenat, de vellut negre amb decoració espolinada de motiu floral de sedes policromes. S'ajustava al cos mitjançant el patronatge i les barnilles i tenia l'escot quadrat, volt, a mode de corol·la. Folrada de seda de batàvia, es

Fig. 2.189. Peça136CV

Fig. 2.190. Retrat de la Senyora Amanda Haase de Masriera. Francesc Masriera, 1885.



Fig. 2.191. Flor de carxofa.



Fig. 2.192. Detall brodat policrom de forma floral peça 136CV

reforçà els extrems amb ras de color grana. És una peça executada per la modista Elvira Lluch, a Barcelona, i data de l'any 1885. Aquesta peça és rellevant perquè és pràcticament idèntica a la que apareix en el retrat d'Amanda Haase de Masriera,⁹⁸⁴ del pintor Francesc

⁹⁸⁴ Amanda Haase Viñals morí el 5 de gener de 1915 a Badalona (*La Vanguardia*, 5 de gener de 1915). Era viuda de Masriera i mare de Llorens, Amanda i Josepha. El seu fill Llorens i el seu nét Llorens fan pensar que potser el seu marit també es digué Llorens. (Informació extreta de la necrològica de Josepha Masriera Haase, *La Veu de Catalunya* 26 de maig de 1902). Si aquest es digué Llorens, podria ser Llorens Masriera (Lorenzo Masriera), que havia estat pintor de la saga dels Masriera. També s'han trobat notícies d'un empresari amb aquest nom. Um altre retrat de

Masriera, datat l'any 1885. En aquell retrat es pot observar un cos de vestit complementat amb un mocador amb *xorrera* probablement de gasa de seda blanca. El cos de vestit mostra un escot quadrat i de coll volt, en forma de corol·la. Les mànigues, per sobre del colze, estan acabades amb blonda negra. En el quadre hi ha aplicat un llaç de cinta de color més clar, que explicaria el fet que la blonda d'ambdues mànigues es trobi afectada pel cosit i descosit d'aquestes cintes, avui perdudes. Els motius florals que apareixen representats són els mateixos que s'observen a la peça i s'hi distingeixen les pines davanteres. No s'ha pogut observar el quadre en color puig que aquest no s'ha localitzat i no es conserva cap document que demostrï que es tracta de la mateixa peça, però és molt evident les semblances entre la peça real i la representada en la pintura, fins al punt de creure que podria ser la mateixa.

L'espai a l'ombra que s'observa sota del braç, en el que no apareixen motius, podria estar donat per una ombra marcada. Pel que fa a la disposició dels motius en la peça i la disposició dels motius en el quadre, són coincidents. És també de molt interès el motiu floral representat, que podria ser la flor d'una carxofa. Miquel Llodrà⁹⁸⁵ publicà un article sobre l'ús del motiu de la magrana o la carxofa en els teixits modernistes. Segons aquest autor, el dibuix de la magrana s'inspirava en el motiu medieval anomenat "griccia" a Itàlia o "Italian artichoke" (carxofa italiana), i anomenat "magrana" a l'estat espanyol, per la similitud que té amb la carxofa, el card o la pinya. El protagonisme que tingué aquest motiu durant el Modernisme català no es va limitar exclusivament a tèxtil sinó que s'estengué a d'altres arts menors, essent aquest un bon exemple de l'interès que suscitaven els modernistes tot allò que provingués del passat medieval. En aquest cas, i malgrat voler-nos allunyar de les categoritzacions tradicionalment artístiques, la peça estudiada es troba a les albors del modernisme, concretament a les del primer període modernista, que es defineix al capítol següent, i que es caracteritza per un aire historicista i rígid, que entroncaria amb aquest interès per l'element medieval que Llodrà descrivia en el seu article. Aquest tipus de motius medievalitzants i l'estructura rígida observada, amb l'ús d'aplicacions decoratives com l'atzabeja o la pedreria en disposicions florals podrien portar a parlar d'un protomodernisme també en el vestit, concepte que Mireia Freixa emprà en parlar d'arquitectura a partir dels anys 80 del segle XIX⁹⁸⁶ i que Eliseu Trenc aplicà també a manifestacions d'arts gràfiques o al japonisme d'Apel·les Mestres.⁹⁸⁷

la mateixa senyora Haase, aquest amb el vestit de núvia, fou pintat per Simó Gómez (Catàleg de l'Exposició *Cent anys de retrat femení en la pintura catalana: 1830-1930*. Barcelona: Galeries Layetanes, 1933).

⁹⁸⁵ LLODRÀ, M. "La fortuna de un motivo. El diseño de la granada en el tejido modernista catalán" ... p. 50-77.

⁹⁸⁶ FREIXA, M. "El protomodernisme a l'arquitectura i a les arts plàstiques a l'Exposició Universal de Barcelona" A: GRAU, R. *Llibre del Centenari 1888-1988*. Barcelona: L'Avenç, 1988, p. 490 - 498.

⁹⁸⁷ TRENC, E. "El modernismo en las artes gráficas en España, particularmente en Aragón", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, n. 114 (2004), p. 82.

2.3.3. De la rigidesa històrica al vestit modern (1890-1915)

Aquest capítol estudia els vestits compresos des de 1890, moment en que desaparegué el polissó, a 1915, un any després de que esclatés la Primera Guerra Mundial. Es tracta d'un moment d'impàs entre el vestit rígid, embarnillat, de la dona estàtica, al vestit orgànic, amb moviment, pensat per una dona moderna. El vestit del tombant de segle és el resultat dels canvis esdevinguts des de mitjans de la centúria, el resultat de les noves polítiques industrials i dels nous hàbits de consum i el resultat, en alguns casos, de l'Alta costura incipient, que durant aquestes dècades s'anà consolidant.

Són els anys que coincideixen, inevitablement, amb el desenvolupament del període modernista, que fou, a Catalunya, al seu torn, el resultat dels mateixos canvis socials, industrials i econòmics.

2.3.3.1. Consideracions prèvies: el vestit durant el modernisme

Tot i que ja s'ha justificat amb anterioritat el motiu pel qual no es fa servir el denominador "Modernista" en parlar del vestit, s'ha cregut necessari fer aquí una reflexió sobre què significà el modernisme, donat que les arts de l'objecte tingueren una importància especial. El Modernisme és considerat per molts estudiosos un dels moviments -i un dels moments- més importants per la cultura catalana moderna.⁹⁸⁸ Tot i així, alguns historiadors posen en dubte la seva existència com a moviment artístic.⁹⁸⁹ Fontbona al catàleg de l'exposició *El modernismo catalán: un entusiasmo* es preguntava si existia el modernisme i si aquest no era una confusió conceptual:

“Al hablar de modernismo existe una confusión a pié de calle, prácticamente insalvable, entre la amplia idea de modernidad finisecular a que se referían los forjadores del concepto, y el estricto estilo decorativo denominado *Art nouveau* que terminó por imponerse cuando se invocaba la palabra modernismo”.

Un estudi sobre qualsevol vessant del modernisme requereix, necessàriament, el plantejament d'unes consideracions prèvies que situïn el terme mateix i contribueixin a delimitar-lo. La denominació "Modernisme" es podria aplicar a tota manifestació intel·lectual moderna de concepte i antitradicional⁹⁹⁰ situada a finals del segle XIX, prenent com a punt de partida la idea de que el Modernisme fou una actitud,⁹⁹¹ la de voler

⁹⁸⁸ BOHIGAS, O. *Reseña y catalogo de la arquitectura modernista I*. Barcelona: Editorial Lumen, 1983, p.11.

⁹⁸⁹ FONTBONA, F. *El Modernisme*. Barcelona: Olimpíada Cultural-Lunwerg, Barcelona 1990. Vegeu també: FONTBONA, F. "Les arts plàstiques del modernisme en terres de parla catalana". *Catalan Historical Review*, n. 1 (2008), p. "261-267.

⁹⁹⁰ FONTBONA, F. *La crisi del Modernisme artístic*. Barcelona: Edicions Curial. 1975, p. 10.

⁹⁹¹ Si s'observa la historiografia del modernisme a Catalunya sembla que aquesta idea esdevindria el punt de trobada de tots els plantejaments sobre l'existència d'una unitat estilística modernista.

modernitzar la cultura del país,⁹⁹² que prengueren els artistes, escriptors i músics catalans dels últims decennis del segle XIX (i que s'allargà durant els primers anys del XX), així com els seus promotors i mecenes. Marfany⁹⁹³ o Barey⁹⁹⁴ plantejaren algunes teories sobre el significat del terme modernisme. Ambdós coincidiren també a considerar que aquest defineix una actitud de canvi envers les formes de viure del passat, més enllà d'inclinacions estètiques o ideològiques. El modernisme partia del propòsit fonamental de modernitzar la societat en els seus diversos aspectes, tot situant la cultura catalana a la cultura de les grans nacions europees. Així, tal i com afirmava Barey, el terme modernisme, a l'època dels primers modernistes, es podia entendre com a sinònim de progressisme.

Tenint en compte aquestes consideracions no és erroni pensar que aquesta mateixa actitud podia ser adoptada per d'altres productors no estrictament artístics. Entre aquests s'hi podrien situar la figura d'algunes modistes que, copiant models de París, importaven les modes a Catalunya. Tot i així, cal puntualitzar que l'opció de les modistes fou estrictament estètica, allunyant-se dels discursos intel·lectuals que promovien la inquietud i curiositat que caracteritzava els artistes modernistes, ja que, com s'ha vist, responien a una demanda estrictament estètica de moda. Malgrat que el plantejament d'una creadora de vestit vinculada estretament amb la intel·lectualitat i a un procés de creació conscient seria molt bonic, es considera que restaria molt llunyà de la realitat: un procés de producció⁹⁹⁵ lligat al gust i buscant la complaença de la clientela. Entenent que el modernisme era l'actitud de voler estar al dia, de perseguir una modernitat a través de diferents mitjans i de diversos objectes i de renovar, en definitiva, el panorama artístic i cultural, es podria pensar que precisament aquesta voluntat de renovació és intrínseca a tota moda. Arribats a aquest punt, cal plantejar-se, doncs, quina novetat presentava el vestit durant el modernisme en el plantejament global d'una història de la moda.

Per tal de poder considerar el vestit no com un fenomen modernista, sinó com quelcom que s'esdevenia durant el període modernista, calia delimitar el modernisme en un espai temporal concret. Era necessari, doncs, recórrer de nou a la historiografia del modernisme per poder-los situar cronològicament. Oriol Bohigas plantejà els inicis del modernisme en el 1888, tot i que situà els primers plantejaments vers el 1880 - simbòlicament els situà el 1878, any en què Domènech i Montaner publicà a *La*

El fet de que el modernisme tingui una representació tan extensa en diversos camps de creació-artística i industrial ha dut als estudiosos a justificar el sincretisme del moviment partint de la idea d'actitud generalitzada no només en els artistes sinó també en els clients. Vegeu: FONTBONA. "Les arts plàstiques del modernisme..."; FREIXA. *El modernismo en España...* p. 3.

⁹⁹² FONTBONA, F. "Definir el modernismo". A: Catàleg. *El Modernismo catalán un entusiasmo*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000, p. 37.

⁹⁹³ MARFANY, J. L. *Aspectes del Modernisme*. Barcelona: Ed. Curial, 1978.

⁹⁹⁴ BAREY, A. "Sobre la significació del terme modernisme", *L'Avenç*, n. 65 (novembre 1983), p. 22-28.

⁹⁹⁵ L'ús de la paraula "producció" enlloc de "creació" és, en aquest cas, totalment conscient i intencionada, volent lligar el procés d'elaboració del vestit a un procés industrial i mercantil i desvincular-lo d'un discurs filosòfic i estètic lligat a la creació.

Renaixença “En busca de una arquitectura nacional”. El final del moviment el situava l’any 1911, coincidint amb el triomf total del Noucentisme.⁹⁹⁶ Tot i així l’autor recorda que, fins gairebé entrat l’any 1926, es seguiren fent obres de caràcter modernista. En el cas de la moda, però, aquestes dates no eren justes. La moda no responia a aquests corrents intel·lectuals sinó que, si s’observen les formes dels vestits, quan aquests eren més “modernistes”, més vinculades a l’art nouveau i a l’estètica organicista i sinuosa que aquest promulgava, era quan el modernisme anava a la baixa, segons la historiografia artística. Probablement com passava també amb l’arquitectura, quan la burgesia encarregava un vestit segons unes pautes de gust concretes era quan aquestes ja havien estat assolides i assumides, quan s’havien vulgaritzat: es trobaven en funció del gust i de la moda i no eren el fruit d’un artista que treballava lliurement, sinó que responien a unes necessitats de consum. És molt interessant el que deia Javier Tusell en el catàleg de l’exposició anteriorment citada:

“Los protagonistas iniciales del modernismo fueron un grupo de jóvenes de la burguesía que rompieron con lo que se consideraba un comportamiento normal en ella (...) luego, en un plazo corto de tiempo, la clase media tradicional acabó apoyando la estética modernista.”⁹⁹⁷

Oriol Bohigas reflectia també aquesta idea quan deia que, vers el 1900, “la paraula Modernisme ja desprestigiada per als conservadors, buida del sentit originari per als regeneracionistes, vulgaritzada excessivament segons els esteticistes- va ser absorbida per l’arquitectura i les arts decoratives sense massa objeccions. En tant que els escriptors i els reformadors socials abandonaven la paraula tips d’unes floritures ornamentals (...), els moblistes, els cartellistes, els joiers, els arquitectes es disposaven a treballar per a una determinada elit burgesa”.⁹⁹⁸

Tenint en compte aquestes consideracions, es pot iniciar l’observació del vestit durant el període, que es caracteritzà per la recerca de nous valors en la figura femenina: el vestit fou la resposta a la modernitat quotidiana, que exigí nous rols i noves activitats a la figura femenina i li brindà noves oportunitats. La resposta formal a aquests canvis i a aquesta voluntat de modernitat fou la que caracteritzà el vestit durant el modernisme. Aquesta concepció modernista de les arts aplicades, del vestit i del consum burgès va ser el que permeté que es desenvolupés el mercat de l’Alta costura i va replantejar el concepte de vestit.

⁹⁹⁶ El 1906 és l’any en que Eugeni d’Ors batejà el Noucentisme. Tot i que el nou esperit semblava penetrar en molts aspectes de la cultura, el modernisme es mantenia encara molt viu en l’arquitectura. BOHIGAS. *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista...* p. 19.

⁹⁹⁷ Catàleg. *El Modernismo catalán un entusiasmo*. Madrid: Fundación Santander Central Hispano, 2000.

⁹⁹⁸ BOHIGAS. *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista...* p. 85.

2.3.3.2. Observació sobre la historiografia del vestit durant el modernisme

Tot i que el Modernisme ha estat àmpliament estudiat a Catalunya en la majoria de les seves vessants, les recerques en el camp del vestit modernista restaven encara molt incompletes. En relació amb la manca general de treballs en el camp de la indumentària, cal destacar que l'estudi del vestit modernista és un dels aspectes en què més s'ha treballat. Des de les institucions museístiques dedicades al tèxtil català s'han fet gran part dels estudis que constitueixen el gruix bibliogràfic sobre aquest tema. Rosa Maria Martín, Sílvia Carbonell, Eulàlia Morral, Sílvia Ventosa i Josep Casamartina, entre d'altres, han anat conformant una història de les formes modernistes en el tèxtil. Malgrat aquestes aportacions, des de les primeres publicacions de Ràfols que descobrien el Modernisme i els seus protagonistes, tot resituant-lo en la història, fins a les publicacions més recents, que encaren el període des de visions més crítiques, el vestit modernista a estat bé ignorat bé tractat de manera superficial, sense contraposar mai els seus trets característics al context. Quan Francesc Fontbona⁹⁹⁹ citava els estudis més recents sobre objectes modernistes i arts aplicades, destacava el llibre entès com a obra d'art, que havia estat estudiat en una tesi doctoral,¹⁰⁰⁰ la joia modernista,¹⁰⁰¹ l'art de la indústria o la ceràmica, però en cap cas citava el vestit ni el teixit modernistes. Probablement la diferència es trobi en la dificultat d'entendre el vestit com un objecte d'art. A aquestes alçades sembla ben poc interessant ni necessari justificar una recerca al·legant l'artisticitat d'una peça. El vestit té unes connotacions estètiques evidents, lligades al gust de l'època, que el converteix en un objecte estudiable per la història de l'art.

2.3.3.3. El vestit entre 1890 i 1915

El modernisme en el vestit es caracteritzà per la desaparició del polissó, l'última de les estructures que eixamplaven exageradament la faldilla. Aquest pas fou el primer d'una evolució en la que a poc a poc el vestit de la dona anà perdent volums i formes exagerades fins a trobar una harmonia amb la línia natural del cos. La cotilla, però, es mantenia com a imprescindible en tota *toilette* femenina. Amb l'estudi realitzat s'han pogut determinar dues grans èpoques en el vestit femení del període, que es caracteritzen cada una d'elles per una sèrie d'elements concrets però que es diferencien, sobretot, a nivell estructural i de silueta, de concepció del vestit. És evident per tant que, si es parla d'un vestit amb una línia particular, es pot parlar també d'un patronatge bàsic diferent, que serà determinant per entendre'n aspectes com la silueta o l'aplicació de l'ornament. A grans trets, de 1890 fins 1900 es pot dir que la tendència fou historicista, recuperant molts elements de la indumentària medieval i relegant els elements modernistes a l'ornamentació



Fig. 2.193. Figurí *La moda elegante il·lustrada*, 30/07/1898.

⁹⁹⁹ FONTBONA. "Les arts plàstiques del modernisme en terres de parla catalana"... p. 255

¹⁰⁰⁰ VELEZ. *El llibre com a obra d'art...*

¹⁰⁰¹ VELEZ, P. *Joies Masriera, 200 anys d'història*. Barcelona: Editorial Àmbit, 1999.

aplicada, en una clara continuïtat de la rigidesa de la dècada anterior; en canvi, a partir de 1900 els vestits prengueren unes formes més orgàniques, seguint en la seva pròpia estructura l'estil i la línia modernista, perdent el hieratisme medieval i esdevenint, ells mateixos, estructures vives, sinuoses, ondulants i, en definitiva, modernes. Així mateix caldria marcar un subperíode, de 1900 a 1909 en què el vestit mantenia unes característiques concretes. Els motius ornamentals canviaren, perquè canviaren també els seus referents, adquirint tendències més geomètriques. Fiter, parlant de l'art de la blonda, es lamentava que “la imposición de la moda exótica afecte hoy la existencia de esta industria, hasta el punto de haber desaparecido de no pocas comarcas españolas.”¹⁰⁰²

Aquests canvis no es donaren exclusivament en la indumentària. Segons Kirkpatrick,¹⁰⁰³ partint de la discussió sobre el grau de relació entre l'intel·lectual i la problemàtica social del temps, apareixeren dues actituds diferents davant de l'art: d'una banda els que defensaven l'art per l'art, i de l'altra els que buscaven un cert regeneracionisme amb les seves formes. Segons l'autora, aquest és el moment en el que es pot considerar com una segona etapa del modernisme, en la que s'abandonaven els postulats positivistes (que es traduïen en la defensa del naturalisme i del realisme) i s'entrava a una nova concepció artística. És evident que aquest canvi regeneracionista en el vestit tenia unes altres motivacions, donades per l'efecte de la demanda social.

2.3.3.4. 1890-1900. Vestit historicista.

Aquest període es podria fer coincidir amb el què Mireia Freixa anomenà “Primer modernisme”, tot i que Freixa el definia entre els anys 1888 i 1905. Segons aquesta autora, aquest període fou una darrera revisió del gòtic¹⁰⁰⁴ i el model de l'estètica modernista d'aquests anys es podria anar a trobar en Domènech i Montaner. La recreació medievalista en les arts aplicades es donà durant pràcticament tot el període modernista,¹⁰⁰⁵ i tot i que aquesta influència fos difícilment traduïble al camp del vestit, aquest fou, en aquest període, de caràcter historicista. Com ja havia esdevingut al llarg de la segona meitat del segle XIX, en aquesta dècada hi hagué un interès incipient per una renovació i una modernització estètica. La revalorització de l'art de l'Edat mitjana, o del que s'entenia com a tal, fou una característica d'aquest moment i paradoxalment esdevingué un element de modernitat. Aquesta influència medieval és molt evident en els elements ornamentals aplicats o en els seus motius, però observant l'estructura dels vestits, a través del patronatge, s'evidencia una rigidesa intrínseca, hereva encara de les dècades anteriors, que respon encara a una distribució dels volums delimitada. Els elements decoratius emprats, tant els aplicats com els propis motius dels teixits, es distribueixen de manera independent sobre aquests volums, essent elements aplicats i, tot

¹⁰⁰² FITER, J. *Consideraciones relativas a los encajes su carácter artístico y proceso histórico. Conferencia dada en la Exposición nacional de industrias artísticas de Barcelona el día 8 de enero de 1895*. Barcelona: Tipografía española, 1896, p.30

¹⁰⁰³ KIRKPATRICK, S. *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*. Madrid: Cátedra, 2003

¹⁰⁰⁴ FREIXA, M. *El modernisme a Catalunya*. Barcelona: Editorial Barcanova, 1991, p. 29.

¹⁰⁰⁵ IDEM. *Íbidem*. p. 135.



Fig. 2.194. Casas, R., *Dues noies*, 1890.

i ordenar-se segons l'estructura del vestit, no en formen part directament, com succeirà en la dècada posterior. Un exemple d'aquest medievalisme en el teixit es veu en l'exemple citat per Joan Miquel Llodrà: Benet Malvehy (1837-1892), fabricant i dissenyador tèxtil de prestigi (i col·leccionista de teixits), elaborà un disseny que va tenir molt d'èxit al llarg de pràcticament 30 anys, reproduint esquemàticament una magrana. El motiu que el caracteritzava l'havia pres d'una casulla del segle XV, fet amb fil de seda i or, i que es conservava a la catedral de Barcelona.¹⁰⁰⁶

Oriol Bohigas, parlant d'arquitectura, feu una aproximació estilística que s'ha cregut que és interessant i interpretable en l'estudi no només de l'arquitectura sinó també en el context d'altres manifestacions:

“Pero en Cataluña el neo-mudéjar no va a prosperar como en el resto de la Península. Frente a él se levanta primeramente la intención de entroncar con unas líneas estilísticas más genuinamente catalanas, luego el esfuerzo de estricta adecuación “antiestilística” al racionalismo constructivo que el propio sistema comportaba y, finalmente, los deseos de modernidad y europeísmo que llevaron a la búsqueda de un estilo nuevo, el desprecio de los historicismos eclécticos y a apertura hacia la cultura europea y americana”.¹⁰⁰⁷

Voler concebre aquí el vestit en el marc del discurs de la descoberta nacional que tant sovint s'ha aplicat a l'arquitectura (amb Puig i Cadafalch al capdavant) seria distorsionar la naturalesa de la pròpia moda, ja que aquesta és essencialment europea. Però el que cal

¹⁰⁰⁶ LLODRÀ. “La fortuna de un motivo. El diseño de la granada en el tejido modernista catalán”... p. 51.

¹⁰⁰⁷ BOHIGAS. *Reseña y Catálogo de la arquitectura modernista...* p. 81.

observar aquí són precisament els referents emprats en aquell primer modernisme o protomodernisme, sobre el que cuejava encara un romanticisme europeu, i que impregnà molts altres objectes, entre ells la moda.

De fet, malgrat aquest aire rígid dominant, aquest fou un període amb notes evidents de modernitat. La dècada dels anys 90 del segle XIX fou una dècada de canvis per a la figura femenina. La desaparició del polissó suposà per a la dona una nova dimensió del vestit. Tot i seguir encotillada, el vestit femení guanyà en comoditat i en moviment i retornà a una silueta natural, desapareguda des de principis de segle. Tot i així, els canvis que es succeïren al llarg d'una dècada foren molts: l'aparició i la desaparició de la cua o la forma de les mànigues foren dos elements que s'anaren modificant amb rapidesa. La faldilla adoptà, a partir de 1893, una forma de corol·la, molt cenyida als malucs i fins als genolls i oberta cap al baix. Fou durant aquesta dècada quan es popularitzà el vestit-sastre. En aquest tipus de vestit s'emprava sovint la llana, mentre que per als altres s'usaven les sedes i els teixits molt lleugers, com crespons, batistes, mussolines i gases, recobertes d'adornaments i bordats. El gust pel recarregament de brodats va arribar a incloure el brodat en els vestits de carrer i en els vestits sastre des de 1897. El brodat de llustrins va aparèixer el 1899 recobrint els vestits de festa. Va ser molt usat a la dècada següent.¹⁰⁰⁸

D'aquest període s'han localitzat 58 peces, d'entre les quals: 31 cossos de vestit; 12 faldilles, 1 jaqueta, 1 abric, 6 capes i 7 esclavines.

D'entre les peces localitzades s'observa un abric curt (154CV) i una jaqueta, (172J), que podria ser per realitzar algun esport.

2.3.3.4.1 Silueta

Tot i aquests canvis, a principis de la dècada encara es mantenien algunes reminiscències del polissó, amb un volum situat a la part posterior i plana i estreta frontalment. El cos es modificava amb la cotilla, que arribava fins als malucs corbava el cos endavant. De fet, a partir de 1898 la cotilla fou un dels elements que més canvià respecte als anys anteriors.

La faldilla s'eixamplava des dels malucs, adquirint un gran diàmetre al terra. En aquesta dècada els malucs adquiriren la rellevància que havien perdut durant el període anterior de la moda del polissó, adoptant una forma de corol·la. En un primer moment aquesta forma s'aconseguí amb l'acumulació de plecs a la part posterior i no fou fins a finals de la dècada, vers 1898, que mitjançant el patronatge i el tall de la faldilla per peces s'arribà a la veritable forma de corol·la, molt característica de la dècada posterior. Mentre el tronc es mantenia estret i



Fig. 2.195. *La moda elegante ilustrada*, 22/08/1898.

¹⁰⁰⁸ MARTÍN. “La industrialització. Moda indústria i artesanía”. A: BARRAL. *Disseny, vestit, moneda i medalles...* p. 221.

ajustat, amb les espatlles estretes, les mànigues adquiriren volum a l'espatlla, creant un fort contrast amb la cintura estreta i en correspondència amb la forma acampanada de la faldilla, i arribaren a adquirir un volum molt exagerat vers 1895 (fig. 2.196, 2.197 i 2.198).

Fig. 2.196. 181CV

Fig. 2.197. 180CV

Fig. 2.198. 152CV

Fig. 2.199. n. cat.156CV

Fig. 2.200. n. 166CV

Fig. 2.201. n .cat. 167CV

Vers 1897 s'anaren desinflant fins a assolir un volum molt natural el 1899. El cos es dividia en dos volums molt marcats i units a través de la cintura, molt fina. Les mànigues no només es bufaven sinó que en alguns casos s'omplien de buata o es reforçaven amb volants d'entretela per dins per tal que adquirissin un volum més exagerat. Per tal de donar la forma adequada a les faldilles, i tenint en compte que no comptaven amb cap estructura interior, els enagos prengueren una gran importància en aquest moment. Els colls eren molt alts, acabats amb puntes o blonda. Es posaren de moda jaquetes curtes i capes, que permetien tapar les mànigues de fanal, de colls molt alts, així com les pells, que fins aquell moment havien estat reservades bàsicament als homes. Cap a finals de la dècada la figura començà a afinar volums, rebaixant-los a les mànigues i a la faldilla. La cotilla també es modificà, adquirint una línia serpentejant o en "S" que caracteritzaria la segona part del modernisme. Les solucions aplicades als cossos eren diverses però es mantingueren al llarg de la dècada. D'un costat l'anomenat "coll fichú" o coll creuat (fig. 2.199), que s'estructurava a partir de dues bandes que naixen de l'espatlla i que conflüen sobre el ventre i, de l'altra, els cossos formats a partir d'una torera o jaqueta falsa, que creava la sensació d'un cos de dues peces (fig. 2.200). Les dues solucions coincidien a donar al cos volum a la part superior i estretor a la cintura. Una altra variant dels cossos era la brusa, més senzilla de factura, però que seguia els patrons estructurals del cos. A finals de la dècada la cintura dels cossos pujà, fins a situar-se uns centímetres per sobre del melic.



Fig. 2.202. Figurí, *La moda elegante ilustrada* 22/09/1900

2.3.3.4.1. Ornamentació

L'ornamentació era de caràcter decorativista, aplicada, de tendència naturalista i geomètrica. Un dels elements més habituals en les peces d'aquesta dècada són les aplicacions de granulat d'atzabeja en grans superfícies (fig. 2.203), o en cintes brodades que després s'aplicaven directament al vestit (figs. 2.204 i 2.205) i que creaven un joc de llums molt característics en el modernisme (153CV i 193CV). Els farbalans de punta i blonda accentuaven el moviment de les sedes del teixit. La blonda aplicada era pràcticament sempre mecànica i el dibuix que es pot observar és, en alguns casos, típicament art nouveau, amb elements florals i vegetals estilitzats i seguint línies sinuoses i ondulants (146C). La cinta de ras, plegada i llaçada, continuà essent un element ornamental comú. El cos de vestit 167CV (fig. 2.201) és un bon exemple del tipus de decoració d'aquest moment. Els vestits de carrer estaven confeccionats amb teixits més senzills, de cotó a l'estiu o llana a l'hivern, i la decoració aplicada era menys profusa (177CV). S'observen puntes, blonda i aplicacions de guipur (161CV i 162CV).

La combinació de diferents tipus de teixits, creant jocs de textures i colors, era també habitual i s'observa sobretot en aquelles peces en les quals es jugava amb la idea d'una jaqueta a sobre d'una brusa (148CV; 166CV).

En les esclavines s'hi observen solucions decoratives que els donen lleugeresa. Teixits perforats amb fons de tul brodat o aplicacions de blondes que creaven transparències i jocs de llum (169E). En el cas de la peça 153CV s'observa que s'aplicà blonda creant motius vegetals (fulles d'acant), de tafetà foradat, i brodat de pedreria. Les capes 168C i 174C són també un testimoni i d'aquests recursos ornamentals de les transparències .

Fig. 2.203. Detall 157C.

Fig. 2.204. Detall 158CV.

Fig. 2.205. Detall 143CV

Fig. 2.206. Detall ornamentació.
153CV.

2.3.3.4.3. Elements estructurals

Els vestits anaven folrats de cotó o de seda, amb teixits més senzills, llisos o estampats. El folre i el cos exterior es confeccionaven de manera independent. Sobre el cos interior, de cotó, que funcionava com a folre, s'hi cosien les balenes, aprofitant les costures i les pinces. Aquestes balenes anaven folrades i cada vegada se'n troben més de metàl·liques i menys de banya de balena. En el cas de la peça 144CV les barnilles duïen una inscripció que n'indicava l'elasticitat "Elastique 22" fet que fa pensar que hi havia diversos tipus de rigidesa i elasticitat. Hi havia balenes que ja es compraven folrades mentre que d'altres eren folrades per la pròpia modista. El folre del vestit s'unia al cos a les espatlles i a la cintura, mentre que per davant quedaven plenament separats del cos. Aquesta doble confecció permetia alliberar la part exterior del patronatge i poder jugar amb un cos deslligat de les exigències estructurals del vestit.

Es troben alguns exemples de dessuadores a la cisa. En aquest període ja han desaparegut completament les peces embuatades, que donaven volum i amplitud al pit. Ara aquest volum s'aconseguia mitjançant les mànigues de pernil, que podien dur elements interiors que les estructuraven. Les tanques d'aquests vestits solien ser gafets metàl·lics, o botons folrats de roba o d'os. En molts casos la tanca quedava invisible, donant la sensació d'un cos hermètic, en el qual no es podia trobar l'obertura. El cos superior, per tal d'aconseguir aquest efecte, es cordava amb gafets metàl·lics i clecs automàtics, que es podien amagar sota la decoració. Les faldilles es reforçaven al baix amb peces d'entretela i una tira de crin, que protegia el baix del desgast.

2.3.3.4.4. Aspectes tècnics

La majoria de peces estan confeccionades a mà i a màquina. Els treballs més detallats estan confeccionats a mà mentre que la màquina s'ha emprat en les costures més llargues i més senzilles. S'observen encara bastes en diverses parts.

2.3.3.4.5. Patronatge

El patronatge de les peces superiors segueix sempre un mateix esquema bàsic, que difereix poc de l'anterior. L'esquena s'estructurava a partir d'una costura central i de dos costadets per banda, que sortien de la cisa. Generalment es troben costures laterals que uneixen les peces davanteres amb les de l'esquena. Per davant, on s'hi situa l'obertura, hi ha dues pinces a cada costat, tot i que en general en aquest període són més curtes que en l'anterior. En el cas de la peça 149CV s'observa com aquesta es corda per darrere, però que el patronatge segueix les mateixes regles, substituint l'obertura davantera per una costura. En d'altres casos s'observa un patronatge simplificat, com en el cas de la peça 161CV, on el cos s'arruga a la cintura i sobre el ventre. Les mànigues solien seguir el patronatge sastre, amb pleguets al colze per tal de donar joc a les mànigues, quan aquetes s'estrenyien a l'avantbraç.

Fig. 2.207. Interior de la peça 152CV

Fig. 2.208. Interior de la peça 155CV

Fig. 2.209. Interior 148CV

Fig. 2.210. Detall puntades de la cinta interior.
144CV

Fig. 2.211. Interior 143CV

Fig. 2.212. Interior 153CV.

Pel que fa a les faldilles, coexistien diverses solucions. Des de la faldilla amb estructura de campana, frunzida a la cintura (150CV) fins a faldilles d'estructures més adaptades al cos, partint de peces rectangulars amb pines i pleguets, o bé en disminució, aplicant ja un patronatge més complex, que s'adaptava al cos.

2.3.3.4.6. Observacions

En aquesta dècada es troben ja força peces amb la signatura de la modista. Els noms trobats són: Fanny Ricot¹⁰⁰⁹ (Barcelona), Madame Lebrun¹⁰¹⁰ (Barcelona), Magdalena Capdevila (Barcelona), Robes et Manteaux Augusta¹⁰¹¹ (Barcelona), Teresa Solà (Sabadell), R. Font de Rigol i Josefa Pons (Mataró),¹⁰¹² aquesta darrera en la confecció d'una capa, que indica, doncs, que les modistes no es limitaven només als vestits.¹⁰¹³

En tots aquests casos es tracta de peces ben acabades, de qualitat, i de vestits força luxosos. Tot i així, cal tenir en compte que el fet que els vestits que duïen etiqueta fossin de qualitat, no vol dir que no hi haguessin vestits sense signatura de modista d'alta qualitat també, com podria ser el cas de la peça 155CV (fig. 2.208).

2.3.3.5. 1901-1909. El vestit modern

Durant aquest període es dugué a terme el que Mireia Freixa anomenà "l'eclosió del modernisme". El modernisme com a fenomen cultural fou superat en les arts plàstiques i la literatura el 1905. En el cas del vestit, però, es podria considerar que seguint la inèrcia

Fig. 2.213. Interior 179CV



Fig. 2.214. *La Il·lustració catalana*, n. 136 (1906)



Fig. 2.215. Vestit de ball, *La Il·lustració catalana*, n. 144 (1906).

¹⁰⁰⁹ 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 566.

¹⁰¹⁰ 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 567.

¹⁰¹¹ 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 568.

¹⁰¹² 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 669.

¹⁰¹³ Vegeu el capítol: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria.

del gust, es mantenia encara dins la tendència modernista. Així mateix, l'Art nouveau imposà el gust per les formes insòlites:

“La mitjana i gran burgesia catalana, els principals clients del modernisme, ha acabat per acceptar una part dels seus continguts, al mateix temps que la difusió de l'Art Nouveau ha imposat el gust per les formes insòlites i anti-clàssiques. Això portarà al fet que la mateixa classe social que donarà suport al noucentisme és la principal consumidora d'objectes modernistes. Així doncs, el moment, en què Eugeni d'Ors, des del seu *Glossari*, inicia el procés d'agitació cultural que posarà fi al modernisme, serà el de la màxima expansió del gust per aquesta moda en tot allò que envolta la vida quotidiana, és a dir, en l'arquitectura i en les arts decoratives.”¹⁰¹⁴

Les faldilles augmentaven la sensació en *S* acabades amb una cua i ornamentades amb brodats i puntes. El cos s'abrusà sobre el ventre i queia per damunt de la cintura i els colls seguien essent alts, sovint subjectats amb barnilles. A partir del 1908, però, la cotilla en *S* desaparegué de la *toilette* femenina i l'estructura del vestit esdevingué filiforme, abandonant la rigidesa estructural de les modes anteriors.

L'ornamentació de les peces en aquest període, per exemple, tenia un sentit unitari, s'integraven en una unitat de disseny. 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. Paral·lelament, en el cas del vestit, la industrialització comportà una disminució d'ornamentació degut a l'ús de fórmules més senzilles que en facilitaven la producció i en reduïen també el cost. L'ornamentació era aplicada generalment a mà, cosa que feia que el preu de la peça augmentés.

La desaparició del polissó, que havia tingut lloc durant la dècada anterior, es feu definitiva en aquest segon modernisme, en el que la figura de la dona havia retrobat una nova dimensió. A través de la cotilla adoptava ara una nova silueta, en la que el bust es tirava endavant i el ventre i els malucs, minimitzats, enrere. Aquesta nova silueta fou la que caracteritzà aquest període i desencadenà, ja a finals de la dècada, una nova estructura plenament modernista.

Les peces localitzades d'aquest període són 85, d'entre les quals: 47 cossos de vestit, 5 vestits sencers, 23 faldilles, 6 bruses, 2 jaquetes i 2 abrics.

¹⁰¹⁴ FREIXA. *El modernisme a Catalunya...* p. 65.

Fig. 2.216. Detall peça 204B.

Fig. 2.217. Peça n. catàleg 209CV



Fig. 2.219. Peça n. catàleg 229CV

Fig. 2.218. *La Il·lustració catalana*, n. 152 (1906)

Fig. 2.220. Peça n. 230CV



Fig.2.221. *Pluma y lápiz*, n. 99 (1902)

Fig. 2.222. Peça n. 231B

2.3.3.5.1. Silueta

A finals de la dècada de 1890 el cos femení havia anat perdent volum i s'havia anat afinant. El volum de les mànigues es desplaçà a la bocamàniga a principis de 1900, retornant a les mànigues de pagoda, obertes o molt bollades. Vers el 1901, les mànigues estretes cenyides al braç començaren a desaparèixer i el 1902 i 1903 aparegueren les mànigues que acumulaven el volum per sota el colze, de vegades confeccionades fins i tot en dues peces, i que recollien tot el teixit al puny. La forma de pagoda i els bollats s'allargaren fins el 1905, quan el volum tornà a pujar a l'espatlla, tenint un gran protagonisme vers el 1903.

Els cossos de vestits i les bruses, que tingueren un gran protagonisme durant el període, es frunzién a principis de la dècada sobre el ventre, recollint-se amb la faldilla o amb un cinturó. A mesura que avançaven els anys, però, aquest anà perdent volum tant al cos com als braços per ajustar-se de nou a la figura femenina. El coll es feu molt alt en alguns casos, de vegades fins a la barbata. Durant aquest període estigueren molt de moda els canesús (fig. 2.217), que donaven un aire compacte a la zona del coll i les espatlles, o bé altres solucions, com pleguets a la pitrera (fig. 2.216). En el cas dels vestits de festa es mantingué l'escot de berta, sovint amb peces de blonda ample cobrint part dels braços (217CV). Per entendre el cos d'un vestit d'aquesta època s'ha de pensar sempre en la part interior, tallat i compostat d'una manera, i la part exterior, en la que sovint no es reconeixia el patronatge. Mentre que la primera s'adaptava al cos, la segona se'n separava, inflant-se i bufant-se en determinades parts. Els bustos eren més llargs per davant que per darrere, per tal de donar la forma desitjada al cos. La manera de recollir aquests cossos variava, de vegades es feia amb un cinturó ample i d'altres amb la mateixa faldilla.

Vers 1904 els cossos perderen volum sobre el ventre i s'anaren ajustant al cos mitjançant pinces. La cintura s'allargà per davant, acabant lleugerament en punta. Les espatlles caigudes foren, en aquest moment, la característica principal d'aquests vestits. Cap a finals de la dècada els cossos i les mànigues desplaçaren els volums exagerats i adoptaren forma de jaqueta o de bolero (figs. 2.219, 2.220 i 2.221).

El vestit, mitjançant el patronatge i el tall de les peces ajudava a la cotilla a moldejar el cos per tal de donar-li l'efecte característic. Les faldilles adoptaren forma de corol·la, obertes al baix i ajustades als malucs, generalment amb costures planes i cosides per davant i plecs molt oberts per darrere, que en segons quins vestits podien acabar amb una cua. Entre les peces estudiades es pot destacar la presència d'alguns exemples prototípics de la moda d'aquest moment, que son els que donen les claus per entendre'n la filosofia (fig. 2.223 i 2.224).

Es troben també la presència de bruses, tant de cotó blanques com de cotó tenyit, així com també l'exemple d'una brusa de punta de ganxet, que estigueren també molt de moda a l'època (2.222). El coll fichú es troba en diverses peces, accentuant la forma triangular del cos (figs. 2.225; 2.226).

Fig. 2.223. N. catàleg 211CV

Fig. 2.224 N. catàleg 214CV

Fig. 2.225 N. catàleg 236CV

Fig. 2.226. N. catàleg 225CV

Fig. 2.227. Aplicació de guipur de forma de ploma. 225CV.

Fig. 2.228. N. catàleg 208CV.

Fig. 2.229. N. catàleg 215CV

En el cas de les faldilles, per tal de donar la forma ondulada desitjada, s'eliminà el reforç de crin del baix, que acampanava excessivament la faldilla, i es substituï per una entretela més fina, que permetia aguantar la decoració aplicada al baix.

2.3.3.5.2. Ornamentació

Ornamentació de caràcter decorativista, tot i que en alguns casos es tracta de peces molt sòbries, aplicada i de caràcter naturalista. Era molt habitual l'aplicació d'atzabeja i pedreria variada, de vidres pintats o metàl·lica, aplicació de blondes amb motius florals i puntes, que donaven moviment. Brodats de cordonet i aplicació de cintes, de seda, de tul brodat, de gasa, guipur, etc. Les solucions decoratives eren infinites. En alguns casos el mateix teixit actuava com a ornament (fig. 2.228), amb aplicacions de gasa. Els botons podien ser també ornamentals. Els elements ornamentals modernistes jugaven molt sovint amb els contrastos de colors i de textures, les transparències i els jocs de llum (fig. 2.229). Aparegueren les costures ornamentals, fetes amb un fil de color diferent al teixit

Fig. 2.230. Peça n. catàleg 205CV

Fig. 2.231. N. catàleg 255F

Fig. 2.232. N. catàleg 228CV

Fig. 2.233. Vestit masculí a la francesa. Ca. 1750-1760
MT 00654

(fig. 2.230). Les màquines de cosir oferien cada vegada més possibilitats, i això es veu també en la peça, com per exemple 254CV i 255F, en la que s'hi cosiren pleguets molt fins ornamentals al llarg de tota la faldilla.

Es conserven algunes peces amb teixit estampat (211CV). En aquest període s'observen dibuixos laborats als teixits utilitzats, sovint amb motius vegetals esquematitzats, de línia modernista. L'ornamentació es situava, generalment, sobre el pit i a les mànigues. Si una peça duia canesú era habitual que aquest concentrés gran part de la decoració. Aquest canesú s'unia amb el coll alt, donant la sensació d'una peça sencera (254CV) En alguns casos, sobretot en aquelles peces de principis de l'època, s'observa que hi ha més elements d'ornamentació aplicada, que es dissolen a l'arribar a finals de la dècada.

Per la seva complexitat es destaquen dues peces que, tot i provenir dels museus de dues poblacions diferents, comparteixen moltes característiques ornamentals: 214CV i 228CV (fig. 2.232).

Ambdós estan confeccionats de seda estampada amb elements florals i vegetals. De tall llarg, bombat sobre el ventre i amb l'esquena lleugerament més curta, tots dos presenten màniga llarga de pagoda, amb un bufat molt exagerat en el cas de la peça procedent de Sabadell. A nivell ornamental s'observa l'aplicació de galó estret de seda acabat amb un remat petit de metall daurat i que es situen de manera obliqua sobre l'obertura i als punys, inspirant-se en un estil militar masculí o en els ornaments de les casaques de mitjan segle XVIII (fig. 2.233). Una distribució similar de l'ornament es veu també en la peça 210CV (fig. 2.234), d'aire molt diferent. En el cas de les faldilles, s'observa com la tendència en decoració fou la d'emfasitzar la verticalitat mitjançant bandes que anaven de a cintura al baix, així com les mateixes costures o plecs plans cosits, que s'obrien a la part de baix per



Fig. 2.234. N. catàleg 210CV

Fig. 2.235. *La il·lustració catalana*, n. 144 (1906).

tal de donar la buscada forma de corol·la. Aquests plecs solien tenir, en el punt on s'obrien, algun tipus de decoració, sovint un guipur, un llaç, etc.

2.3.3.5.3. Elements estructurals

Quan es parla del cos cal tenir sempre en compte que aquest anava indispensablement embarnillat. L'interior dels cossos constava generalment d'un cos interior, d'un altre teixit més senzill, que actuava de folre i era el que sostenia les barnilles i en el que s'emprava el patronatge, alliberant-ne el cos exterior. El folre i la part interior es confeccionaven independentment. Els colls podien anar reforçats amb barnilles transparents, fetes de resina (fig. 2.236 i 2.237).

Les solapes esdevingueren, en aquest moment, importants per la línia del vestit. Amb elles es podia accentuar el bombament del cos per davant, fins i tot deixant-les més llargues que el cos (fig. 2.238 i 2.239) o bé recobrir part de l'espatlla per tal de crear l'efecte de màniga plana desitjat, substituint el canesú (225CV).

Es troben també reforços de buata a les peces 205CV i a la 246CV. Tot i que no eren generalitzats, probablement l'amplitud de la peça i el gruix del teixit feia obligat reforçar-la per evitar que fes arrugues un cop posada. A l'interior s'observa com la cinta es cenyeix

Fig. 2.236. Detall del coll, 241CV

Fig. 2.237. Interior del coll 303V

Fig. 2.238. N. catàleg 220CV

Fig. 2.239. N. catàleg 258CV

al cos. En aquest moment aquesta cinta adquireix relleu en la *toilette* ja que s'encarregava de cenyir l'esquena al cos mentre que la part de davant quedava solta i separada del ventre. Aquest element emfasitzava l'efecte de la cotilla. Seguien apareixent les dessuadores a la cisa.

Els cossos es tancaven generalment amb gafets metàl·lics i automàtics, que quedaven dissimulats a l'exterior, donant la sensació d'un cos hermètic. En alguns casos s'hi observa l'ús de botons de nacre o d'os, sobretot en les bruses o els folres.

2.3.3.5.4. Aspectes tècnics

Les peces estudiades estan cosides a màquina, tot i que en alguns punts encara es troben costures fetes manualment (sobretot en l'aplicació de determinats elements de decoració, etc.). En el cas de la peça 210CV (fig. 2.234) totes les costures estaven fetes a mà, potser degut a que la roba era massa gruixuda com per cosir-la amb una màquina normal.

2.3.3.5.5. Patronatge

L'ornamentació presenta un complicat joc d'aplicacions de puntes i tuls brodats, de cintes, volants i solapes que accentuaven la forma triangular del cos, amb una cintura estreta, i la forma acampanada, com de corolla, de la faldilla, que s'obria a l'alçada dels genolls. Generalment, l'ús del negre sobre blanc i de línies característiques de *coup de fouet* remetien a l'estètica imperant del modernisme, que havia impregnat la moda i el vestit en tots els seus aspectes.

El patronatge d'aquest període era molt variat. Mentre es troben peces que mantenen el patronatge anterior, consistent en dos costadets per banda a l'esquena i una o dues pinces davanteres, en d'altres aquest s'ha modificat totalment, alliberant l'esquena de costadets i el davant de pinces ajustades.

En alguns casos a l'esquena un dels dos costadets surt de la espatlla enlloc de la cisa. Aquest fet contribueix també a donar

Fig. 2.240. N. catàleg 262CV

la sensació d'una esquena més recta, més plana, cenyint-se a la cintura mitjançant l'ús d'un cinturó o faixeta (fig. 2.217) i serà un precedent del patronatge dels anys següents.

El patronatge al llarg d'aquesta dècada evoluciona notablement. A finals de la dècada s'observa com s'ha perdut tot traç de rigidesa i les peces adopten un aire molt més lleuger, bombant-se sobre el ventre i situant el punt de gravetat molt baix. (fig. 2.240).

2.3.3.5.6. Observacions

Durant aquest període es destaca la presència de nombroses etiquetes i signatures de modistes. S'han localitzat 15 peces etiquetades i les modistes localitzades són: Marie-Antoinette Berbegier;¹⁰¹⁵ de nou Fanny Ricol, que ja havia aparegut al període anterior; Juana Fourcade¹⁰¹⁶ (Barcelona); Pilar i Irene Bellver¹⁰¹⁷ (Barcelona); Marcelina B. De Andreu¹⁰¹⁸ (Barcelona); M. Parera i Peitx¹⁰¹⁹ (Barcelona); Mme. Renaud¹⁰²⁰ (Barcelona); F. Casas de Puig¹⁰²¹ (Terrassa); Maria Molist (probablement Barcelona);¹⁰²² Francisca Torra¹⁰²³(Barcelona); i etiquetes de dues cases de moda: Modas Paris & Cia., taller o casa situada a Barcelona, Casa Camps i Dalmau, també a Barcelona.¹⁰²⁴

Tots els vestits estudiats que constaven d'etiqueta són vestits de qualitat notable i característiques luxoses. Es tractava de peces molt treballades i molt originals. Potser la peça que menys respon a aquesta descripció, en aquest període, és la 216CV, tot i que cal tenir en compte que no es troba en gaire bon estat i que ha perdut part de la peça exterior.

Probablement el fet que el patronatge no es pogués veure a l'exterior anava en consonància amb la voluntat de voler donar al vestit una forma cada vegada més orgànica, ajudant-se amb la decoració aplicada. Cal destacar influències orientals en aquesta segona dècada, que es feren més paleses a partir de 1909.

2.3.3.6. 1909–1915. Vestit orgànicista

Aquesta darrera etapa es caracteritzava per un gust per la forma orgànica. El vestit, en les dues darreres dècades patí un procés de simplificació o racionalització. Seguint les tesis



Fig. 2.241. *Journal des ouvrages des dames*, 01/05/1912

¹⁰¹⁵ Vegeu el capítol: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 570.

¹⁰¹⁶ Sobre aquesta modista vegeu la pàgina 575 en aquest mateix treball.

¹⁰¹⁷ Vegeu la pàgina 576.

¹⁰¹⁸ Vegeu la pàgina 576.

¹⁰¹⁹ Vegeu la pàgina 576.

¹⁰²⁰ Vegeu la pàgina 591.

¹⁰²¹ Vegeu la pàgina 577.

¹⁰²² Vegeu el capítol: 3.3.5.3.1. Maria Molist, p. 581.

¹⁰²³ Vegeu el capítol: 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 578.

¹⁰²⁴ Sobre aquesta modista vegeu la pàgina 573 en aquest mateix treball.

de Worringer, en aquesta etapa el vestit prendria una estètica més naturalista. L'autor distingia aquesta paraula del concepte "naturalisme" entès com una imitació.¹⁰²⁵

Es tracta doncs d'un vestit molt més essencial en les seves formes. La línia del vestit era filiforme, formada per peces sense vol, faldilles estretes i altes, sense enagos que els donaven forma. Aquest període s'inicià amb el canvi radical de la silueta femenina i acabà amb l'inici de la Primera Guerra mundial, any en que posa fi la recerca i que suposà, a més, l'inici d'una moda molt més contemporània, en un moment en el que la dona entrà en joc en territoris tradicionalment reservats als homes.

Les peces localitzades en aquesta dècada són 22: 12 cossos de vestit, 7 vestits sencers, 2 faldilles i 1 jaqueta.

2.3.3.6.1. Silueta

Els cossos no canviaren radicalment respecte l'inici de la dècada, tot i que s'allargaren lleugerament per davant i s'escurçaren a l'esquena. Els cossos es van anar ajustant al cos amb pines i costadets, deixant de banda els drapejats. Durant aquesta dècada hi ha un cert retorn de la moda imperi, de principi segle XIX, amb escots rodons, cintura alta i mànigues baixes. Els cossos es podien escotar amb diferents solucions, amb coll rodó per davant o en punta o quadrat a l'esquena. Mànigues planes a l'espatlla i d'espatlles caigudes, de llargada curta o semi-llarga. Alguns cossos duïen un peto per sobre, de sota del qual en sortien les mànigues. El peto podia anar molt ornamentat. Aquesta època es caracteritzà per la influència de la figura de Paul Poiret, modista francès que revolucionà



Fig. 2.242. N.
catàleg 297V

Fig. 2.243. *Journal
des ouvrages des
Dames*,
01/05/1912.

¹⁰²⁵ WORRINGER, W. *Abstracció i empatia*. Barcelona: Edicions 62, 1987, p. 65.

el panorama de la moda. Aquesta influència es veia sobretot en la faldilla, que era molt estreta, generalment travada als turmells i drapejada, i per l'aire orientaltzant de la decoració. Un altre personatge important en la creació de vestits d'aquest moment fou Fortuny,¹⁰²⁶ que el 1907 presentava la túnica Delfos, que fou massa revolucionària per al públic real d'aquell moment: la túnica Delfos suposà una obra d'autor, fruit d'una motivació personal, i no pas el fruit d'una demanda social, que és el que en aquesta tesi s'adopta com a impulsor de moda. Tot i així, aquest tipus d'iniciatives suposaren influències noves per a la dona, que veia com poc a poc s'alliberava de les estructures que l'havien mantinguda rígida al llarg dels segles. Cap a 1912 les faldilles es drapejaren als malucs, adquirint un volum pronunciat a la vegada que s'escurçaven. El coll continuà essent alt, tot i que en alguns casos disminuïa fins a desaparèixer i simplificar-se en un coll rodó, o fins i tot escotar-se en una forma rectangular. El tall de la cintura s'havia escurçat, tot i que en algun moment es tornà a apuntar per davant. Tot i així, es posaren de moda túniques i bruses llargues, que queien per sobre la faldilla estreta a mode de sobrefaldilla. Si s'analitza aquesta evolució del vestit a principis del segle XX es podria trobar un cert paral·lelisme amb la moda imperi, retrobant de nou en la túnica clàssica i en les formes naturals del cos, no artificioses, l'estructura sobre la qual construir un vestit.

2.3.3.6.2. Ornamentació

L'ornamentació d'aquestes peces era geometritzada i orientaltzant, distribuïnt-se seguint les línies tectòniques del vestit: aplicacions de tul brodat amb granadura d'atzabeja, brodats de fil metàl·lic, blonda mecànica, cintes de ras cosides planes, per marcar delimitacions entre zones de decoració i les peces. La decoració es distribuïa a partir de bandes i frisos, molt regulars, amb motius repetitius. De vegades es poden observar influències japoneses en els brodats, en els que es marcaven les siluetes de formes vegetals molt esquematitzades.

Tot i ser generalment de caràcter geomètric, no es poden obviar els elements florals i vegetals, sovint molt esquematitzats. Aquest tipus de decoració contribuïa en gran mesura a donar rellevància a la silueta i a la distribució estructural dels nous volums, retornant la organicitat a l'estructura i no limitant-se als ornaments. Aquesta nova concepció es troba en el plantejament asimètric d'algunes peces, i en la sobreposició de capes o túniques (301CV). Els elements més comuns es mantenien en els cintes i les blondes, que s'aplicaven sense dramatisme ni clarobscur, seguint una línia clara en el vestit i distribuïnt-ne els pesos. Es troben aplicacions de tul brodat, aplicacions de fil mecànic i de passamaneria i fins i tot aplicacions de tul estampat amb motius orientals (291CV). Les puntes i les blondes continuaven estant molt presents, però ara adoptant volums plans, generalment sense drapejats ni frunzits. Aparegueren noves gammes cromàtiques, de colors molt vius (influència de l'exotisme i sobretot de Paul Poiret), daurats i colors metàl·lics, colors terra i jocs de blancs i grisos. El negre perdé terreny, igual que els roses i els colors pastel.

¹⁰²⁶ NICOLÁS. "Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje"... p. 113-123.

La peça 297V (fig. 2.242) és un exemple de com es presentaven els vestits, ornamentats per plans i seguint unes línies rectes, geomètriques, que distribuïen els pesos del cos a la vegada que li donaven vaporositat i moviment. Un efecte similar es troba a la peça 298CV. Un altre element que es localitza en alguns exemples eren anelles de fusta tenyides o folrades de fil, que donaven joc de volums, textures i moviment (fig. 2.244 i fig. 2.245).

2.3.3.6.3. Elements estructurals

Tot i la voluntat de retornar al vestit unes formes naturals i alliberadores, sovint aquest no s'alliberà del tot de l'ús de les barnilles, que es seguien aplicant a les costures i pines. Els colls alts necessitaven barnillatge en ser confeccionats amb robes fines i semitransparents. Es seguien trobant dessuadores a la cisa, que protegien la peça (fig. 2.247). Els cossos es cordaven generalment amb clecs i gafets metàl·lics, i ara sovint per la part posterior, per no trencar l'estructura homogènia del vestit amb cordadures. L'interior era folrat de seda o de cotó, seguint el patronatge base, mentre que l'exterior se n'alliberava. L'existència de barnilles permetia mantenir rígid el vestit i subjectar la decoració, que era pesant.

Fig. 2.244. Detall 297V

Fig. 2.245. N. catàleg 291CV

Fig. 2.246. N. catàleg 304V

Fig. 2.247. Detall interior 290CV

2.3.3.6.4. Aspectes tècnics

Les peces estudiades estaven confeccionades a màquina, excepte la 298CV, que probablement per ser un teixit molt delicat no es va poder emprar, i la 291CV. L'aplicació d'ornamentació i els acabats estaven fets a mà.

2.3.3.6.5. Patronatge

El patronatge bàsic d'aquesta època consistia en l'esquena tallada a partir de dos costadets, que sortien de l'espatlla i la part davantera a partir de pines curtes o la combinació d'una pinça i un costadet. Podien tenir costures laterals. Tot i així, sobre aquest patronatge s'hi dugueren a terme modificacions, deixant l'esquena sense patronatge, el davant lleugerament frunzit a la base, o aplicant un patronatge més tradicional, amb costures que naixien de la cisa. En aquesta època, l'aparició dels costadets nascuts de l'espatlla permet extreure informació sobre aquesta silueta filiforme, sense volums exagerats i que s'adaptava al cos (fig. 2.246). En algunes peces s'observen mànigues japoneses, sobretot a partir de 1907: les mànigues i les espatlles estaven unides, sense tall, i recorden l'estructura de les mànigues dels quimonos.

En els vestits sencers el patronatge era similar, tot i que es trobava tallat a la cintura i amb l'obertura generalment posterior, dissimulada per l'ornamentació. Costadets al darrere, dos per banda, de corba suau i sortint de l'espatlla. Per davant, pines molt suaus de la cintura al pit, que donaven un cert abrusat al cos, i dos costadets davanter, que també sortien de l'espatlla, de corba molt suau. Espatlles molt caigudes, molt sovint s'utilitzà el recurs de la màniga japonesa. Mànigues curtes, planes a la copa i a la bocamàniga. Coll rodó i cintura molt alta.

2.3.3.6.6. Observacions

Les peces localitzades en aquest període són molt poques comparades amb els períodes anteriors, però tot i així s'han pogut localitzar algunes peces amb etiqueta: M. Oliveras¹⁰²⁷ (Barcelona); Renaud & Cie (Barcelona),¹⁰²⁸ i una altra peça l'etiqueta de la qual no s'ha conservat. Del conjunt d'aquestes quatre peces, són de notòria qualitat i originalitat les de M. Renaud, influenciades plenament per l'estil Poiret.

És a partir d'aquesta dècada quan els vestits sencers començaren a ser cada vegada més habituals. Probablement aquest fet es relacioni directament amb la consolidació de la silueta filiforme, que comportà una simplificació del patronatge que permeté concebre el cos del vestit i la faldilla com una sola peça.

¹⁰²⁷ 3.3.5.2. L'ús d'etiquetes i el reconeixement de l'autoria, p. 778.

¹⁰²⁸ Vegeu el capítol: 3.3.5.3.3. Ana Renaud, p. 591.

2.4. Conclusions parcials

En aquest capítol es pot observar com el vestit evolucionà, durant la segona meitat del segle XIX, tant en la seva forma com en la tècnica. Aquesta evolució anà directament lligada als nous usos socials del vestit i a les noves possibilitats tecnològiques, però també probablement a una nova concepció del productor: la modista havia anat definint el perfil del seu ofici i a través d'aquest definí també el tipus de vestit que produïa.

A partir dels anys 70 començaren a aparèixer les primeres etiquetes, però aquestes proliferaren durant la dècada dels anys 80 i sobretot a finals de segle. Com s'ha pogut observar, els vestits que constaven de signatura de modista eren vestits singulars, originals i ben confeccionats, fruit d'una feina curiosa, mentre que aquells vestits de confecció més senzilla no constaven de cap informació de l'artífex.

Aquesta evolució del productor, que anà immediatament lligada a la formació d'una determinada demanda social, tingué també el seu resultat en el vestit confeccionat, en el que poc a poc es va anar integrant una idea nova de forma, d'estructura i de silueta, abandonant l'historicisme de certa rigidesa imperant per una línia mòrbida, sinuosa, asimètrica, amb una influència geomètrica i de l'art vienès, protagonitzant fins i tot, a inicis de la segona dècada del segle XX, un pas vers l'art déco, amb una decoració més estilitzada i uns colors més contrastats.

En aquesta formació d'una moda moderna cal observar-hi també l'afirmació d'una nova figura de modista, ja plenament reconeguda a nivell social i laboral i amb unes expectatives empresarials pertanyent ja clarament al sistema de moda de l'Alta costura.

