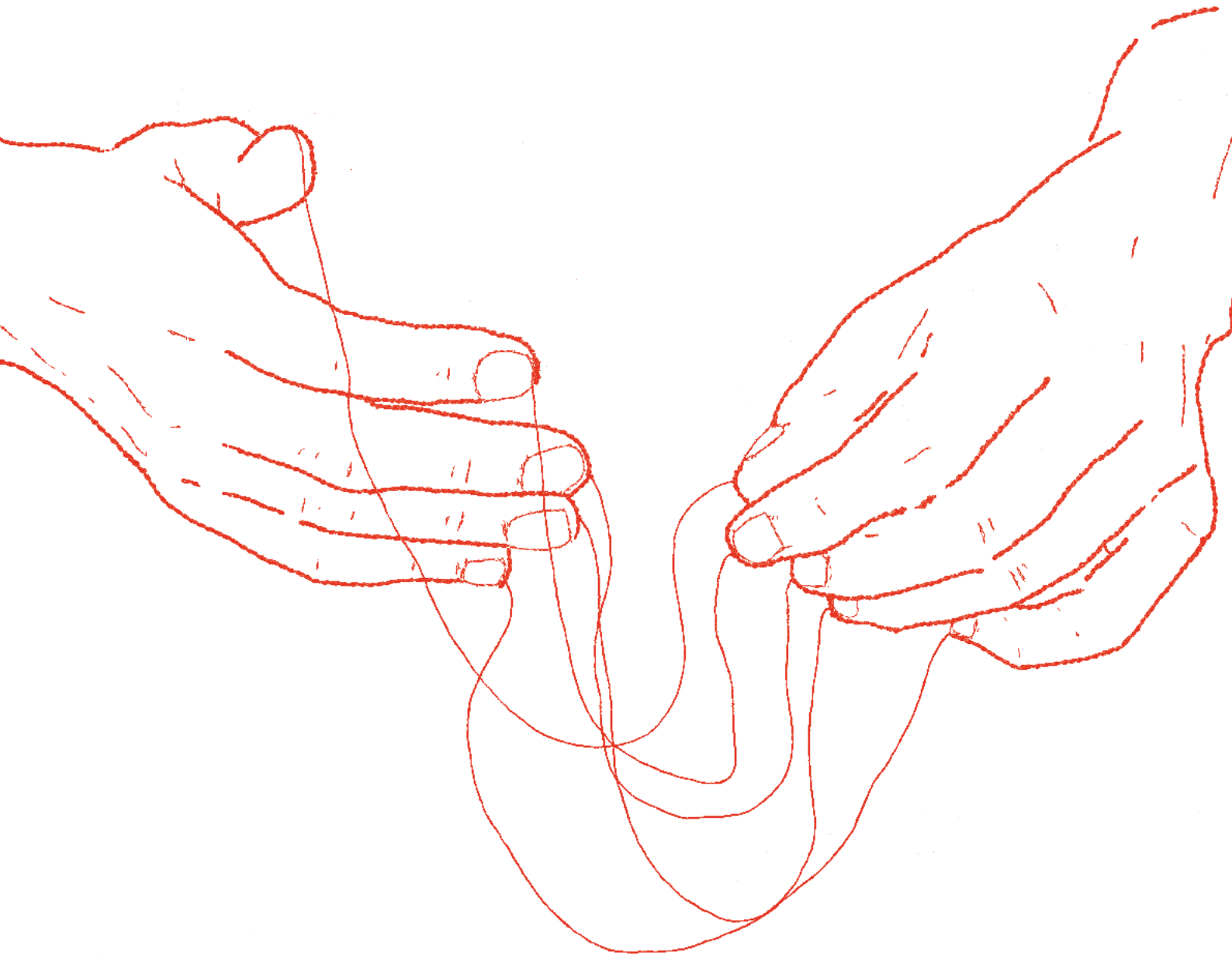
# NOMBRES EN LA SOMBRA: HACIA LA DECONSTRUCCIÓN DEL CANON EN LA HISTORIA DE LA MODA Y EL TEXTIL

ISABEL CAMPI Y SÍLVIA VENTOSA (COORDS).



MUSEO DEL DISEÑO DE BARCELONA
FUNDACIÓN HISTORIA DEL DISEÑO

# NOMBRES EN LA SOMBRA: HACIA LA DECONSTRUCCIÓN DEL CANON EN LA HISTORIA DE LA MODA Y EL TEXTIL

ISABEL CAMPI Y SÍLVIA VENTOSA (COORDS).



MUSEO DEL DISEÑO DE BARCELONA
FUNDACIÓN HISTORIA DEL DISEÑO

# INDUMENTARIA HISTÓRICA

## 17


**Alba Rodríguez Silgo** (p. 18)
El sastre productor y el sastre comerciante. Cambios y permanencias en la concepción de la indumentaria en la modernidad hispánica.

**Mercè Fernández Álvarez** (p. 24)
Vestir la Contrarreforma.

**Álvaro Romero González** (p. 31)
Moda en el siglo XVII, ¿Quién vestía a Felipe IV?

**Sandra Antúnez López** (p. 34)
Los artífices en el vestir de Isabel de Farnesio (1714-1746).

**Martha Sandoval Villegas** (p. 39)
Luisa Dufresi modista parisina con casa en el México del siglo XVIII. Moda, gusto cosmopolita y halo de prestigio en una sociedad centro-periferia.


# MODA

## 45


**Saga Esedín** (p. 46)
Cleverley. El secreto mejor guardado de la elegancia inglesa.

**Cristina Sánchez Parra** (p. 54)
Alta costura en los pasillos de El Palacio de Hierro: Marguerite Rostand y su influencia en la moda mexicana.

**Sandra Castro Piñeiro** (p. 58)
Rosa Genoni: moda, revolución feminista y olvido.

**Laura Casal-Valls** (p. 64)
Las modistas catalanas: del anonimato a la plenitud.

**Mercedes Pasalodos Salgado** (p. 69)
Más allá del silencio. Maestras de corte y confección y sus tratados.

**Igor Uría Zubizarreta** (p. 75)
Manos que cosen.

**Ana Balda** (p. 82)
Ramón Esparza: un nombre a la sombra de Balenciaga.

**Sílvia Rosés** (p. 88)
La alta costura española: a la sombra de Cristóbal Balenciaga.




# EMPRESAS, PRODUCCIÓN Y COMERCIO

## 139


**Izaskun Arana** (p. 93)
Pedro Rovira, el modista del cambio.

**Mariàngels Fondevila** (p. 101)
El Dique Flotante, la casa del bon gust.

**Juan Gutiérrez** (p. 109)
José María Fillol, “padre” del prêt-à-porter en España.

**Débora Russi Frasquete** (p. 112)
Giorgio Correggiari: un diseñador textil y de moda italiano que se ha convertido en un nombre en la sombra.

**Luz Neira** (p. 116)
Nuestra historia de la moda: apuntes sobre la historiografía de la moda y el contexto latinoamericano.

**Josefina Vidal M.** (p. 121)
Laura Rivas, tejedora de casualidades.

**Pablo Núñez Gutiérrez** (p. 126)
Pancho Delgado, ropas chilenas.

**Núria Páez Huguet** (p. 134)
Diseñadores en Harajuku: creadores de subcultura.

**Herbert González / Diego Prieto** (p. 140)
Fuentes y documentos para el estudio de la producción y el comercio textil en la comarca de Calatayud en la Edad Media (s. XII-XV): del anonimato a la identidad y la materialidad.

**Lorena Robredo García** (p. 150)
El tapicero Luis Belache.

**Manuel Pérez Sánchez** (p. 157)
Francisco Navarro Arnao, el último bordador de Cámara de la monarquía española.

**Neus Ribas San Emeterio** (p. 164)
Mujeres al frente de empresas de encajes artesanos. El caso de Anna Ma. Simon, propietaria de la Casa Castells.

**Marina Regueiro y González-Barros** (p. 171)
El encaje de Cándida. Los encajes en Sevilla en la primera mitad del siglo XX.

**Francesca Piñol** (p. 179)
Josefina Hernández, mujer emprendedora y una gran maestra del tejido.

**Rosa Figueras Martin** (p. 185)
María Verdaguer Massana, la corsetera de Tona (Osona).

**Aina Fernàndez / Mª Soliña Barreiro** (p. 192)
Cómo narrar el patrimonio textil: Històries del Punt y los lugares de memoria de Mataró.

# EL SISTEMA DE LA MODA

## 197


**Silvia Bañares** (p. 198)
Mujeres, patentes y moda

**William Cruz Bermeo** (p. 202)
Las mujeres detrás de Letras y encajes.

**Mónica Cázares Castillo** (p. 209)
Los caprichos de la moda decimonónica en la crónica de Juvenal; México 1871-1903.

**Claudia Tania Rivera** (p. 214)
Emilia Enríquez de Rivera, editora y empresaria de moda en México (1912-1940).

**Daniele Gennaioli** (p. 219)
En los albores de la profesión de stylist. Elizabeth H. Buckley y Renée Lopez de Haro, Madrid Editor para Harper's Bazaar (1963-1973).


# VESTUARIO DE TEATRO Y CINE

## 225


**Anna Solanilla** (p. 226)
La evolución del diseño de personaje en la escena catalana. Del Modernismo a la contemporaneidad.

**Laura Ars / Carme Carreño** (p. 234)
Mariano Andreu. Vestuario teatral y pintura.

**Marta Rafa** (p. 241)
Fabià Puigserver, maestro.

**Núria Braut Cabo** (p. 247)
Diseñar en la sombra: Pioneras en vestir el silencio cinematográfico en el Hollywood de los orígenes (1915-1925).


# TÉCNICAS TEXTILES

## 255


**Elisa Mª Díaz / Diana Catalina Ramos** (p. 256)
"Adarme y medio de cochinilla". Aportaciones de María de Betancourt y Molina a la industria textil en las Islas Canarias.

**Irene Márquez Fernández** (p. 262)
Anke Domaske y el tejido de fibra de leche.


# DISEÑO TEXTIL

## 267


**Miguel Mesa Posada** (p. 268)
La sombra del hilo. Una tradición de estampación mixteca.

**Assumpta Dangla** (p. 275)
Mireia Pagani y los diseñadores de estampados de Barcelona.

**Isabel del Río** (p. 282)
Estilo y color en los interiores de Jordi Vilanova. Diseño de estampados textiles en la Barcelona de los sesenta y setenta.

# ARTE TEXTIL

## 289


**Gabriela Vanzetti** (p. 290)
Arpilleristas: artistas de la Resistencia.

**Pilar Bonet / Albert Salvado** (p. 298)
Tejer el alma. Creación textil de las médiums Josefa Tolrà, Madge Gill y Jeanne Tripier.

**Almudena Cruz** (p. 305)
El indumento disruptivo y el arte: Le Mindu, Lespagnard, Warren y García.

**Inés Pereira Guerreiro Jorge** (p. 310)
El grupo 3.4.5: Una cooperativa de artistas por descubrir.

**Alazne Porcel / Enara Artetxe** (p. 317)
La presencia de los textiles en la producción artística contemporánea vasca y su conservación.


# COLECCIONISTAS

## 325


**Laia Soler Moreno** (p. 326)
Manuel Rocamora Vidal (Barcelona, 1892-1976), coleccionista de indumentaria antigua.

**Josep Capsir** (p. 334)
Joan Artigas-Alart, industrial textil y coleccionista de mantones de Manila.

**Mercè López García** (p. 341)
Luis Tolosa Giralt, coleccionista de indumentaria.

**Joan Miquel Llodrà** (p. 348)
Oleguer Junyent, col·lecionista de puntes.

**Sunció Garcia Zanón** (p. 354)
Coplas y refajos. Aureli Puig Escoí, coleccionista, investigador y masover.




# INTRODUCCIÓN

# LA VIVACIDAD DE LAS INVESTIGACIONES ACTUALES EN TEXTIL Y MODA

*Chairperson*
II Coloquio de investigadores
en textil y moda

Conservadora del Museo
del Diseño de Barcelona

Vicepresidenta de la Fundación
Historia del Diseño

## DRA. SÍLVIA VENTOSA

Con ocasión de una reunión de historiadores del diseño, en 2016, un reducido grupo de estudiosos de temas textiles y de moda planteamos la necesidad de conocer el panorama de trabajos científicos en estas disciplinas en el ámbito del Estado español y convocar al año siguiente el I Coloquio de investigadores, que se celebró en el Museo Textil de Terrassa. La sorpresa fue grande, cuando a éste se presentó una gran cantidad, calidad y variedad de estudios científicos en marcha, con ricas comunicaciones de los asistentes. Durante las reuniones se demostró no sólo que la disciplina existe fuera y dentro de la Academia, los museos y otras instituciones públicas y privadas, sino que presenta una gran vitalidad, y que precisa de una cierta cohesión como grupo y de más amplias relaciones entre los autores de las investigaciones.

El II Coloquio, organizado de nuevo por la Fundación Historia del Diseño y el Museo del Diseño de Barcelona, con la colaboración de cuatro museos textiles locales, ha querido ser más ambicioso, atrayendo a las investigaciones hechas en castellano independientemente del ámbito territorial. En total, tenemos en las manos 55 comunicaciones de diferentes países, entre los que destacan España, Italia, Portugal, Colombia, Chile y México.

La agrupación de las comunicaciones per temas no ha sido fácil. Se ha dividido en dos grandes grupos: textil y moda, y un grupo aparte de coleccionistas. Como suele ocurrir, estos grupos no son excluyentes, y podría haberse realizado de otra manera, ya que algunas comunicaciones abarcan más de un tema. En cada uno de los bloques tenemos una parte histórica y una contemporánea. En el caso del vestido distinguimos la indumentaria histórica, la alta costura y el *prêt–à–porter*. Paralelamente, hemos incluido también el vestuario de cine y teatro. El capítulo sobre sistema de la moda incluye trabajos tan dispares como publicaciones de moda en Madrid, Colombia y México, así como las maestras de corte y confección en España.

En cuanto al universo de los tejidos, también se han contemplado por separado los tejidos históricos desde la Edad Media, las técnicas textiles como encajes, estampados y género de punto, y nuevas tecnologías en la fabricación de tejidos. El arte textil aporta activistas de los años 1970 hasta la actualidad.



Los coleccionistas y los empresarios de vestidos y de tejidos de principios del siglo XX hasta ahora han sido tratados conjuntamente, pues a menudo provienen del mismo campo.

Con la celebración de este Coloquio queremos poner de manifiesto el gran interés en descubrir nuevos nombres y temas de investigación, y también en darlos a conocer y compartirlos con la comunidad de conocimiento que trata los textiles y la moda.

# ALGUNAS REFLEXIONES HISTORIOGRÁFICAS ACERCA DEL DISEÑO Y LA MODA

*Chairperson*
II Coloquio de investigadores
en textil y moda

Presidenta de la Fundación
Historia del Diseño

DRA. ISABEL CAMPI

*Nombres en la sombra* es una declaración de intenciones y una pequeña provocación. La historia de la moda y el textil –como la historia del diseño en general–han tendido a los relatos historicistas y a la exaltación de las virtudes de unos pocos diseñadores en tanto que individuos. A partir de ellos se ha construido un estereotipo histórico que nos proponemos ir cuestionando.

Este digámosle "canon", viene a decir que a cada época le corresponde un estilo y que la historia del siglo XX se identifica con unos pocos diseñadores encumbrados. Este enfoque deja en la sombra a un sinfín de experiencias, creadores, colectivos y empresas que forman parte del sistema de la moda. Nuestro propósito es sacarlos a la luz para que enriquezcan una historia que parecía anclada en una serie de tópicos.

En 1984 el historiador y filósofo del diseño Clive Dilnot escribió un par de artículos en la revista *Design Issues,* en los que hacía un estado de la cuestión de la historia del diseño en general, que, según él, arrojaba un balance muy negativo. Decía que una suma de obras y autores no constituyen una epistemología y que la creación de una lista canónica no se puede considerar una disciplina, ya que no explica los procesos históricos que los desencadenan, ni la naturaleza intrínseca del diseño. La historia de la moda debe servir para comprender cuáles son las estructuras sociales que le dan vida y para desvelar las relaciones socio–culturales y económicas de un período y un lugar determinados. En realidad, según Dilnot, el éxito de una disciplina como la historia no se deriva de los hechos y acontecimientos que descubren los investigadores, sino de la amplitud y el rigor de las preguntas que se hacen a partir de los datos que obtienen.

A raíz de esta aguda crítica y del afortunado fenómeno de la entrada de las distintas ramas del diseño y la moda en la universidad, que las convierte en profesiones autorreflexivas, o sea en disciplinas, enfrentadas a la investigación y la crítica, se han suscitado acalorados debates aparecidos en congresos y revistas. En este II Coloquio de investigadores en textil y moda presentamos los tres principales.



### La historia del consumo y la cultura de masas

Se trata de buscar explicaciones desde la historia del consumo y la recepción de los productos. Es decir, en lugar de centrarse en los ítems valiosos de la Alta Cultura, el objeto de estudio de la moda pasa a ser la cultura de masas y los procesos que implican a los usuarios y a los consumidores. El desplazamiento de la historia de la moda de lo culto a lo popular no es metodológicamente fácil. Investigar la materialidad de los objetos y su generación es relativamente sencillo, pero mucho más complejo es investigar procesos que no tienen entidad física, como los intercambios simbólicos que tiene lugar en el acto del consumo.

En este sentido, han sido de gran utilidad los enfoques de los *Cultural Studies* anglosajones, cuyo origen era la teoría y la crítica literaria y que se distinguen de la antropología y la etnología en sus objetivos y metodología, en el sentido que en vez de estudiar la cultura de un lugar o país específicos, investigan cómo un mensaje o un medio se relacionan con la ideología, la clase social, la etnicidad, el género o la raza. Los *Cultural Studies* dieron un impulso definitivo al estudio de las tribus urbanas, los fenómenos de la contracultura y las manifestaciones de las clases populares.

Dentro de esta misma línea, igualmente significativos fueron en su día los estudios de los filósofos post–estructuralistas franceses Pierre Bourdieu, Jean Baudrillard y Michel de Certeau, que definieron el consumo y la vida cotidiana como una actividad de manipulación sistemática de signos. Según ellos, el consumidor no es el ente pasivo que propone el marxismo, sino que añade significado a los productos que utiliza y con ellos realiza una especie de bricolaje creativo de resultados imprevistos, que ni el diseñador ni el productor pueden prever.

Por ejemplo, el lector podrá encontrar los estudios de moda desde el consumo, el comercio y los medios de comunicación en *Diseñadores en Harajuku: creadores de subcultura* (Núria Páez), *En los albores de la profesión de Stylist* (Daniele Gennaioli), *El Dique Flotante. La casa del bon gust* (Mariàngels Fondevila).

### Las teorías feministas y los estudios de género

Como en la historia del arte, la literatura, las ciencias y otros tantos campos de conocimiento, las estudiosas se interrogan sobre las estructuras que han marginado a las mujeres de la historia. En primera instancia se trata de sacar a la luz biografías de mujeres creadoras, empresarias y editoras que han permanecido en la sombra. Se trata de descubrirlas y situarlas en el mapa de la historia, tal y como hacen *María Verdaguer Massana. La corsetera de Tona* (Rosa Figueras) o *Diseñar en la sombra: Pioneras en vestir el silencio cinematográfico* (Núria Braut).

El enfoque biográfico es necesario, pero no es excesivamente radical. Más arriesgado es el enfoque estrictamente de género, es decir, los estudios que analizan críticamente como la costura y el sistema de la moda se generan en el contexto de una sociedad patriarcal, que se empeña en mantener a las mujeres "en su lugar" y a tratarlas

como objetos pasivos hipersexualizados y de deseo. Los estudios de género de Rozsika Parker, Linda Nochlin o Cheryl Buckley han puesto en evidencia que la historia masculina y canónica es mucho menos objetiva de lo que parece. Aquí tenemos como ejemplo: *Mujeres, patentes y moda* (Sílvia Bañares)*, Rosa Genoni. Moda, revolución feminista y olvido* (Sandra Castro) o *Tejer el alma. Creación textil de las médiums* (Pilar Bonet).

### El debate centro–periferia y el nuevo mapa de la historia

En 1999 se celebró en Barcelona un pequeño congreso titulado *Historiar desde la periferia: Historia e historias del diseño*, que tuvo mucho eco internacional y que pondría sobre la mesa uno de los debates más vivos del siglo XXI, como es la marginación de los países periféricos de la historia del diseño en general y de la moda en particular. Esta nueva discusión emerge por dos motivos: primero, la implantación de los grados en diseño de moda y textil en países de los cinco continentes implica que existen en el mundo centenares de profesores de historia en acelerado proceso de especialización, para los que los relatos de los países hegemónicos son insuficientes. Segundo, la llegada de las comunicaciones digitales implica la percepción de que el mundo se ha hecho extraordinariamente pequeño y ya no es posible que ningún historiador trabaje aislado.

La internacionalización de los estudios sobre moda y textil es un fenómeno muy característico del siglo XXI y la organización exitosa de encuentros científicos como *Nombres en la sombra* pone de manifiesto que existe una cierta cantidad de historiadores y estudiosos dispuestos a discutir cuestiones historiográficas de gran calado como, por ejemplo, de qué manera se recompone un mapa de la historia que es injusto y que, en último término, no es real.

Escribir desde la periferia implica escribir desde la marginalidad. Ésta procede de un modelo binario en el que hay “otro” que ostenta la centralidad, un concepto que puede ser geográfico puesto que implica lejanía de un centro metropolitano, pero también lejanía de un centro político cuya base es el poder. Estar situado en los márgenes de un centro económico o político significa impotencia, independientemente de la distancia física del centro de poder.

La historia de la moda y el textil en la periferia no debería ser un simple añadido a la historia general, sino que debería ser diferente a ella, en la medida en que está llamada a desafiar al relato tradicional hecho desde el centro. Los llamados países “periféricos” tienen mucho que ofrecer a la historia del diseño si ésta replantea sus objetivos y métodos. El enfoque periférico puede convertirse en una virtud si se intenta analizar la realidad no solamente desde el punto de vista geoeconómico, sino también en términos de producción intelectual y de conocimiento. La moda no se encuentra solamente guiada por la economía, sino también por el desarrollo de las mentalidades, puesto que en muchos países su mensaje ha llegado como ideal de modernidad. Ésta es una opción a defender por los historiadores “periféricos”.

En nuestro libro este enfoque procede en su mayor parte de los historiadores latinoamericanos, portugueses e italianos, que perciben con agudeza el hecho de que han quedado hasta ahora fuera del relato central de la moda y el textil. En este caso se combina, además, el enfoque de género con el enfoque del consumo, lo que da como resultado una gran riqueza de relatos.

Por motivo de espacio aquí no podemos mencionar todos los artículos, pero pondremos como ejemplo: *Nuestra historia de la moda: apuntes sobre la historiografía de la moda en el contexto latinoamericano* (Luz Neira)*, Emilia Enríquez de Rivera. Editora y empresaria de moda en México* (Claudia Tania) *o Arpilleristas. Artistas de la resistencia* (Gabriela Ranzetti).

Como conclusión, diremos que la historia de la moda ha experimentado unos cambios similares a otros tipos de historia que han transitado de lo heroico a lo social, de lo masculino a lo femenino y de las actitudes colonialistas a las actitudes postcolonialistas, evolucionando hacia una narrativa mucho más compleja pero también más justa y plural.

# INDUMENTARIA HISTÓRICA

# EL SASTRE PRODUCTOR Y EL SASTRE COMERCIANTE. CAMBIOS Y PERMANENCIAS EN LA CONCEPCIÓN DE LA INDUMENTARIA EN LA MODERNIDAD HISPÁNICA

Universidad de Santiago de Compostela

ALBA RODRÍGUEZ SILGO

En el siglo XVI, la indumentaria en la corte española ha completado el proceso bajomedieval de uniformización que busca disciplinar los diferentes territorios bajo la corona y sus comunidades culturales y nacionales. Se genera así un modo de vestir que es denominado, ya en aquel momento, *vestir a la española*. Esto ocurre de manera paralela al cambio de mentalidad que inaugura la Modernidad y supone un avance desde los modos feudales hacia una sociedad humanista, que quiere codificar los saberes experimentales existentes para asegurar su correcta transmisión sin limitarse al gremio. El libro *Geometría y traça* de Juan de Alcega de 1589 es el primero de estos intentos, y testimonia la aplicación matemática sobre una práctica hasta entonces artesanal. Abrió, además, la puerta a muchos otros que fueron sucediéndose, bajo el mismo título y colocando la geometría al frente: Freyle (1583), Segovia (1617), de la Rocha (1618), etc.

Pero los tratados no recogían solo una metodología nueva, como el escalado aritmético, sino también elementos adicionales que rompían con la dinámica bajomedieval. Primero, recogen ya la iniciativa de Felipe II de unificar definitivamente los sistemas de medida para evitar prejuicios, fraudes y engaños. Será la Pragmática y Provisión Real de 1568 la que establezca la vara de Burgos, desde entonces *vara castellana*, como medida legal única para todo tipo de tejidos.

Asimismo, como las ordenanzas bajomedievales, los nuevos tratados también recogieron los exámenes para obtener la maestría. El aspirante debía elaborar numerosas trazas y prendas para su revisión por un jurado de prestigio. En sí mismos, los exámenes apuntaban hacia una apertura de la disciplina más allá del gremio, pero el proceso no estaba plenamente asentado: sus elevados costes los convertían en inaccesibles para una parte importante de los aspirantes.[1]

[1] En *Rinconete y Cortadillo* (1613) Miguel de Cervantes inmortaliza a un oficial de sastre que, pese a ser hijo de maestro de sastrería, no puede con su escaso sueldo hacer frente a las tasas del examen.



Y, al mismo tiempo, el modelo gremial continuaba vigente al definir tasas reducidas para los hijos de los miembros de la profesión (Gómez de Valenzuela, 2003:317). De modo corporativo, el examen determinaba y limitaba las labores de la sastrería, fundamentalmente frente a aquellas profesiones susceptibles de intrusismo.[2]

Por último, los tratados sirvieron también para configurar una deontología de la sastrería más allá de las normas recogidas en las ordenanzas: un comportamiento a cumplir, una apariencia a mantener, o los buenos tejidos a usar.

Es cierto que esta homogenización y normalización de la disciplina no fue bien acogida por todo el sector. Al contrario, los sastres más tradicionales trataron de preservar sus propios patrones como elemento distintivo. Sin embargo, en su conjunto, las innovaciones que introdujeron, los avances que se dieron sobre elementos que ya estaban incluidos de algún modo en las ordenanzas antiguas y el hecho de su vocación universal frente al plano local de las ordenanzas gremiales nos permiten imaginar el nacimiento de un nuevo sastre y su distancia con el sastre tradicional bajomedieval.

[2] Véase el pleito de los calceteros y retaleros contra los sastres de Valladolid en García Fernández, 2016: 52.

### Pervivencia y adaptación del sastre tradicional

Los cambios mencionados ilustran las transformaciones que se dan en la figura del sastre tradicional. En el paso a la Modernidad, la figura más parecida a éste, a pesar de estos cambios, serán los llamados sastres reales y aquellos que, sin trabajar para la monarquía pero siguiendo el mismo modelo, se centrarán en la órbita de la corte. Es cierto que la aparición de nuevas figuras (v. infra) redujo el mercado para este tipo de sastres, que dejarán de vestir a funcionarios, burócratas y otros personajes secundarios de la corte. Pero también lo es que la corte jugó un papel esencial al trabar la evolución de la profesión, de manera que su tipo de negocio subsistió a base de exclusividad y lujo, y sus tareas continuaron siendo, principalmente, las de supervisión de todo el proceso de confección y toma de decisiones técnicas, después ejecutadas por oficiales y otros trabajadores. Esto no deja de ir en la misma dirección de elevar su estatus social, al dirigir sus tareas hacia lo intelectual y separarlo de la pura ejecución manual.

El sastre real disponía, además, de una plaza en propiedad en la corte, que en la mayoría de las ocasiones se heredaba; era uno de los oficiales mejor considerados de la Real Casa, y contaba con una serie de interinos que cubrían sus ausencias (García Sierra, 2014:116) y colaboradores externos, llamados *estantes o andantes*, cuando el volumen de trabajo lo exigía (Marchant Rivera, 2018:297).

De este modo, con la Modernidad, el organigrama del oficio de sastre cortesano aumentó el número de operarios, así como la diversificación y compartimentación del trabajo. Ya en el siglo XVII se encuentran sastres especializados en las diferentes prendas que se requerían en la corte. Según los libros de etiquetas, había sastres de cámara del rey, sastres de cámara de la reina, de damas, de infantes, de guardajoyas, de caballeriza, etc.

El trabajo de los sastres de corte pasaba finalmente por el filtro de los miembros de la cámara del rey, particularmente por el *sumiller de corps*, encargado de supervisar el diseño y la calidad de las piezas

y controlar el presupuesto, coordinar los diferentes talleres que participaban en la creación de la imagen real, etc. Sin embargo, la importancia del *sumiller de corps* no significa que el sastre perdiese atribuciones. En otras palabras, pese a que la figura del rey y del *sumiller de corps* podían limitar la "libertad creativa" del sastre, éste disponía de margen para su propia impronta. Además, el constante cambio de prendas que el monarca debía lucir en función del evento también ofrecía margen. De este modo, la figura sartorial era imprescindible para la confección de una imagen real, donde cada detalle estaba pensado y orquestado.[3]

No obstante, los sastres tradicionales fueron incapaces de dar salida a las nuevas necesidades de la Modernidad. No solo en cuanto a las demandas de la burguesía, sino incluso en relación a un Estado moderno. Por ello, figuras como el ropero de nuevo adquirieron un impresionante desarrollo en pocos años. En cuanto a la corte, serán éstos los encargados de trabajos de importancia menor, pero de grandes volúmenes: uniformes, vestidos de infantería y caballería, etc. (López y Nieto, 2001: 6). Estos volúmenes implicaron un nuevo sistema de producción, completamente opuesto al modelo productivo tradicional: la fabricación de piezas iguales y la creación de un sistema de tallaje[4] cuyas referencias aparecen en 1630 en talleres como el de Pedro Rico (López y Nieto, 2001:7). Una nueva estandarización que se sumaba a los cambios que ya se habían dado en esa dirección.

### Los sastres modernos

Más allá de los encargos de volumen de la corte, los nuevos sastres entroncaron con las nuevas necesidades del público. Aparecen nuevas formas de intervención en el mercado de la indumentaria, donde el elemento "mercado" es, de hecho, el más importante.

La emergencia de la burguesía y su necesidad de proyección visual de clase (Rodríguez Silgo, 2017) va a exigir la aparición de un comercio de indumentaria que supere el sistema de confección *ad hoc* de los sastres de la época anterior, pero que todavía están presentes en ésta. Por eso, a inicios del siglo XVII, aparecen roperos o sastres de nuevo, frente a la lentitud y el elevado coste de los tradicionales, pero especialmente debido a la capacidad adquisitiva de la clase comercial, las nacientes profesiones liberales y los servidores públicos fuera de la corte.[5] Por ello, se centrarán principalmente en el aspecto comercial hasta el punto de que que algunos roperos de nuevo nunca pasaron los exámenes y no eran, por lo tanto, maestros sastres, pero sí tenían la capacidad para subcontratarlos y disponían de los canales para asegurar la venta de un producto que ya no es exclusivo, sino preconfeccionado y estandarizado.

La aparición de este tipo de sastres modernos favorecerá el abaratamiento de la vestimenta por varias vías. Primero, al emplear materias primas de inferior calidad y de producción nacional, mucho más asequibles que las importadas. Destaca aquí la creación de nuevos tejidos a partir de las mezclas, como la tirela o el gorgorán, que proporcionan una apariencia similar a los más costosos. Pero también el efecto de las compras al por mayor, un recurso mercantil fuera del alcance de los sastres tradicionales.

[3] Por ejemplo, la reina y sus damas confeccionaban sus tejidos con las mismas telas e incluso el tejido y tapizado del propio carruaje real debía conjuntar con estas nuevas creaciones.

[4] Inicialmente el sistema de tallaje no era homogéneo, sino que, al igual que sucedía con el sistema métrico de vara, variaba de unos talleres y fabricantes a otros. En distintos archivos nos encontramos con cara y media, vara de largo, vara menos ochava de largo, cuarto y vara, dos tercios menos dos dedos, vara y ochava de largo, etc.

[5] Su existencia estaba recogida en las actas gremiales de sastrería de 1561 y en documentos oficiales, donde se recogían sus funciones principales, como la mercantilización artesana y la subcontratación de la mano de obra, consiguiendo así la maximización de los beneficios. Así, por ejemplo, en 1630 Pedro Rico encarga y facilita el paño para confeccionar determinadas prendas a tres sastres: Juan López, Juan Martín y Mora (Nieto Sánchez, 2001:11).



Segundo, a través de las nuevas formas de patronaje geométrico, se favorece la pre–producción de piezas que aceleran la confección final y, consecuentemente, la abaratan. Se superan así las variaciones a que estaba sometida la ropa de sastres tradicionales. La unificación de medida en la vara castellana y sus divisiones disparó este proceso.

Tercero, al abaratar la mano de obra, por dos vías: a) mano de obra no cualificada, fundamentalmente de familiares y mujeres que presionan hacia abajo la masa salarial; y b) contratación de maestros sastres con menos recursos,[6] a cambio de salarios de oficiales.

El objetivo del abaratamiento no era sino la creación y mantenimiento de un mercado fuera de la corte y la satisfacción de las crecientes necesidades de la burguesía, a la que se ofrecía un servicio instantáneo y diversas facilidades de pago. Esto último obligaba a tener libros de cuentas y, sobre todo, a conjugar adecuadamente el volumen de crédito, el capital inmovilizado y el estocaje, lo que refuerza la idea de un mayor peso del aspecto comercial y explica por qué estas figuras solían estar relacionadas con maestros sastres acaudalados, que podían invertir e inmovilizar capital, y grandes capitalistas bien conectados que podían contratar los servicios de terceros.

En este sentido, los roperos no tardaron demasiado en independizarse del gremio de sastres allí donde les fue posible, lo que provocó un importante número de conflictos y pleitos con los sastres. No obstante, la desregulación del sector se tradujo más o menos inmediatamente, y pese a las protestas, en un mercado completamente nuevo, caracterizado por una tupida red de empleo indirecto que sobrepasaba los viejos límites del gremio: una importante economía sumergida y la emergencia de talleres de sastres proletarizados que ejercían sin haber superado los exámenes, pero que funcionaban como externalizaciones de los roperos.

En resumen, puede considerarse que la aparición de la figura del ropero de nuevo aceleró la democratización de la indumentaria y ayudó a desdibujar las diferencias sociales mediante la apariencia. La promulgación de pragmáticas contra el lujo y para asegurar la diferencia visual entre estamentos (sin conseguirlo), demuestra que, como mínimo, los roperos de nuevo fueron un vehículo esencial para estas transformaciones.

Por último, y aunque sea a modo de apéndice, interesa notar que a pesar del enorme desarrollo de este mercado, la confección doméstica tradicional que caracterizaba la vestimenta bajomedieval no desapareció por completo, ni mucho menos, sobre todo en el ámbito rural. Familias enteras dependieron de la confección artesanal para conseguir ingresos, surgiendo así una industria sumergida que compite con la producción legal de los gremios de la confección.

A esto hay que añadir la existencia de los llamados roperos de viejo, que recomponen la ropa usada y la comercializan en puestos para atender la demanda de las clases populares. La importancia de éstos, si bien menor, fue suficiente como para constituir en Madrid un gremio separado del de sastres y del de roperos de nuevo; y también para merecer menciones especiales en las ordenanzas del gremio de sastres en otras localidades donde no estaban segregados.

En cualquier caso, es evidente que la estratificación del oficio de la indumentaria refleja de manera directa la estratificación de la sociedad moderna: maestros sastres que avanzan en técnicas y estandarización,

[6] En la obra de Miguel de Cervantes *Rinconete y Cortadillo*, el padre del protagonista, pese a ser maestro de sastrería, no dispone de taller propio, conforma parte del grupo de maestros sin taller que son empleados por los sastres de nuevo para realizar sus prendas a un muy bajo salario.

pero no en relaciones de mercado, y que tienen un público acaudalado pero reducido en la corte y entre la alta nobleza; roperos de nuevo que surgen a medio camino entre los grandes encargos de Estado y la multitud de pequeños encargos de la creciente burguesía comercial – avanzando hacia el futuro concepto de *prêt–à–porter* –; y por último la supervivencia de la producción doméstica, especialmente en el campo, y el reacondicionamiento de prendas para las clases populares, más común en las ciudades.

**Bibliografía**


DE LA PUERTA ESCRIBANO, Ruth, "Los tratados del arte del vestido en la España Moderna", *Archivo Español de Arte*, vol. 74, número 293, CSIC, Madrid, 2001, pp. 45–65.

FALCÓN PÉREZ, María Isabel, "Sobre la industria del vestido en Zaragoza: las ordenanzas de la cofradía de sastres, calceteros y juboneros", *Aragón en la Edad Media*, vol. XII, Universidad de Zaragoza, 1995, pp. 241–265.

GARCÍA SIERRA, María José, "Quién vestía a los reyes: real guardarropa y sastres de cámara", *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014.

GIORGI, Arianna Barbara, "Sastres y roperos en Madrid: La imagen cotidiana de la moda del siglo XVIII", *Estudios Humanísticos. Historia*, número 15, Universidad de León, 2016, pp. 55–68.

GÓMEZ–CENTURIÓN JIMÉNEZ, Carlos María, "Al cuidado del cuerpo del Rey: los sumilleres de corps en el siglo XVIII", *Cuadernos de Historia Moderna*, Anejo II, Universidad Complutense de Madrid, 2003, pp. 199–239.

GÓMEZ DE VALENZUELA, Manuel, "La regla de la cofradía jaquesa de sastres, bajo la advocación de San Lorenzo 1602)", *Argensola: Revista de Ciencias Sociales del Instituto de Estudios Altoaragoneses*, número 113, Instituto de Estudios Aragoneses, Huesca, 2003. pp. 315–328.

GONZÁLEZ ARCE, José Damián, "De la corporación al gremio. La cofradía de sastres, jubeteros y tundidores burgaleses en 1485", *Studia Historica. Historia Medieval,* número 25, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 191–219.

GONZÁLEZ ARCE, José Damián, "La organización de la producción textil y las corporaciones gremiales en las ordenanzas generales de paños castellanos (1494–1511)", *Anuario de Estudios Medievales*, CSIC, julio–diciembre 2008, pp. 707–759.

HERNÁNDEZ GARCÍA, Ricardo, *La industria textil en Palencia durante los siglos XVI y XVII*, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2007.

JIMÉNEZ MONTAÑÉS, María Ángela, "La industria textil y su regulación en el siglo XVI: Caso particular de Toledo", *Pecvnia*, número 14, Universidad de León, enero–junio 2012, pp. 107–132.

LÓPEZ BARAHZONA, Victoria y NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, *El trabajo en la encrucijada: los artesanos urbanos en la Europa de la Edad Moderna*, Grupo Taller de Historia Social, Los Libros de la Catara, Madrid, 1996.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria y NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, "La ropa estandarizada: innovaciones en la producción, comercio y consumo de vestuario en el Madrid del siglo XVII", *Sociología del Trabajo*, número 71, Universidad Complutense de Madrid, 2001, pp. 118–135.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria y NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, "La formación de un mercado de trabajo en las industrias del vestido en el Madrid de la Edad Moderna", *Sociología del trabajo*, número 68, Universidad Complutense de Madrid, 2010, pp. 147–168.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria y NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, "La revolución silenciosa de la ropa hecha: los roperos de nuevo de Madrid en los siglos XVII y XVIII", *XI Congreso Internacional de la AEHE*, Colegio Universitario de Estudios Financieros (CUNEF), Madrid, 2014.

MARCHANT RIVERA, Alicia, "Fuentes documentales para un esbozo del arte sartorial: sastres de príncipes, reyes y nobles en la Corona de Castilla en los inicios de la Modernidad", *Vínculos de Historia*, número 8, Universidad de Castilla–La Mancha, Ciudad Real, 2019. pp. 296–314.

MUÑOZ NAVARRO, Daniel, *Comprar, vender y consumir. Nuevas aportaciones a la historia del consumo en la España moderna,* Universitat de València, Fundació General de la Universitat de València, 2011.

NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid, 1450 – 1850,* Fundamentos, Madrid, 2006.

NIETO SÁNCHEZ, José Antolín y ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, "Los gremios de Madrid durante la Edad Moderna: una revisión", *AREAS, Revista Internacional de Ciencias Sociales,* número 34, Universidad de Murcia, 2015, pp. 47–61.

NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, "La conflictividad laboral en Madrid durante el siglo XVII: el gremio de los sastres", *Actas del I Congreso de Jóvenes Geógrafos e Historiadores*, Escuela Libre de Historiadores, Sevilla, 1995, pp. 283–287.

PÉREZ TORAL, Marta, "Tejidos y textiles en la vida cotidiana del siglo XVII", *Revista de Investigación Lingüística*, número 20, Universidad de Murcia, 2017, pp. 195–219.

RODRÍGUEZ SILGO, Alba, "La articulación de las clases sociales de la monarquía hispánica a través de las pragmáticas de los Austrias en el lujo y en el vestir", *Lope de Barrientos. Seminario de Cultura*, número 10, Asociación Seminario de Cultura Lope de Barrientos, Cuenca, 2017, pp. 189–199.

SÁNCHEZ MARTÍN, Francisco Javier y SÁNCHEZ ORENSE, Marta, "La metrología en el primer tratado de sastrería española del siglo XVI: cuestiones terminológicas sobre la voz vara", *Sintagma*, número 23, Universitat de Lleida, Lleida, 2011, pp. 71–83.

SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *Plaza Universal de todas las ciencias y artes*, Luis Sánchez, Madrid, 1615.

TORRA FERNÁNDEZ, Lidia, "Las *botigues de teles* de Barcelona: aportación al estudio de la oferta de tejidos y del crédito al consumo (1650–1800)", *Revista de Historia Económica*, número extraordinario, Universidad Carlos III, Madrid, 2003, pp. 89–105.

ZOFÍO LLORENTE, Juan Carlos, *Gremios y artesanos en Madrid, 1550–1650. La sociedad del trabajo en una ciudad cortesana preindustrial,* CSIC, Madrid, 2005.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# VESTIR LA CONTRARREFORMA

MERCÈ FERNÀNDEZ ÁLVAREZ

Doctora en Historia del Arte y Técnico Superior en Restauración Textil en el Institut Valencià de Conservació, Restauració i Investigació de la Generalitat Valenciana.

A finales del s. XVI, Juan de Ribera (1532–1611) fue uno de los personajes más influyentes de España, al ocupar importantes puestos eclesiásticos, políticos y sociales como arzobispo de Valencia, patriarca de Antioquía, virrey de Valencia, capitán general, presidente de la Audiencia y canciller de la Universidad.

Su curiosidad científica e intelectual le llevó a reunir en su obra fundacional, el Real Colegio Seminario de Corpus Christi, una formidable biblioteca que además de convertirse en un modelo para el mundo artístico y de culto, lo prestigió como un mecenas de las artes y paradigma de la Contrarreforma.

Las fuentes documentales consultadas en el propio Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (ACCV) nos dan detalladas noticias de la actividad textil vinculada a la Casa y de los artesanos que las realizaban.[1] Entre ellos hay sastres, bordadores, cordoneros, etc., que trabajaron para don Juan de Ribera, desde su etapa como obispo de Badajoz (1562–69) hasta los años en los que fue arzobispo de Valencia (1569–161).

La confección de nuevos ornamentos o las reparaciones de los antiguos, el mantenimiento y la limpieza tanto de indumentaria como de los tapices, fueron tareas ejecutadas con el expreso deseo de dotar, mantener y conservar un patrimonio textil muy rico y directamente vinculado al espíritu de Contrarreforma con criterios de compostura, severidad espiritual, rigor litúrgico y piadoso orden.

De esos documentos hemos obtenido datos relativos a los proveedores del material textil: desde cintas a pasamanerías, pasando por diferentes tejidos o encajes, que los artesanos transformaban en prendas y ornamentos litúrgicos, obteniendo con ello variada información relativa al origen nacional de los encargos que posteriormente vestían en las ceremonias litúrgicas del Real Colegio.

Las referencias obtenidas de la documentación previa a la llegada del patriarca a Valencia, hacen alusión a una manufactura local y a encargos a ciudades castellanas o andaluzas, al igual que ocurre con los proveedores de las materias primas. Será a partir de la llegada del arzobispo Ribera a la capital valenciana, cuando se rodeará de artesanos de la propia ciudad, cuyos nombres y ocupaciones se enumeran de forma individual y detallada, algunos de ellos maestros destacados en el ámbito textil valenciano.

[1] Respecto a la fundación y organización del Real Colegio Seminario de Corpus Christi se han consultado: las Constituciones, las Santas Visitas, las Determinaciones, las Consuetas, los Inventarios, los Libros de Cuentas de Construcción y Fábrica, los Libros "de lo que se ha gastado", el Gasto General y otros documentos como fuente documental de la tesis doctoral: Mercedes Fernández Álvarez: *Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI–XVII en la colección textil del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, 2017.

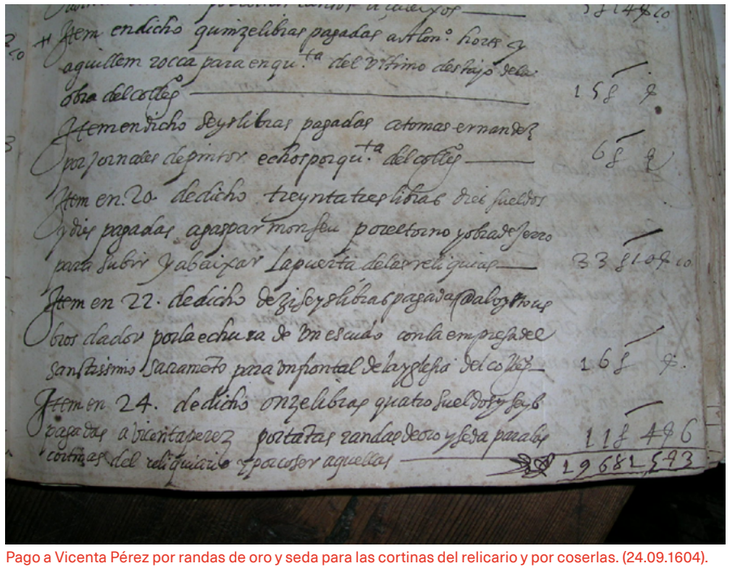


La mayor parte de los artesanos citados son hombres, pero a pesar de ello hemos querido citar a las mujeres para darles visibilidad y contribuir a poner en valor su trabajo, como se está haciendo en diversas investigaciones en el ámbito europeo.[2]

Es frecuente que las pocas mujeres que aparezcan tengan asignadas tareas menores y en el caso de desempeñar un oficio, lo hagan vinculadas al de su marido como viudas.

Así sería en el caso de Gertrudis Pichón, que aparece citada como viuda de Cº Nicolás Arnau, sedero, con la que tratarán para que les teja una seda labrada en abril de 1676,[3] mientras la denominada "Viuda Na Ramona" o de María García se citan como viudas, pero sus actividades para la Casa son las de lavar y remendar la ropa de la sacristía, trabajos que tienen menor consideración social.

También tendrá relación con la limpieza de la ropa de la sacristía Beatriz Jordá y de Pérez, que además proporciona randas y aderezos.[4] Vicenta Pérez también se ocupará de poner randas, coser velos y cortinas, mientras Isabel Pérez se ocupa de poner olor a los corporales y a Úrsula Soler se le paga por una alfombra grande para el Colegio.[5]



Pago a Vicenta Pérez por randas de oro y seda para las cortinas del relicario y por coserlas. (24.09.1604).

Algunos de los maestros que ejercen como Francisco Menéndez, Aloy Tous y Nicholau de la Torre, ya aparecen documentados en el medio valenciano vinculados a trabajos para la Casa de la Diputación (actual Generalitat Valenciana), citados en los elencos de proveedores y para el Real Colegio.[6] Podemos imaginar, por lo tanto, que son unos destacados artesanos cuando su trabajo es requerido por instituciones tan destacadas en la vida social, política y religiosa de la ciudad.

Dos de los bordadores identificados en la documentación estudiada son Antonio Brano y Aloy Tous. Al primero, Antonio Brano, se le dan veinte reales castellanos por "el trabajo tenido en mirar", un terno de raso blanco bordado con trepas de brocado muy rico, según un

[2] Ana María Ágreda Pino: "El trabajo de la mujer en los obradores de bordado zaragozanos. Siglos XVI–XVIII", *Artigrama*, 15, 2000, pp. 293–312. Anna Bellavitis: "Donne, cittadinanza e corporazioni tra Medioevo ed età moderna: ricerche in corso", *Corpi e storia. Donne e uomini dal mondo antico all'età contemporanea*, 2002, p. 87.

[3] Archivo del Real Colegio Seminario de Corpus Christi (ACCV), *Libro de las Determinaciones hechas por los muy Ilustres y Reverendos...,* 1617–1677, abril de 1676.

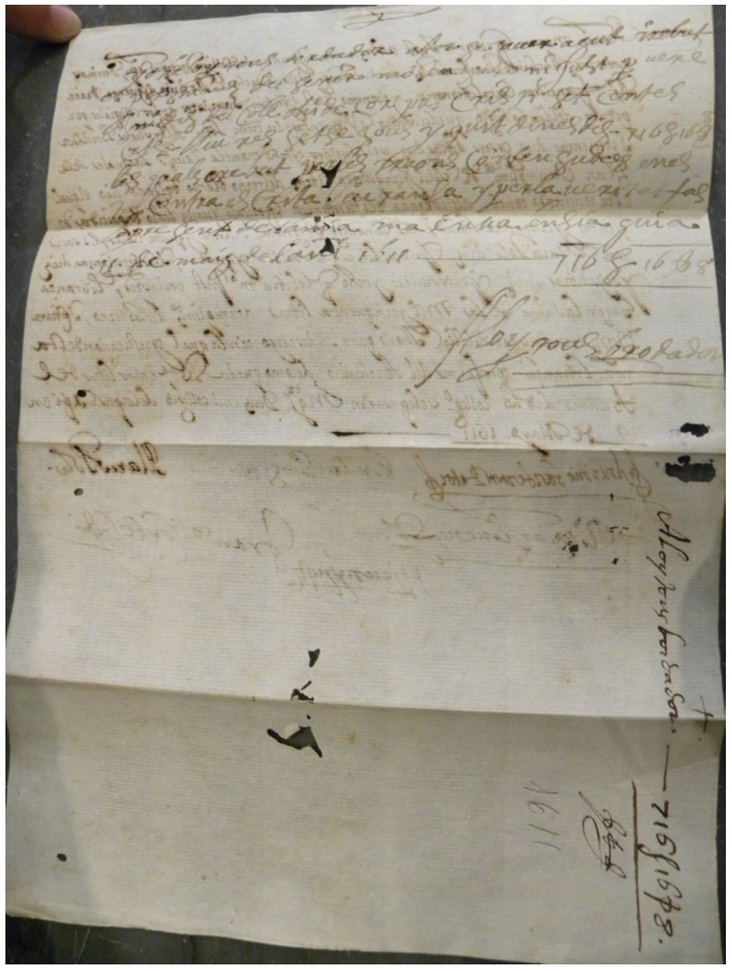
[4] ACCV, *Libro de las cuentas de Construcción y Fábrica del Real Colegio, Histórico, 183b, 1892.* Consultado a través de la transcripción de 1892, p.354.

[5] ACCV, *Libro de las cuentas de Construcción y Fábrica del Real Colegio, Histórico, 183b, 1892.* Consultado a través de la transcripción de 1892, p. 284.

[6] Salvador Aldana Fernández: *El Palacio de la Generalitat de Valencia. III Documentos,* Valencia: Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, pp. 167–189.

albarán fechado el 12 de mayo de 1611.[7] Entendemos que el trabajo por el que se paga es por "taçar un terno", el terno blanco efectuado por Aloy Tous, también denominado como terno de la Purificación.

Se conserva un albarán escrito por el anverso y el reverso, donde se cita el valor total del terno, que es enorme, un total de 1050 libras, y donde Gerónimo Just, síndico del Colegio de Corpus Christi, junto a otros colegiales perpetuos, dan a Aloy Tous una parte del total: 716 libras, 8 sueldos y 8 *diners* – o moneda valenciana, como se especifica en el original–, entendemos que a cuenta del trabajo que se ha encargado. Dos días después el bordador Aloy Tous firma haber recibido la cantidad parcial citada.[8]



Albarán sobre el pago a Aloy Tous de un terno blanco. Caja 1611. (05.1611).

La existencia de estos documentos es importante por ser escasos los testimonios que nos permiten relacionar una obra textil con su autor y además nos dan noticia de la valoración económica que suponían. Asimismo, nos hablan del saber hacer del bordador Aloy Tous que

[7] ACCV, *Gasto general, Histórico, 1611,* Caja 1611, Época, 12 de mayo de 1611: "Jo Antonio Brano bordador digo que es verda que erresebido del colexio del Señor patriarca don Juan de rribera por manos del señor mosen Jeronimo just veinte reales castellanos los quales se medan por el rabajo tenido enmirar un terno derraso branco bordado de trepas de brocado muy rico [ ...]"

[8] ACCV, *Gasto general, Histórico, 1611,* Caja 1611, Época, 9 de mayo de 1611: "Señor Mossen Jerónimo Just a Vm, como asyndico del Collegio decorpus Xpi, Decimos nosotros [...] quedeldinero q Vm, ensupoder tiene libre Aloy Thous bordador seteçientas diez y seis libras diez y seis sueldos y ocho moneda valenciana las quales se le libran acumplimiento de mil y cincuenta libras del terno blanco bordado rico el qual esta concertado con el [...]" 11 de mayo de 1611, "Yo Haloy Tous bordador [...] set centes cetze lliures setse sous y guit diners les quals erebut per les raos contingudes en esta contra escrita [...]", 13 de mayo 1611



ejecuta con una técnica compleja, las trepas,[9] el trabajo de confección de un terno completo.

A Aloy Tous se le asignan además diversos encargos desde 1604 a 1611. Según algunas anotaciones del Libro de Cuentas de Construcción y Fábrica, se le paga a cuenta por obras que tiene a su cargo pero sólo se especifican algunas: escudos del Santísimo Sacramento, un dosel para el monumento, bordar un paño e incluso alfombras (aunque no se especifica si él las teje). También se le paga por otras tareas de mantenimiento, como sacar al sol y limpiar los ornamentos.[10]

Uno de los sastres que trabaja para la casa de 1604 a 1609 es Pedro Comba, del cual nos consta que hizo casullas, frontales, dalmáticas y capas. De la confección de ornamentos interiores como albas, se ocupó Navarro, y de los remiendos de los vestidos de los Infantillos o de coser un sayal para la Capilla Mayor, Gerónimo Vicente.

Aunque no se especifica su oficio como sastre, Gonzalo Suárez parece que confeccionó indumentaria externa: casullas y dalmáticas, al igual que albas interiores y frontales. En el caso de los ornamentos encontramos una anotación donde Jayme Muñoz le libra brocatel verde para confeccionar ornamentos.[11]

Pedro Martínez y Francisco Meléndez coinciden en la confección de doseles y colgaduras, como el dosel negro del altar del Cristo atribuido al segundo.

También suministran materiales, en este caso paños, los *peraires* Domingo R [...] y Josep Julia, mientras que Nicolás Arnau, sedero, y Francisco Cuevas proporcionan tafetanes, entre otros para forrar ornamentos (tafetán pajizo), a pesar de que éste último es considerado *velluter*.

Los dos tapiceros identificados con tal oficio, M. Francisco y Francisco Godoi se encargan del adobo, aderezo y remiendo de las alfombras, alfombrillas y tapetes. También Vicente Lepanto proporciona alfombras para los asientos de los jurados.

A Vicente Serrano se le denomina como colchonero pero se le encarga coser cortinas de lienzo para los altares, y al cordonero Gaspar Espinosa[12] se le compran materiales para decorar las piezas durante 1610 y 1611.

Antonio Pérez, Vicente Pérez y Gaspar Valls servirán randas y aderezos, mientras Geronimo Rosellón, Gaspar Cervera y Nicholau de la Torre proporcionarán pasamanes de oro para ornamentos.

Nicholau de la Torre[13] está ligado al oficio por vinculación familiar. Es hijo de Phelip de la Torre, al que se le encarga el frontal de altar con la representación de los tres brazos de la Generalitat.[14] Al morir éste sin haber finalizado la obra, serán sus dos hijos, Silvestre, bordador, y Nicholau, pasamanero los que lo finalizarán en 1577.[15]

Tenemos constancia documental de que también se le adeuda a Nicholau de la Torre por el gasto ocasionado en 1584–1585 de botones, *franxas*, cordoncillos, alamares, etc.

Mayoritariamente, la manufactura textil está en manos de artesanos capacitados para desarrollar su oficio que se organizan en obradores de mayor o menor tamaño, pero igualmente hemos de citar algunos casos destacados de damas nobles que ocupan su tiempo en esos menesteres.

[9] Antonio C Floriano Cumbreño: *El bordado*, Barcelona: Editorial Alberto Martín, 1942, p. 117. El bordado de trepas o trepados tiene gran desarrollo en el siglo XVI y es muy utilizado con motivos de grutesco. Los modelos decorativos se recortan en tela, se aplica y se perfila sobre el fondo y a veces se matizan formando claroscuros y sombras en el modelado de florones y vueltas de los roleos.

[10] ACCV, *Gasto general, Histórico, Gasto general,* 1608, Caja 1608.

[11] ACCV, *Libro de las cuentas de Construcción y Fábrica del Real Colegio,* 1892., p. 298.

[12] ACCV, *Gasto general.* Caja 1611, Época.

[13] Salvador Aldana Fernández: *El Palacio de la Generalitat de Valencia. III Documentos*, Valencia: Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 188.

[14] Frontal de altar restaurado por Mercè Fernández en el 2000, Centro Técnico de Restauración de la Generalitat Valenciana, dossier nº14. Actualmente está expuesto en el Palau de la Generalitat de Valencia.

[15] Salvador Aldana Fernández: *El Palacio de la Generalitat de Valencia. III Documentos*, Valencia: Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura, 1992, p. 174.

Ello se pone de manifiesto con la creación de talleres caseros en los interiores de los palacios, dirigidos por la dueña de la casa, donde trabajan las mujeres de la familia e incluso del servicio, por considerarse una actividad relacionada con una vida moralmente sana que distrae de comportamientos peligrosos para la virtud. A esas mujeres se dedican algunos de los libros de modelos que se dan a conocer en el s.XVI, donde se recogen tablas xilografiadas con diseños utilizados para los bordados, los encajes a la aguja o los de bolillos.

Ese espíritu caritativo impuesto por la posición social lleva también a la creación y patrocinio de escuelas, donde se acogen mujeres en condiciones desfavorables, o conventos, por lo que también encontramos obras dedicadas a religiosas.

En la documentación conservada en el Archivo del Real Colegio, encontramos noticias de esas labores realizadas por nobles damas, que nos han permitido identificar, catalogar y atribuir dos casullas de don Juan que aún se conservan a la Marquesa de Malpica, Catalina de Ribera, y a la Reina Doña Margarita de Austria.

Entre 1562–69 podemos datar la casulla morada,[16] gracias a Miguel de Espinosa, encargado de la contabilidad de la Casa de Badajoz, que refiere en 1562 la compra de tafetán morado y oro hilado para hacer una casulla y dos frontales.[17]

Ese material será entregado "en el aposento de mi Señora" para ser cosido por unas mujeres al servicio de la denominada "Señora Marquesa". La señora Marquesa sería la Marquesa de Malpica, Catalina de Ribera, hermana de don Juan.

La misma "casulla morada con el campo sembrado de flores de canutillo" que pinta F. Ribalta en *El Patriarca Ribera difunto*.[18]

[16] Casulla morada catalogada como C6 en la tesis doctoral: Mercedes Fernández Álvarez: *Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI–XVII en la colección textil del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*. 2017, p. 157–158, p. 336–337.

[17] ACCV, *Gasto general,* 1562–75. "Descargo de Miguel de Espinosa por los maravedis que gasto en el adereço de casa de don Juan mi Señor", 1562, f. 14r, f.14v, f.16r, f.16v.

[18] Fernando Benito Doménech: *Pinturas y pintores en el Real Colegio de Corpus Christi*, Valencia: Federico Doménech, 1980. (Catalogada como 184).



Anverso de la casulla morada de San Juan de Ribera. (1562–69).



La segunda casulla se conserva ubicada en la denominada Celda del Santo. Responde a la descripción del documento que referencia el inventario realizado el 7 de enero de 1611 en el Palacio Arzobispal y los ornamentos que allí se encontraron:

> "Una casulla de cordovan adobada de ambar con la cenefa bordada sobre raso blanco, de oro, plata y sedas de matices, y el campo de la dicha casulla con un recamo de torzal de oro y plata, aforrada con tafetán amarillo con su estola y manipulos de la misma obra".[19]

Juan Ximénez dice refiriéndose a don Juan de Ribera, que además de hacerle la merced de celebrar la misa nupcial a la Reina Doña Margarita de Austria, ésta "... le regaló con una casulla de cabretilla de *ámbar* bordada con sus propias manos de oro, y seda...",[20] atribuyéndole, por lo tanto, la realización de la casulla denominada en los inventarios "casulla de cordován" y su posterior regalo al Patriarca Juan de Ribera.

También a través de la obra sobre la vida y muerte de la Reina Margarita de Austria, Diego de Guzmán, hace alusión a su gusto por bordar para las Iglesias e incluso cita que encarga tejidos y realiza algunas piezas como frontales.[21] Eso podría reforzar la hipótesis de Ximénez respecto a que la Reina fuera la autora.

Los ornamentos se realizaron durante la primera década del s. XVII utilizando como base del bordado un material poco habitual, la piel.[22] Parece tratarse de una gamuza o de una badana y no de un cordobán, contradiciendo la denominación tradicional de las piezas.[23]

[19] José Ventura y Valls: *Libro de noticias y curiosidades del Real Colegio Seminario de C.Christi*, ACC SF 139, p. 231.

[20] Juan Ximénez: *Vida y virtudes del Ylmo. Y Exmo. Señor D. Juan de Ribera, Patriarca de Antioquia*, disponible en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000103816&page=1> [fecha de consulta: 23 agosto de 2016].

[21] Diego De Guzmán: *Reyna católica. Vida y muerte de D. Margarita de Austria, Reina de España,* disponible en <http://books.google.es/books/ucm?vid=UCM5327670879&printsec=frontcover&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false> [fecha de consulta: 23 agosto de 2016].

[22] Casulla catalogada como C1 en la tesis doctoral: Mercedes Fernández Álvarez: *Los ornamentos litúrgicos de los siglos XVI–XVII en la colección textil del Real Colegio Seminario de Corpus Christi de Valencia*, 2017, p. 147–148, p. 491.

[23] Sebastian Covarrubias Horozco: *Tesoro de la lengua castellana o española* , disponible en http://fondosdigitales.us.es/media/books [fecha de consulta 24 de mayo de 2010]. "Gamuza es un animal especie de cabra montes, que en Italiano se llama camoccie, y de sus pieles adobadas se hazen calças y jubones y llamanlas gamuças del nombre del animal, el qual es el diminutivo del gamo".



Anverso de la denominada "casulla de cordován" de San Juan de Ribera. (Primera década s. XVII).

[24] P. Alex Paganino y Elisa Ricci: *Il Burato. Libro de recami*, Istituto italiano d'arti grafiche, 1909, p. 93, lámina AX.

El bordado sobre piel fue realizado con torzal dorado y plateado, con un diseño lineal y motivos vegetales de tallos, hojas, zarcillos y bayas, que ocupan toda la superficie con roleos sinuosos que se entrelazan. El escapulario fue bordado al pasado sobre raso de seda blanco con hilos metálicos y sedas polícromas, sin torsión aparente. El diseño decorativo aparece adaptado a la forma de la casulla e incluye una cenefa perimetral, siguiendo esquemas compositivos que aparecen en los libros de modelos como *Il Burato* de Paganino.[24]



Detalle de los tallos y zarcillos bordados sobre piel de la casulla de piel de San Juan de Ribera. (Primera década s. XVII).

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# MODA EN EL SIGLO XVII. ¿QUIÉN VESTÍA A FELIPE IV?

ÁLVARO ROMERO GONZÁLEZ

Doctorando en Historia Social. Universidad de Castilla La Mancha

La pregunta a la que nos enfrentamos puede parecer sencilla: ¿quién vestía a Felipe IV? Bien es cierto que para llegar a obtener una respuesta es necesario realizar una investigación de carácter interdisciplinar en la que se aúnan, principalmente, el arte, la moda y la historia social: gracias al arte, podemos estudiar la indumentaria de épocas pasadas; gracias a esta labor artesanal indagaremos en saber quiénes fueron. De esta manera podremos hablar de una serie de artesanos, de su proceso creador, su obra final y de sus formas de vida. ¿Por qué hablamos de artesanos en vez de hablar de artífices? Sencillamente partimos de la definición formulada por Covarrubias en su *Tesoro de la lengua castellana o española,* donde define al artífice como el maestro de algún arte.[1] Pese a que en nuestro ideario podamos asumir la manufactura textil como un arte, en el siglo XVII no se tenía esa consideración, incluso los pintores ostentaban la etiqueta de ser considerados artesanos y no artistas, dado que elaboraban su obra final de manera manual y no intelectual. Por ello, nosotros hablaremos de artesano frente al artífice, respetando la terminología histórica que nos ocupa.

[1] Sebastián de Covarrubias: *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid: Luis Sánchez (ed.), 1611, p. 94.

Aunque la pregunta a la que nos enfrentamos parezca simple, primero debemos partir de un estudio de la indumentaria masculina del siglo XVII, en donde debemos saber cuáles son los distintos tipos de prendas que puede vestir el monarca. En este caso, el traje básico con el que pueden aparecer los retratos cortesanos se compondría de ropilla, jubón, calzones, medias, zapatos, herreruelo, golilla o valona en el cuello, y como accesorios se pueden encontrar guantes o sombreros, principalmente, además de las joyas que pueda mostrar. No solo participan de este conglomerado los sastres, jubeteros, calceteros o zapateros, sino que los bordadores también tienen una parte muy importante que jugar en este terreno, pues las pragmáticas formuladas siempre juegan en su contra, incluso desde época de los Reyes Católicos o de Carlos V.

Para nuestro estudio partiremos de las obras de Velázquez. El maestro sevillano es uno de los artistas que mayor prestigio ha tenido en la historia del arte. Su gran capacidad técnica, de la que hizo gala desde bien temprano, le sirvió para establecerse en la corte en 1623. De esta manera comenzó a realizar los retratos regios que se conservan de Felipe IV. Éste ha sido el artista principal en quien ha confiado la Monarquía Hispánica para reflejar una psicología y una fortaleza de la que los Austrias menores carecían, pues la preponderancia política

comenzaba a inclinarse en la balanza del lado francés y, con ello, el gusto estético del momento. Durante un gran periodo temporal, la indumentaria española fue la mejor valorada por su hechura, por su calidad y por la estética. Esto se debe, principalmente, a que la hegemonía política residía en esta rama de la familia.

### Artesanía textil madrileña en la Corte de Felipe IV: entorno y formas de vida

Madrid queda conformado como capital de la Monarquía Hispánica en 1561 bajo el reinado de Felipe II, lo que supone una transformación en el campo social y económico de la villa madrileña que es la encargada de dar cabida a la corte. Pese a que, en épocas anteriores, tanto Carlos V como los Reyes Católicos hicieron uso del antiguo Alcázar para sus estancias, esta vez la ciudad debe adaptarse a las nuevas necesidades impuestas. El establecimiento de la corte en Madrid implica la remodelación del tejido urbano de la villa, para dar cabida al grueso de artesanos que son atraídos por la oferta laboral que supone la ciudad frente al mundo rural. Lo que implica el avance del caudal migratorio hacia la villa madrileña repercute, evidentemente, en la natalidad y la creación de las familias. Esto es debido a la posibilidad de que estos artesanos puedan comenzar a crear sus propios núcleos familiares y, en cierta medida en lo que a nosotros respecta, una serie de linajes dentro de la corte. En el caso de los bordadores, por ejemplo, es necesario remontarse hasta el reinado de Felipe II para ver cómo el cargo va pasando de mano en mano dentro de una misma familia, creando así un linaje artesanal al servicio de la monarquía. De esta forma, la itinerancia a la que se encontraban sometidos los artesanos dentro de la corte queda reducida a las salidas esporádicas de las que pueda gozar el rey o, como caso excepcional, al traslado de la corte a Valladolid en un pequeño plazo de tiempo, convirtiéndose así en una región preindustrial en el cambio de siglo.

El artesanado madrileño reside en distintos lugares a excepción de los sastres, que quedan establecidos de la forma más próxima al eje neurálgico que comprende la Plaza Mayor, Calle Mayor y el Alcázar.[2] Esa zona era, por antonomasia, la zona comercial en cuyas aledaños se establecían estos artesanos y cuyos vestigios nos quedan reflejados gracias a los nombres que impregnan el callejero del momento y actual: Calle de Bordadores, Arco de Cuchilleros, Calle de Tintoreros... Al margen de esto, en las calles que nos debemos sumergir son las que debemos denominar casas–taller, en las que el artesano realiza la obra.

A la hora de afrontar el día a día, se debe hacer una división entre artesanos que trabajan para la corte y el resto de artesanos. El grueso de artesanos al servicio monárquico, a diferencia de los gremios, percibiría un salario líquido, además de la remuneración de las piezas realizadas para la corte. Sin embargo, aquellos que pertenecen a los gremios cobrarían únicamente aquellas piezas que realizan. Como bien remarca Nieto Sánchez, "al margen de las corporaciones quedaban, por arriba, los artesanos al servicio del rey, exceptuados de las obligaciones gremiales e impelidos a cumplir con las normas de la etiqueta de la Casa Real".[3] De la misma forma, García Sierra afirma que el artesanado textil se repartía la actividad en turnos de seis meses,[4] es decir, serían meseros aunque nuestra teoría es, partiendo de la documentación, que trabajan de otra forma.

[2] Véase para las situaciones artesanales madrileñas José Antolín Nieto Sánchez, Juan Carlos Zofío Llorente: «Los gremios de Madrid durante la Edad Moderna: una revisión», *Áreas,* 34, 2015, pp. 47–61.

[3] José Antolín Nieto Sánchez: *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid (1450 – 1850),* Madrid: Editorial Fundamentos, 2006, p. 133.

[4] María José García Sierra: «Quién vestía a los reyes: real guardarropa y sastres de cámara» en J. L. Colomer y Amalia Descalzo (ed.): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII),* Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica (CEEH), 2014, pp. 113–135.



A la hora de presentar los resultados obtenidos en la investigación, analizaremos de manera pormenorizada una serie de retratos realizados por Velázquez, en los que incidiremos sobre las labores del artesano, cuál ha podido ser el precio de la hechura y quién se encargó de vestir, de cierta manera, a Felipe IV. De esta manera, sabremos la cantidad de gente necesaria para que el rey vistiese y, además, el precio que tendría en total un conjunto cortesano.

De vestir al rey son responsables artesanos como Sebastiana de Palacios,[5] quien goza de una carrera palatina amplia dedicada al bordado de las prendas de Felipe IV; Juan Rodríguez,[6] sastre de éste; Francisco de Córdoba,[7] calcetero de la caballeriza; Pablo de Ayala,[8] calcetero de la caballeriza y ordinario del rey, entre otros, junto con una valonera, Catalina Romero.[9] Una vez sepamos quién ha sido el responsable de su realización, intentaremos datar a dicha persona con el fin de saber quién ha sido ese creador de moda cuyo nombre sigue perteneciendo a la sombra.

[5] Archivo General del Palacio Real de Madrid (AGP), *Expediente personal*, Caja 781, expediente 4.

[6] AGP, *Expediente personal*, Caja 911, expediente 22.

[7] AGP, *Expediente personal*, Caja 16803, expediente 24.

[8] AGP, *Expediente personal*, Caja 16504, expediente 1.

[9] AGP, *Sección Administrativa*, legajo 911.

**Bibliografía**

COVARRUBIAS, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Luis Sánchez (ed.), Madrid, 1611.

GARCÍA SIERRA, María José, "Quién vestía a los reyes: real guardarropa y sastres de cámara" en *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, vol. I, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014.

NIETO SÁNCHEZ, José Antolín, *Artesanos y mercaderes: una historia social y económica de Madrid (1450–1850)*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2006.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# LOS ARTÍFICES EN EL VESTIR DE ISABEL DE FARNESIO (1714–1746)

Doctoranda de Historia Moderna en la Universidad Autónoma de Madrid

SANDRA ANTÚNEZ LÓPEZ

## Introducción

El presente artículo pretende acercarnos a quienes eran los principales creadores de la imagen textil de la reina Isabel de Farnesio. El marco cronológico elegido, de 1714 a 1746, responde a la llegada de la futura esposa de Felipe V a la Península hasta la muerte del monarca, aunque debemos tener presente que la reina viuda seguirá solicitando vestidos a los sastres de la corte hasta su fallecimiento en julio de 1766. El estudio se apoya en investigaciones previas de Amalia Descalzo Lorenzo y Carlos Gómez–Centurión, historiadores centrados en el estudio de la estructura del guardarropa y de la indumentaria histórica durante el reinado de Felipe V de Borbón.

Nuestra protagonista, Isabel de Farnesio (1692–1766) nacida en Parma, una mujer extranjera, modelo y referente para todas las mujeres españolas se convirtió en el año 1717 en una de las gobernadoras más relevantes de toda Europa. Su poder en la política fue necesario para la creación de nuevas manufacturas textiles, la llegada de comerciantes y sastres de nacionalidad francesa y el intercambio de prendas de vestir.

Los mercaderes y sastres de Isabel de Farnesio, segunda esposa de Felipe V, componen una situación predilecta en la sección del Real Guardarropa. En este sitio no sólo había lugar para los sastres, sino que se sucedía una amplia lista de otros maestros, como eran: bordadores, cotilleros, zapateros, cordoneros, guanteros, costureras, entre otros. Un aspecto fundamental en este periodo cronológico era la interdisciplinariedad entre los distintos trabajadores, ya que debían poseer conocimientos de patronaje, geometría, dibujo y costura. Por medio de las facturas conservadas en el Archivo General de Palacio de Madrid, conocemos las relaciones laborales entre los distintos mercaderes y sastres, ya que unos traían los géneros solicitados y los otros confeccionaban prendas de vestir.



## Los principales creadores de la imagen de la realeza femenina

El registro de oficiales de manos, concretamente los sastres, que aparecen bajo la jurisdicción de *Sumiller de Corps,*[1] nos indica todos los oficios registrados en la Real Cámara que intervenían en la actividad diaria de vestir a la reina y también al resto de la familia real. En las cuentas analizadas en palacio durante esta época, hemos podido contabilizar alrededor de: 54 mercaderes y comerciantes de géneros textiles y 32 sastres, de los cuales 14 son de nacionalidad francesa.

En primer lugar, la mayoría de las mercancías necesarias para vestir a la reina procedían de Francia y parte de Italia, como es el caso del terciopelo genovés, que era importado en la corte de Madrid y París. Debemos tener en cuenta que muchos de los mercaderes de la soberana tenían tienda propia, y no sólo abastecían a la corte, sino a otros sectores sociales, y además algunos de ellos tenían un carácter itinerante. Dentro del elenco de mercaderes de la parmesana destaca Martin Boucher, mercader en París. El francés tuvo un gran protagonismo a partir de 1720, entregando telas de seda, briales para la reina y la princesa, además de galones y flecos de oro. A continuación, sobresale Pedro Fernandez de Recas, proveedor oficial de todos los géneros que servían a los reyes y al resto de la familia real. En las cuentas de las mercancías que entrega a la corte, concretamente en el listado de géneros de 1723, desde el 7 de enero hasta el 18 de junio:

> "Recados de los vestidos de S.M. uno de paño musco bordado de oro, y otro de tisú de oro con matices que los arboles vinieron de Paris [...], quatro baras de sarga blanca de seda de Valencia para forro y faltriqueras [...], cinco baras de lienzo cava fina para patrones para enviar a Paris [...]".[2]

En la década de los años treinta, sería relegado por otros mercaderes cercanos al gusto de la Farnesio. Sin embargo, también hay otros mercaderes de igual importancia, como: Manuel Merino, Antonio García, Juan Manuel Hermoso, Juan Maret, o Gregorio Esteban, entre otros.

A continuación, los sastres fueron los grandes creadores de la apariencia de Isabel, además dependían de los gremios de la ciudad en que vivían, siendo los más importantes fueron: Madrid y Valencia. En la residencia real destacaban numerosos artífices, como eran: Rafael Refre, Bartholome Llorente, Eduardo Rian, Juan Linttener, entre los más relevantes. La imagen de la reina fue construida por los sastres Refre y Llorente, creadores afrancesados que eran coetáneos al retrato que realizó Louis–Michel van Loo de Isabel de Farnesio en 1739.

[1] Empleo sumamente honorifico en palacio, a cuyo cargo está la asistencia al rey en su retrete, para vestirle y desnudarle, y todo lo perteneciente a la cama real. Definición extraída *del Diccionario de Autoridades (1726–1739).*

[2] Archivo General de Palacio, Madrid (AGP), *Cuentas de diferentes oficios de manos y mercaderes de los gastos hechos en sus respectivos oficios y tiendas para el servicio de S.M. en su guardarropa en los expresados años, 1701–1746.* Sección reinados, Felipe V, legajo. 335[2].

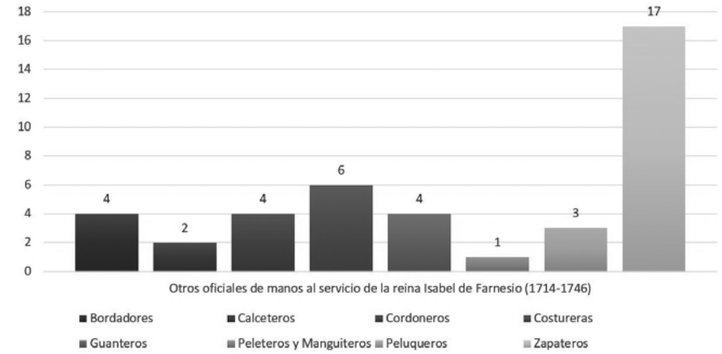


Louis–Michel van Loo, *Isabel de Farnesio, reina de España*, 1739.
©Museo Nacional del Prado, Madrid, España.

No obstante, en la documentación consultada no se ha hallado todavía ninguna descripción del vestido de corte que viste la reina en esta pintura. Por el contrario, revisando los estudios publicados de Amalia Descalzo, sabemos que el guardarropa de la soberana estaba custodiado por Gaspar de Hersan, el cual se encargaba de todos los trajes de corte, zapatos y demás accesorios para fomentar una imagen de lujo y suntuosidad. Concluyendo este epígrafe, hemos dejado abiertas las posibilidades de seguir estudiando el Real Guardarropa de Isabel de Farnesio y arrojar diversas hipótesis sobre quién realizó este traje de corte fundamentadas en la documentación consultada en el Archivo General de Palacio de Madrid.

Por último, el vestuario de Isabel no sólo estaba compuesto por vestidos sino también por otras prendas. Así pues, se distinguen otros oficiales de manos: calceteros, peleteros, manguiteros, bordadores, cordoneros, guanteros, peluqueros y zapateros.






Fuente AGP. *Cuentas referidas de diferentes oficios de la Casa Real de la Reina y de mercancías para el servicio de ellos en el expresado año 1714 hasta 1746,* Sección reinados, Felipe V, legajos (...)

## Las trabajadoras de la aguja en el Real Palacio

Las facturas atesoradas en el Archivo General de Palacio de Madrid desgranan un largo número de profesionales que confeccionaban prendas a la soberana. El análisis de las cuentas revela la incursión de mujeres en la industria del vestido del siglo XVIII. En sus estudios Victoria López Barahona define el término trabajadoras de la siguiente manera: "Engloba a un sexo/género y a una clase, que en el marco de la sociedad patriarcal de la Edad Moderna producen una doble subordinación y un criterio de fragmentación del mercado laboral".[3] La mayoría de los oficiales de manos eran hombres, la intervención femenina quedaba encuadrada en la confección de la ropa interior y recibían el nombre de labranderas o costureras. Asimismo, encontramos mujeres en el oficio de laboreras de medias, ya que son trabajos relacionadas con la intimidad.

La primera vez que nos encontramos a una mujer trabajando en otras prendas que no son interiores es en 1704, con el título de "sastresa", Ana Margarita Martinet, de nacionalidad francesa. Se ocupaba de hacer los vestidos de la reina María Luisa de Saboya y luego se incorpora al servicio de Isabel de Farnesio.[4] También hemos localizado una de las primeras zapateras de la soberana, Maria Chalavert.[5] Sin embargo, en la ciudad de París las mujeres sastre, hasta entonces dependientes de los hombres, obtienen reconocimiento oficial (1675) y constituyen la asociación de las *Maitresses Couturières*, autorizadas a vestir sólo a las personas de su mismo sexo, por evidentes razones de pudor. Además, a partir de 1730 pudieron confeccionar corsés de ballenas y sujetadores rellenos que adquirieron una gran importancia.[6]

Ana Margarita Martinet no fue la única mujer en la confección de trajes. De esta manera, destaca Teresa Lenoble, sastresa batera de la reina, de la que tenemos noticias a través de sus nóminas de 1740.[7] En la documentación encontramos a Maria Teresa Beli,[8] denominada sastra batera de la reina, que se incorporó al servicio de la soberana en 1738. La última noticia de ella fue en 1759, trabajando en el servicio de María Amalia de Sajonia. A través de la información consultada, las costureras destacadas de la reina en la época de 1720 hasta

[3] Victoria López Barahona: *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII,* Madrid: Asociación Científica y Cultural Iberoamérica, 2017, p. 15.

[4] AGP, *Cuentas de los oficiales de manos. Sastres*. Sección reinados, Felipe V, legajo 212[1]. Referencia extraída de la tesis de Amalia Descalzo*: El retrato y la moda en España (1661–1746)*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2003, p. 406.

[5] En las cuentas encontradas se presenta la memoria de sus obras. AGP, *Cuentas de Don Juan Bautista Lacomba, guardarropa del príncipe del importe de vestidos, ropas, y otros gastos hechos para servicio de S.A. en dichos años 1715 a 1724*. Sección reinados, Felipe V, legajo 323[2].

[6] Stefanella Sposito: *Historia de la moda, desde la prehistoria hasta nuestros días*, Barcelona, Promopress, 2016, p. 110.

[7] AGP, *Real Casa de la Reina. Borradores de nóminas de gajes, raciones y mercedes por el dicho año de diferentes criados de su Real Casa, año 1746*. Sección reinados, Felipe V, legajo 50[2].

[8] AGP, *Real Casa de la Reina. Relaciones y copias de certificaciones de los créditos devengados por los criados y dependientes de dicha Real Casa, hasta 9 de julio de 1746.* Sección reinados, Felipe V, legajo 274[1].

1743 fueron: Eugenia Sanchez[9] y Nicolasa Benavides,[10] de la que su marido, Pedro Bereterrechea, sirvió en el oficio del guardajoyas. Otras costureras relevantes haciendo arreglos en los vestidos de la reina hasta 1746 fueron: Casilda Adan, María Josefa Martinez Toledano y las costureras francesa, Ana Lafontaine Martinet[11] y Margarita Chevaus.[12]

[9] AGP, *Eugenia Sanchez. Costurera de la reina.* Sección personal, caja. 16793 expediente 16.

[10] AGP, *Nicolasa Benavides y Castañeda. Costurera de la reina.* Sección personal, caja.166, expediente 1.

[11] AGP, *Ana Lafontaine Martinez. Costurera de la reina.* Sección personal, caja. 532, expediente 19.

[12] AGP, *Cuentas de Juan Bautista Hersan guardarropa de S.M del importe de ropas y demás gastos hechos por dichos años, para el Real Servicio, años 1723 a 1746*. Sección reinados, Felipe V, legajo 325[3].

**Bibliografía**


ANTÚNEZ LÓPEZ, Sandra, "Los mercaderes textiles de Isabel de Farnesio (1714–1746)", Eviterna, *Revista de humanidades, arte y cultura independiente*, número 5, Málaga, marzo 2019, pp. 1–14.

DESCALZO LORENZO, Amalia, y GÓMEZ–CENTURIÓN, Carlos, "El Real Guardarropa y la introducción de la moda francesa en la corte de Felipe V", en *La herencia de Borgoña. La hacienda de las Reales Casas durante el reinado de Felipe V*, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 1998, pp. 159–187.

DESCALZO LORENZO, Amalia, *El retrato y la moda en España (1661–1746).* Director: Alfonso E. Pérez Sánchez, Tesis Doctoral. Facultad de Filosofía y Letras, sección de Arte. Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, 2003.

DESCALZO LORENZO, Amalia, "El traje francés en la corte de Felipe V", *Anales del Museo Nacional de Antropología*, número 4, Madrid, 1997, pp. 189–209.

DESCALZO LORENZO, Amalia, "Nuevos tiempos, nueva moda: el vestido en la España de Felipe V" en *Sevilla y corte: las artes y el lustro real (1729–1733),* Casa de Velázquez, Madrid, 2010, pp. 157–164.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria, *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII,* Asociación Científica y Cultural Iberoamericana, Madrid, 2017.

SPOSITO, Stefanella, *Historia de la moda, desde la prehistoria hasta nuestros días,* Promopress, Barcelona, 2016.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# LUISA DUFRESI, MODISTA PARISINA CON CASA EN EL MÉXICO DEL SIGLO XVIII. MODA, GUSTO COSMOPOLITA Y HALO DE PRESTIGIO EN UNA SOCIEDAD CENTRO–PERIFERIA


MARTHA SANDOVAL VILLEGAS

Universidad Nacional Autónoma de México


Oficiales de la Inquisición irrumpieron en la vivienda de Luisa Dufresi en la calle del Relox de la Ciudad de México la noche del 15 de septiembre de 1787,[1] iban a prender.[2] Esta modista, nacida en París, de 25 años, acusada de proposiciones heréticas, "La francesa", llegó a Nueva España en enero de 1784, en la misma embarcación que trajo al Regimiento de Zamora, proveniente de Cuba.[3] Esta mujer llamó la atención por joven, atractiva y su relación con potentados para quienes traía cartas de recomendación; incluso, tuvo amistad con el virrey Bernardo de Gálvez y su esposa Felicitas de Saint–Maxent, a quienes había conocido en El Guarico,[4] y le habían ayudado a instalarse en La Habana.[5]



Dibujo que representa a Luisa Dufresi. Basado en la calicata que hizo el Tribunal del Santo Oficio el 20 de septiembre de 1787. AGNdeM, Inquisición, Vol. 1215, exp. 6, f. 62. (©Martha Sandoval Villegas).

[1] En esta fecha vivía en dicha calle, previamente había dejado su casa de la calle de San Francisco para irse a Veracruz; al regreso tomó esta otra vivienda.

[2] Archivo General de la Nación de México (AGNdeM), *Inquisición*, Vol.1215, expediente 6, fs. 51–74 y 86–121.

[3] José de Gómez: *Diario de sucesos de México del alabardero José Gómez* (1776–1778), Ignacio González–Polo (ed., introd. y notas). UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2008, p. 122.

[4] El Guarico está en "La Española", hoy República Dominicana; antes vivió en Puerto Príncipe, en la misma isla.

[5] Dos autoras han trabajado este caso con perspectivas interesantes, aunque no se ha enfatizado el oficio modista: Gisela von Wobeser: "La vida azarosa de una mujer en el siglo XVIII", en *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando: devoción a la Universidad y la cultura.* UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1993, p. 169–175;
Carmina Pérez Juárez, "Una falsa viuda en Nueva España: el caso de Luisa de Dufresi", Tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, Facultad de Filosofía y Letras. 78 p. y
Carmina Pérez Juárez, "Vida de una modista francesa en el mundo hispánico. Luisa Dufresi, un caso de movilidad en el siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, 57, 2017, p. 61–78.

Dufresi no era rica, no era culta, pero sabía leer y escribir: “coser, bordar y hacer cosas de moda”, todo aprendido en el convento de las Benedictinas de París donde se crió, pues era huérfana de madre. A pesar de ello, supo aprovechar cada oportunidad. Por los datos de su declaración, la tienda que tuvo, abrió tentativamente en abril de 1784, con 150 pesos que la marquesa de Aguayo le brindó. La suma era buena, pero insuficiente, por lo que pidió crédito a varios comerciantes de géneros, quienes no tuvieron reparos en dárselo. La cuenta más temprana localizada data de septiembre de ese año, pero en ella se habla de abonos previos.

La casa de madame Luisa estaba ubicada en la calle más prestigiosa del comercio, que venía desde el Parían: la calle de San Francisco “frente de la calle de la Palma”, a una cuadra de la Plaza Mayor. La edificación de su casa era de dos plantas, tenía un balcón que daba a la calle en la parte alta, lugar que servía de habitación a Dufresi, mientras que abajo se ubicaba el taller y tienda o cajón.[6] Este espacio era estrecho, contaba con mesas para apoyar la labor de la costura y estaba presidido por una lámina de la virgen de Guadalupe. Allí trabajaban “siete mujeres que regularmente tenía para que le ayudaran, y entre ellas dos niñas de la señora virreina, que la una se llama Teresa y la otra Concepción”.[7] Una de las tantas acusaciones a Luisa es haberles exigido a las costureras que se quedaran la noche de la víspera de Santiago para que terminaran los encargos, bajo amenaza de no pagarles el día. Lo cual habla de la gran cantidad de trabajo y de las exigencias de Dufresi como patrona.[8] Las costureras convivían la mayor parte del día, allí rezaban el rosario y “armaban voruca tirándose la ropa una a la otra”, o bien jugaban a aventarse agua, situación que también molestaba a Dufresi.

Además de Luisa, contemporáneamente trabajó la modista Paulina Josefa de la Luz Librán, española, oriunda de la ciudad de México, soltera, de 47 años, e igualmente acusada por la Inquisición por proposiciones heréticas en 1785. Sabía leer y escribir y aprendió desde niña:

“A coser, texer y algunas más mujeriles de pura afición, sin maestra, ni maestro alguno […]”. Debió haber sido hábil, pues pudo vivir del oficio sin depender de nadie. Seguramente tuvo cierto éxito, pues requería: “[…] tener por el día, mujeres que le ayudaran a coser y bordar”

El taller estaba en la que era su casa desde 1779, en la calle de San Agustín, adaptándola con espejos y un mostrador en el que exhibía las telas o labores. Paulina asegura padecer del “mal histérico” y que debido a ello maldecía, pero que no era culpable porque lo hacía “fuera de sí”. Con esto justificaba los pleitos sonados con su “amasio” y con las costureras y criadas que la asistían: “[…] algunas veces impacientada con las m[ujeres] sus sirvientas, y que iban a trabajar a su casa por[que no] hacía bien, y le echaban a perder algunas obras [de]cía a aquellas que eran unas putas enemigas […].” El expediente es menos generoso sobre el trabajo de Paulina, pero muestra a una mujer fuerte frente a un negocio de moda, aunque igualmente mal vista por la comunidad.[9]

Fascinantes casos, pero analizarlos aquí es para tratar de situarlas como piezas de un engranaje mayor de la moda de este periodo. Con los materiales circulantes era posible hacer cualquier modelo del estilo internacional vigente. Sin embargo, he sostenido que la moda novohispana tuvo un estilo propio: de raigambre europea, con influencia local, conservadurismo moral y profundamente rica. Esto último, debido a la ascensión económica rápida de algunas familias de mineros o comerciantes. A estas razones se debe agregar el escasamente estudiado gusto local.[10] Por su parte, James Middleton sostiene que el traje femenino se caracterizó y conformó del conjunto de casaca y basquiña y raramente de vestidos completos, a la francesa o batas. Considera que los trajes femeninos que se observan estructurados y perfectamente cortados, se debieron al dominio de las trazas de los sastres, quienes dominaban la moda masculina y femenina.[11]



Anónimo, *Ignacia de Azlor y Echevez*, c. 1735, óleo sobre lienzo, 199 x 139, Museo Soumaya Ciudad de México (detalle del traje imperante en Nueva España).



Anónimo, *Ignacia Dionisia de Ibargoyen y Miguelena*, 1760, óleo sobre tela, 102 x 79 cm (detalle del traje imperante en Nueva España).

Las costureras quedaron entonces relegadas a labores menores como remendadoras o ayudantes,[12] en contraste con Francia o Inglaterra donde formaron gremios y fueron parte importante de la elaboración de ropa. Entre sus especialidades estuvieron los trajes volantes o batas. Y si bien en España no se consiguió conformar un gremio de mujeres profesionales de la aguja, si se encontraron al frente de talleres o fueron importantes colaboradoras, al grado de encontrar los términos de “oficialas”, o “bateras”. Esto último hacía alusión a su especialidad.[13] En México no fue común que las mujeres tuvieran su propio taller, ni nunca se organizaron en gremios, y por otro lado “las batas” nunca fueron verdaderamente populares. Suscribo a Middleton en esta hipótesis, pues fueron los sastres quienes tuvieron el monopolio de la confección. Este gremio en la Ciudad de México era “el más numeroso de la ciudad”. En 1753, los maestros examinados y con derecho a tener taller y tienda ascendían a 300, correspondiente a igual número de establecimientos.[14]

[6] Cajón era el término para designar a los puestos de madera del Parián en la Plaza Mayor y que era familiar para la gente de la Ciudad.

[7] AGNdeM, *Inquisición*, Vol.1215, exp. 6, F. 71v. En distintos momentos se mencionan a unas sirvientas que la atendían, pero no queda claro si forman parte de ese grupo de 7 o eran otras.

[8] AGNdeM, *Inquisición*, Vol.1215, exp. 6, F. 105–106r.

[9] AGNdeM, *Inquisición*, vol. 1196, expediente 7, 1785, f. 199v.–206.

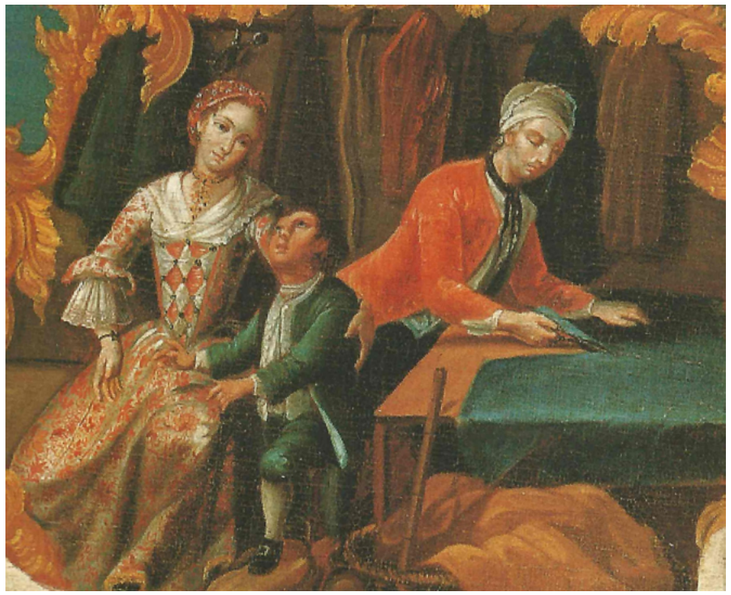
[10] He trabajado este tema en “La originalidad de la moda en la Ciudad de México virreinal, los caminos hacia un modus propio, propuesta de análisis”, que será publicado en el libro colectivo: Laura García Vedrenne (ed.): *Análisis material de cuatro vestidos virreinales del acervo del Museo Nacional de Historia*. México, Secretaría de Cultura, Museo Nacional de Historia, en preparación.

[11] Agradezco a James Middleton la facilitación de este artículo antes de su publicación. James Middlelton: “Reading Dress in New Spanish Portraiture, Clothing the Mexican Elite, circa 1695–1805”, en Donna Pierce (ed.): *New England: Portraiture in the Colonial Americas, 1492–1850: Papers from the 2014 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum*, Mayer Center for Pre–Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Denver, 2016, p. 101–146.
Sobre el número de costureras y su labor quedó registrado en el censo de 1753, vid. Eduardo Báez: “Planos y censos de la ciudad de México, 1753 (segunda parte)”, en *Boletín del Archivo General de la Nación*, tomo VIII, julio–agosto–septiembre, octubre–noviembre–diciembre de 1967, núm. 3 y 4, pp. 1122–1124.

[12] Yasir Armando Huerta Sánchez: *La cofradía de Nuestra Señora de la Guía de los oficiales del gremio de sastres, calceteros y jubeteros,* Ciudad de México (1680–1730), Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2014, p. 21–22.

[13] Victoria López Barahona: *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII*, Asociación Cultural y Científica Iberoamericana, Madrid, 2016, p. 220.

[14] Yasir Armando Huerta Sánchez: *La cofradía…*, p. 21–22.



Anónimo, *Doce escenas de castas*, c. 1770, óleo/tela, 104 x 106 cm, Col. Particular (detalle del interior de una sastrería en la Nueva España).

Los sastres hicieron ropa femenina, como la que se encuentra entre los gastos de la Marquesa del Valle Ameno, sólo por poner un ejemplo: "Por diez pesos, cuatro reales dados al sastre Francisco Cardoso por unos atacadores de bretaña y sus hechuras para dicha [marquesa]". [15]

En este contexto, ¿qué papel jugaron las modistas de la década de 1780? La palabra modista como creadora no aparecerá hasta 1787: "[...] que sigue las modas, o las inventas".[16] Para el mundo hispano, el oficio corresponde a la segunda mitad del siglo. Aun así, no queda claro qué elaboraban Luisa y Paulina. Del expediente de Dufresi se desprende que no confeccionaba prendas de vestir, entre sus cuentas había pagos a sastres: "[...] por las hechuras de la casaca, por lo forros y arreglo de la saia".[17] Analizar los materiales de su labor puede orientar una posible respuesta. Dufresi utilizaba grandes cantidades de rengue, en variedades: de Francia, Italia, Barcelona y ordinarios; y en segundo término empleaba gasas, rasos lisos y de China, estopillas, bretañas, holandas, rasillos de Francia, capicholas, etc.[18] Entre los accesorios que adquiría estaban: pañuelos listados, pañoletas bordadas y superiores; pañuelos de punta de blonda; mantellinas y hasta un mantón cuadrado. Había también aditamentos o mercerías, usaba muchos listones de Francia, con esmalte, de gro, pintados y estampados; anchos, angostos y de variedad de colores. También manejaba abundancia de ramos de flores esmaltadas, hilos de perlas huecas, un poco de galón, blonda y botones. Por todo esto es posible imaginar que Dufresí hacía complementos del traje como delantales, fichús, pañuelos y pañoletas, probablemente adicionados con bordados y galones; prendas que, por cierto, tenía entre sus bienes. Los listones, flores esmaltadas y perlas huecas quizá fueron empleados para tocados, o como adiciones de trajes. Esto indica que Dufresi "hermoseaba" la apariencia de las mujeres con complementos y adornos de los vestidos; seguramente aconsejaba sobre la coordinación del conjunto, con la autoridad que tenía como modista francesa.

[15] AGNdeM, *Vínculos y mayorazgos*, Vol. 200, exp. 3, 1757.

[16] Esteban Terreros y Pando: *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en las tres lenguas francesa, latina e italiana* [...], Viuda de Rivera, Madrid, 1787, Tomo II, p. 600.

[17] AGNDEM, *Inquisición*, Vol. 1215, exp. 6, f. 63 r.

[18] El orden de estos listados va de lo más a lo menos abundante.



Es imposible medir la repercusión de Paulina y Luisa, pero en los retratos de la época las damas se observan mucho más aderezadas que en décadas precedentes, aunque es probable que el fenómeno date de 1775 aproximadamente. Ello no lleva a presumir que las manos femeninas algo tuvieron que ver.

**Bibliografía**


BÁEZ, Eduardo: "Planos y censos de la ciudad de México, 1753 (segunda parte)"·, en Boletín del Archivo General de la Nación, tomo VIII, julio–agosto–septiembre, octubre–noviembre–diciembre de 1967, núm. 3 y 4.

GÓMEZ, José de, *Diario de sucesos de México del alabardero José Gómez* (1776–1778), Ignacio González–Polo (ed., introd. y notas). UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México, 2008.

HUERTA SÁNCHEZ, Yasir Armando, *La cofradía de Nuestra Señora de la Guía de los oficiales del gremio de sastres, calceteros y jubeteros. Ciudad de México (1680–1730),* Tesis para obtener el grado de Licenciado en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, México, 2014.

LÓPEZ BARAHONA, Victoria, *Las trabajadoras en la sociedad madrileña del siglo XVIII,* Asociación Cultural y Científica Iberoamericana, Madrid, 2016.

MIDDLETON, James, "Reading Dress in New Spanish Portraiture, Clothing the Mexican Elite, circa 1695–1805", en Donna Pierce (ed.): *New England: Portraiture in the Colonial Americas, 1492–1850: Papers from the 2014 Mayer Center Symposium at the Denver Art Museum,* Mayer Center for Pre–Columbian and Spanish Colonial Art at the Denver Art Museum, Denver, 2016, p. 101–146.

PÉREZ JUÁREZ, Carmina, *Una falsa viuda en Nueva España: el caso de Luisa de Dufresi*, Tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia. Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.

PÉREZ JUÁREZ, Carmina, "Vida de una modista francesa en el mundo hispánico. Luisa Dufresi, un caso de movilidad en el siglo XVIII", *Estudios de Historia Novohispana*, 57, 2017, pp. 61–78.

SANDOVAL VILLEGAS, Martha, "La originalidad de la moda en la Ciudad de México virreinal, los caminos hacia un modus propio. Propuesta de análisis", Laura García Vedrenne (ed.), *Análisis material de cuatro vestidos virreinales del acervo del Museo Nacional de Historia*. México, Secretaría de Cultura, Museo Nacional de Historia, en preparación.

TERREROS Y PANDO, Esteban, *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes y sus correspondientes en last tres lenguas francesa, latina e italiana* [...], Viuda de Rivera, Madrid, 1787, Tomo II.

WOBESER, Gisela von, "La vida azarosa de una mujer en el siglo XVIII", en *Homenaje a Clementina Díaz y de Ovando: devoción a la Universidad y la cultura.* UNAM, Coordinación de Humanidades, México, 1993, p. 169–175.

Archivo General de la Nación de México (AGNdeM), *Inquisición*, Vol.1215, expediente 6, 1787, 1788.

AGNdeM, *Inquisición*, vol. 1196, expediente 7, 1785.

AGNdeM, *Vínculos y mayorazgos*, Vol. 200, exp. 3, 1757.



BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional

# MODA

# CLEVERLEY. EL SECRETO MEJOR GUARDADO DE LA ELEGANCIA INGLESA

École du Louvre. París

## SAGA ESEDÍN ROJO

### Introducción

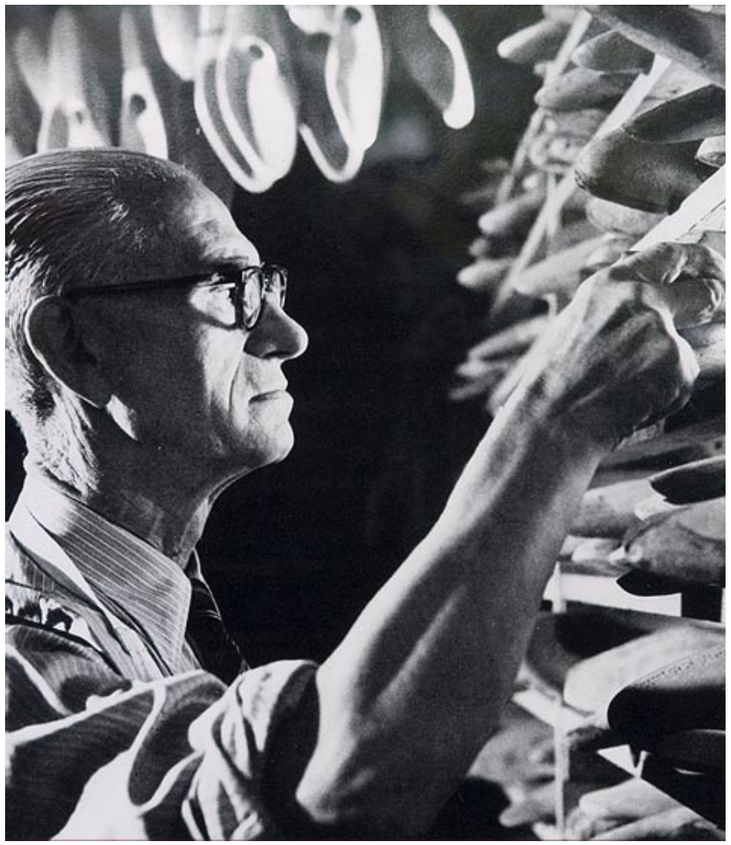
El nombre de Nikolaus Tuczek resulta un tanto mítico. Se sabe muy poco sobre este zapatero inglés, pero los textos que hablan de él lo hacen con veneración, definiéndolo como un creador excepcional, proveedor de los clientes más distinguidos de la primera mitad del siglo XX. Sin embargo, la investigación iniciada con motivo del presente coloquio, me llevó a descubrir que, quizá, Tuczek fuera principalmente "el nombre sobre la puerta" de la boutique londinense, quien sostenía financieramente el negocio, mientras que quienes fabricaban en realidad los zapatos eran sus discípulos, Anthony y George Cleverley. Hoy, la casa fundada por este último en 1958, continúa la tradición.

Las fuentes para el estudio de este tema son escasas. Como explica George Glasgow, actual copropietario y director de Cleverley, "antes no se llevaba un registro de todo y muchas cosas no se consideraban importantes, así que no se ponían por escrito".[1] Pero por suerte, además del inestimable testimonio del Sr. Glasgow, que trabajó durante años junto a George Cleverley, contamos con numerosos zapatos conservados, con las memorias de un destacado cliente, Alexis de Redé, y con un álbum realizado por Anthony Cleverley con fotos de sus creaciones y la lista de sus clientes.

A través de estos recursos, trazaremos la historia de una firma caracterizada desde sus comienzos por la exclusividad y la excelencia, estudiaremos aquellos detalles que distinguen un par de zapatos Cleverley, y conoceremos un poco mejor esta casa que, con solo una tienda en el mundo y prácticamente ninguna inversión en marketing, continúa siendo la favorita de muchos elegantes.

### Una casa con historia

Todo empezó con la llegada a Londres, en 1853, de los Tuczek, una familia de zapateros de origen checo.[2] Uno de sus descendientes, Nikolaus, cuya fecha de nacimiento desconocemos (aunque sabemos que murió en 1966),[3] y del que no se conservan fotos, abrió en 1904 una pequeña tienda en el número 15B de Clifford Street.[4] En 1920, un joven aprendiz que había servido en el frente durante la guerra, George Cleverley, entró a trabajar para él.



George Cleverley [5] seleccionando una horma. Fotografía tomada por George Nicholls c. 1964.

El padre y el sobrino de George, Anthony, también trabajaron allí, aunque ignoramos si empezarona la vez. A partir de los años 20, los zapatos que salían del taller de Tuczek cautivaron a una impresionante clientela: Winston Churchill, Douglas Fairbanks, Humphrey Bogart, Spencer Tracy, Cary Grant, Arturo López–Willshaw o el comisario de arte Gérald van der Kamp.[6]

Evidentemente, aquellos zapatos llevaban el sello de Tuczek –estampado en la plantilla, acompañado de la dirección de la tienda–, pero el Sr. Glasgow opina que el genio y el saber hacer deben atribuirse a los Cleverley:

> "Creo que los Cleverley lo iniciaron [el *chisel toe* o punta "cincelada", una de las formas más idiosincrásicas de la casa]. Lo creo de verdad. No hay manera de demostrarlo en los libros, pero... era

[1] Salvo mención contraria, todas las citas del texto han sido extraídas de mi entrevista personal con George Glasgow en Londres, el 17 de junio de 2019.

[2] Yves Denis: "Nikolaus Tuczek, l'icône", *Pointure*, nº 37, París, invierno 2013–2014, p. 28.

[3] *Ibid*, p. 31.

[4] *Ibid*. p. 28.

[5] Apartado "Our History" de la web de Cleverley: www.georgecleverley.com/history/

[6] La web de Cleverley ofrece una lista de clientes pasados y presentes (www.georgecleverley.com/clients/). A ésta se añade la incluida por Anthony Cleverley en su álbum y también las hormas de madera, con los nombres de sus dueños, conservadas en la tienda.

su estilo. La Sra. Tuczek se ocupaba de las finanzas. Y al final el negocio se fue a pique no por falta de calidad en sus zapatos, sino por mala gestión". (Entrevista al Sr. Glasgow).

En 1958, quizá desanimado por esa mala gestión, y con ya 60 años, George Cleverley decidió abrir una tienda propia en Cork Street, en el barrio de Mayfair. Anthony también se independizó, pero siguió un camino diferente al de su tío: trabajaba desde casa y se desplazaba personalmente a atender a sus clientes."Anthony y George no se hablaron durante muchos, muchos años. Siempre habían discutido sobre zapatos: qué aspecto debían tener y cómo debían sentar", recuerda el Sr. Glasgow.

Los Cleverley se llevaron consigo los clientes que habían atendido donde Tuczek. El barón de Redé, célebre por haber restaurado y habitado el parisino Hôtel Lambert – construido por Louis Le Vau en 1641– menciona a Anthony en sus memorias:

> "Los zapatos son un gran placer para mí. Tengo un armario lleno de ellos en el primer piso [...] Están todos hechos a mano por Anthony Cleverley, sin duda el mejor zapatero del mundo. Incluso le puso mi nombre a un modelo: el mocasín Redé".[7]

Sin embargo, sabemos que el barón también visitaba a George Cleverley, ya que el Sr. Glasgow, que entró a trabajar para éste en 1968, conoció bien al aristócrata. Entre las numerosas anécdotas que cuenta sobre él, está la de aquella vez en París en que el barón invitó al batería de los Rolling Stones, Charlie Watts, a ver su colección de 500 pares de zapatos al percatarse de que Watts llevaba puestos unos Cleverley. Al regresar a Londres, el músico le aseguró impresionado al Sr. Glasgow que ningún cliente como aquel volvería a cruzarse en su camino.

George Cleverley murió en 1991, a los 93 años. La fecha del fallecimiento de Anthony no ha podido ser determinada.

[7] Alexis de Redé: *Alexis. The Memoirs of the Baron de Redé*, Dorset: The Dovecote Press Ltd, 2005, p. 164.

### El secreto de los zapatos de Cleverley

¿Qué hace único a un par de zapatos Cleverley? La cuidada selección de materias primas es una de las respuestas. Explica el Sr. Glasgow que la parte idónea para fabricar el exterior de un zapato corresponde a la barriga del animal, y que la mejor piel proviene de Alemania. La mayoría de los zapatos se frabrican con piel de cerdo o de becerro. Otros, los menos, con piel de lagarto y de cocodrilo. En función de la piel utilizada, un par hecho a medida puede costar entre 3.800 y 6.000 libras. Clientes como el barón de Redé podían permitirse la excentricidad de tener numerosos pares de zapatillas de andar por casa, de lagarto.

> "El barón solía entrar en la tienda y preguntar: 'George, ¿hay algo listo?'. Yo le decía 'Sí, sus zapatillas de lagarto', y él respondía, 'Bien, George. Envíalas al hotel Claridge y hazme otras'. Se daba media vuelta y se marchaba".






Zapatilla de lagarto que perteneció al barón de Redé.
Fotografía del álbum de Anthony Cleverley.

El alto nivel de artesanía es también un factor diferenciador. En el primer piso de la tienda actual trabajan cinco personas, cada una dedicada a una etapa de fabricación, la primera de las cuales es la creación de una horma de madera a la medida del pie del cliente. Ninguna máquina interviene en el proceso. El Sr. Glasgow estima que si todo el mundo trabajase en un solo par a la vez, en seis o siete días estaría terminado. Sin embargo, la lista de espera hace que los clientes deban aguardar a veces hasta un año.

Que el zapato siente como un guante es igualmente fundamental, aunque el genuino barón de Redé tuviese su propia opinión al respecto. En una ocasión, el Sr. Glasgow le sugirió ensanchar ligeramente su diminuta horma, a lo que el barón respondió:

> "¡No, ni hablar, no toques mi bloque de madera! El chófer del Claridge está justo al final de la arcada, esperando para llevarme de vuelta al hotel. Yo no camino realmente con estos zapatos, pero me da placer mirarlos y ver que son preciosos".

El catálogo de formas de Cleverley es muy extenso. La planta baja del local, con su vitrina hacia la calle, ofrece un despliegue de modelos posibles. Son particularmente célebres sus *lazy shoes*, zapatos con elásticos laterales, declinados en varios modelos. Uno de ellos, bautizado *Churchill*, incluye cordones en *trompe l'œil*, lo que otorga un aspecto formal sin sacrificar la comodidad.




*Lazy shoe* con elásticos laterales y falsos cordones.
Fotografía del álbum de Anthony Cleverley.

Pero una de las aportaciones más importantes de los Cleverley al mundo de la zapatería no fue un modelo en sí, sino el *chisel toe*: un tipo de punta sutilmente biselada por arriba y por los lados.

Numerosas marcas tienen su propia versión del *chisel toe*: Berluti, Enzo Bonafe, Bestetti o Pierre Corthay, pero lo cierto es que ninguna de ellas alcanza la armonía y la perfección del *chisel toe* de Cleverley. Parece que la firma que lo originó sigue siendo la única en poseer su secreto.





Par de zapatos de c. 1936 en los que se aprecia el *chisel toe*. Pertenecen a la colección personal de Xavier Aubercy.

### Cleverley hoy

La sede de George Cleverley se encuentra actualmente en la Royal Arcade, una galería comercial de la era victoriana a la que se accede por el número 28 de Old Bond Street. Es un local estrecho de tres pisos. La planta calle está dedicada a la tienda.

Allí, contra las paredes de color crema, hay varias vitrinas que exhiben los modelos disponibles, algunos de los cuales pertenecieron al barón de Redé ("Pon mis zapatos en la vitrina, George, son tan bonitos que harán que vendas muchos pares", le dijo éste al Sr. Glasgow en una ocasión). El suelo está tapizado con una moqueta de terciopelo burdeos. Entrar allí es como poner un pie en un mundo que dejó de existir hace muchos años. Cuando le digo esto al Sr. Glasgow, se ríe. "Gracias, esa es nuestra intención. Al final, el oficio que hacemos hoy es prácticamente el mismo que era hace cien años". El segundo piso lo ocupa el taller, que es sorprendentemente pequeño y puede parecer caótico a los ojos de un visitante externo, aunque sin duda alguna subyace un orden conocido por los artesanos. El tercer piso se lo reparten una diminuta oficina, donde apenas caben la mesa del Sr. Glasgow y la de su secretaria, y una sala contigua donde cuelgan ordenadas todas las hormas de madera de clientes antiguos y actuales.

Como ya hemos comentado, George Glasgow entró a trabajar como artesano para George Cleverley en 1968, con apenas 17 años de edad. Hoy es el director y copropietario, junto con su hijo George Glasgow Jr., de la marca. Siempre con traje impecable, calza exclusivamente zapatos Cleverley. A la pregunta de si sigue alguna estrategia de marketing, su respuesta es no, ya que eso solo conseguiría "alargar la lista de espera". Pero lo que sí hacen, tanto él como su hijo, es viajar algunas veces al año para estar en contacto directo con clientes de Europa, Asia, Estados Unidos y Canadá, ya que la tienda de Londres es la única en el mundo.



Una vitrina llena de zapatos en la planta calle del local de Cleverley.

Entre los clientes célebres actuales de Cleverley se encuentran el jugador de béisbol Alex Rodríguez, Ralph Lauren, Sylvester Stallone y Daniel Day–Lewis, con quien el Sr. Glasgow mantiene una buena amistad:

> "Es un tipo encantador, con mucha clase, genuino… El glamour de Hollywood no es para él. Vive en Nueva York pero todo lo que quiere es volver a Irlanda, donde tiene una casa. De hecho, hacemos muchas botas y zapatos de campo para él".

Son zapatos Cleverley los que calza el actor en las películas *Lincoln* (2012) y *El hilo invisible* (2017). Una anécdota curiosa: el Sr. Glasgow aparece en algunas escenas de esta última.

Pero éstos no son los únicos films en los que ha participado Cleverley: para *Kingsman* (2014), cuya estética representa la quintaesencia del estilo británico, se apeló a la casa para calzar al elenco integrado, entre otros, por Colin Firth y Michael Cane.[8]

[8] Se puede ver un interesante reportaje sobre el proceso de creación del vestuario para esta película aquí: www.georgecleverley.com/kingsman/

## Conclusión

La casa Cleverley es de las pocas que siguen produciendo zapatos de manera 100 % artesanal. Con un incomparable carisma británico, suyo es el mérito de haber originado el *chisel toe* y de atraer desde hace casi cien años a una prestigiosa clientela. A pesar de todo, Cleverley continúa siendo una firma relativamente confidencial, conocida solo por una selecta minoría. Y es precisamente esto lo que afirma su posición como artífice del lujo verdadero.



**Bibliografía**

DENIS, Yves, "Nikolaus Tuczek, l'icône", *Pointure*, nº 37, París, invierno 2013–2014, p. 26–32.

RÉDÉ, Alexis de, *Alexis. The Memoirs of the Baron de Redé*. The Dovecote Press Ltd, Dorset, 2005.

**Agradecimientos**

Agradezco profundamente a George Glasgow el entusiasmo con el que me recibió en su oficina de Londres para compartir conmigo la historia de Cleverley. A Yves Denis, director de las revistas *Pointure* y *Dandy*, su interés por mi investigación y su permiso para utilizar dos de las imágenes que ilustran este artículo. A Éric Pujalet–Plàa, del Musée des Arts Décoratifs de París, su amable propuesta de mostrarme la colección de zapatos que perteneció al barón de Rédé y que se encuentra allí conservada. Y a Denis Bruna, del mismo museo, que me descubriese (casi involuntariamente) los nombres de Tuczek y de Cleverley.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# ALTA COSTURA EN LOS PASILLOS DE EL PALACIO DE HIERRO: MARGUERITE ROSTAND Y SU INFLUENCIA EN LA MODA MEXICANA

CRISTINA SÁNCHEZ PARRA

Doctora en Historia por el Colegio de México, Docente Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

En 1891 la ciudad de México fue testigo de la aparición del primer gran almacén del país: El Palacio de Hierro.[1] Su imponente construcción de cinco pisos pronto se consolidó como el referente del consumo de lujo de los capitalinos. Este almacén abrió las puertas a una revolución que implicó no solamente la ejecución de espacios abiertos, cómodos, iluminados, ventilados, etc., conforme a las ideas modernas de la época, sino que modificó gradualmente los hábitos del consumo de sus visitantes, al promover el precio fijo de las mercancías. La exposición permanente de las mismas detrás de escaparates muy bien decorados, la ostentación de productos importados de Europa, entre otros elementos, pretendían, por un lado, diferenciarse del comercio tradicional de la ciudad y, por otro, construir imaginarios de distinción social, enmarcados en conceptos como buen gusto, elegancia, moda y belleza.

En coherencia con lo anterior, los socios de El Palacio de Hierro, todos ellos de origen francés,[2] impulsaron el flujo migratorio hacia México promoviendo una bolsa de empleo entre sus paisanos, lo que consolidó su fama "afrancesada" como parte de su identidad institucional.[3] Parte de los exponentes de esta imagen fueron los empleados de mostrador, quienes se encontraban siempre "sonrientes, obsequiosos y corteses"[4] ante la clientela. Pero, sin duda, fue el departamento de confección de este almacén el que más obtuvo provecho de esta marca de origen para legitimarse como poseedora del conocimiento del gusto galo. De esta manera, tanto sastres como modistas[5] se afianzaron como los poseedores de un saber muy bien valorado entre la clientela, el de la últimas tendencias en telas y estilos.

No obstante, hay que aclarar que esta estrategia no fue exclusiva de El Palacio de Hierro. En general, los últimos años del siglo XIX fueron una etapa de consolidación de las tiendas por departamentos en la ciudad de México y la publicidad en la prensa evidencia su pretensión de exaltar a las modistas francesas como el personal idóneo en la confección de trajes para las damas que quisieran estar a la moda:

> "Costurera, sastre y modistas parisienses. Si desea usted vestir con elegancia y buen gusto a precios reducidos ocurra Ud. a nuestros grandes talleres de vestidos, sombreros y sastrería para señoras".[6]

Incluso durante el período más álgido de la Revolución, cuyos efectos comenzaron a sentirse con mayor intensidad en la capital mexicana hacia 1913,[7] lo que motivó, entre otras cosas, el exilio masivo de muchas familias prestantes de la capital, las tiendas departamentales desarrollaron diversas estrategias de sobrevivencia para mantenerse a flote, una de ellas fue la de seguir contratando modistas francesas.

Esta política institucional se mantuvo en tiempos de la Gran Guerra. Para entonces puede notarse un cambio en la composición demográfica de los empleados de El Palacio, que comenzó a contratar hombres de origen diferente al francés.[8] No podemos decir lo mismo de las modistas que integraban el departamento de confección, ellas siguieron siendo francesas. Por supuesto, esto tiene que ver con la obligatoriedad del servicio militar para los varones. Con todo, era claro que la encarnación de la moda y la elegancia tenía que tener un rostro femenino.

Más adelante, en lo que podríamos situar como una segunda etapa en la historia de este almacén, caracterizada por su afianzamiento en el imaginario social mexicano, identificamos una tendencia creciente de llegada de extranjeros al país como consecuencia de la guerra y de la crisis económica generalizada. Es en este contexto donde aparece la protagonista de esta historia, madame Marguerite [de] Rostand,[9] una joven de origen alsaciano nacida en 1907, quien había estudiado Alta Costura en París en 1927 y quien arribó a la ciudad de México, lugar donde se establecería permanentemente y donde para 1930 se hizo de un puesto como modista en uno de los almacenes más prestigiosos del país: El Palacio de Hierro.

"Yo creo más en las formas que en los tamaños":[10] Trayectoria de Madame Rostand en México.

Sobre los primeros años de Rostand en México no hay mucha información. Pero hacia finales de la década de los 40 la encontramos en el primer desfile de Christian Dior en París" a donde asistió para capacitarse para replicar las piezas del celebre diseñador.[11] En 1953, un año antes de la gira que haría el mismo Dior por Latinoamérica con la idea de "reconectar la moda francesa con América Latina",[12] fue entrevistada por una de las periodistas más reconocidas de México, Elena Poniatowska. En dicha entrevista, Rostand expuso su convencimiento de la influencia de la moda en la vida de las mujeres. Al respecto decía: "¡La moda! Ley inquebrantable que somete a todas las mujeres. Si para los hombres hay normas como la Ley del Trabajo y la Ley del Impuesto sobre la Renta, para las mujeres hay un decreto inflexible y categórico: la ley de la moda".

Y como si fuera un preludio al debate que luego se generaría con la propuesta "Línea H" de Dior, la cual consistía en una falda alta de talle largo y blusas bordadas, por lo general de tela pesada, Madame Rostand afirmó:

1 El gran almacén evoca literalmente la influencia de los *Grands Magasins* franceses, particularmente El Palacio de Hierro se inspira en el proyecto arquitectónico de *Le Bon Marché,* el primero en su género, construido en París en 1858, y de la *Belle Jardinière* inaugurada en 1867.

2 Durante la primera época de la historia de este almacén, todos sus socios provenían particularmente de la región de Barcelonnette, al sur oriente de Francia.

3 Para un estudio de los barcelonnettes y su influencia en el consumo ver: Cristina Sánchez Parra, *Novedad y tradición. Las tiendas por departamentos de la ciudad de México y su influencia en el consumo, 1891–1915*, Tesis para obtener el grado de doctora en historia, México: El Colegio de México, 2017.

4 *El Diario*, 3 de octubre de 1911, p. 4.

5 Particularmente para la época existía una diferencia entre las acepciones de costurera y modista. Así, la costurera era aquella que "tiene por oficio coser o cortar y coser, ropa blanca y algunas prendas de vestir". Mientras que la modista es la "persona que tiene por oficio hacer trabajos y otras prendas de vestir para señoras. La que tiene una casa de modas" en Sonia Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780–1853*, México: El Colegio de México, 1996, p. 271–273.

6 Publicidad de Las fábricas universales en, *El Imparcial*, 25 de enero de 1911.

7 Para un estudio detallado al respecto ver: Ariel Rodríguez Kuri, *Historia del desasosiego. La revolución en la ciudad de México*, 1911–1922, México: El Colegio de México, 2012.

8 Así lo evidencia el "Reglamento de empleados" que tuvo vigencia desde 1891 y hasta las primeras dos décadas del siglo XX, en el Archivo Histórico de El Palacio de Hierro, AHPH, sin catalogar.

9 Algunas versiones señalan que arribó a México en compañía de su padre y otras mencionan que llegó con su esposo Albert Rostand. De cualquier manera, las dos versiones coinciden en mencionar la crisis económica de 1929 como el aliciente para que ella saliera de su país y se instalara en la capital mexicana. Ver: Exposición: *Entre la moda y la tradición*, Museo Franz Mayer y El Palacio de Hierro, junio–octubre de 2019, Ciudad de México. Dirección general: Alejandra de la Paz.

10 Entrevista a Marguerite Rostand por Elena Poniatowska en *Excelsior*, 10 de octubre de 1953.

11 De acuerdo con la narrativa de El Palacio de Hierro, la primera modista en América Latina en recibir el aval de la firma Christian Dior para replicar sus piezas fue Marguerite Rostand.

12 Parafraseado de https://revistadiners.com.co/moda/35339_christian–dior–padre–la–moda–moderna/ (consultado en septiembre de 2019).

> “Para mi el espíritu de la moda no consiste en la longitud de la falda... A mi no me interesa tanto que una falda sea larga o corta, lo importante es que tenga un diseño elegante y que esté bien cortada. Yo creo más en las formas que en los tamaños”.[13]

Si para la década de los 50 Rostand ya era un rostro reconocido de la firma Palacio de Hierro, su fama como *haute couturière* se consagraría en los años 60, donde resaltó entre otras cosas por ser miembro fundadora del *Fashion Group* capítulo México en 1962,[14] encargado en los años posteriores de promover la moda mexicana por medio de la organización de desfiles y eventos para apoyar a los nuevos diseñadores. Dichos eventos que por lo general se presentaban en lujosos hoteles de la ciudad o en las instalaciones del Palacio de Hierro, buscaban engañar a los invitados internacionales para proyectar la industria textil mexicana.

Además de su activa participación en los escenarios de la moda del país, haciéndola acreedora de varios premios,[15] Margarita Rostand, como aparecía en los titulares mexicanos, resaltó por la elegancia de sus creaciones. Un aspecto que debe resaltarse de su personalidad artística fue la campaña de promoción de los diseños indígenas de diferentes regiones del país. Entre los testimonios de su vida se resalta su pasión por viajar y conocer las culturas indígenas mexicanas, lo que originó su curiosidad por los diferentes procesos de producción textil autóctona y, sobre todo, la combinación fascinante de diseños y colores en las prendas. De esta manera, se convirtió en una coleccionista de trajes indígenas, mismos que incluso fueron objeto de exposiciones en algunos museos;[16] Rostan mostró su creatividad al combinar la indumentaria indígena con los estilos de la vanguardia de la moda en su tiempo. De esta manera, encontramos blusas y faldas –de inspiración indígena– intervenidas por la diseñadora para hacerlas más prácticas para sus clientas.[17] Ejemplo de ello es el “enredo de nagua azul”:

> “Los enredos tradicionales se tablean y sostienen mediante una faja. Sin embargo, para facilitar el cambio de los trajes durante las pasarelas Marguerite Rostand aplicaba sus conocimientos de alta costura para fijar sobre una pretina – de acuerdo a cada etnia y localidad– el acomodo tradicional de los tablones y, si era visible, incluía la faja. Agregaba presillas para sostenerlo en la cintura y pinzas en la parte posterior para dotar la cadera de curvas a la manera del patronaje y confección occidental”.[18]

De esta manera, al tiempo que Rostand resaltaba como una diseñadora de alta costura, promotora de desfiles de modas y de consagrarse como la favorita de mujeres reconocidas de la época –como las primeras damas Josefina Ortiz de Ortiz, Amalia Solórzano de Cárdenas y Beatríz Velasco de Aleman o artistas de la talla de María Felix –, la francesa también prestaba atención a la indumentaria indígena para adaptarla a sus diseños y a la vez visibilizar la heterogeneidad cultural del país.[19]

Marguerite Rostand murió en la ciudad de México en 2006. Trabajó en el Palacio de Hierro por más de cinco décadas, tiempo durante el cual no sólo la tienda departamental siguió ganando protagonismo en el campo del comercio de ropa y accesorios, expandiendo sus puntos de venta en la ciudad y en algunas otros lugares del país, sino que la misma figura de esta diseñadora se afianzó en el imaginario de la sociedad, convirtiéndola en un referente indiscutible de la alta costura. Esta ponencia es apenas un primer acercamiento al estudio de la moda mexicana desde la figura de una de sus representantes. También, este escrito es una promesa de futuras investigaciones que nos permitan develar con mayor claridad la influencia de las ideas de Rostand en el campo del diseño mexicano y la manera en que ella misma representó la circulación de ideas sobre la moda que llegaba del extranjero, particularmente de París, y aquellas concepciones estéticas propagadas por las comunidades indígenas desde ámbitos más regionales y locales. La pasarela comienza a develarse.

[13] Entrevista a Marguerite Rostand por Elena Poniatowska en *Excelsior*, 10 de octubre de 1953.

[14] Originalmente el *Fashion Group* nació en Estados Unidos en 1930, cuando un grupo de mujeres empresarias del ramo de la moda decidieron fundar una organización sin fines de lucro para apoyar la industria de la moda. Dentro de sus socias fundadoras se encuentran Elizabeth Arden y Eleonor Roosvelt. Al respecto ver: http://www.fgi.org/index.php?news=311 (Consultado en septiembre de 2019).

[15] Rostand fue acreedora del premio Mayahuel otorgado en 1991 por el *Fashion Group*. También recibió un reconocimiento a su trayectoria de parte del Consejo Directivo del Patronato de Moda con el premio OMNI en 1995.

[16] En el año 1968 su colección de indumentaria se exhibió en el Museo de Antropología de la Ciudad de México. Ese mismo año tuvieron lugar la muestra de arte textil moderno de los Estados Unidos y el desfile *Fashions from Mexico* en el Hotel Hilton de Nueva York, con 21 trajes de la Colección Rostand. Tomado de la infografía expuesta en la Exposición: *Entre la moda y la tradición,* Museo Franz Mayer y El Palacio de Hierro, junio–octubre de 2019, Ciudad de México. Dirección general: Alejandra de la Paz.

[17] De acuerdo con los documentos, “la indumentaria indígena de Oaxaca, Chiapas y Guerrero fue su predilecta. A la par de mostrar la belleza y colorido de los trajes, preparaba guiones para eventos que describían las características regionales y culturales de cada estado”. En Exposición: *Entre la moda y la tradición*, Museo Franz Mayer y El Palacio de Hierro, junio–octubre de 2019, Ciudad de México. Dirección general: Alejandra de la Paz.

[18] Tomado de una infografía expuesta en la Exposición: *Entre la moda y la tradición*, Museo Franz Mayer y El Palacio de Hierro, junio–octubre de 2019, Ciudad de México. Dirección general: Alejandra de la Paz.

[19] A propósito, Rostand creó el departamento de Artesanías en el Palacio de Hierro en 1965. En 1974 presentó “Moda México” en el Hotel Meridien de la ciudad de México, en donde incluyó una muestra de diseños con inspiración en indumentaria indígena. Incluso en sus años maduros seguía organizando exposiciones sobre el patrimonio indígena, como el que presentó en el año 2000 en el departamento de su creación, titulado “Maravillas oaxaqueñas”.

**Bibliografía**


PÉREZ TOLEDO, Sonia. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780–1853*, El Colegio de México, México, 1996.

RODRÍGUEZ KURI, Ariel. *Historia del desasosiego. La revolución en la ciudad de México, 1911–1922*, El Colegio de México, México, 2012.

SÁNCHEZ PARRA, J. Cristina. *Novedad y tradición. Las tiendas por departamentos de la ciudad de México y su influencia en el consumo, 1891–1915*, Tesis para obtener el grado de doctora en historia, El Colegio de México, México, 2017.

*Entre la moda y la tradición*, Museo Franz Mayer y El Palacio de Hierro, junio–octubre de 2019, Ciudad de México. Dirección general: Alejandra de la Paz.

*Christian Dior,* disponible en https://revistadiners.com.co/moda/35339_christian–dior–padre–la–moda–moderna/ (Fecha de consulta septiembre de 2019).

Historia del *Fashion Group*, disponible en http://www.fgi.org/index.php?news=311 (Fecha de consulta septiembre de 2019).



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# ROSA GENONI: MODA, REVOLUCIÓN FEMINISTA Y OLVIDO

SANDRA CASTRO PIÑEIRO

Graduada en Historia del Arte en la Universidad de Santiago de Compostela. Actualmente cursa el último año del Máster Universitario en Diseño y Dirección Creativa en Moda en la Universidad de Vigo

En esta comunicación pretendo traer al recuerdo a la modista Rosa Genoni, una de las figuras más relevantes de la moda italiana de principios del siglo XX y considerada precursora del fenómeno industrial textil que se desarrolló en Italia a lo largo del siglo pasado y que ha llegado a nuestros días; siendo Milán un punto de referencia a nivel mundial a la altura de París y Nueva York.

Rosa Genoni nació en 1867 en la localidad de Tirano, al norte de la región de Lombardía, en el seno de una familia muy humilde. Ella fue la primogénita de dieciocho hijos, lo que provocó que a una corta edad tuviera que ayudar en casa para poder mantener a todos sus hermanos. Lo habitual en aquella época, y dado que la joven había nacido en un ambiente rural, era que se dedicara a las labores de campo; sin embargo, ella ambicionaba más, por lo que le pidió trabajo como aprendiz de modista a su tía, Emilia Genoni, quien regentaba –junto con su marido– un taller de costura en Milán.[1] [2]

Muy pronto, y para asombro de sus tíos, destacó en su labor, consiguiendo a los dieciocho años su título de modista; no obstante, aunque su aprendizaje era rápido, seguía siendo insuficiente para Genoni, quien decidió además asistir a clases nocturnas, siendo una rara excepción en una época en la que no era habitual que una mujer estudiase. La joven quería formarse para poder comprender y participar de los cambios sociales que se estaban originando en la transición entre el siglo XIX y XX; unas inquietudes que provocaron que decidiera matricularse en clases de francés, siendo consciente de la relevancia cultural del idioma en el continente y su peso en la moda.[3]

Pocos años después, sus ideas socialistas y la búsqueda de la igualdad social la llevaron a un acercamiento al *Partito Operaio Italiano*,[4] donde conoce a fondo las precarias condiciones laborales del proletariado, sobre todo en las mujeres y niños, los dos grupos más desfavorecidos de la sociedad[5]. En muy poco tiempo se convirtió en una prominente voz dentro de un partido dominado por hombres. Y fue esa cúpula masculina quien, en 1884, viendo el potencial de la joven, intelectual y con buen gusto, la que decidió promoverla para asistir como representante del partido en París, a un congreso internacional en el que se debatió sobre las pésimas condiciones de vida de la clase obrera. Ella fue la única mujer que asistió como delegada de un partido político.[6]

[1] "A Milano la mostra su Rosa Genoni, stilista–feminista inventatrice del Made in Italy" disponible en https://www.iodonna.it/attualita/eventi–e–mostre/2018/01/12/milano–la–mostra–su–rosa–genoni–stilista–femminista–inventrice–del–made–italy/ [fecha de consulta: 30 de julio de 2019].

[2] "Pioniera del Made in Italy, stilista e attivista: la vera storia della rivoluzionaria Rosa Genoni" disponible en https://www.elle.com/it/magazine/storie–di–donne/a20950637/rosa–genoni–stilista–storia [fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

[3] A Milano la mostra su Rosa Genoni, stilista–feminista inventatrice del Made in Italy" disponible en https://www.iodonna.it/attualita/eventi–e–mostre/2018/01/12/milano–la–mostra–su–rosa–genoni–stilista–femminista–inventrice–del–made–italy/ [fecha de consulta: 30 de julio de 2019].

[4] El Partito Operaio Italiano (POI) es una formación política de corte socialista que promovía la defensa de los derechos de los obreros. El partido se fundó en Italia en 1882 y fue disuelto en 1892, dando lugar al Partito di Massa (1892–1922). *Il Partito Operaio Italiano* disponible en https://www.academia.edu/9491095/Il_Partito_Operaio_Italiano [fecha de consulta: 31 de julio de 2019].

[5] De hecho, al poco tiempo de terminar su formación como modista, decidió impartir clases de costura e historia de la indumentaria en una asociación para mujeres de barrios pobres, para ayudarlas a prosperar. Manuela Soldi: *Rosa Genoni. Moda e política: una prospettiva femminsta fra 800 e 900*, Venecia, Marsilio, 2019, pp. 233–234.



Dicha participación en el congreso fue crucial para Genoni, quien decidió quedarse a vivir en París durante un tiempo para trabajar en diferentes casas de moda y poder aprender y perfeccionar las técnicas de confección de la Alta Costura, que en esa época solo se podían aprender en París.[7]

A su vuelta a Milán, a finales del siglo XIX, empezó a trabajar como modista para Celestina Bellotti en la Galería Vittorio Emanuele II, además de abrir un pequeño taller propio en la Vía Pasquirolo.[8]

No obstante, fue en 1906 cuando empezó a crear su ideario para la construcción de una moda de carácter nacional, que se diferenciara de las modas extranjeras. Durante la primera década del siglo XX, la moda producida en Italia seguía los estándares e influencias de la moda parisina. Genoni quería romper con esto, pues deseaba crear una industria textil tan próspera y de igual valor que la francesa. Esta fue su gran aspiración, y en las clases que impartió como profesora de Historia de la Indumentaria en la *Scuola della società umanitaria*,[9] también promovió esta idea. Aunque su gran difusión fue gracias al *Primo Congreso delle Donne italiane*, celebrado en Roma en 1906, en donde participó como representante del *Partito Operaio Italiano*, una conferencia que poco después se convirtió en un artículo publicado en diversos medios llamado "Vita d'arte nella moda". En él defendía la creación de una industria textil moderna y capaz de competir con la hegemonía parisina, y para esto señalaba que era necesario que se diesen tres factores: el primero, aprovechar todos los avances tecnológicos de la época para mejorar los sistemas de producción y de creación de moda; el segundo, mejorar la formación de las modistas y sus condiciones laborales; y por último, buscar influencias y referentes de diseño en el arte Italiano. La razón de esa búsqueda de la inspiración en el arte italiano, concretamente la Edad Media y el Renacimiento, se debía a que el arte era la prueba más evidente de las diferencias culturales y artísticas de Italia con el resto de países.[10]

Otro aspecto por el que le interesaba la unión entre Arte y Moda era porque esto suponía la democratización del arte, al sacar la cultura de los museos para aproximarla al día a día de las personas.

Con dichas ideas en mente, Genoni creó ese mismo año un par de conjuntos de noche para la Exposición Internacional de Milán. Las dos creaciones seguían los anteriores criterios mencionados y causaron furor entre los espectadores. Los dos estilismos estaban inspirados en dos obras, la primera gótica y la segunda renacentista. La primera era *Dama y caballero* de Pisanello.

[6] "A Milano la mostra su Rosa Genoni, stilista–feminista inventatrice del Made in Italy" disponible en https://www.iodonna.it/attualita/eventi–e–mostre/2018/01/12/milano–la–mostra–su–rosa–genoni–stilista–femminista–inventrice–del–made–italy/ [fecha de consulta: 30 de julio de 2019].

[7] En esos años también viajó a otras grandes capitales europeas como Bruselas, Londres, Lucerna y Niza. Op.Cit, p. 6–9.

[8] Op. Cit., pp. 233–234.

[9] La *Scuola della società umanitaria* era una institución que enseñaba oficios a las clases menos desfavorecidas, para que pudieran mejorar su nivel de vida. Eugenia Paulicelli: *Fashion Under Fascism. Beyond the Black Shirt*, Oxford, Berg, 2004, pp. 29–30.

[10] Ibídem.



Pisanello, *Dama e Cavaliere*, década de 1430 , ©Musée Condé, Chantilly.



Capa realizada por Rosa Genoni inspirada en el dibujo anterior de Pisanello.





Vestido de noche realizado por Rosa Genoni inspirado en la *Alegoría de la Primavera* de Boticelli.[11]




Espacio de Rosa Genoni en la Exposición Universal de Milán de 1906.



Botticelli, *Alegoría de la Primavera*, realizado entre 1477 y 1482, ©Galleria degli Uffizi.

[11] Los vestidos de Genoni ganaron el primer puesto en su categoría en la Exposición Universal de Milán de 1906. Los dos se encuentran expuestos en la "Galleria del costume" en el Palazzo Pitti de Florencia. "*Rosa Genoni: Fashion of Pure Italian Art*" disponible en https://fashionheritage.eu/rosa-genoni-fashion-of-pure-italian-art/. [fecha de consulta: 01 de agosto de 2019].

El estilismo inspirado en el dibujo de Pisanello era una capa de terciopelo verde, con piedras bordadas y unas franjas de tejido de satén en los centros de la prenda, también bordadas. Otra influencia se encuentra en la verticalidad de los ropajes y la larga cola que nos evoca a la moda bajomedieval, al igual que los tejidos usados y los pliegues que acentúan dicha caída del tejido en relación con el cuerpo.

El segundo vestido, al igual que el anterior, también se inspiraba en el arte italiano, concretamente en una de las obras pictóricas cumbres del Renacimiento: *Alegoría de la Primavera* de Botticelli. Las referencias a la pintura en el vestido son muy claras y, al igual que en el modelo Pisanello, hay flores bordadas que rememoraban el vestido que el artista pinta para Flora; así mismo el vestido cuenta con dos tipos diferentes de tejidos: el cuerpo interior –ceñido al busto– de satén y el cuerpo superior, de una tela transparente que soporta todos los bordados y que recuerda a las veladuras que las *Tres Gracias* llevan en la obra. En el bajo del tejido transparente se puede apreciar una cenefa a modo de rejilla, que recuerda a una de las tumbas más relevantes del Renacimiento, realizada por Andrea del Verrocchio en la Iglesia de San Lorenzo de Florencia: *El sepulcro de Piero y Giovanni de Medici*, realizado en la misma década que la obra de Botticelli.[12] Por último, el bajo del cuerpo inferior aparece rematado con la técnica del "smerli".[13]

A nivel artístico, el interés de Genoni en esas dos épocas también se puede comprender debido al marco cultural de la época, el Modernismo y el Art Nouveau estaban plenamente asentados en Europa. Y es una realidad el hecho de que Rosa Genoni estuvo muy influenciada por los grandes artistas y teóricos de su tiempo, como John Ruskin, Camilo Boito, William Morris y el Arts & Crafts, Alois Riegl, Eugène Viollet–Le Duc y el Movimiento Prerrafaelita.[14]

No obstante, aun más relevante que el vestido físico en sí, es la idea a partir de la cual fue concebido. Un modelo que a día de hoy es repetido hasta la saciedad por diversas marcas de moda de Alta Costura italiana, como es el caso de Giambattista Valli, Valentino o Dolce & Gabbana, quienes en sus desfiles siempre cuentan con un vestido con capas de tul y flores adornando y que beben de la tradición iniciada por Genoni.

Pero, ¿siendo una figura tan relevante en su tiempo, ¿cómo es que la historia ha ido borrando su recuerdo? La respuesta a esta pregunta se originó a partir de 1910, cuando se inició un período muy rupturista en el arte italiano. La relación de Rosa Genoni con el Movimiento Futurista era bastante pobre; ella se oponía rotundamente a la moda que Giacomo Balla defendió en su manifiesto *Il Vestito Antineutrale* (1914). En él se definió un nuevo código de vestimenta más moderno que chocaba con los gustos anteriores. Por ejemplo, en el manifiesto condenaban el uso de trajes de caballero en colores negro y grises, promoviendo una moda colorida y llamativa, utilitaria y cómoda, sin ornamentos de más. Así mismo, también consideraban que llevar su ropa era sinónimo de estar a favor de la guerra,[15] algo que Genoni rechazaba profundamente, puesto que la diseñadora estaba muy ligada a los movimientos antibelicistas que, en aquellos tiempos, fueron populares por todo el continente. El único punto que tenían en común era su deseo de emancipar la moda italiana del yugo de la francesa.[16] Aunque puede que el hecho más importante que contribuyó a su olvido fue el ascenso al poder de Benito Mussolini,[17] quien detestaba a Rosa Genoni por sus ideas comunistas y la pertenencia a partidos políticos contrarios a su régimen.[18]

[12] Esta no sería la primera vez que Genoni se inspira en tumbas para el diseño de los bordados de los vestidos, puesto que en la misma época también hay constancia de que Genoni tomó como referencia para un vestido un bajorrelieve de la tumba de Barnabó Visconti. Manuela Soldi: *Rosa Genoni. Moda e política: una prospettiva femminsta fra 800 e 900*, Venecia: Marsilio, 2019, p. 180.

[13] Técnica para rematar los bajos de las prendas en forma de ondas.

[14] Manuela Soldi: *Rosa Genoni. Moda e política: una prospettiva femminsta fra 800 e 900*, Venecia: Marsilio, 2019, pp. 6–7.

[15] "Let us glorify war, the only higiene on the world". Frase recogida del manifiesto futurista de indumentaria creado por Giacomo Balla.. Eugenia Paulicelli, *Fashion Under Fascism. Beyond the Black Shirt*, Oxford, Berg, 2004, p. 33.

[16] Op.Cit., p. 27–36.

[17] La figura de Mussolini es relevante para la industria textil italiana, dado que fueron sus políticas autárquicas las que de verdad causaron un mayor impacto a la hora de crear esa industria nacional de la moda que Genoni no pudo conseguir. En los años previos a la II Guerra Mundial, Europa estaba sumida en una enorme crisis que había aumentado con el paso de los años, desde el Crack del 29. Muchas de las mujeres más importantes de Italia seguían gastando enormes cantidades de dinero en moda francesa, por lo que el dictador creo el Ente Nazionale Della Moda y así poder detener las importaciones de moda francesa. "Elegancia Fascista, los años de Mussolini" disponible en: http://www.ansalatina.com/americalatina/noticia/italia/2017/04/18/elegancia–fascista–en–los–anos–de–mussolini_8e59b046–e6ed–40b1–8dbc–064cd0441de5.html, [Consultado el 02 de agosto de 2019].

[18] Eugenia Paulicelli. *Fashion Under Fascism. Beyond the Black Shirt*, Oxford, Berg, 2004, p. 36–49.



**Bibliografía**


VACCARI, Alessandra. *La moda nei discorsi dei designer*, Bolonia, CLUEB, 2012.

PALICELLI, Eugenia, *Fashion Under Fascism. Beyond the Black Shirt,* Oxford, Berg, 2004.

SOLDI, Manuela. *Rosa Genoni. Moda e política: una prospettiva femminsta fra 800 e 900*, Venecia, Marsilio, 2019.

*A Milano la mostra su Rosa Genoni, stilista–feminista inventatrice del Made in Italy* disponible en https://www.iodonna.it/attualita/eventi–e–mostre/2018/01/12/milano–la–mostra–su–rosa–genoni–stilista–femminista–inventrice–del–made–italy/.

*Elegancia Fascista, los años de Mussolini*, disponible en: http://www.ansalatina.com/americalatina/noticia/italia/2017/04/18/elegancia–fascista–en–los–anos–de–mussolini_8e59b046–e6ed–40b1–8dbc–064cd0441de5.html.

*Il Partito Operaio Italiano*, disponible en: https://www.academia.edu/9491095/Il_Partito_Operaio_Italiano.

*Pioniera del Made in Italy, stilista e attivista: la vera storia della rivoluzionaria Rosa Genoni*, disponible en: https://www.elle.com/it/magazine/storie–di–donne/a20950637/rosa–genoni–stilista–storia/.

*Rosa Genoni: Fashion of Pure Italian Art,* disponible en: https://fashionheritage.eu/rosa–genoni–fashion–of–pure–italian–art/.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# LAS MODISTAS CATALANAS: DEL ANONIMATO A LA PLENITUD

LAURA CASAL–VALLS

Doctora en historia del arte, especializada en historia de la moda

En la Barcelona de la segunda mitad del siglo XIX empezaron a aparecer algunos grandes nombres de modistas. El objetivo de la presente comunicación es, no solamente hacer una aproximación a sus personalidades, sino entender el proceso por el cual consiguieron gozar de celebridad entre su clientela.

Cuando se estudia la figura de las modistas es importante diferenciarla de las trabajadoras de la industria del vestido o de la confección textil, dedicadas a tareas de menor importancia, dado que es esencial tomar en consideración el incipiente valor artístico que iba adquiriendo la creación de vestidos. Hay que diferenciarlas por tanto de las costureras, modistillas[1] e incluso de las "sastras", dedicadas a confeccionar los vestidos de corte sastre.

## Las modistas en la Barcelona del siglo XIX: aparición de las primeras creadoras de moda

*"Tu no comprens l'encant que la modista amb tres o quatre metres de setí, un grapat de barnilles i unes vetes dóna a un tors femení".*[2]

Si se analizan las casas de modistería que existían en Barcelona durante la primera mitad del siglo XIX, hay que destacar que la mayoría de ellas aparecen registradas con nombre de mujer[3] y que, entre las mismas, había un considerable número de mujeres extranjeras, especialmente de procedencia francesa e italiana.[4] La mayoría de estas casas de modas estaban situadas en las calles más comerciales de Barcelona, como el Carrer del Call o el Carrer Avinyó primero, pasando a situarse en Carrer Ferran y, finalmente, las más reconocidas se situaron en el Passeig de Gràcia, siguiendo el crecimiento de la ciudad.

Durante la segunda mitad del siglo el número de modistas establecidas en la capital catalana no hizo más que crecer.[5] La modistería tomó una nueva dirección, guiada por la nueva sensibilidad secular hacia el hecho artístico y la consolidación de una nueva cultura material. La aparición de la identidad artística o creadora de la modista se afianzó a lo largo de esta segunda mitad de siglo.

Las modistas eran figuras laborales autónomas, que a menudo regentaban un establecimiento propio, ya fuese taller o casa de modas,[6] con trabajadoras a su cargo y que dirigían la producción de su obrador. Se trataba de un producto de lujo,[7] o muy bien considerado, y gozaban del respeto de las clases pudientes.

El proceso de reconocimiento del autor del vestido se gestó paulatinamente durante la primera mitad del siglo XIX en Francia y llegó a un punto culminante en 1858, con la apertura de la casa de modas de Worth. En este proceso, en la producción del vestido entraba en juego un elemento nuevo, *quelque chose en plus*,[8] un valor añadido intangible que más tenía que ver con la novedad y la distinción que con el propio proceso de producción. Para entender cuáles eran estos valores que se reconocían en el trabajo de algunas modistas hay que remitirse a la prensa de la época: el gusto, la inventiva, la gracia, el garbo, la *traça*, la capacidad para combinar tejidos y colores o la lealtad y la franqueza son algunos de los mismos. Además de estas virtudes, cabe destacar que el marketing incipiente de la época dejaba ya clara una cosa: cuanta más relación con París tuviese la modista, ya fuese viajando a la capital francesa o adquiriendo por correo los últimos figurines, más valorada.

Se encuentran también algunas referencias en la prensa catalana o en la documentación de la época que indican la existencia de personalidades locales del mundo de la moda y su presencia en la ciudad. Un ejemplo aparece en un texto de Víctor Balaguer en el que hablaba de dos cuadros de Flaugier dejados en herencia por su padre:

> "Uno de ellos había sido por largo tiempo muestra de una tienda del Call de Barcelona, dónde vivía una modista célebre, conocida, si mi memoria es fiel, por la Marieta del Call. Representa la plaza y Rambla de la Boquería, actualmente Rambla de las Flores".[9]

## Luz en las sombras: algunos de los primeros grandes nombres

A través de la poca documentación que ha llegado a nuestros días, de las referencias aparecidas en la prensa y de los vestidos conservados, es posible tener noticia de algunos de aquellos primeros nombres. La presencia de etiquetas en los vestidos conservados es un elemento clave en el estudio, por ser la firma del autor en la pieza. Parece ser que el primero en firmar sus vestidos a través de etiquetas fue Worth.[10] La modernidad que supuso la figura del modisto francés no fue tanto la de ser un modisto reconocido, sino la de hacer frente, de forma consciente, a la gestión de un negocio del lujo bajo las premisas del capitalismo y de la nueva sociedad urbana, a través de la cual ponía énfasis en el lujo y la exclusividad como bienes de consumo por sí mismos.

En el caso catalán, la primera etiqueta localizada hasta el momento es de Virgínia Vellay, en un vestido de 1876 (aproximadamente).

Sin embargo, hay que tener en cuenta que en otras regiones del estado se encuentran etiquetas anteriores, como en el caso de María Roux, de Sevilla, de quien se conserva un vestido con etiqueta de

[1] Si se analiza la definición que de la palabra "modista" hacían los diccionarios de la época, cabe destacar, en lengua catalana, el cambio en el de Labèrnia de 1840, que la consideraba un concepto tanto masculino como femenino que hacía referencia a "quien sigue la modas o las invente o tiene tienda de ellas", y la de 1880, edición en la que este concepto aparece ya como estrictamente femenino: "la que trabaja en trajes y adornos para mujer" (Pere Labèrnia: *Diccionari de la Llengua Catalana,* Barcelona: Espasa y Cia. Editors, 1880). En lengua castellana, la palabra modista se definió en 1832 como "el que hace las modas o tiene tienda de ellas. Se usa más comunmente en el género femenino" (*Diccionario de la lengua castellana,* Madrid: Imprenta Real, 1832). Entre 1887 y 1889 se publicó el *Diccionario general etimológico de la lengua española,* en el que aparecían, como dos conceptos distintos, la palabra "modista" y la palabra "modistilla". Modista se definía como "Antiguamente el que adoptaba, seguía o inventaba las modas. Hoy es la mujer que corta y hace los vestidos y adornos elegantes de las señoras, y la que tiene tienda de modas", mientras que *modistilla* era "Femenino diminutivo de modista. Suele decirse de las de menos valer en su arte, y de las oficialas y aprendizas". Esta última acepción es de un gran interés, puesto que resulta muy descriptiva de la realidad de un oficio en proceso de formación (Eduardo de Echegaray; Roque Barcia: *Diccionario general etimológico de la lengua española,* Madrid: Ed. José María Jaquineto 1887–1889).

[2] "No comprendes el encanto que la modista, con tres o cuatro metros de satén, un puñado de barillas y una cinta da a un torso femenino", *Almanach de l'Esquella de la Torratxa,* Barcelona, Imp. La Campana i l'Esquella, 1909, p. 81.

[3] Curet hizo una relación de las modistas que durante las primeras décadas del siglo XIX trabajaron en Barcelona y entre 1797 y 1809 destaca 8 nombres, de los cuales solamente uno correspondía a un hombre (Francesc Curet; Lola Anglada: *Visions Barcelonines II: Botigues, obradors i cases de menjar i beure,* Barcelona: Alta Fulla, 1981–1983, p.100). En la *Guía General de Barcelona* se relacionaron todos los establecimientos de modistería de la ciudad en el año 1849 (Manuel Saurí; José Matas: *Manual Histórico–topográfico estadístico y administrativo o sea Guia General de Barcelona dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña.* Barcelona: Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, 1849, p. 268). Aparecen citados 31 nombres, entre los cuales 8 hombres. De 1850 a 1875 Curet referenció también una serie de modistas: 16 nombres, entre los cuales 6 hombres. En el libro de viajes *A Handbook for travellers in Spain and Readers at Home/The Kingdom of Murcia/Valencia/Catalonia* de 1846, se hacía referencia, entre los mejores comerciantes, a María Chavany,en la Rambla, y a las modistas Ferraris y Dotti. (Richard Ford, *A Handbook for travellers in Spain and Readers at Home/The Kingdom of Murcia/Valencia/Catalonia* (1845). Madrid: Turner Publicaciones, 2008, p. 162.).

[4] La afluencia de modistas extranjeras a principio de siglo se explica porque éstas no estaban constituidas como gremio, hecho que no impedía a las extranjeras establecerse en la ciudad (Francesc Curet; Lola Anglada: *Visions Barcelonines II: Botigues, obradors i cases de menjar i beure,* Barcelona: Alta Fulla, 1981–1983, p.93).

[5] Según *El consultor: Nueva Guía de Barcelona* en el año 1857 había 59 modistas, entre las cuales 12 hombres (*El consultor: Nueva Guía de Barcelona. Obra de grande utilidad para todos los vecinos y forasteros y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial.* Barcelona: Imprenta de la Publicidad, a cargo de A. Flotats, 1857, p. 2). y en 1863, 43 Casas de Modas y 33 modistas. La información sobre el número de modistas que trabajaban en Barcelona en los años 80 del siglo XIX la proporciona el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración.* En sus páginas se puede observar como el número de modistas establecidas en 1881 (bajo el genérico de "Modas") era de 48, entre las cuales había 6 hombres; 49 modistas en 1882, entre las cuales 7 hombres (a pesar de que se sabe que en algunos negocios con nombre de hombre había una mujer como modista). En 1886 había 47 registros bajo la denominación "modas", y 5 con nombre masculino;

en 1887, 51 (y tres hombres); en 1888, 80 modistas y solo 2 hombres. En el año 1894 ya de distinguían "modistas" y "modas", siendo las primeras 64 y las segundas 19. Algunas modistas también constaban entre las "modas", hecho que confirma que el tipo de negocio no era solo el de la confección sino que vendían también otros complementos. En el año 1896, en Barcelona había registradas en el Anuario 353 modistas, en 1898, 348, en 1900 había 267, en 1902, 249, 238 en 1905, 246 en 1908 y en 1910 se contabilizan 214.

[6] En el marco de la investigación de mi tesis doctoral intenté dibujar, a partir de las referencias encontradas, cómo eran los talleres o casas de modas de las modistas más reconocidas. Laura Casal–Valls, *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Catalunya: trajectòria profesional i producció d'indumentària femenina 1880–1915,* Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 2013, p. 487.

[7] La modistería estaba distribuida, como cualquier oficio, por tarifas y clases y los impuestos a pagar dependían del tipo de tarea. Según la ley de 13 de Julio de 1906, la Tarifa 1, clase 4, estaba formada por "Establecimientos o tiendas de modistas en que se hacen vestidos, abrigos, sombreros y otras prendas de lujo para señoras y niños, surtiendo los géneros." En este tipo de establecimiento, además de confeccionar indumentaria de lujo se podían vender tejidos. En la misma tarifa 1, clase 5, se encontraban las "tiendas de modista en que se hacen vestidos, abrigos, sombreros y otras prendas para señora y niños, sin surtido ni venta de otros géneros que los necesarios para los sombreros que se encarguen confeccionar". En este segundo grupo, las modistas solo podían vender el material necesario para la confección encargada, a diferencia de las del grupo anterior, que podían vender tejido libremente. En la tarifa IV, clase 5 se encontraban las "modistas con obrador solo de sombreros para señoras y niños, sin tienda ni muestra o signos al exterior" y en la clase 7 las "modistas que cortan patrones y preparan o confeccionan solo trajes con géneros llevados por los parroquianos". (*Contribución industrial y de comercio. Reglamento y tarifas aprobadas por Real orden de 13 de julio de 1906 anotados y seguidos de un índice alfabético por la Redacción de la Revista de los tribunales y de la legislación universal*. Madrid: Centro Editorial Góngora, 1906, p. 149.).




Detalle de la etiqueta, Museu d'Història de Sabadell, n. 13325 ©Laura Casal–Valls



Museu d'Història de Sabadell, n. 13325 ©Laura Casal–Valls

Se trata de un vestido de dos piezas de seda con aplicaciones de terciopelo de seda negra. La etiqueta está situada en la cinta de seda de la cintura, con el nombre de la modista y su emplazamiento estampados en letras doradas: Antigua Casa Llabour succesora Virginia Vellay, Rambla del Centro 15 entresuelo Barcelona.

Virgínia Vellay fue una modista que trabajó en Barcelona, con seguridad, entre 1880 y 1897. En 1881 se encontraba en la calle Fontanella 4, donde permanecía en 1884. Teniendo en cuenta la inscripción de la etiqueta, se puede afirmar que Vellay ya trabajaba antes, en un taller situado en la Rambla del Centro. En el año 1881 se anunciaba "una buena modista" en la Rambla del Centro 15, que podemos pensar que era la misma Vellay:

> "Buena Modista de confianza en el corte y en la confección de toda clase de vestidos y abrigos para señoras, niños y niñas, verificándolo en las mismas casas. Darán razón en la Rambla del Centro, 15" (*La Vanguardia*, 1 marzo de 1881).



alrededor de 1860.[11] Entre los nombres de otras modistas célebres de la época hay algunos con más fortuna histórica, que han sido estudiados y conocidos gracias, sobre todo, al hecho de haberse conservado algún vestido con etiqueta. Es el caso, por ejemplo, de las hermanas Montagne, a quien Rosa María Martín dedicó un artículo.[12] Otras, sin embargo, se han mantenido en el olvido, como son María Antoinette Berbegier, de origen francés, o Joana Valls. Berbegier había trabajado con el modisto Redfern antes de afincarse en Barcelona, como destacaba un artículo en *La Veu de Catalunya* en 1902,[13] en el que además se elogiaba la circular con la que la modista anunciaba que se establecía en la capital catalana en la Calle Ferran. El caso de Joana Valls[14] es paradigmático de los nombres que han quedado en el olvido. Prácticamente nada se sabía de esta modista, que resultó ser de las más reconocidas de la época, tal y como se deduce de las numerosas noticias y referencias que hemos podido encontrar de ella. Entre otros hitos, cabe destacar que Valls fue la única modista que expuso en la Exposición Universal de 1888, que se la citaba a menudo como ejemplo de modista de lujo, y que en 1919, cuando anunció que se retiraba, *La Veu de Catalunya* le dedicó un breve artículo en el que se afirmaba que Joana Valls había contribuido, con su gusto, a elevar el oficio de la moda.[15]

[8] Lourdes Cerrillo, «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor» en E. Arce; A. Castán; C. Lomba; J.C. Lozano, (eds.): *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2010, p. 130.

[9] *Boletín de la Biblioteca–Museo Bala*guer, n. 3 (1900), p. 3.

[10] Nancy Troy: *Couture Culture. A Study in Modern Art and Fashion.* Cambridge: The MIT Press, 2002, p. 19.

[11] Pieza número 11904, Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa.

[12] Rosa Maria Martin; Hèlios Rubio: «Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'"Alta costura" a Catalunya», *L'Avenç*, 295, 2004, pp. 22–27.

[13] *La Veu de Catalunya*, 3 de noviembre 1902, p. 2.

[14] Laura Casal–Valls: «Joana Valls, el ressò de la modernitat», *Datatextil*, 33, 2015, pp. 02–08.

[15] *La Veu de Catalunya,* 22 d'octubre de 1919, p. 7.



Museu del Disseny, n. 131588 © Museu del Disseny de Barcelona. Estudio Rafael Vargas, 2015.

Capelina de seda, c. 1900, de Joana Valls (131588, Museu del Disseny). Se trata de la única pieza localizada a día de hoy de la modista. La capa, de gran calidad de confección, sigue los diseños modernistas de la época.




Detalle de la etiqueta, Museu del Disseny, n. 131588 © Museu del Disseny de Barcelona. Estudio Rafael Vargas, 2015.

[16] *La Veu de Catalunya,* 27 d'abril de 1919.

[17] Laura Casal–Valls: «Clothes–making in Barcelona during WWI: effects and consequences of war», *"Fashion, Dress and Society in Europe during World War I"* Congress, 12–13 diciembre de 2014.

Después de un largo proceso, las modistas habían conseguido ser reconocidas como figuras creadoras. En esta trayectoria 1919 es un año clave: resulta significativo observar que fue en este momento cuando tuvo lugar el primer desfile de modas en Barcelona, en la casa Serra, el primero que hemos podido documentar, y que fue también en este año cuando Valls anunció que cerraba su casa de modas.[16] Pero otro hecho nos llama la atención y nos permite pensar en un cambio relevante en la consolidación de la alta moda catalana: 1918 es el primer año en el que aparecen más hombres como modistos de lujo que mujeres, tendencia que fue en crecimiento en los años siguientes.[17]

Con el siglo XX llegó un nuevo sistema de la moda, que culminaría con la consolidación de la Alta Costura, sistema que hoy algunos estudiosos consideran ya obsoleto debido a la aparición del *prêt–à–porter*. Si la moda es cíclica en sus formas, también lo es en sus sistemas de producción y, quizá, deberíamos preguntarnos quiénes son hoy los grandes olvidados de la historia del vestido.

**Bibliografía**


CASAL–VALLS, Laura, «Clothes–making in Barcelona during WWI: effects and consequences of war», *Fashion, Dress and Society in Europe during World War* I Congress, 12–13 diciembre de 2014.

CASAL–VALLS, Laura, «Joana Valls, el ressò de la modernitat», *Datatextil*, 33, 2015, pp. 02–08.

CASAL–VALLS, Laura, *La figura de la modista i els inicis de l'alta costura a Catalunya: trajectòria profesional i producció d'indumentària femenina 1880–1915*, Universitat de Barcelona, tesis doctoral, 2013.

CERRILLO, Lourdes, «El gusto en vestidos: los orígenes de la moda de autor». en ARCE, E. et al (eds.): *Actas del Simposio Reflexiones sobre el gusto, celebrado en Zaragoza del 4 al 6 de noviembre de 2010*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p. 130.

*Contribución industrial y de comercio. Reglamento y tarifas aprobadas por Real orden de 13 de julio de 1906 anotados y seguidos de un índice alfabético por la Redacción de la Revista de los tribunales y de la legislación universal*, Centro Editorial Góngora, Madrid, 1906.

CURET, Francesc, ANGLADA, Lola, *Visions Barcelonines II: Botigues, obradors i cases de menjar i beure*, Ed. Alta Fulla, Barcelona, 1981–1983.

DE ECHEGARAY, Eduardo; BARCIA, Roque, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Ed. José María Jaquineto, Madrid, 1887–1889.

*Diccionario de la lengua castellana*, Imprenta Real, Madrid, 1832.

*El consultor: Nueva Guía de Barcelona. Obra de grande utilidad para todos los vecinos y forasteros y sumamente indispensable a los que pertenecen a la clase mercantil e industrial*, Imprenta de la Publicidad, a cargo de A. Flotats, Barcelona, 1857.

FORD, Richard, *A Handbook for travellers in Spain and Readers at Home/The Kingdom of Murcia/Valencia/Catalonia* (1845), Turner Publicaciones, Madrid, 2008.

LABÈRNIA, Pere, *Diccionari de la Llengua Catalana*, Espasa y Cia. Editors, Barcelona, 1880.

MARTIN, Rosa Maria, RUBIO, Hèlios, «Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'«Alta costura» a Catalunya», *L'Avenç*, 295, 200.

SAURÍ, Manuel, MATAS, José, *Manual Histórico–topográfico estadístico y administrativo o sea Guía General de Barcelona dedicado a la Junta de Fábricas de Cataluña*, Imprenta y Librería de D. Manuel Saurí, Barcelona, 1849.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# MÁS ALLÁ DEL SILENCIO. MAESTRAS DE CORTE Y CONFECCIÓN Y SUS TRATADOS


## MERCEDES PASALODOS SALGADO

Dra. en Historia del Arte. Jefe de Servicio de la Biblioteca Nacional de España


Lucía Rubio Lázaro, Carmen Sanz Antolín, María Porrera, Serapia Rodríguez Pascual, María Guerrero, Concepción Rovira, Carmen Ruiz Alá, Filomena Jiménez, María del Pilar Ferrer, María Ibero de Flores, Enriqueta Virgili y Julia Amén son algunos de los nombres de profesoras y tratadistas que han dejado un notable rastro de su actividad en España.

La publicación de sus métodos y sistemas con usos y destinos diferentes son el testigo que nos han legado. Poco más sabemos de sus vidas y de sus trayectorias profesionales. Alguna pincelada personal se puede adivinar a través de las líneas impresas que preceden al corpus teórico. Tenemos noticias de que la mayoría fueron profesoras y directoras de sus propias academias de corte y confección como Serapia Rodríguez, María Guerrero, María Ibero de Flores, Bienvenida Muñoz o Carmen Martí.

En otras ocasiones, una fotografía insertada en las páginas preliminares nos desvela su rostro, certifica la autoría de su trabajo y garantiza su veracidad. Conocemos la apariencia física de Concepción Rovira de Serra.

Carmen Martí de Missé, María Porrera, las hermanas Sarriá. Sus retratos fotográficos, de perfil o ligeramente de frente, con rostro sereno, de potente presencia y mirada penetrante, se hacen presentes a sus interlocutoras femeninas, para transmitir confianza, seguridad y la visibilidad que les correspondía para con sus iguales. A su condición de profesoras, teóricas y conferenciantes,[1] se une otra cualidad. En muchos casos se autodenominan inventoras de sistemas de corte que, atendiendo a algún detalle, por insignificante que pudiera resultar, lo hacen diferente. La novedad planteada se envuelve de una cobertura legal que las lleva a solicitar privilegios de invención o patentes para evitar aprovechamientos indebidos, como manifiesta Carmen Martí.[2] Tanto los privilegios como las patentes representan una documentación excepcional[3] al ser el soporte legal para la transmisión de ideas y conocimientos fruto de las experiencias personales. La concesión de la patente suponía haber cumplido con un procedimiento administrativo que implicaba la presentación de una memoria descriptiva y planos o croquis explicativos para una mayor

[1] Concepción Rovira impartió una conferencia en 1888 en el teatro Romea de Barcelona donde presentó un cuerpo liso, entallado, sin adornos y sin pinzas ni costuras. Este evento fue reseñado en la prensa de la época como se recoge en *La Dinastía*, Barcelona 13/4/1888: "Una numerosa y distinguida concurrencia asistió en la tarde de ayer á la conferencia de corte dada en el teatro Romea por la señorita doña Concepción Rovira de Serra. Exhibió la conferenciante dos cuerpos perfectamente confeccionados, uno de los cuales no presentaba pinza alguna, y el otro solo presentaba una en el dorso; y pronunció un oportuno discurso en el que encareció á las jóvenes costureras no cobren gran entusiasmo por los cuerpos sin pinzas, puesto que actualmente no es posible seguir el mismo procedimiento para todas las cinturas. La concurrencia salió sumamente satisfecha".




Concepción Rovira de Serra.



Lucía Rubio de Lázaro.



María Pilar Ferrer.

[2] "...dos móviles nos han impulsado; primero llevar nuestro grano de arena al progreso y al perfeccionamiento de un arte que nos es tan querido y al cual venimos dedicando desde nuestros más tiernos años; y segundo, ver si podemos evitar con esta publicación se ponga coto a las usurpaciones de imitadores poco escrupulosos en apropiarse ideas y trabajos agenos [sic] y venderlos luego como originales, desvirtuándoles y quitándoles las cualidades que les caracterizan, consiguiendo con ello, en vez del lucro que se proponen por medios tan ruines, el descrédito de un sistema que no han sabido aplicar o adrede han desfigurado". MARTÍ DE MISSE, Carmen: *Corte Parisién. Sistema especial Martí,* Tipografía de Ignacio Xalapeira, Barcelona, 1896.

[3] En breve publicaremos un artículo en el que profundizamos en este asunto de las patentes sobre sistemas de corte.

[4] Nº de patente de Lucia Rubio Lázaro 59869; Nº de patente 22590 de María Porrera; Nº de patente 18228 de María Ibero de Flores, Nº de patente 42546 de María del Pilar Ferrer.

[5] Como se indica en alguno de los textos la circunstancia de que una mujer se lanzara a la publicación de este tipo de obras inspiraba menor recelo que ser autora de una novela.

comprensión. Una vez examinada la documentación se aprobaba y se acreditaba la puesta en marcha de la patente expedido el título y otorgándole un número que identifica la patente.[4]

A partir del último tercio del siglo XIX la edición de manuales o sistemas de corte y confección proliferaron sin solución de continuidad.[5] La razón de esta efervescencia entronca con la nueva realidad educativa femenina que se fue definiendo a partir de la Ley de Instrucción Pública o Ley Moyano de 1857 y la creación por R.O de 24 de febrero de 1858 de la Escuela Normal Central de Maestras que se estableció en Madrid.[6] El arquetipo definió una instrucción diferenciada entre los dos sexos y mantuvo el modelo de mujer que se había prefigurado a lo largo del siglo XIX, silenciosa, callada y abnegada, cuya finalidad en la vida era la formación de una familia y cuyo espacio natural sería el hogar. En esta realidad, las labores desempeñaron una función indispensable en su formación fortaleciendo las habilidades manuales, pero desatendiendo y postergando las intelectuales.






Teoría Práctica del Corte. Sistema Ferrer.

Las escuelas normales para la formación de maestras ofrecieron una salida profesional para las mujeres, pese a seguir manteniendo un lugar subordinado. Se rompieron barreras, y se abrió el horizonte de la vida pública.[7] Este contexto explica la necesidad de contar con manuales adecuados a las asignaturas que mayor peso tenían en la instrucción. Las autoras de dichos prontuarios fueron maestras, profesoras de corte y confección con una experiencia notable y se vieron en la obligación de transmitir su experiencia para facilitar el aprendizaje de sus alumnas y fortalecer, en muchos casos, una vocación que podía derivar en un futuro profesional. En las páginas introductorias de los diferentes textos queda expresada esta voluntad. Sin embargo, otro de los argumentos que fundamentan el interés y la necesidad de una formación en la costura se orienta a servir de sostén y alivio económico para las familias humildes.[8] Otras autoras van más allá, y amplían su conveniencia y utilidad, tanto a las clases medias como a las más favorecidas socialmente.[9]

[6] La Escuela Normal de Maestros se había creado en 1839. La Escuela Normal Central de Maestras de Madrid fue un centro de referencia y su plan de estudios sirvió de modelo para otras escuelas normales. Las futuras maestras debían examinarse por libre, pasar una prueba de ingreso y haber realizado prácticas en alguna escuela pública femenina. El peso de las materias relacionadas con el hogar era considerablemente mayor frente a la asignatura como Matemáticas y Lengua. Por otro lado, Física, Ciencia y Geometría quedaban fuera del programa formativo. Véase: "Aprender a enseñar en el siglo XIX. La formación inicial de las maestras españolas", disponible en http//www.aufop.com [fecha de consulta: 28 de agosto de 2019].

[7] En las primeras décadas del siglo XX el panorama formativo para las mujeres adquirió otra dimensión. Podían formarse como matronas, mecanógrafas y enfermeras y en 1909 se creó la Escuela Superior del Magisterio.

[8] Este es el objetivo que se plantea Concepción Luis Ramón, profesora auxiliar del Fomento de las Artes y Centro Asturiano de Madrid, en su *Método Teórico Práctico del Corte y Confección de Prendas*. Un objetivo similar es el que presenta Encarnación Osés Hidalgo en el preámbulo de su *Método de Corte y Confección*: "Indudablemente ha de considerarse en nuestros días la enseñanza del corte y confección de toda clase de prendas de vestir, especialmente, al menos como un complemento necesario de la instrucción de la mujer, pues cualquiera que sea su estado social, cualquiera que sea también su situación en la vida, habrá de prestarle a la mujer servicios inapreciables en el conocimiento de un método o sistema práctico y rápido para poder confeccionar por sí misma una prenda de ropa para su uso propio o para algunos de los individuos de su familia".

[9] "Nuestro método es de un interés general, que se extiende a todas las categorías sociales; a la clase pudiente, porque las señoras de mucho dinero tienen cada mayor interés en mostrar que no les son desconocidas, ni siquiera las más complicadas labores femeninas, deseando ser ellas las que guíen al modisto o modista, en vez de aceptar todo lo que éstos les propongan y dar por bueno cuanto se les presente, con cuyo conocimiento contienen abusos a que suelen llegar profesionales de poca conciencia; a la clase media ha de convenirle nuestro libro, porque la sencillez de sus reglas permitirá ser ellas mismas, cuando quieran, las propias confeccionadoras de sus vestidos, de la de sus hijas y pequeños, de interiores de caballero; por último, en nuestro trabajo hallarán las clases poco acomodadas y las jóvenes obreras, un medio fácil, ya para utilizarlo en sus propias casas, como la clase media, ya para adquirir con su estudio una profesión digna, lucrativa y honrada, ya que de sus ha de ser siempre la más apropiada para la mujer, pero de la que hasta hoy permaneces alejadas muchas jóvenes inteligentes, por las dificultades en aprenderlo, debido a la complicación con que las reglas para el corte han venido exponiéndose en casi todos los métodos". SARRIÁ, Isabel y Felicidad: *Método de corte y confección,* Tipografía Gutenberg, Alicante, (s.a).

En cualquiera de los casos, el interés que les guía no es otro que ofrecer manuales inspirados en la sencillez, para facilitar su comprensión y lograr la perfección de la ejecución, principio fundamental en cualquier trabajo de esta naturaleza. Conscientes de las dificultades que pueden encontrar sus seguidoras, el empeño se dirige a presentar prontuarios al alcance de todos los entendimientos, sabedoras de las dificultades provocadas por una instrucción muy deficiente y mermada. En los métodos indirectos de corte basados en la proporcionalidad, no faltan apuntes de geometría y tablas que facilitaban los cálculos para sumar y dividir. En otros casos, se incluían tablas con las medidas o cintas que expresaban los cálculos proporcionales.[10] En algunas obras la intencionalidad de presentar una propuesta sencilla se expresa en el mismo título de la obra, como ocurre en el método de Enriqueta Virgili del Más *Método profesional de corte y confección puesto al alcance de todas las inteligencias* o, como se explicita en el de Luisa Barrios Alberca:

> "*Moderno Tratado de Corte y Confección* por el cual puede aprender cualquier inteligencia por su sencillez y explicaciones que contiene para cada una de las prendas comprendidas en dicho trabajo".[11]

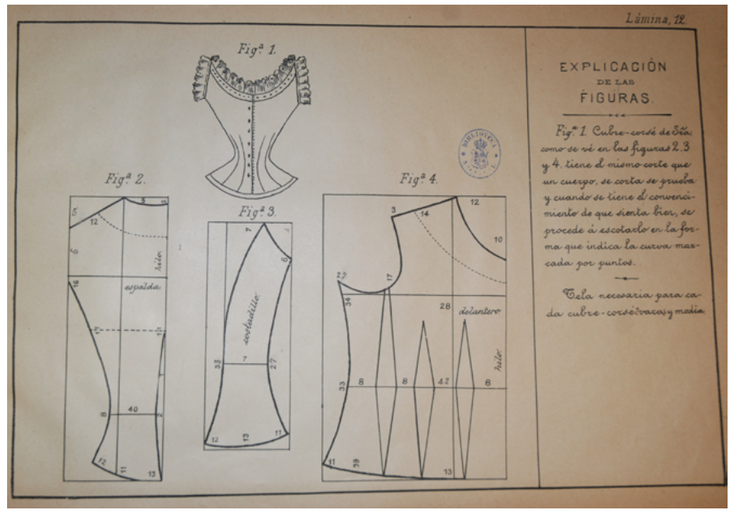
Sobre el uso de un lenguaje llano planean los intereses de todas las autoras. Un objetivo esencial que se manifiesta en los prólogos de todos los sistemas, como se recoge en el manual de Concepción Rovira:

> "Sencillo es el sistema y sencillo y breve es el lenguaje que empleamos en la presente obra, la cual presentamos completamente despojada de ampulosidades y digresiones inútiles, a fin de no entorpecer la calidad y facilidad de comprensión, tan necesaria en obras de esta índole".

Una metodología cercana y veraz es la que perseguía Enriqueta Virgili del Más en aras de facilitar la comprensión, manifestando que no trataba de erigir un "monumento literario".[12] *Sencillez, precisión y elegancia* fueron los fundamentos para las hermanas Sarriá planteados en su *Método de Corte y Confección*.[13] Otro elemento que no es ajeno en todos los manuales son los grabados que ilustraban la finalidad teórica práctica de los textos.

Algunos de los métodos y sistemas se destinaron como manuales de enseñanza para los estudios oficiales. En la enseñanza elemental femenina se incluía una asignatura denominada "Labores propias del sexo" y en la de grado superior se recibían nociones de "Elementos de dibujo aplicado a las labores". *El Nuevo Método del Hogar* de Aristea de la Fuente Álvarez fue informado por la Real Academia de Bellas Artes y el Museo Pedagógico y adquirido por el Ministerio de Instrucción Pública, tal y como se recoge en la segunda edición. Asimismo, una Real Orden de 1904 declaraba de utilidad el texto de Concepción Rovira[14] para las escuelas de instrucción pública de primera enseñanza y normales. Todos los métodos participan de un mismo esquema e ilustran sobre el corte de prendas femeninas, de bebé y niños y prendas interiores tanto de mujer como de caballero. Las diferentes ediciones de un número importante de estos textos normativos del corte y de la confección ponen de manifiesto la vigencia que tuvieron algunos de los sistemas. Precisamente uno de los métodos que más larga trayectoria ha tenido ha sido el *Sistema Martí.*





Concepción Luis Ramón. Método teórico práctico de corte y confección de prensas.

Esta pervivencia de métodos y sistemas, revisados, mejorados y adaptados a los cambios y las nuevas pautas impuestas por la moda, revela el interés de sus autoras y de las alumnas por no renunciar a una vocación fundamentalmente femenina.

La revisión y el estudio de los tratados publicados a lo largo de este largo período permitirán desempolvar páginas que acopian la experiencia de unas pioneras que ahora nos son más cercanas.

[10] Entre otros trabajos los de Carmen Ruiz y Concepción Rovira manifiestan estos intereses. En el *Tratado teórico–práctico* de Rovira explica: "Reunir la sencillez con la perfección fue lo que propusimos al hacer los trabajos preliminares de cálculo para nuestro método de corte; pero a la verdad, no podíamos esperar que el éxito coronara tan por completo nuestros afanes. En el reducido espacio que comprende la cinta por nosotros inventada, van calculadas, no solo las medidas necesarias para cortar las distintas prendas de vestir cuyo uso la moda ha generalizado, si [sic]que también las diversas dimensiones que pueden presentarse en el ejercicio de la difícil carrera de corte. Así es que con un reducido número de lecciones puede aprenderse, siguiendo nuestro sistema, a cortar con precisión y elegancia, ventaja que no resulta con los demás, la mayoría de los cuales exigen a las discípulas conocimientos nada comunes en Aritmética, Geometría y algunos hasta nociones de dibujo, que la mayor parte no poseen, resultando de ello que pocas, muy pocas discípulas, pueden aprovecharse de las lecciones que, con la mayor buena fe, pero con dudoso éxito, vienen explicándolas las respectivas directoras *inventoras.* Los métodos directos dejan de lado los fundamentos de la geometría y ofrecen un aprendizaje más sencillo". En esta línea se sitúa el *Método Rubio*, en cuya introducción firmada por la reputada escritora doña Natividad Domínguez de Roger, singulariza que la dificultad de los métodos está cuando se encuadran en principios científicos, siendo la Geometría la base de todas las explicaciones. Sin embargo, apunta, el acierto de este sistema es facilitar el aprendizaje dada la realidad del país: "Para nadie es un misterio que la cultura de la mujer española es muy superficial en todas las clases sociales, pero en las más modestas, muchachas de servicio, obreras de taller o fábrica, por ejemplo, esa falta de cultura es tan grande que llega hasta el analfabetismo. Y, a mujer de instrucción cero no es posible, claro está, hablarles con fruto de líneas perpendiculares, de paralelas, de triángulos, de cuadriláteros, de polígonos en general. En las resolución clara y limpia de estas dificultades se basa la extraordinaria utilidad, la especialísima técnica del método RUBIO porque teniendo como tiene, este método un fundamento científico, un punto de partida fijo e inmutable como lo es el METRO, la medida internacional por excelencia en su aplicación a la enseñanza se vale de expresiones tan claras, tan rotundas, seguidas de comprobaciones tan intuitivas y axiomáticas que entran por los sentidos y llegan a hacerse evidentes por sí mismas, hasta en el caso desconsolador y frecuente de que las alumnas no sepan leer ni escribir". En la obra de María del Pilar Ferrer también se apostilla el mismo interés: "En breve tiempo puede una señorita de regular capacidad y cultura cortar y confeccionar por sí sola con soltura y perfección la prenda más difícil".

[11] BARRIO ALBERCA, Luisa: *Arte Supremo. Tratado de Corte*, Impreso por Mateu, Madrid, 1932.

[12] Sus intereses están orientados a erigir una obra para el bien común evitando "fraseologías técnicas que pudieran ofuscar en vez de iluminar la inteligencia de las alumnas o lectoras más jovencitas, empleo un lenguaje tal vez demasiado vulgar, uso palabras de menos bella forma, en cambio de su más útil fondo, y aplico aquellas frases que mejor y más fácilmente pueden instruir a mis amadas lectoras y discípulas, para cuyo bien se desvela siempre".

[13] "Suprimir esa complicación en las reglas didácticas, ha sido el propósito más firme, la verdadera preocupación que ha guiado a las autoras a redactar este trabajo, y creen haberlo conseguido. De su práctica profesional han llegado a la conclusión pedagógica de que podía obtenerse un máximo rendimiento intelectual en las alumnas, sin fatiga para la inteligencia, antes bien con alivio para el espíritu y en la ocupación del aprendizaje, solo con la claridad, simplificación y laconismo que empleamos en nuestro método, cualidades a las que sinceras, sin vanagloria ni presunción, juzgan haber llegado en grado mayor que nadie hasta hoy".

[14] ROVIRA DE SERRA, Concepción: *Tratado teórico práctico para la enseñanza del corte y de la confección de toda clase de prendas de vestir,* Academia Central de Corte, Barcelona, (s.a).

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

**Bibliografía**

BARRIO ALBERCA, Luisa, *Arte Supremo. Tratado de Corte*, Impreso por Mateu, Madrid, 1932.

*Dinastía*, Barcelona, 13 de abril de 1888.

FERRER, María del Pilar, *Teoría y práctica del corte. Nuevo sistema acerca de esta materia,* Zaragoza, 1908.

FUENTE ÁLVAREZ, Aristea de la, *Nueva enseñanza de corte y confección,* (s.a).

GONZÁLEZ PÉREZ, Teresa, "Aprender a enseñar en el siglo XIX. La formación inicial de las maestras españolas", REIFOP, 13 (4), 2010. Enlace web: http://www.aufop.com [fecha de consulta: 28 de agosto de 2019].

LUIS RAMÓN, Concepción, *Método Teórico Práctico del Corte y Confección de Prendas*, Madrid, (s.a.).

MARTÍ DE MISSE, Carmen: *Corte Parisién. Sistema especial Martí,* Tipografía de Ignacio Xalapeira, Barcelona, 1896.

OSÉS HIDALGO, Encarnación, *Método de corte y confección,* Editorial Perelló, S.A, Barcelona,1921.

ROVIRA DE SERRA, Concepción, *Tratado teórico práctico para la enseñanza del corte y de la confección de toda clase de prendas de vestir,* Academia Central de Corte, Barcelona (s.a).

RUBIO DE LÁZARO, Lucía, *Novísimo método de corte y confección, ampliación y transformación El Corte Rápido*, Imprenta de V. Ferrandis, Valencia,1917.

RUÍZ Y ALÁ, Carmen, *Método de corte y confección de prendas de vestir para señoras y lencería para caballero*, Tipo–Litografía de Celestino Verdaguer, Barcelona, 1877.

SARRIÁ Isabel y Felicidad, *Método de corte y confección*, Tipografía Gutenberg, Alicante, (s.a).

VIRGILI DEL MÁS, Enriqueta, *Método profesional de corte y confección parisién puesto al alcance de todas las inteligencias*, Imprenta de la Casa Provincial de Caridad, Barcelona, (s.a).



# MANOS QUE COSEN

## IGOR URIA ZUBIZARRETA

Director de Colecciones. Fundación Cristóbal Balenciaga

«Un cortège pailleté, capricieux, ondoyant se déroule. Ce sont les midinettes parisiennes, dont les ateliers viennent de s'ouvrir comme des cages d'oiseaux».

Germaine Acremant [1]

Esta mano de obra, en su mayor parte femenina, con dedos ágiles que ejecutan puntadas certeras y delicadas, fue una parte esencial de toda casa de costura. Desde los tiempos de Rose Bertín hasta la actualidad, en las grandes casas de Alta Costura, siempre han sido imprescindibles las costureras en sus distintas categorías. Las diferentes artes, principalmente la literatura, la música y la pintura, las han tomado como motivo o protagonista de la obra, plasmándolas y creando prototipos como Mimi Pinson,[2] entre otros.

Sin embargo, en otros campos de la historia no han sido objeto de estudio, análisis o atención, exceptuando los nombres de las que conseguían crear una empresa, una marca, un nombre que las destacara. La invisibilidad[3] de todas estas mujeres se hacía visible en los medios de comunicación, de manera puntual, gracias a la festividad de la patrona del gremio. En Francia la fiesta de Sainte–Catherine, el 25 de noviembre, era motivo de fotografías de prensa al salir las modistas ataviadas con un sombrero o tocado que las distinguía. Cada casa de costura planteaba un tema para la ejecución del tocado y el día de la festividad todas las costureras solteras, menores de 25 años, salían a ofrecer flores ante la imagen de la santa después de la misa oficial, para finalizar en la fiesta organizada en su casa de trabajo; siendo algunos años fiestas de mayor envergadura, como la organizada en Montmartre, en la sala de baile Moulin de la Galette.[4]

En España, la patrona de las modistillas se celebra el 13 de diciembre, siendo esa fecha un gran día festivo para las modistas que se reúnen para su celebración. Durante las primeras décadas del siglo XX, su presencia en los medios de comunicación quedó reflejada tanto en los periódicos locales como en las revistas de tirada nacional: *Estampa, Mundo gráfico, Crónica, Blanco y negro,* entre otros.

[1] Germaine Acremant, *Ces dames aux chapeaux verts* Paris, Librairie Plon, 1922, p.341.

[2] Alfred de Musset, *Mademoiselle Mimi Pinson, profil de grisette.* Paris: P. Les cents bibliophiles, 1899.

[3] Laura Casal–Valls, *Del treball anònim a l´etiqueta. Modistes i context social a la Catalunya del segle XIX.* Barcelona: Editorial Dux, 2012. p. 96.

[4] «Nos fêtes pour les Catherinettes de Paris» *Le Journal*, nº 16104, París, 20–11–1936, p. 6.



SANTA LUCIA, PATRONA DE LAS MODISTAS

Reportaje sobre Santa Lucia, Patrona de las modistas, publicado en la revista *Fotos*, nº 44, 25–12–1936. Colección del autor.

Al margen de esta celebración de su patrona, también se recogen en los diarios otros actos dirigidos a ellas como "el homenaje realizado por el popular diario *La Voz de Asturias*", en el que el periodista supone como serán los días tras el efímero reconocimiento:

> "Recordarán durante una semana, dos, los perfiles de una fiesta que se les dedicó por entero. Luego, la vida gris: un canturreo con sordina mientras los pies mueven el pedal de la máquina, un breve comentario a la película del pasado domingo... y coser, coser, coser...". [5]

[5] A.J. Onieva, "La fiesta de las modistas en Oviedo", *Estampa*, año 2, número 94, Madrid, 29 –10–1929, p. 5.

### El silencio de la casa

Coser en un silencio absoluto,[6] como parece que exigía el modista de Getaria, Cristóbal Balenciaga, es lo que se nos ha trasladado en algunos testimonios. Un silencio imprescindible para la creación y la perfección, en que no tenían cabida los rumores ni los chismorreos en su presencia.

Hemos de tener en cuenta la disciplina y el control que se debía establecer en los diferentes talleres de costura de Balenciaga, considerando que en su mayoría la plantilla de trabajadores se componía de mujeres jóvenes. En las tres ubicaciones de la Casa EISA en España, el número de trabajadoras que pasaron, a lo largo de todos los años que estuvieron abiertas, se puede considerar enorme, teniendo en cuenta los siguientes aspectos:

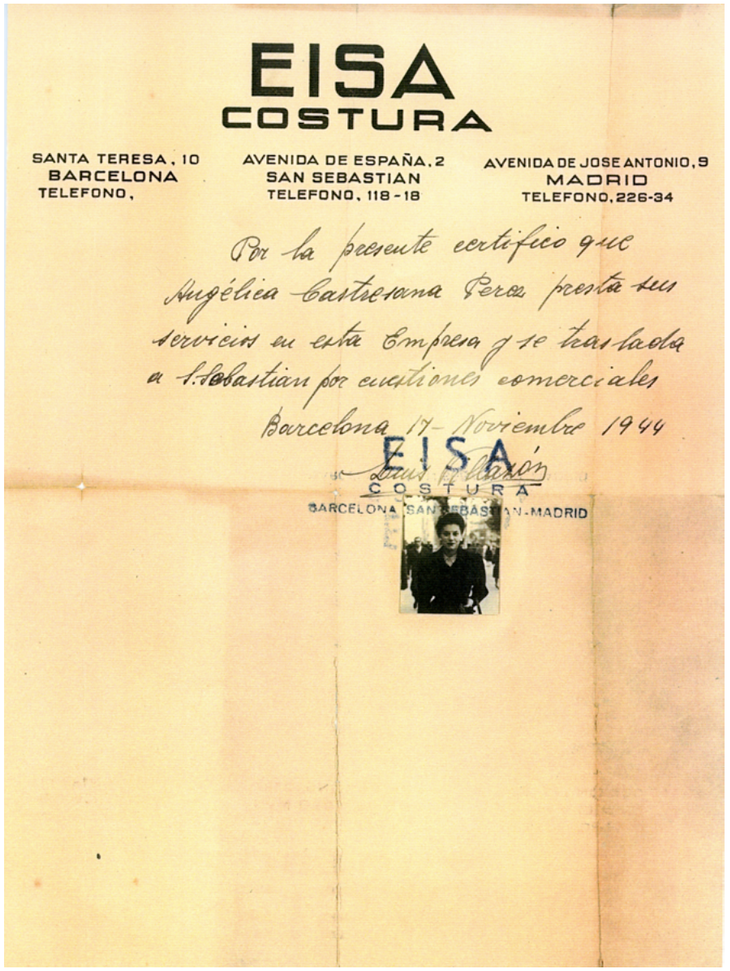
– El tipo de negocio que realizaban y al público que iba destinado.

– La edad legal de acceso al mercado laboral, que estaba establecida en los 14 años.

– La necesidad de autorización paternal o conyugal para acceder y/o proseguir en el mercado laboral.

[6] Odette Keysin, *Présidente Lucky, mannequin de Paris*, París: Ed. Fayrd., 1961.





EISA
COSTURA

SANTA TERESA, 10
BARCELONA
TELEFONO,

AVENIDA DE ESPAÑA, 2
SAN SEBASTIAN
TELEFONO, 118-18

AVENIDA DE JOSE ANTONIO, 9
MADRID
TELEFONO, 226-34

Por la presente certifico que Angélica Castresana Peros presta sus servicios en esta Empresa y se traslada a S. Sebastian por cuestiones comerciales

Barcelona 17- Noviembre 1944

EISA
COSTURA
BARCELONA SAN SEBASTIAN-MADRID

Certificado de trabajo con cambio de destino, de una maniquí de EISA Costura. 1944.
© Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria.

Esta investigación, en todo momento, hace referencia al género femenino, ya que fue sustancialmente el que tuvo mayor presencia numérica en la plantilla de las diferentes casas abiertas por Cristóbal Balenciaga. A título de ejemplo, es significativo que en un cuestionario realizado para "Estadística de la producción industrial del año 1924",[7] de su puño y letra, declara que la plantilla del único salón abierto en ese momento, la conformaban un total de 74 personas: 68 obreras frente a 3 obreros y un patrón.

No ha llegado a nuestras manos ningún registro de todas las trabajadoras que formaron parte de la historia empresarial de Balenciaga, siendo las que consideramos como uno de los motores fundamentales de su éxito.

[7] AGG–GAO–JDIT3300,4. Archivo General de Gipuzkoa–Gipuzkoako Artxibo Orokorra.

## Manos que cosen

En el año 2004, el Departamento de Conservación de la Fundación Balenciaga constata un vacío documental y testimonial de la historia interna de la casa. Elizabeth Echebeste Lacy y yo planteamos la elaboración de un cuestionario para enviar a las trabajadoras (de las que se disponía de contacto), queriendo primero aproximarse a la persona, para posteriormente realizarles una entrevista. Este primer intento de proyecto no tuvo especial respuesta exterior, ni apoyo interno.

En 2014, se retoma la posibilidad de llevarlo a cabo, presentándolo a la nueva Dirección de la Fundación Balenciaga; en ese momento sí se entendió que era necesario disponer de esta historia oral y testimonial de la vida interna de la Casa, que complementa la colección de indumentaria y el archivo documental de esta institución.

El objetivo fundamental de este proyecto es localizar, identificar y recuperar todo testimonio gráfico, documental, personal, ya sea oral o bien escrito, de aquellas trabajadoras que hicieron posible que a lo largo de más de 50 años se mantuvieran abiertos los salones de alta costura Balenciaga, así como llevar su nombre y sus creaciones a la cumbre de la alta costura y al deseo de la sociedad femenina. Esta investigación nos permite conocer de primera mano cómo era ese mundo, cómo se creó, como se desarrolló, cómo llegó al culmen de la alta costura y cómo se asimiló su desaparición, desde la perspectiva del tiempo transcurrido y del poso emocional de sus propias protagonistas.

El proyecto, “Manos que cosen”, se estructura mediante la solicitud de cumplimentación de un cuestionario de 50 preguntas, en las que se intentan recoger diferentes aspectos de la relación que, en su momento, se estableció entre el declarante y la Casa. Se formulan cuestiones como: cuándo entró en la Casa, a qué edad, por qué abandonó la Casa, qué labores hacía, si ascendió, a quién conoció de la familia Balenciaga, cómo se estructuraban los talleres, ambiente de trabajo, si conoció y/o trató con clientas, normas internas de funcionamiento, etc.

Todo ello, con el fin de obtener unas respuestas que permitan analizar de forma coherente la historia de la Casa y llegar a unas conclusiones generales tras el mayor número posible de recopilaciones. Es evidente que por el tiempo transcurrido se hace necesario aceptar testimonios indirectos, realizados por familiares cercanos a los propios protagonistas, que nos han trasladado las vivencias que constantemente les transmitieron quiénes tuvieron el privilegio de formar parte de esta historia.

En el momento de la presentación de esta comunicación, se dispone de casi cien testimonios, entre escritos y orales. Unos, con un mayor grado de detalle, otros con menor grado de detalle, pero con unos recuerdos puntuales de gran valor. Unos, testimonios directos de quien ha tenido el privilegio de trabajar y aún vive para contárnoslo; otros, de familiares directos de estos trabajadores que les han transmitido su experiencia, su vivencia, sus emociones, sus sentimientos que, en algunos casos, formaron parte de la historia interna de cada una de esas familias.

A lo largo de estos años, también se han publicado en libros, artículos periodísticos, etc, otros testimonios de personal de la Casa; testimonios que, al fin y al cabo, están condicionados por el propio carácter de su publicación. Sin embargo, todo ello se tiene en cuenta, y junto al resto de testimonios obtenidos hasta el momento, se incluyen como documentación complementaria.



Fotografía del taller de costura EISA en Donostia–San Sebastián. Años 40. © Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria.

Gracias a esta investigación abierta, se ha podido ir conformando un registro del personal que trabajó en las diferentes firmas. A pesar de no disponer del testimonio directo de cada una de las mencionadas. El cuestionario está principalmente dirigido a las personas que cosían, como las oficiales, ayudantes, aprendizas y cortadoras, de las diferentes secciones en las que estructuraba la Casa: sastrería, modistería y sombrerería; se ha tomado testimonio oral y/o escrito de otras trabajadoras de la plantilla, con labores distintas a las propias de la costura, como vendedoras, personal de administración y maniquíes. Durante toda esta investigación también se ha intentado acceder al archivo de la Seguridad Social, con el fin de obtener un registro oficial en el que se pueda disponer de todo el personal que formó parte de la empresa, con sus altas y bajas laborales. Sin embargo, debido a la Ley de Protección de Datos y al todavía poco tiempo transcurrido desde la fecha de cierre, no se permite dicho acceso.

A través de estos testimonios se han recopilado documentos de interés histórico, como fotografías, certificados de trabajo, artículos periodísticos, patrones, bocetos, etc., que nos han permitido conocer otros aspectos de la empresa. Por ello, en la exposición actual del Cristóbal Balenciaga Museoa, *Cristóbal Balenciaga. Moda y patrimonio. Contextos,* se exponen algunos de ellos, con el interés de mostrar la importancia de todos aquéllos que se encontraban detrás de la cortina, donde el maestro más cómodo se sentía y donde habitualmente se refugiaba.

Es pronto para hablar de unas conclusiones cerradas; sin embargo se pueden constatar algunas características que rodearon la idiosincrasia de la casa, como la confianza depositada en cada una de

sus empleadas, el valor humano de haber tenido el privilegio de trabajar para y tener contacto con el propio maestro, así como con otros miembros de su familia. La propia forma de entrar a trabajar en la casa favorecía que internamente se llegaran a formar verdaderos "clanes familiares", como las Gurruchaga, los Esnal, las Ormazábal, los Ruíz, etc.

Como dice Marco Balzano:

> "[...] Yo, en cambio, creía que el mayor saber, sobre todo para las mujeres, eran la palabras. Hechos, historias, fantasías..., lo que contaba era desearlas y atesorarlas, para cuando la vida se complicaba o se volvía estéril. Creía que las palabras podrían salvarme".[8]

Esta investigación quiere salvar la historia de la casa y la memoria de las que la conformaron; mujeres que susurraban películas en el silencio del taller mientras sus ágiles manos hilvanaban creaciones de Alta Costura.

[8] Marco Balzano, *Me quedo aquí,* Ed. Nefelibata, Barcelona, 2019, p. 14.

**Bibliografía**


AAVV, *Hommage a Balenciaga*, cat.exp., Musée historique des tissus, Lión,1985.

BLUME, Mary, *The Master of us all. Balenciaga. His workrooms, his world.* Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2013.

CASAL–VALLS, Laura, *Del treball anònim a l'etiqueta. Modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*, Ed. Dux, Barcelona, 2012.

DIAZ SANCHEZ, Pilar, "Del taller de costura a la fábrica. El trabajo de las mujeres en la confección textil madrileña", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, nº 21, 1999, pp.279–293.

EMILAS, Mariu, *Balenciaga: Mi jefe*, Editorial Circulo Rojo, 2017.

GERBER, Pierre, *La France Travaille. Couture et Mode,* Horizons de France, París, 1932.

GOLBIN, Pamela, *Balenciaga Paris,* cat.exp., Les Arts Decoratifs, París, 2006.

GRUMBACH, Didier, *Histoires de la mode,* Ed. Regard, París, 2008.

GURRUCHAGA, Ana, *Balenciaga. La fuite des Heures,* Madrid, 2007.

KEYSIN, Odette, *Présidente Lucky, mannequin de Paris,* Ed. Fayard, París, 1961.

MATEO, Eduardo, *"La recuperación de la memoria: historia oral", TK*, nº 16, Pamplona, Diciembre 2004. pp. 123–144.

MENDOZA, Iñaki y GARCIA DE LA NOCEDA, Nuria, M*ODISTILLAS. Pioneras en la integración laboral de la mujer (1929–1936),* Vincent Gabrielle, Madrid, 2013.

THOMPSON, Paul, *The Voice of the Past,* Oxford University Press, 1978.

VANSINA, Jan, "De la tradition orale, essaie de méthode historique", *Annales de Sciences Humaines, nº 16,* Musée Royal de l'Afrique Centrale, Tervuren, 1961.





**Agradecimientos**

No quiero finalizar esta exposición sin aprovechar la oportunidad de agradecer públicamente todas las aportaciones realizadas hasta este momento, todas de un inmenso valor histórico y documental. Agradecer todas aquellas que puedan seguir llegando, sirviéndome de este foro para dar a conocer este interesante y necesario proyecto, para que cualquier persona que pueda disponer de algún testimonio que enriquezca el conocimiento de la Casa, tenga la amabilidad de hacérnoslo llegar.

Quisiera que esta ponencia sirva también de visibilidad para todas ellas, a pesar del tiempo transcurrido, de las que fueron y ya no están y de las que fueron y aún tenemos la suerte de contar con su presencia entre nosotros.

Estas tres mujeres que se citan a continuación son parte de esta historia, ellas han permitido que también me sienta parte de esta familia, aunque por mi edad no llegué a conocer ni la Casa, ni esa familia que todas ellas llegaron a conformar. Sin ellas no hubiera sido posible, sin ellas no sería hoy posible.

Gracias a mi Angélica Castresana, a mi Tere Capa y a mi Pepita García.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

© Cristóbal Balenciaga Museoa, Getaria.

# RAMÓN ESPARZA: UN NOMBRE A LA SOMBRA DE BALENCIAGA

Profesora de la Universidad de Navarra

ANA BALDA

"Ramón Esparza es la sombra de Balenciaga y su ayudante más importante", escribía John B. Fairchild, editor de *Women's Wear Daily* y buen conocedor de los entresijos de la alta costura francesa, en un artículo para su periódico. Añadía que Mlle. Renée, directora de la filial francesa de Balenciaga, reconocía su talento, "aunque el mundo de la moda no era consciente de su aportación a cada una de las colecciones de Balenciaga".[1] Con esta carta de presentación, escrita en una de las cabeceras más influyentes de la moda internacional, habría sido injusto olvidarse de la figura de Ramón Esparza durante este II Coloquio de Investigadores de Textil y Moda que lleva precisamente por título "Nombres en la sombra".

[1] John B. Fairchild, *Women´s Wear Daily,* 9 de enero de 1959, p. 11.

### Esparza entre 1925 y 1968

Ramón Esparza (Lesaka, 1925–1997) fue el tercer hijo varón de una familia numerosa compuesta de 8 hermanos. Siendo aún un niño, su familia se trasladó a Pamplona, a causa del trabajo de su padre, que era periodista. Ramón Esparza cursó el Bachillerato en Pamplona y después se matriculó en la Facultad de Derecho de Zaragoza. En la capital aragonesa combinó sus estudios con las clases de dibujo, disciplina para la que tenía buenas aptitudes. "Se pasaba el día dibujando", confirmaba Adoración, su hermana mayor.[2] Hizo la milicia universitaria en la academia militar de Zaragoza. Sin terminar sus estudios de derecho, decidió marcharse a Barcelona donde continuó tomando clases de dibujo mientras, según el testimonio de su hermana, trabajaba como ilustrador en una casa de moda (sin identificar) de la capital catalana.

[2] Adoración Esparza en entrevista con la autora (27 de marzo de 2010).

En el otoño de 1949, se trasladó a París para continuar sus estudios de pintura en la Escuela de Bellas Artes de la capital francesa. El registro del Colegio de España en París confirma que Ramón Esparza fue residente del mismo entre el 1 de octubre de 1949 y el 31 de julio de 1950.[3] Durante su estancia en el Colegio coincidió con los artistas Eduardo Chillida y Pablo Palazuelo, que eran también residentes del mismo. Con ellos mantuvo, después junto a Balenciaga, una duradera relación de amistad.

[3] Registro de residentes del Colegio de España en París.




paris

Personalities of Paris Couture

By JOHN B. FAIRCHILD

This is the inside story of the Paris Couture written by the couturiers themselves.

Balenciaga

Castillo

Givenchy

Cardin

St. Laurent

Christian Dior

JANUARY 29—5 p.m.

30 Avenue Montaigne PARIS

Chanel

Esparza

Goma

Caricatura de Ramón Esparza entre otras de personalidades de la alta costura francesa (*Women´s Wear Daily*, 9 de enero de 1959).

Según el testimonio de su hermana Adoración, Ramón conoció a Cristóbal Balenciaga en París aquél verano de 1950, a través de unos amigos de Lesaka, los hermanos Rodríguez Aldave. Wladzio D'Attainville, compañero y mano derecha de Balenciaga, había fallecido en diciembre de 1948 y, probablemente, el modisto vio en Esparza alguien con buen gusto que, además de dibujar bien, podía ayudarle como asistente y mano derecha, cubriendo en parte

responsabilidades que habían sido previamente gestionadas por D'Attainville. Éste había destacado, especialmente en los años de penuria y escasez de la II Guerra Mundial, por su capacidad creativa en el diseño de sombreros. [4] Fairchild confirmaba, en el mencionado artículo, que Ramón Esparza fue diseñador de sombreros desde sus comienzos en *Chez Balenciaga*, y explicaba que había ido adquiriendo más responsabilidades en el diseño global de las colecciones, refiriéndose a él como "segundo" de Balenciaga en el organigrama de la *Maison*.[5] Adoración, ratificaba la misma idea.[6]

La documentación legal de *Balenciaga París* muestra que Ramón Esparza entró en el accionariado de la empresa en 1955.[7] Sin embargo, no tuvo participación en el accionariado de EISA, S.A., la empresa española que, desde 1943, aglutinaba las sedes de San Sebastián, Madrid y Barcelona, en la que constaba como accionista junto a Cristóbal su hermano Juan.[8] A juzgar por estos datos, Balenciaga contó con su familia en el accionariado de la filial española de su negocio, mientras que contó con algunos trabajadores y personas de su confianza para el accionariado de la francesa.

Las décadas de 1950 y 1960 consagraron a Balenciaga como líder indiscutible de la alta costura internacional, y fueron los años de mayor innovación e influencia del modisto en la moda. Ramón Esparza fue testigo y partícipe de este fenómeno y, como hemos visto en los testimonios mencionados, también fue agente necesario en el proceso, aunque en un discreto segundo plano. Balenciaga, por tanto, confiaba en su gusto y tenía en cuenta su opinión en el proceso de elaboración de las colecciones.

Balenciaga se caracterizó también, especialmente después de su decisión de posponer los desfiles para la prensa de enero de 1956, por su singular política publicitaria y de aparición en los medios, que fue especialmente criticada por la prensa.[9] A partir de esa fecha, los periodistas buscaban sin cesar noticias de la casa, primicias de lo que Balenciaga iba a presentar en sus colecciones. En no pocas ocasiones, trataban de comprar testimonios del personal de la *Maison*, para conseguir la primicia. Ramón Esparza fue testigo y sufridor en primera persona de estas actuaciones. Sin embargo, John B. Fairchild, uno de los periodistas que con más insistencia buscaba la primicia en la casa Balenciaga, se refería también a Esparza como "monje", debido a su incontestable silencio y fidelidad a la casa.[10]

### Esparza después de 1968

Balenciaga anunció su retirada del mundo de la moda en el convulso Mayo del 68. El adiós del maestro del mundo de la moda era un insistente rumor, y algo esperado desde años atrás. La prensa internacional publicaba, ya en 1964, que Ramón Esparza sustituiría a Balenciaga como director creativo de las colecciones.[11] Sin embargo, no fue así. Ramón Esparza acompañó a Balenciaga en su vuelta a San Sebastián, cuando decidió abandonar París y volver a establecer su residencia en la capital guipuzcoana, una vez cerrados sus talleres.

En los años que siguieron, ambos, Cristóbal y Ramón, se involucraron en negocios de *prêt–à–porter*, con personas del círculo de amistades de Cristóbal en San Sebastián. En estas actividades, cuyo detalle ha publicado el Cristóbal Balenciaga Museoa en el cuaderno de

[4] *Vogue*, 1 de enero de 1945, p. 74.

[5] John B. Fairchild, *Women´s Wear Daily,* 9 de enero de 1959, p. 11; Lesley Miller, *Balenciaga. Shaping Fashion*, V&A, London, 2017, p. 27.

[6] Adoración Esparza en entrevista con la autora (27 de marzo de 2010).

[7] En la misma ocasión entraron además en el accionariado de *Balenciaga París* Tamisier Renée, (trabajadora de la sede francesa), Tomás Bareño, Marcel Leyrat y Etienne Hommey. (Pamela Golbin, *Balenciaga París*, Thames&Hudson, London, 2006, p. 27).

[8] Nota simple informativa de EISA, S.A; Hoja nº 1419. Registro Mercantil de Gipuzkoa.

[9] Ana Balda, *"Cristóbal Balenciaga: una singular política de comunicación frente al avance del Prêt–à–porter"*, Latorre Izquierdo, J. (dir.). Tesis doctoral. Universidad de Navarra, Pamplona, 2013.

[10] John Fairchild, *The fashionable savages,* Doubleday &Co, 1962, Nueva York, p. 51.

[11] *Women´s Wear Daily*, 24 de junio de 1964, p. 56.



la exposición *Balenciaga. Moda y patrimonio, Contextos,* Ramón Esparza aparece junto a Balenciaga, y otras personas más, en el Consejo de Administración de dos empresas del sector: Subijana y Cia. (Villabona, Guipúzcoa) y Textil Tarazona S.A. (Tarazona, Zaragoza).[12] Estos negocios no prosperaron. No lo hacían en el momento del repentino fallecimiento de Balenciaga, acaecido el 23 de marzo de 1972, pero tampoco lo hicieron después. En julio de aquél mismo año, la prensa publicaba que Balenciaga había fallecido sin haber otorgado testamento, por lo que sus bienes pasaron a sus familiares y que Esparza no había recibido nada, a pesar de que vivía con él.[13]

Ramón Esparza se había quejado públicamente de que se refirieran a él como "secretario" de Balenciaga, puesto que no lo era, y probablemente porque necesitaba continuar trabajando como lo que al fin y al cabo había sido: un director creativo, aunque en la sombra.[14] Sus expectativas se cumplieron. En noviembre de 1972, François Wertheimer, propietario de Chanel, contrató a Esparza como consultor de "todas las facetas estéticas de la casa", para que dinamizara al equipo de la histórica *Maison*, que se había quedado huérfana y algo estancada tras el fallecimiento de Coco Chanel, ocurrido el 10 de enero de 1971. En marzo de 1973, fue nombrado Director General de la casa, asumiendo la responsabilidad directa de la dirección creativa de las colecciones.[15] En el debut de su primera colección, en julio de aquél año, Esparza declaraba como objetivo prioritario "perpetuar el espíritu y el estilo de la casa".[16]

La colección gustó a la clientela tradicional de la *Maison* pero no tanto a la prensa de moda que, ávida de estéticas nuevas y más democráticas, la calificó como demasiado circunscrita a la alta costura, un ámbito que en estas fechas era visto como una realidad anticuada y demasiado elitista.[17] En diciembre del mismo año, la




Traje de punto diseñado por Ramón Esparza para Chanel en la portada de *Women´s Wear Daily* (*Women´s Wear Daily,* 24 de julio de 1973).




Información sobre la colección de Ramón Esparza para el Otoño–Invierno de 1973 (*Women´s Wear Daily*, 24 de julio de 1973).

[12] Ana Balda, "Balenciaga y el *prêt–à–porter*". Cuaderno de la exposición *Cristóbal Balenciaga, Moda y Patrimonio. Contextos*. Cristóbal Balenciaga Museoa, 1 de marzo 2019–12 de enero de 2020, pp. 31–36.

[13] *Women´s Wear Daily*, 26 de julio de 1972, p. 26.

[14] *Women´s Wear Daily,* 31 de julio de 1972, p. 20.

[15] *Women´s Wear Daily*, 7 de marzo de 1973, p. 2.

[16] *Women´s Wear Daily*, 19 de julio de 1973, p. 8.

[17] *Women´s Wear Daily*, 24 de julio de 1973, p. 6.

[18] *Women´s Wear Daily*, 24 de julio de 1973, p. 14.

[19] Cuca Huarte en entrevista con la autora (10 de agosto de 2019).

*Maison Chanel* anunciaba la salida de Esparza. Preguntado por los motivos, él mismo respondió a la prensa que la casa no había aprobado sus planes de reorganización del personal y que, al no sentirse apoyado, había decidido marcharse. “Planeo hacer algo por mi cuenta. Tengo muchos proyectos, estoy harto de trabajar para otros”, sentenciaba.[18]

Esparza emprendió varios proyectos posteriores como, por ejemplo, la creación de una línea de perfume y afeitado para caballero denominada Fumée, la estampación de pañuelos, y llegó a diseñar para Galerías Preciados.[19]




*Packaging* de la línea para afeitado de la marca Fumée, creada por Ramón Esparza.

Sin embargo, el contexto de crisis económica internacional, tras 1973, acentuada en España por una grave tensión laboral y huelgas, no ayudaron en nada a su escaso acierto inversor.



Probablemente, su proyecto más ambicioso fue impulsar un museo en honor a Balenciaga. Ramón Esparza ya tenía cierta experiencia en la organización de exposiciones de moda, pues ayudó a Balenciaga en la supervisión de la puesta en escena de *Balenciaga. El maestro de la alta costura*, la exposición que el Museo Bellerive de Zúrich organizó en honor al maestro entre el 31 de mayo y el 16 de agosto de 1971.[20] En agosto de 1972, cinco meses después del fallecimiento de Balenciaga, el museo Bellerive cedió su exposición al Ayuntamiento de San Sebastián, para que la ciudad donde Balenciaga inició su actividad pudiera homenajearle. Ramón Esparza fue el promotor de esta iniciativa y contó con la ayuda de Hubert de Givenchy para llevarla a cabo.[21] Dos años más tarde, Esparza formó parte del comité asesor de *El mundo de Balenciaga*, celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid.[22] En 1987, fue asesor técnico y supervisor de la exposición *Homenaje Internacional a Cristóbal Balenciaga*, celebrada en el Palacio Miramar de San Sebastián en 1987, considerada como el germen del actual Cristóbal Balenciaga Museoa de Getaria.[23]

Sin embargo, los diversos fracasos empresariales en los que estuvo involucrado tras el cierre de las empresas de Balenciaga, le llevaron a la ruina económica. Falleció a causa de un ataque cardíaco el 30 de mayo de 1997, en la casa familiar de Lesaka, la misma que con gran ilusión había comprado y decorado para su madre, gracias a su contribución en los éxitos de Balenciaga. Ramón Esparza, “el hombre en la sombra”, fue, probablemente, también una de las personas que mejor comprendió los conceptos de rigor, disciplina y discreción, que caracterizaron la trayectoria del maestro. Quizás por ello Balenciaga le eligió no sólo como segundo, sino también como compañero de viaje.

[20] Esta exposición fue impulsada por Gustav Zumsteg, propietario de la empresa Abraham, proveedora de tejidos de la casa Balenciaga, y amigo del modisto.

[21] *Women’s Wear Daily*, 12 de julio de 1972, portada; *La Voz de Guipúzcoa*, 12 de agosto de 1972, p.18.

[22] Catálogo de *El mundo de Balenciaga*. Exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos (Madrid, 1974), p. 12.

[23] Catálogo de *Homenaje Internacional a Cristóbal Balenciaga*. Exposición celebrada en el Palacio de Miramar (San Sebastián 1987), p. 120.

**Bibliografía**

BALDA, Ana, “Cristóbal Balenciaga: una singular política de comunicación frente al avance del prêt–à–porter”. Latorre Izquierdo, J. (dir.), Tesis doctoral, Universidad de Navarra, Pamplona, 2013.

BALDA, Ana, “Balenciaga y el *prêt–à–porter*”, Cuaderno de la exposición *Cristóbal Balenciaga, Moda y Patrimonio. Contextos,* Cristóbal Balenciaga Museoa, 1 de marzo 2019–12 de enero de 2020.

GOLBIN, Pamela, *Balenciaga París*, Thames&Hudson, Londres, 2006.

FAIRCHILD, John, *The fashionable savages*, Doubleday & Co, 1962.

MILLER, Lesley, *Balenciaga. Shaping Fashion*, V&A, Londres, 2017.

Catálogo de “El mundo de Balenciaga”, exposición celebrada en el Palacio de Bibliotecas y Museos, Madrid, 1974.

Catálogo de *“*Homenaje Internacional a Cristóbal Balenciaga*”,* exposición celebrada en el Palacio de Miramar, San Sebastián, 1987.

*La Voz de Guipúzcoa,* 12 de agosto de 1972.

*Vogue,* 1 de enero de 1945.

*Women’s Wear Daily,* 9 de enero de 1959/ 24 de junio de 1964, 2 de julio de 1972/ 26 de Julio de 1972/31 de julio de 1972/ 7 de marzo de 1973/19 de julio de 1973/24 de julio de 1973.

# LA ALTA COSTURA ESPAÑOLA: A LA SOMBRA DE CRISTÓBAL BALENCIAGA

DRA. SÍLVIA ROSÉS

Professora de BAU, Centro Universitario de Diseño, y de la Escola Massana, Centre d'Art i Disseny

La figura de Cristóbal Balenciaga disfruta en la actualidad de un reconocidísimo prestigio en el campo de la moda, como uno de los grandes creadores internacionales de la historia y el más alabado del panorama español. Estilísticamente, son claramente identificables sus fuentes inspiracionales, consideradas como señas de identidad que aportan singularidad a sus propuestas.[1] Dichas fuentes se pueden clasificar en tres grandes categorías: la recuperación de la indumentaria tradicional española, una clara inspiración en la indumentaria religiosa y, finalmente, la importancia de la historia del arte, especialmente del Barroco español.[2]

Pero si analizamos las aportaciones de las principales firmas de la alta costura española, descubrimos como todas ellas comparten, en mayor o menor medida, ese mismo imaginario estilístico. Un hecho que nos lleva, necesariamente, a analizar el contexto español del momento, la dictadura franquista, como factor determinante para explicar dicho fenómeno colectivo y alejarlo de una visión personalista centrada en la figura de Balenciaga.

La organización Coros y Danzas, fundada en 1939 dentro de la Regiduría de Cultura de la Sección Femenina de la Falange, tendrá como objetivo la recuperación y divulgación del patrimonio folklórico, dentro del cual estará el traje tradicional.[3] Fruto de este espíritu, que pretendía, al igual que en el Romanticismo, crear un sentimiento de unidad nacional y de pertenencia al territorio a partir del enaltecimiento de la cultura popular, se producirá un renacimiento de ésta en diferentes ámbitos de la sociedad.

Éste fenómeno, articulado como una herramienta de control social e ideológico, será también compartido por el resto de fascismos europeos. A este sentimiento nacional y de arraigo al territorio, se le unirá una visión idealizada del campo y del mundo campesino, erigido como auténtico representante de la esencia de españolidad. Una visión que responderá a su vez a la necesidad de frenar la despoblación del campo, en una España de posguerra dependiente de una economía eminentemente agrícola.

El mundo de la moda no permanecerá ajeno a este nuevo influjo y, a raíz de ello, se verá fuertemente influenciado por la riqueza y variedad de la indumentaria popular española. Una recuperación que en muchas ocasiones se mostrará de manera estereotipada y mitificada,[4] además de establecer una relación metonímica de lo andaluz en nombre de lo español, para reforzar la idea de España única y edificar una barrera de entrada de elementos externos.[5] Esta cultura popular, más o menos auténtica, será determinante para definir la moda española desde principios de los años 1940, centrándose en un primer momento en el uso de azabaches, encajes y pasamanerías, para ir progresando, en el transcurrir del tiempo, con la recuperación de tipologías concretas de trajes populares. Este influjo acompañará la alta costura española hasta su fin, en la década de los años 1970, aunque será especialmente intenso a principios de los años 1950.

De esa época cabe destacar el vestido *Montañesa* de Asunción Bastida, inspirado en la mujer española de montaña,[6] que será de los más aclamados del I Festival de la Moda Española de 1952.[7] Un año especialmente prolífico en esta temática, ya que coincidirá con el lanzamiento de la "línea española" de Pedro Rodríguez, en la cual adoptará el "españolismo" de la indumentaria popular como carta de presentación al mercado internacional.[8] Esta línea se prolongará en Rodríguez hasta la siguiente temporada, con modelos bautizados con nombres de la geografía española como *Compostela, Chiclana, Jeréz, Gandesa* o *Algeciras*.

Siendo Rodríguez y Bastida los creadores que mostrarán de una manera más clara esa influencia, el españolismo castizo también se dejará entrever ese mismo año en modelos de Natalio, El Dique Flotante, Rosina y hasta en creaciones de la sombrerera Pilar Gabasa, la cual presentará un sombrero inspirado en la pandereta y otro, en la castañuela.[9]

Otra de las fuentes de inspiración esenciales de la moda española será, sin duda, la indumentaria eclesiástica. Para entender este hecho hay que tener en cuenta la importancia que la religión católica ejercía en la sociedad del momento, estando muy presente en la vida tanto pública como privada. La Iglesia fue un pilar fundamental para el régimen de Franco, etiquetado significativamente como nacional–catolicista, y la sociedad estará totalmente dominada por ella, sujeta a su estricto concepto moral. No es de extrañar entonces que la indumentaria eclesiástica impactara directamente en las propuestas de los diferentes creadores de alta costura de España.

Ahondando en esta cuestión, es importante comprender también el papel de la Iglesia en la construcción del modelo de feminidad franquista. Un estereotipo de género que, basándose en los fascismos europeos, se articulará a partir de la idea de complementariedad, sacrificio, servicio y abnegación.[10] La mujer, conectándola con el culto incondicional a la Virgen María y a la idea de Vestal, estará totalmente predestinada a la maternidad y al cuidado del hogar. Unas funciones a través de las cuales ejercerá su papel de garante y transmisora de moralidad.[11]

Si bien son ampliamente conocidos los modelos de novia, cóctel y noche de inspiración eclesiástica de Cristóbal Balenciaga, no debemos pasar por alto la serie de "abrigos monacales"[12] de Pedro Rodríguez, que tomarán como punto de partida la cogulla de diferentes órdenes religiosas. Encontraremos también en la alta costura española piezas de la indumentaria religiosa como la casulla, la capa pluvial, el capelo, la muceta o las referencias cromáticas al rojo, morado, blanco y negro. Pero entre todas, la sotana será la que aparecerá de manera más

[1] Lesley Ellis Miller: *Balenciaga (1895–1972), Modisto de modistos*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007 y VV.AA., *Balenciaga y la pintura española*, Madrid: Fundación Colección Thyssen–Bornemisza, 2019.

[2] En referencia a las principales fuentes de inspiración de Cristóbal Balenciaga, somos conscientes de que el mundo oriental también está muy integrado en sus creaciones y, a pesar de que consideramos que tampoco es una fuente exclusiva suya y que también está presente en gran parte de los creadores del momento, no nos ocuparemos de ello en el presente artículo, puesto que esta influencia no tiene una relación tan directa con el régimen franquista, que es el marco histórico de estudio de esta investigación.

[3] Amparo Añón y Violeta Montoliu: «Coros y danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano», disponible en www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf [Fecha de consulta: 1 de julio de 2012].

[4] Sílvia Ventosa: «La indumentària tradicional», *Tradicionari, enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya*, volum 1, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003.

[5] Torres, J.: «La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio» en *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music Proceedings of the Conference Music and Dictatorship in Franco's Spain*, 1936–1975. Disponible en: http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Torres.pdf [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2019].

[6] Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona, Fons Asunción Bastida, caja A0045, carpeta 1, subcarpeta 4.

[7] Cleo: «Hemos triunfado, con la línea España», *La Almudaina*, 14 de septiembre de 1952 (MTFD042502).

[8] Ignacio Arroyo: «Éxito definitivo del Festival de la Moda Española en Madrid», *Solidaridad Nacional*, 20 de agosto de 1952 (MTFD042501).

[9] *Alta Costura,* noviembre 1952, número 107, pp. 25 y 45.

[10] Manuel Ortíz Heras: «Mujer y dictadura franquista», *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950221001>, pág. 5. [Fecha de consulta: 24 de julio de 2019].

[11] Carmen Martín Gaite: *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona: Editorial Anagrama, 2007.

[12] «La moda española 1953, al descubierto». *Noticiero universal*, 23 de septiembre de 1952 (Museo del Traje Fondo Documental 042502).

reiterada, siendo particularmente significativa en los trajes de novia. El día de la boda será un momento especialmente importante para visibilizar la "pureza" de la contrayente y su adhesión a ese estereotipo de género, basado moral y estéticamente en un alto sentido del pudor, la prudencia y el recato.[13] Siguiendo esta idea, Manuel Pertegaz o Pedro Rodríguez partirán en múltiples ocasiones del vestido de monja, en sus diferentes órdenes religiosas y sus espectaculares tocas, así como también lo hará Antonio Cánova del Castillo para la casa Lanvin, con un vestido de otoño–invierno de 1951 y otro para la temporada siguiente, bajo el nombre de vestido *Penacho*.[14]

Los grandes maestros del Barroco español también serán una influencia reiterada para Balenciaga, quedando en evidencia en trajes como *Infanta* (1939), que parte de la obra de Velázquez *Retrato de la infanta María Margarita, hija de Felipe IV* (1653) o el vestido en blanco y negro de 1943, con una posible alusión al claroscuro barroco y que se ha relacionado con el *Retrato de la reina doña Mariana de Austria* (1678), de Juan Carreño de Miranda.[15] Pero observando el resto de creadores de la alta costura española, apreciamos rápidamente como Zurbarán, Velázquez, El Greco, etc., así como también Goya o Zuloaga, están igualmente presentes en sus creaciones.

Un ejemplo de ello serán los cuadros de *Santa Casilda* (1640) o *Santa Isabel de Portugal* (circa 1635) de Francisco de Zurbarán que, habiéndose relacionado con Balenciaga,[16] también serán el punto de partida de una colaboración conjunta que realizan Pedro Rodríguez, Marbel y Asunción Bastida para los grandes almacenes Franklin Simon de Nueva York en 1953.[17] Además, no puede comprenderse el famoso vestido de Cristóbal Balenciaga *Cola de pavo real* de 1958, sin atender el contexto para el cual fue creado, la Exposición Universal de Bruselas. Para ese evento, cinco casas de Madrid (EISA, Marbel, Rango, Vargas Ochagavía y Caruncho) y cinco más de Barcelona (Pedro Rodríguez, Santa Eulalia, Asunción Bastida, Pertegaz y El Dique Flotante) organizarán una participación conjunta y con líneas muy similares bajo una misma fuente de inspiración: la obra de Francisco de Goya.

La explicación a esta cuestión la podríamos encontrar en las políticas culturales y artísticas de la dictadura franquista, las cuales, en vez de crear una estética fascista propia en el campo del arte, promoverán claramente una recuperación del barroco español. El Siglo de Oro significó para el régimen la auténtica cuna nacional, tanto literaria como artística, la cual encarnará la esencia de la españolidad. El Barroco se erigirá también como un símbolo del glorioso pasado imperialista y de una introspección religiosa y de un enaltecimiento del catolicismo, con el cual combatir las amenazas de la modernidad.

Goya, a pesar de no pertenecer al Barroco español, representa, en su función de pintor de corte, ese pasado imperial al que el franquismo está tan interesado en hacer alusión, a través de los retratos de corte y de la sociedad madrileña del momento.[18] Además, el majismo representará la España indómita que, frente a la ocupación napoleónica y el peso de la cultura francesa, opta por la reivindicación de lo autóctono como auténtica recuperación de lo español. En el caso de Ignacio de Zuloaga, es importante tener en cuenta la gran visibilidad que se le da desde la intelectualidad franquista, al ver en él un elemento propagandístico importante, proveniente de su reconocimiento internacional, de su idea de españolidad y de su propuesta pictórica alejada de las vanguardias.[19]

[13] Alfonso Pinilla: «La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista *Medina* (1940–1945)», *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 13, nº 1, 2006, p. 172.

[14] Se pueden ver las imágenes de los dos vestidos en los números de la revista *Alta Costura* octubre de 1951, núm. 95, pág. 53 y marzo de 1952, núm. 100, septiembre 1952, p. 5.

[15] Puede ahondarse sobre las vinculaciones que se han establecido entre el arte español y la obra de Balenciaga a través del catálogo de la exposición con el mismo título VV.AA.: *Balenciaga y la pintura española*, Madrid: Fundación Colección Thyssen–Bornemisza, 2019.

[16] VV.AA: *Balenciaga y la pintura española*, Madrid: Fundación Colección Thyssen–Bornemisza, 2019, pp. 189–197.

[17] Eleni: «Spanish Renaissance», *Washington, D. C. Star*, Washington, 4 de noviembre de 1953 (Museo del Traje Fondo Documental 042506) y Eugenia Sheppard: «Franklin Simon Brings Top Designs», *Herald Tribune*, 25 de septiembre de 1953 (Museo del Traje Fondo Documental 042506).

[18] Jorge Luís Marzo y Patricia Mayayo: *Arte en España (1939–2015), ideas, prácticas, políticas,* Madrid: Editorial Cátedra, 2015, p. 137.

[19] Javier Novo: "Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo", *Ondare Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales*, núm. 25, 2006, pp. 233–243.



La influencia del Barroco no se limita únicamente al plano pictórico, ya que a través de los grandes maestros de la pintura, los diseñadores de moda tendrán acceso directo a la indumentaria del pasado, especialmente del siglo XVII. Una indumentaria caracterizada por la rigidez, la altanería, la distancia, la estaticidad y el rigor, que con Felipe II encarnará su dominio territorial en Europa, lo cual facilitará que esta moda se acabe imponiendo a buena parte de las cortes europeas, pero también su autoridad moral, proveniente de una gran religiosidad.[20] En resumidas cuentas, la indumentaria barroca de España será sinónimo de imperialismo y virtud moral, muy afín al espíritu nacional–catolicista que vertebraba el régimen.

La historiografía de la moda ha considerado estos elementos como claramente distintivos del estilo de Cristóbal Balenciaga y como aportaciones de originalidad, pero ¿en qué proporción representan una verdadera contribución personal o, contrariamente y tal y como se ha desarrollado en el presente artículo, responden a una posible "denominación de origen" de la moda española? Como consecuencia del impacto y la relevancia que se le ha dado a Balenciaga, muchas aportaciones de los diseñadores españoles coetáneos han quedado relegadas a un segundo plano. Si bien no se pretende en ningún momento rebajar ni poner bajo tela de juicio la alta calidad de las propuestas del creador de Getaria, tampoco deberíamos categorizar las de los diferentes diseñadores de la alta costura española bajo la errónea etiqueta de "copias", adjudicándoles un injusto lugar en la historia de la moda, viviendo para la posteridad a la sombra del "maestro".

[20] José Luís Colomer y Amalia Descalzo: *Vestir a la española en las cortes europeas (siglo XVI y XVII)*, volumen I, Madrid: CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2014.

**Bibliografía**


AÑÓN, Amparo y MONTOLIU, Violeta, "Coros y danzas de España. Transmisores del patrimonio cultural valenciano", disponible en: www.racv.es/files/Los_coros_y_danzas.pdf [fecha de consulta: 13 de julio de 2019].

ARROYO, Ignacio, "Éxito definitivo del Festival de la Moda Española en Madrid", *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 20 de agosto de 1952 (Museo del Traje Fondo Documental 042501).

BOWLES, Hamish, *Balenciaga and Spain*, Fine Arts Museums of San Francisco, San Francisco, 2011.

CLEO, "Hemos triunfado, con la línea España", *La Almudaina*, Palma de Mallorca, 14 de septiembre de 1952 (Museo del Traje Fondo Documental 042502).

COLOMER, José Luís y DESCALZO, Amalia, *Vestir a la española en las cortes europeas (siglo XVI y XVII),* volumen I, CEEH, Centro de Estudios Europa Hispánica, Madrid, 2014.

ELENI. "Spanish Renaissance", *Washington, D. C. Star*, Washington, 4 de noviembre de 1953 (Museo del Traje Fondo Documental 042506).

MILLER, Lesley Ellis, *Balenciaga (1895–1972), Modisto de modistos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

"La moda española 1953, al descubierto", *Noticiero universal*, Barcelona, 23 de septiembre de 1952 (Museo del Traje Fondo Documental 042502).

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2007.

MARZO, Jorge Luís y MAYAYO, Patricia, *Arte en España (1939–2015), ideas, prácticas, políticas*, Editorial Cátedra, Madrid, 2015.

NOVO, Javier, "Ignacio Zuloaga y su utilización por el Franquismo", *Ondare Cuadernos de Artes Plásticas y Monumentales,* núm. 25, Donostia–San Sebastián, 2006, pp. 233–243.

ORTÍZ HERAS, Manuel, "Mujer y dictadura franquista", *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, disponible en:<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950221001>, p. 5. [Fecha de consulta: 24 de julio de 2019].

PINILLA, Alfonso, "La mujer en la posguerra franquista a través de la Revista Medina (1940–1945)", *Arenal: Revista de historia de mujeres*, vol. 13, nº 1, 2006, Universidad de Granada, p. 172.

ROSÉS, Sílvia, *Pedro Rodríguez, una història de l'alta costura espanyola*, Universitat de Barcelona, 2012 (Tesi doctoral).

SHEPPARD, Eugenia, "Franklin Simon Brings Top Designs", *Herald Tribune*, Nueva York, 25 de septiembre de 1953 (Museo del Traje Fondo Documental 042506).

TORRES, J., "La canción española durante el franquismo: Tradición, sometimiento y testimonio" en *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music Proceedings of the Conference Music and Dictatorship in Franco's Spain*, 1936–1975. Disponible en: http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2011/Torres.pdf [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2019].

VENTOSA, Sílvia, "La indumentària tradicional", *Tradicionari, enciclopèdia de la cultura popular de Catalunya,* volum 1, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 2003.

VV.AA., *Balenciaga y la pintura española*, Fundación Colección Thyssen–Bornemisza, Madrid, 2019.

WALKER, Myra, *Balenciaga and his legacy,* Meadows Museum, Dallas, 2006.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# PEDRO ROVIRA, EL MODISTA DEL CAMBIO

IZASKUN ARANA POZO

Gestión y comunicación de proyectos de cultura y moda



Pedro Rovira.

Pedro Rovira, nacido en Badalona en 1921, quería ser costurero. Y aunque cursó estudios de Medicina y Cirugía, llegando incluso a realizar las prácticas, cuando llegó la guerra aprovechó un salvoconducto a París para convertirse en discípulo de Balenciaga. El impacto del de Getaria sería definitorio en su carrera. A su regreso a Barcelona, en 1948, abrió su primera tienda en el barrio de Gràcia. En 1955 se trasladaría a Rambla del Prat 7, su buque insignia definitivo.

## Los brillantes 50

Desde sus inicios, la aguja de Rovira vislumbraba genio y no tardaría en despuntar. En 4 años de trabajo sus modelos aparecían en las revistas especializadas junto a Pedro Rodríguez y Asunción Bastida, los más notables modistas españoles de esa época. Sus creaciones siempre tenían algo interesante: un *tailleur* con doble botonadura en falda y chaqueta, trabillas enormes, un color arriesgado... La sorpresa

estaba en su ADN. Los diseños se correspondían con la línea y estilo del momento, pero tenían algo inusual: aplicaciones de fantasía, un uso magistral e inesperado del tejido, o detalles exagerados. De personalidad sin igual, dibujaban mujeres femeninas, poderosas, distinguidas y divertidas. Bolsillos plastón que se entrelazaban como si estuviesen vivos, lazos gigantescos que sobresalían del cuerpo, faldas globo de faya negra extra grandes... Un cambio a una alta costura moderna y divertida que rápidamente encontró su público entre las más jóvenes, que veían en ella a la mujer que querían ser.

Mientras la moda tras la guerra se reorganizaba y recuperaba en Europa, Rovira en España ganaba posiciones. En 1955 ya ocupaba portadas y pronto llegarían los viajes al extranjero. En la Feria de Primavera de Frankfurt (julio, 1957) su trabajo sería acogido con aplausos, ganándose el respeto de la prensa internacional. Ese mismo año iría a Venecia, y en el 58, junto con Pedro Rodríguez, Santa Eulalia y Pertegaz, volvería a Frankfurt. Obtuvieron tan buenos resultados que la prensa los tildó como los "4 grandes",[1] un término reservado hasta ese momento exclusivamente a los 5 modistas de la Cooperativa de la Alta Costura Española, en la que Rovira aún no había sido aceptado.

Pero no todo era fácil: ese mismo año comenzaría el gravamen del Impuesto del Lujo (establecido en la nueva Ley Tributaria de 1957). A la vez, de Europa llegaban ecos de crisis, generada por una moda "lista para llevar". La avalancha del *prêt–à–porter* era inminente. El modista no tardaría en buscar la fórmula para adaptar su empresa a ese contexto.

[1] Cristóbal Tamayo: "España en la feria de primavera", La Vanguardia Española, 13 de marzo 1958, p. 16.

### Del tibio salón a la calle

Los cambios sociales y económicos tuvieron su impacto en la moda durante los años 60. El rol de la mujer cambiaba y la minifalda de Mary Quant presionaba por hacerse un hueco en los armarios. Mientras tanto, la alta costura española ofrecería sólo pantalones como reflejo de una mujer moderna, elegante y decorosa; una imagen contenida que acabó relacionándose con un rancio conservadurismo.

Rovira, por su parte, seguía una trayectoria de ascenso: en enero de 1962, la revista *Alta Costura* le dedicaba su reportaje de apertura. Ese mismo año, en agosto, sería portada en *Textil* con uno de los vestidos de poliamida estampada presentados en el Festival de Fibras Modernas. En junio de 1964, una de sus creaciones para la noche ocuparía la portada de *Alta Costura*, y en aquél septiembre su nombre aparecería entre los participantes del 48 Salón de la Moda de la Cooperativa de la Alta Costura. Rovira, por fin, entraba a formar parte de la entidad.

Durante estos años viajaría a Nueva York, Montecarlo, Ginebra y Washington, entre otros, en representación de España. Su moda era ágil y joven: modelos arlequinados, reversibles, plumas, tocados de fantasía – de hojas de diente de león –, futuristas... Era, de entre los modistas nacionales, el más fantasioso a la par que llevable. Y por ello sería elegido para participar en la Pasarela Show del recién inaugurado local Bocaccio (junio, 1967). El evento fue todo un espectáculo; música a todo volumen, modelos extranjeras que "bailaban sin descanso"[2] y un desfile lleno de "pantomima". El de Badalona desfilaría junto a Mary Quant, Paco Rabanne, Emilio Pucci y Margit Brandt. En comparación

[2] Enlace: Magda Solé: "Francia, Italia, Inglaterra, Dinamarca y España en un show de moda". *Hoja oficial de la provincia de Barcelona:* Año XXXVII, Número 1446 – 1967, junio 12, p. 31.



con las excentricidades de los demás, lo de Rovira era pura "moda", y algunos medios criticaron su participación. Para bien y para mal, quedó evidenciada la franja entre la alta costura y la moda de vanguardia.

Ese mismo año, el salón de Rovira aparecería en el largometraje *Mañana será otro día*, de Jaime Camino. En la película, Lisa, de 26 años, tras varios fracasos, hace una última incursión como modelo en el salón del modista. El desfile se cierra con dos vestidos de organza (otoño–invierno 66/67) de un "imborrable impacto plástico excepcional".[3] El ambiente del salón es tibio, particular y su público de mediana edad se extraña por la presencia de un hombre en él (el marido de Lisa). Los salones de moda comenzaban a ser vestigios de un pasado. Al día siguiente, ambos huyen a otra ciudad. Lisa acaba desencantada con el universo de la moda: "Solo quieren extranjeras. Y cuanto más extranjeras, mejor".[4]

En 1968, a pesar de que la moda española tenía fama y presencia internacional – modelos de Rovira y otras grandes agujas españolas aparecían fotografiados por Henry Clarke en el *Vogue* americano –, la alta costura se ahogaba. Ese mismo año, el modista llevaría a cabo un cambio definitivo en su negocio: vendería más de la mitad de su empresa a Tejidos Cadena Madrid. En junio del año siguiente, presentaría una colección "lista para llevar" en Euromoda, el Salón Internacional de *Prêt–à–porter* de París. Será el único modista español de alta costura allí, y el primero en hacerlo:

> "La causa de que haya creado una colección *prêt–à–porter* responde a exigencias tanto comerciales como sociales. Tenemos el deber humano de que nuestras creaciones alcancen un mayor número de mujeres, que sean una mayoría quienes disfruten de nuestros modelos. Y por otra parte, de ese modo, las casas de alta costura se benefician de unos ingresos de mayor envergadura".[5]

Además, la firma anunciaba que lanzaría zapatos, medias, pañuelos perfumes y demás accesorios. A finales de año inauguraría Pedro Rovira Boutique en Rambla del Prat, 7, pero con estancias y talleres separados. Estas acciones marcarían un punto y aparte en la trayectoria de la firma.

### El caleidoscópico mundo de Rovira

> "El actual es un momento crucial para la Alta Costura. Se han vencido muchas resistencias, se han ganado algunas batallas. Es, ahora, cuando hay que demostrar que los éxitos pueden ser más éxitos y los logros más bellos y acertados. En la superación total de este momento radicará el triunfo de los años que se avecinan". [6]

La firma afrontaba la década de los 70 con una fuerte y certera estrategia de expansión horizontal, que abarcaba diversos públicos a través de distintas líneas de productos, todas ellas integrantes de un universo único y excepcional.

[3] M.P.C.: "51 Salón de la moda española", *Alta Costura*, año XXIV, Nº 275, octubre de 1966, p. 21.

[4] *Mañana será otro día,* largometraje dirigido por Jaime Camino. Interpretado por Juan Luis Galiardo y Sonia Bruno. 1967. Fondos Privados de Moda Juan Sánchez, Madrid.

[5] "La figura del mes: Pedro Rovira": *Boletín de la nueva moda*, bimensual, Nº 158, año XVI, II época, junio 1969.

[6] "8 Preguntas a 7 grandes de la alta costura española": *Boletín de la nueva moda* – Bimensual – Nº 165 – Año XVI – II época – Otoño 1970, p. 14.



El logo de la boutique Pedro Rovira.

Por una parte, creaba con Tejidos Cadena la marca Difusión (PR). Se trataba de una línea de *prêt–à–porter* femenina, de serie limitada, que se complementaba con una gran oferta de accesorios. Las creaciones, desde el principio, gozaron de una gran aceptación. Tenían "una línea simple y elegante, adaptable a todas las calles".[7] El logotipo de empresa (PR) se vería impreso en los pañuelos y se bordaría en *nikis* y jerseys. Había una estrategia de creación de imagen de marca muy fuerte. Difusión fue su línea de mayor acceso al gran público; llegaría a tener casi 90 puntos de distribución en todo el estado.

[7] "Rovira *prêt–à–porter*": *Telva*, Nº 251, 1 de marzo de 1974, Primavera – Extra.


Complementos.



Mientras, el trabajo de alta costura y *prêt–à–porter* en su propia boutique continuaban. Las jóvenes reclamaban igualdad con los hombres y libertad, y la buscaban también en la moda. Rovira propondría un uniestilo particular; mujeres exploradoras, uniformes que eran saharianas aplicadas a trajes de pantalón para el día, y a faldas brillantes para la noche, faldas–pantalón de gran creatividad... Y también minifaldas; transformaría sus tradicionales *tailleurs* acortándoles la falda y ofreciéndolos en tejidos desenfadados, lejos de los icónicos de doble faz de décadas anteriores. Su moda se adaptó, nuevamente, a los cambios sociales y a los tiempos que se vivían.

> "Lo mejor de Pedro Rovira es su alegría, el rejuvenecimiento que aporta a las que llevan su ropa. Busca colores muy luminosos. Siempre se inspira en la música, que le encanta. Le gusta mucho diseñar zapatos (...)".[8]

De alguna manera, ciertos modelos y estilos de mujer fomentados por la alta costura se habían relacionado con la sociedad del patriarcado, y Rovira creaba colecciones muy alegres que establecían una clara falla estética con esa imagen más clásica.

En 1972 fallecía Balenciaga. Rovira continuaría con esa labor del empleo de elementos textiles tradicionales e históricos: capas, capelinas, jubones, faldas campesinas, mangas farol, casullas, delantales... Amén de proponer e insistir en el uso de sombreros y tocados tradicionales como *cannotiers*, boinas, barretinas catalanas, pañuelos castellanos, *hiyabs*, bonetes o sombreros cordobeses, entre otros. "De su influencia en nuestra época, rotundamente afirmo, que el diseñador que diga que Balenciaga nunca le influyó se aleja de lo cierto".[9] Tras las colecciones de 1973 y 1974, la prensa de la época reconocería a Rovira como uno de los continuadores más claros del trabajo de Balenciaga.

[8] "Colecciones otoño – invierno 1977/ 1978, Moda española. Los alegres modelos de Pedro Rovira". *Telva*, Nº 333 y 334. Agosto de 1977, p. 26.

[9] María Pilar Comín: "Balenciaga ha muerto en España", *La Vanguardia Española*, 25 de marzo de 1972, p. 7.


Modelos diversos.

Durante toda la década, la casa siempre estaría presente en las pasarelas ministeriales de la Cámara de la Moda. También participaría en diversas ferias, como en el *stand* de Chaplenka (1971, El Salón de la Moda y el Vestir), y otros eventos.



Alta costura.

En octubre de 1974, nacería la Semana Española de la Moda, donde Rovira participaría en todas las ediciones con su colección de *prêt –à–porter*, dentro del grupo Moda Selección. En noviembre, recibiría el *Premio Galena al mejor modelo*. Ese año, el impuesto del lujo se incrementaría de forma drástica, marcando un punto de inflexión en el sector de la alta costura española.

En 1975, la firma seguía una estrategia clara:

> "Las empresas de alta costura, para sobrevivir, se han de complementar con líneas de mayor difusión que, amparadas por el prestigio de su alta costura, pueden desarrollar una política de marca".[10]

[10] Josefina Figueras: "Cara y cruz de la moda actual". *Telva Colecciones*, Primavera 1975, Nº 275, 1ª quincena de marzo, 1975. Extra. p. 13.



Las que no habían asumido el cambio, afrontaban serios problemas. Las entrevistas de Elio Berhanyer, Lino y Herrera y Ollero contando sus vicisitudes constataban la precariedad del sector.[11]

En 1976, la colección *Delantal* lanzada por la firma, la ponía de nuevo en el candelero. Su vestido de novia *Heidi* y su similitud con la colección del modista italiano Lancetti (inspirada en las Mil y una noches), posicionaban el trabajo de Rovira como algo totalmente excepcional.

En enero de 1978 recibiría su segundo *Premio Galena*, esta vez el de *Alta Costura*. Y de manera inesperada, fallecería ese mismo agosto.

Desde 1968 había sustituido a Pedro Rodríguez en el Festival de S'agaró. Sin embargo, tras su fallecimiento, la pasarela lo olvidó sin homenaje alguno. Su línea Difusión (PR) continuaría activa los primeros años de los 80, bajo la firma PR Difusión IMTESA. También se vería su trabajo en el 76 Salón de la Moda, en febrero de 1979, y en marzo, en la pasarela de Moda Selección (otoño–invierno 79/80). Pero después, la casa cerraría definitivamente.

Pedro Rovira llegó a ser una firma de moda con un modelo de empresa revolucionario en todos los aspectos; se adaptó y cambió a cada giro económico y social. Su expansión horizontal, desarrollo creativo y planteamiento de marca son un referente en el mercado y, qué duda cabe, precedente del modelo de negocio textil de los líderes actuales del sector en España. Poco después de su cierre, esa misma década, basándose en su modelo de empresa y subsanando los errores, nacerían, precisamente, estos grandes grupos textiles. Pedro Rovira dejó el primer poso y un gran legado, aún pendientes de reconocimiento. Rupturista, arriesgado y con colecciones muy completas –y siempre elegantes y de calidad–, era el caleidoscopio a través del que mirar en el futuro de la moda. Fue, sin duda alguna, el modista del cambio.

Esta narración es un trabajo de investigación que recoge la crónica sobre el modista en los medios de comunicación impresos de 1948 a 1983.

Agradecimientos a Fondos Privados de Moda Juan Sánchez, Madrid.

[11] Marichari: "Presentación de las colecciones de alta costura para la temporada primavera–verano" y "Lino y Herrera y Ollero; Vestidos de mucho vuelo y de suaves tejidos", *ABC Madrid*, 5 de febrero de 1975, pp. 49 – 51.

**Bibliografía**

Diario *ABC Madrid*, 1955 – 1981.

Semanal, *Blanco y Negro,* 1957 – 1978.

Diario *La Vanguardia Española*, 1953 – 1980.

Revista mensual *Alta Costura*, 1950 – 1968.

Revista mensual *Siluetas*, año 1950.

Revista mensual *MISS*, octubre 1966, 1967.

Revista mensual *Boletín de la moda española*, 1966 – febrero 1968.

Revista bimensual *Boletín de la nueva moda española*, febrero 1968 – 1972.

Revista quincenal *Telva*, 1972 – 1980.

Biblioteca Virtual de Prensa Histórica – 1948 – 1983 (https://prensahistorica.mcu.es/).

Archivo del Museu del Disseny de Barcelona, 1960 – 1962, 1970.

Museo del Traje, exposición junto con la Fundación Antoni de Montpalau, *Pedro Rovira: de la alta costura al prêt–à–porter,* Madrid 2017.

Archivo del Museo de Badalona: M. Cuixat Borbonet, "Recordemos a Pedro Rovira Planas", *Revista de Badalona,* 1y 4 de agosto de 1979. p. 12.

Fotografías hechas por Izaskun Arana Pozo en enero de 2018, en la exposición del Museo del Traje y la Fundación Antoni de Montpalau *Pedro Rovira: de la alta costura al prêt–à–porter.* Todos los derechos reservados.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# EL DIQUE FLOTANTE, LA CASA DEL BON GUST[1]

DRA. MARIÀNGELS FONDEVILA

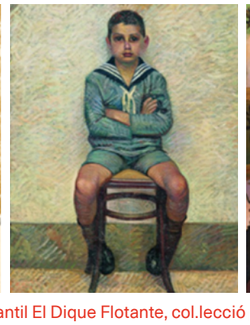
Conservadora Art Modern. Museu Nacional d'Art de Catalunya

## Genealogia. Intrahistòria

La creació del *Dique Flotante* data de 1899 i pren el nom del popular dic construït al Port de Barcelona.[2] Firma idiosincràtica de la tradició tèxtil catalana, va ser fundada per Joaquim Beleta Mir, lleidatà establert a Barcelona com a aprenent en una botiga de confecció de roba i accessoris de pescadors i mariners ubicada a Pla de Palau número 1. Segons el testimoni de la família, va començar sent un pupil que vivia sota els taulells del mostrador de la botiga i, amb esforç i tenacitat, va aconseguir fer-se càrrec del negoci i es va especialitzar en la confecció d'uniformes per l'armada i marina mercant, camises i gèneres de punt, sastreria i uniformes per *chauffeurs* i criats. La seva fórmula d'èxit, però, varen ser els vestits de mariner de la primera comunió i les famoses jaquetes marineres. Segons anecdotari, un bon dia un capità va encarregar la confecció d'un uniforme de mariner per als seus fills i va llançar aquesta moda al carrer entre les classes benestants, extrem que ho certifiquen les fotografies d'època.[3]

Fins i tot les arts visuals del període es fan ressò d'aquesta moda popular. A tall d'exemple, no deixen de ser casuals les pulcres pintures de Feliu Elias de retrats d'infants (sovint dels seus fills) lluint vestits de mariner (il·lustració 1). Una curiositat destacable és que la filla del pintor, Elvira Elias, va treballar, temps després, fent dibuixos de vestits





Josep Obiols, publicitat moda infantil El Dique Flotante, col.lecció particular.
Feliu Elias, *Retrat del meu fill*, Jaume Elias, 1916; retrat de Lluis Elias, 1907; Museu d'Art de Sabadell.

[1] Agraïm molt la informació i atenció que m'han proporcionat la família Beleta, Joaquin Echavarri, Ricardo Beleta, Teresa Beleta, Natalia Beleta, Francisco Beleta, així com també Arena Miserachs, Alicia Borras, Anna Gudayol, Isabel Gàlvez, Biblioteca de Catalunya, Eva Pascual Miró, Museu del Juguet de Catalunya i Camila Batlles. La roba del Dique Flotante forma part dels fons d'entre d'altres: Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa, Museu de Disseny de Barcelona o la Fundació Antoni de Montpalau.

[2] Vegis Separata "El dique flotante. El cincuentenario de una tienda barcelonesa", *Barcelona–Atraccion* número. 326, Barcelona, 1950, s/p.

[3] El Museu del Joguet de Figueras conserva moltes fotografies–postals d'infants vestits de mariner.

i aparadors pel Dique.[4] Un dels primers artistes en fer anuncis per aquesta firma va ser l'il·lustrador i caricaturista Joan Junceda, autor d'unes acolorides i bullicioses escenes de mariners. Així mateix, Lola Anglada va fer una estampa barcelonina del barri de la Ribera d'aquests primers anys del Dique amb uns nens que juguen al Diàbolo.

### Eufòria comercial. L'art de la seducció

El Dique Flotante inaugura un nou establiment al Portal de l'Àngel cantonada carrer Canuda.



Ramon Batlles, 1934. MNAC.

[4] Elvira Elias: *Una senyora de Barcelona, Barcelona*: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2012.



Aposta per l'*art déco*, estil que té la seva carta de naturalesa en la decoració de botigues i que es popularitza en el context de l'Exposició Internacional de Barcelona 1929. Bona part de les botigues han perdut la seva fesomia o ja no existeixen, com la del Dique, però la podem conèixer a través de les imatges de la revista *Arts i Bells Oficis* de Josep Sala, pintor i fotògraf especialitzat en disseny gràfic i interiorisme modern. L'autor de l'agençament va ser el fill d'un fabricant tèxtil de Terrassa, Antoni Badrinas. El pintor i crític d'art Rafel Benet l'elogiava en aquesta revista com el més clàssic de tots els nostres decoradors que cultiven un nou estil modern, fusió entre la tradició i l'esperit nou. S'hi reprodueix la façana, amb lletres de pal sec en la retolació; el vestíbul, amb els mobles de Badrinas i marqueteries de Josep Obiols; i els aparadors amb els maniquins, els nous reclams de propaganda comercial.[5] El record de l'Exposició Internacional de París de 1925 i, molt especialment, la seva *rue des Boutiques* (que aplegava una quarantena d'establiments de productes de luxe i moda, icones de la vida urbana consumista moderna, decorats per diferents professionals des de Jacques Émile Ruhlmann, fins a René Herbst o Francis Jourdain, es deixava sentir en la botiga del Dique. No cal insistir en el paper influent i enlluernador de la moda en un gran nombre de Pavellons parisencs, entre els quals destacava el de l'Elegància, on es congregaven els tallers d'alta costura de Jeanne Lanvin, Worth, Callot Seurs, Madame Paquin i Madeleine Vionnet. París, tot i la influència anglosaxona, ostenta el ceptre sobirà de la moda i la seva influència serà present en les futures col·leccions del Dique.

Si bé la moda del *Dique* no va ser present a París, sí que es va donar a conèixer a l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 en un estand al Palau de les Arts Industrials tal com documenten les fotografies de Gabriel Casas[6]. Així mateix, es va presentar al Pavelló dels Artistes Reunits. El seu interior mostrava una casa déco, que reunia més d'una cinquantena d'artistes i artífexs, sota la direcció entusiasta del decorador Santiago Marco, qui va enarborar la bandera de la fusió de les arts i la versatilitat de gèneres. En l'esmentat Pavelló, presidit per l'escultura La Ballarina de Gargallo, van tenir lloc les Festes de l'Art i de la Moda.

La nova botiga del Dique seguia sent una sastreria per a homes i nens, sent els vestits de mariner i esport el seu punt fort. El seu eslògan publicitari era: "la casa que vesteix bé als nens". Josep Obiols, conegut pels seus cartells escolars i retrats d'infants, va fer originals publicitaris de maniquins, alguns del qual repliquen el seu popular cartell *Jordi*.[7]




[5] Rafel Benet: «Arquitectura nova, de laboratori i ciutadana », *Arts i Bells Oficis*, Desembre 1930, pp. 224–225. Aquest establiment va obtenir el primer premi de l'Ajuntament de Barcelona en la modalitat d'interiorisme el 1930. Era situat al carrer Portal de l'Àngel, número 9, cantonada amb el carrer Canuda, 47. Vegis conjunts de fotografies al Museu del Disseny de Barcelona (Arxiu Badrinas).

[6] Fons conservat a l'Arxiu Nacional de Catalunya.

[7] La Biblioteca de Catalunya conserva el fons Obiols. Hi ha un aplec de cartes que li adreça Josep Maria Beleta qui fa el seguiment de l'encàrrec de la publicitat encomanada al pintor. Vegeu Pilar Vélez (ed.), J. Obiols, cat. exp., Barcelona: Ajuntament de Barcelona –Palau de la Virreina, 1990. A les pp.196–200 es publiquen dibuixos preparatoris. Alguns d'aquests dibuixos de J. Obiols s'han exposat, darrerament, a la galeria de Francesc Mestre.

Cal dir que tota aquesta onada publicitària artística adreçada a l'infant, "el joguet més preuat d'una mare", està en sintonia amb la producció de joguines que en aquell moment feien Joaquim Torres-García o Josep Palau Oller, sense oblidar els decorats de cambres infantils d' Emili Ferrer, les il·lustracions de Torné Esquius, l'anomenat poeta dels nens, o les arquitectures escolars del Noucentisme.

El 1929 el *Dique Flotante* fa un viratge important en posar en marxa una secció de vestits per a senyora, de to juvenil i esportiu, que va incrementar el prestigi de la marca. Al servei de la seva publicitat durant el 1930 consignem Evarist Mora, un dels més fidels dissenyadors del Dique i decorador dels seus establiments al llarg de diferents dècades;[8] Grau Sala; el polifacètic Marià Andreu i, sobre tot, fa entrada el nou príncep de l'art: la fotografia, un potent instrument de promoció comercial de masses. Ramon Batlles firma les fotografies de la nova col·lecció de moda femenina del *Dique,* tant d'esport com l'alta costura, publicades a *D'Ací i d'Allà*.[9] Aquesta revista, que té com a director literari a l'escriptor Carles Soldevila qui vol infondre una pàtina de bon to entre la burgesia barcelonina, és com una passarel.la de moda i informa de les darreres novetats del Dique, sense oblidar els articles per a senyors de la firma Santiago Comas; els models de barrets d'estil parisenc de Modes Badia; les creacions de Pedro Rodríguez, quintaessencia de l'alta costura; o la moda elegant dels magatzems Santa Eulalia. Les fotografies de Batlles del Dique promocionen pijames, vestits d'esquí,  golf i equitació (ideals per lluir a l'estació hivernal de la Molina o el nou golf de sant Cugat) i les seves col·leccions d'alta costura de cada estació de l'any. Perquè la moda, com recorda *D'Ací i d'Allà,* és poesia mundana i cada estació de l'any gira com un disc de gramòfon. Les fotografies de moda de Batlles pregonen un món d'aparences, els nous gustos empeltats del cel·luloide, un nou temperament esportiu, cossos espigats (sense mirinyacs) , amb un toc de masculinitat sexi. Els missatges dels anuncis del Dique (a càrrec de Cecilia de Malvehi[10] o del poeta i publicista Carles Sindreu) són: elegància, distinció, luxe, comoditat, bon gust, novetat, gèneres de bona qualitat, luxe i simplicitat. Batlles, però, va més enllà de desvetllar al lector el desig de ser xic i elegant i, en darrera instància, d'atraure una clientela. Amb Batlles, la fotografia de moda assoleix un rang artístic que fins ara no tenia.

La col·lecció estiu del Dique de 1933 és una de les mes lluminoses. Unes noies, potser amb unes gotes d' Orgia de Myrurgia, vesteixen de mariner i amb pijames de platja. Recorden Gala a Port Lligat que casualment va ser pintada per Salvador Dalí amb vestit de mariner o altres noies en el brogit de les platges de la Barceloneta, Sitges o S'Agaró.

[8] A la Biblioteca de l'Escola Eina hi ha el fons Evarist Mora amb nombrosa documentació de la seva intervenció a les botigues del Dique Flotante. El 1934 Evarist Mora, juntament amb Josep Mir i Josep Sala,  va formar part de la secció Promillora de les Arts Publicitàries del FAD.

[9] El Museu Nacional d'Art de Catalunya i el Museu del Disseny de Barcelona conserven algunes fotografies.

[10] *D'Ací i d'Allà*, núm. 174, set. 1933.





Cadira de Santiago Marco procedent de la botiga del Dique Flotante, 1933, Museu del Disseny de Barcelona.

Tota aquesta campanya publicitària coincideix amb una nova ampliació de la botiga del Dique, amb noves sales de venda i exposició per les desfilades de models per a les millors clientes. També una sastreria a mida per a senyors. Les fotografies de Josep Sala i Zerkowitz, publicades a *D'Ací i d'Allà*, documenten la novíssima instal·lació el Dique, amb mobiliari modern, sense motllures ni cornises, i amb cadires de tub niquelat[11] de Santiago Marco que segueix les premisses de René Herbst. No oblidem que al tercer pis hi havien les oficines i els tallers, amb les obreres de les agulles: les modistes i cosidores, els talladors i sastres, el motor del Dique. Una marca de producció pròpia, en aquell moment, en mans de la segona generació Beleta que controlaven el procés de creació tèxtil:[12] els germans Francisco, especialitzat en la moda femenina i encarregat de la botiga; Antonio, dedicat a la moda masculina, Josep M, un fotògraf amateur que va supervisar la creació publicitària de la marca i va promoure activitats artístiques[13] i Joaquim, enfocat a les tasques comercials de la firma.

[11] Un exemplar d'aquesta cadira es conserva al Museu del Disseny de Barcelona (MADB 138384).

[12] Beleta germans van ser els principals modistes oficials de la casa i controlaven el procés de creació tèxtil.

[13] Vinculat a l'Associació Fotogràfica de Catalunya va participar en diferents salons fotogràfics i concursos. La seva aportació resta pendent d'estudi. El 1935 el Dique Flotante organitzava un *Concurs– exposició  fotogràfic infants a l'aire lliure*. Vegis díptic que reprodueix les bases del concurs. Oliva de Vilanova, Barcelona, 1935.

## De l'alta costura al *Prêt-a-Porter*

No cal insistir en el fet que la irrupció de la Guerra Civil va estroncar la marxa d'aquest negoci, com la de tants altres i, segons testimonis, Francisco Beleta va marxar de Barcelona amb els fets d'octubre. Segons fons orals, es va establir a Milà i va fundar Juventus S. A, una botiga de moda d'estil modern per a nens i senyora a la Plaça del Duomo. Aquesta estada va propiciar una relació amb la moda italiana que cristal·litzarà, anys més tard, en la representació d'articles d'algunes firmes en exclusiva, com Armani.

Al començament de la dècada dels anys 40 el *Dique* va obrir diferents sucursals al Passeig de Gràcia, la nova arteria comercial que concentrava les principals cases de moda.[14] Els germans Beleta van muntar una fàbrica de teixits a Sabadell, amb el nom de Beltex dedicada sobretot a draperia de llan per al subministrament exclusiu de la botiga de Barcelona, tant a la secció de costura com a la de teixits.

És ben sabut que el Dique Flotante és una de les cases fundadores de la famosa Cooperativa d'Alta Costura, pedra angular de la moda espanyola, juntament amb Santa Eulalia, Carmen Mir, Asunción Bastida i Pedro Rodríguez, els anomenats Cinco Grandes. A partir de 1941 les seves col·leccions van desfilar, regularment, pels salons de moda a la Cúpula del Coliseum, l'Hotel Ritz fins i tot al Palau Nacional. El primers programes publicats, encapçalats per les fletxes i el jou falangista, anuncien aquests salons que posen de manifest "la recia personalidad y el profundo sabor español." Caldria estudiar millor les connexions del Dique amb els artistes i artífexs del moment. Consignem, entre d'altres, els reportatges fotogràfics de Pérez de Rozas, Branguli i, sobre tot, de Batlles-Compte. La família Beleta conserva un dels catàlegs de la secció boutique del Dique de Passeig de Gràcia. La protagonista és una model novaiorquesa, Miss Sky Patrick, capturada per Batlles-Compte qui treballava amb les agències de models americanes. Miss Sky Patrick llueix vestits jaqueta, abrics de llana, un conjunt de platja i un vestit en batista de cotó, fent visible els ideals de distinció i bon gust de la casa. Un episodi clau de la firma va ser el debut, juntament amb Pedro Rodríguez i Santa Eulàlia, al saló d'alta costura de Nova York. Un testimoni d'excepció d'aquest moment d'apertura als mercats americans és la model Alicia Borras, l'aleshores miss Espanya 1965 que va desfilar al Spanish Trade Center. No oblidem altres figures silents i anònimes del Dique (venedors, sastres excepcionals -Baldomero Sallà-, aprenents, cosidores, modistes, passants i oficiales) que formen part de la seva intrahistòria i que internet fa aflorar. Les festes, casaments, posades de llarg, còctels, les inauguracions al teatre del Liceu, les benedicccions de rams i altres celebracions religioses eren els aparadors de la roba del Dique; així com també les notaries, els despatxos i empreses comercials. Entre els seus clients més conspicus, destaquem Salvador Dalí o Pilar Franco.

Durant la dècada de 1970 el Dique, capitanejat per la tercera generació Beleta, es va dedicar sobretot al prêt-à-porter tot i que encara van fer peces d'alta costura. Una nova generació de fotògrafs participen en les campanyes publicitàries com ara Xavier Miserachs.

[14] El 1941 obre una sastreria i camiseria per senyors i secció per a nens al Passeig de Gràcia 21. El 1949 un nou establiment al Passeig de Gràcia 103, Selecció de teixits exclusius Beltex i, des d'octubre de 1950, alta costura per a senyora i especialitats del vestir. En aquesta darrera botiga intervenen l'arquitecte Duran y Reynals i els decoradors J. Mir i E. Mora, així com també molts d'industrials del FAD. Vegis díptic *Visita del Fomento de las Artes Decorativas a las nuevas instalaciones del Dique Flotante*, 17 de febrer de 1952.





Batlles–Compte, models secció boutique del Passeig de Gràcia 103, anys cinquanta. Col.lecció particular.

N'és exemple el catàleg de la temporada primavera estiu amb robes de punt shaplenka i estampat belana (no s'encongeixen ni s'arruguen) d'estètica pop i psicodèlica. Les fotografies a color de Miserachs. copsen la imatge renovada del Dique que viu en un nou context sociohistòric i de canvi accelerat de paradigma. El que Oriol Maspons anomenà: "liberté, legalité i prêt-à-porter"[15] i altres factors de gran calatge que no podem ara detallar per motius d'espai, van fer que el Dique, després més de vuit dècades d'existència en la industria de la confecció, deixés d'omplir els armaris de la gent d'upa.[16]





[15] Anotació autògrafa d'Oriol Maspons trobada als papers del Fons Maspons del Museu Nacional d'Art de Catalunya. Oriol Maspons, també, va fer fotografia utilitària per aquesta marca que caldria estudiar amb més deteniment.

[16] Cal recordar que Ricardo Beleta, fill de Francisco, va crear la firma el Coronel Tapioca.

**Bibliografía**

ELIAS, Elvira, *Una senyora de Barcelona*, Ajuntament d'Arenys de Mar, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2012, p. 109.

*J. Obiols*, Palau de la Virreina, Barcelona, Ajuntament, 1990, pp.196–200.

*Exposición del arte del vestir: salón de creaciones de la moda: museo de la indumentaria retrospectiva en el palacio nº 1 de Montjuich*, del 30 marzo al 14 abril de 1935, catálogo oficial, Barcelona : Tipografia occitana, 1935.

*El cos vestit : siluetes i moda : 1550–2015*, Museu del Disseny de Barcelona Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, 2014.

NARANJO, Juan, *Distinción. Un siglo de fotografía de moda*, Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona, 2016.

FONDEVILA, Mariàngels, *Art Déco Català* (1909–1936), Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2015.

*Espanya, 50 anys de moda*, Palau de la Virreina, del 27 d'octubre de 1987 al 10 de gener de 1988, Barcelona, Ajuntament, pp. 44–45.

CASAMARTINA, Josep, *Barcelona alta costura. Col·lecció tèxtil Antoni de Montpalau*, Sant Lluís (Menorca), Triangle Postals, 2009, cat. núm. 43, 66, 97.

GARCÍA PORTUGUÉS, Esther, *Mariano Andreu*, ArsNostrum, 2019, p 223, cat. 401.

MISERACHS, Xavier, *Fulls de contacte: Memòries*, Barcelona, Edicions 62, 1998

REGÀS, Rosa, *Amics per sempre*, Ara Llibres, 2016.

CASAL–VALLS, Laura, "Entre l'exclusivitat i la democratització del vestit: apunt sobre els inicis del disseny de moda a Catalunya", *Revista de Catalunya*, n. 286, abr.–juny 2014, pp.157–175.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# JOSÉ MARÍA FILLOL, "PADRE" DEL *PRÊT–À–PORTER* EN ESPAÑA

JUAN GUTIÉRREZ

Conservador del Museo del Traje de Madrid

> "Sin embargo, le guste o no le guste [a Marc Bohan la influencia del *prêt–à–porter*], tenemos en la actualidad confeccionistas que lanzan sus modas sin esperar a las presentaciones de alta costura. Y ahora mismo, como en los buenos manuales prácticos de materias diversas explicadas para niños, vamos a verlo con un ejemplo. Ese ejemplo (...) se llama José María Fillol".[1]

La única entrada relativa al reciente fallecimiento de José Mª Fillol que arroja una búsqueda en Google, fue publicada por una web de noticias de Menorca con el título *"Mor el dissenyador menorquí José María Fillol, pare del 'prêt–à–porter'".*[2] Tan discreta fue la desaparición del allí llamado "padre" del *prêt–à–porter,* que el eco de la noticia tardó varios días en llegar a Madrid, donde desde el año anterior y con el conocimiento del propio diseñador, el Museo del Traje estaba preparando un encuentro–homenaje que a la sazón hubo de ser póstumo.[3] Aunque el evento tuvo una nula repercusión mediática, sirvió para poner en marcha la donación del archivo personal de Fillol, cuyo núcleo es un dossier de prensa recopilado entre 1964 y 1993. En espera de la llegada de dicho archivo, que ayudará a profundizar en su trayectoria, el presente artículo expone muy brevemente los motivos que justifican el apelativo de "padre" o "pionero" del *prêt–à–porter* español, repetidamente atribuido desde la literatura, mayoritariamente periodística, que ha descrito el desarrollo de su carrera.[4]

José María Fillol Piris nació en la isla de Menorca en 1928, un año antes que Elio Berhanyer y Josep Ferrer, con quienes comparte un importante papel en la renovación de la moda española. Se formó en el Colegio de España de París, donde estudió gracias a una beca entre 1951 y 1955. De forma casual se introdujo en la moda como ilustrador de las crónicas de la alta costura parisina para un diario español. Acreditado para asistir a los pases de todos los grandes de la época, la experiencia despertó su sensibilidad hacia la creación de moda. Consciente de la pujanza del modelo *prêt–à–porter,* optó con éxito por esa vía y trabajó para diversas firmas de confección como diseñador independiente. La buena organización del sector moda en Francia le permitió afiliarse a la *Societé des Modelistes,* a la que perteneció hasta 1963, año en que dudaba si aceptar una sustanciosa oferta de una

[1] María Pilar Comín: "En el clima de las coincidencias", *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 de septiembre de 1972.

[2] *Menorca.info*, 22 de enero de 2019. Disponible en: https://www.menorca.info/menorca/vivir–menorca/2019/01/22/648071/mor–dissenyador–menorqui–jose–maria–fillol–pare–del–pret–porter.html [fecha de consulta: 7 de septiembre de 2019].

[3] El encuentro tuvo lugar el 13 de febrero, fruto de la iniciativa de Pedro Mansilla y Nuria Valldaura, y contó con la participación de las modelos Francina y Pilar Borrás.

[4] La bibliografía relacionada con Fillol es muy escasa, aunque al menos existe una monografía sobre Moda del Sol, para la que trabajó durante casi tres décadas: Gemma Ranera: *Moda del Sol, pionera del prêt–à–porter español*. S.l. : s.n., 2010. El Museo del Traje conserva algunos ejemplos de prendas diseñadas por Fillol en los años setenta y primeros ochenta, para firmas como Kelson (MT093612), Piper's (MT105997) o Sylvietta (MT091589–90, MT091598–99).

firma suiza,[5] mientras en París se fraguaba la revolución juvenil que en las pasarelas liderarían Saint Laurent y Courrèges.

En España, hacia 1960 comenzaba una nueva etapa marcada por el fuerte impulso a la industria y el consumo. El sector textil, con los productores de tejidos al frente, percibió la necesidad de adaptar sus mecanismos e incorporar el concepto de moda como valor añadido. La labor no era fácil, pues se trataba simultáneamente de introducir una mentalidad innovadora en las empresas, ajenas a las posibilidades que ofrecían el diseño o el marketing, y de reeducar a una clientela que entendía que la moda era cosa de modistas, tanto en el caso de los comerciantes como en el del cliente de a pie. Con textos como el que sigue se trataba de orientar a las compradoras hacia el nuevo producto:

> "Ya tenéis allí la nueva colección de verano. Colección de verano *prêt–à–porter*. Es decir, que todo lo encontraréis ya realizado exactamente a vuestra figura. Esto es maravilloso. Llegar, elegir y vestir. Sin esperas, sin elección de tejidos, sin repaso a las revistas de modas, sin pruebas (...) la mayor comodidad que nos puede ofrecer la vida moderna".[6]

Si en Francia, Inglaterra o Estados Unidos el nacimiento del *prêt–à–porter* se vincula a un proceso de transformación social en el que tiene parte el diálogo entre la calle y los diseñadores, su implantación en España, al menos en un primer momento, estuvo estrechamente ligada a las políticas de desarrollo que se activaron en 1959. El Salón Nacional de la Confección–Avance de la Moda Masculina, inaugurado en 1961 con la presencia de la mayor parte del sector de confección para hombre (la femenina se incorpora en 1963), fue la primera iniciativa del Instituto Nacional de la Moda en el Vestir (INMV), que, junto al Instituto Nacional Coordinador de la Moda, trabajaría para coordinar a fabricantes textiles, confeccionistas y comerciantes, ofreciendo orientación sobre las tendencias venideras y promocionando diversas acciones. Desde el primer momento se había tratado de dotar de prestigio al sector, utilizando estrategias propias de la alta costura como los desfiles. En esa dirección apuntó la primera exhibición de Moda del Sol, celebrada ante más de trescientos periodistas en la Embajada Española de París en 1963, con el apoyo del INMV, para la que los diversos confeccionistas participantes españoles y franceses, se sirvieron íntegramente de tejidos españoles.[7]

La creación del marchamo Moda del Sol fue iniciativa de un grupo de industriales que en 1960 había formado la sociedad Relaciones Textiles.[8] La presidencia de Moda del Sol recayó en Jorge Juan Farreró, director de la textil Farreró, que venía produciendo innovadoras telas estampadas que exportaba con éxito y sería una de las empresas proveedoras de tejidos del grupo.[9] Farreró tomó la decisión de incorporar como director artístico de Moda del Sol a José María Fillol, "un generador de ideas"[10], que asumió, desde 1964 hasta 1993, la responsabilidad de diseñar una colección piloto por temporada para las firmas que formaban parte del grupo, casi siempre en torno a veinte, entre textiles y confeccionistas. Pero al margen de la "labor casi increíble"[11] en la parte del diseño, Fillol ayudó a redefinir la forma de comunicar la moda en España. La estrategia inicial de Moda del Sol contemplaba como reclamo la asociación del grupo a la imagen del país, con la referencia al clima en el propio nombre de la marca. Los títulos de los modelos que se sucedieron en aquel primer pase de 1963 no dejaban lugar a dudas acerca de la naturaleza

[5] Rosa María Pereda: "Moda del Sol", *Trapos con Estilo*, invierno de 1987.

[6] Maruchi Montero: "Lo juvenil de la moda", *ABC*, Sevilla, 3 de mayo de 1964.

[7] L. L. S.: "Brillante desfile de modelos de confección en nuestra Embajada en París", *La Vanguardia Española*, 11 de diciembre de 1963.

[8] Gemma Ranera: *Moda del Sol, pionera...*, pág. 67.

[9] Assumpta Dangla: "Moda del Sol y estampados Farreró", *Datatèxtil*, 38, 2018, pág. 1–11.

[10] Mª Pilar Comín: "Jóvenes que duran, jóvenes que llegan...", *La Vanguardia Española*, 24 de junio de 1977.

[11] Mª Pilar Comín: "La elegante extravagancia", *La Vanguardia Española*, 23 de marzo de 1972.



del mensaje: "Barcelona", "Pilar", "Ramblas", "Irún", "Santiago", "Tuna", "Manzanares"... Pero al margen del uso instrumental que los organismos oficiales hicieron de este tipo de manifestaciones, Fillol supo actualizar la imagen del marchamo, con Luis Luque a cargo de la comunicación (luego presidente de la entidad entre 1968 y 1979), revistiéndolo con una imagen de prestigio que hasta la fecha se consideraba que solo podían proporcionar los modistas de alta costura. La nueva orientación se aprecia desde la presentación oficial de Moda del Sol en España, en el Teatre del Liceu de Barcelona, en 1964. Para la ocasión se cuenta sobre la pasarela con Teresa Gimpera, icono de la modernidad juvenil que se abría paso en la Barcelona de la "Gauche Divine", a la que estaba vinculado también Leopoldo Pomés, que sería el elegido para realizar las fotografías promocionales. Además de una colección debut de más de cien modelos con los que el diseñador demostraba su impecable entendimiento de la línea, su acertado criterio en la elección de colores y tejidos, y su capacidad para proponer novedades sin dejarse llevar por la extravagancia, también el cambio de consideración hacia las modelos, tratadas como parte imprescindible del proceso de divulgación de las colecciones, y un lenguaje fotográfico adecuado al cambio de perfil del mercado, marcaron la nueva orientación de Moda del Sol. Fillol y Luque siguieron perfeccionando las puestas en escena con la colaboración de otros pioneros de la industria –Dik Stephens y Carles Ricard en la escenografía, Carmen Abreu o Francina sobre la pasarela, Gianni Ruggiero o Toni Bernad tras la cámara–, incluyendo a celebridades que garantizaban el eco mediático.[12]

El resultado de la renovación afrontada por Fillol, cuya experiencia previa en el extranjero fue clave para lograr implementar las planas políticas promocionales nacidas de la iniciativa oficial, fue la consolidación de un proyecto que experimentó sus mayores éxitos comerciales a partir de 1970, manteniéndose luego como pasarela de referencia para el pequeño comercio español.[13] Con cada colección, el menorquín demostró su versatilidad y su capacidad para evolucionar con el gusto de sus compradores.[14] "La labor de creación no tendría sentido sin una aplicación real y práctica a la personalidad de cada firma (...) sin merma alguna de mi espíritu creativo", escribió el diseñador.[15] Si el grupo pretendió inicialmente actuar como plataforma de exhibición de tejidos de fabricación autóctona, "lo que en realidad producían aquellos primeros socios",[16] la creatividad del diseñador desveló las posibilidades de introducir en el campo de la confección un diseño innovador, independiente de la alta costura, fruto de un criterio adaptado a las señas de identidad de cada empresa y la capacidad técnica de cada taller de fabricación. A tal fin, el modista recorrió el país para conocer de manera precisa los centros de producción de sus diseños, repartidos por la geografía española. Este conocimiento de los medios técnicos, que muchas veces ha sido descuidado por otros talentos del *prêt–à–porter* autóctono, es otro de los méritos que se deben reconocer a José María Fillol.

Bien es cierto que su carácter pragmático lo llevó siempre a plantear "cosas muy lógicas",[17] sin concesión alguna a la ruptura o la investigación formal. Pero, en cualquier caso, sentó un precedente gracias al cual la moda española pudo empezar a asumir la "importancia de la labor investigadora de los diseñadores".[18]

[12] Begum Salima, Paloma Picasso, Lucía Bosé y su hija Paola, Geraldine Chaplin, Meye Mayer... fueron algunas de las personalidades de renombre que prestaron su imagen al grupo. Gemma Ranera: *Moda del Sol, pionera...*, pág. 33.

[13] Assumpta Dangla: "Moda del Sol y...", pág. 7. El número de primavera de 1982 de la revista *Moda del Sol. Prêt–à–porter femenino* da cuenta de cerca de mil puntos de venta repartidos por toda España. Págs. 66–69.

[14] "Yo creí en José Mª Fillol desde que le vi por primera vez una inolvidable colección en el Círculo del Liceo de Barcelona. Y al cabo de los años me sigue gustando y convenciendo en el acierto de su objetivo claro y seguro", en Mª Pilar Comín: "Los Salones de Ifema, avance de la moda 82–83", *La Vanguardia*, 14 de marzo de 1982.

[15] En www.josemariafillol.com/trayectoria.html [fecha de consulta: 6 de septiembre de 2019].

[16] Rosa Mª Pereda: "Moda del...".

[17] José Mª Fillol en entrevista concedida a RTVE. En http://www.rtve.es/alacarta/videos/te–acuerdas/acuerdas–pioneros–del–pret–porter–espanol/1415562/ [fecha de consulta: 7 de septiembre de 2019].

[18] Moda del Sol", *ABC*, Madrid, 8 de marzo de 1972.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# GIORGIO CORREGGIARI: UN DISEÑADOR ITALIANO DE TEXTIL Y MODA QUE SE HA CONVERTIDO EN UN NOMBRE EN LA SOMBRA

Doctoranda. Scienze del Design en la Universidad Iuav de Venecia

DÉBORA RUSSI FRASQUETE

Giorgio Correggiari fue un diseñador italiano que nació en una familia de productores textiles. Después de que un incendio destruyera la empresa y la fortuna de su familia, él decidió dejar Italia e ir a trabajar a Alemania, Inglaterra y Francia, siempre en el sector del textil y la moda.

Primero, trabajó en París como aprendiz de Pierre Cardin, y en Lyon como aprendiz en una industria textil. Después, de vuelta a Italia, trabajó como diseñador para compañías de todo el mundo y creó su propia marca: Giorgio Correggiari Srl, en 1975. Correggiari fue un diseñador innovador interesado en la moda funcional y en los tejidos experimentales, por esta razón algunos de sus diseños se exhibieron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York en el año 1976.

Giorgio Correggiari también formó parte de un fenómeno conocido en Italia como *fenomeno degli stilisti*. El *stilista* fue una nueva profesión dentro del mundo de la moda que surgió en Italia en los años 70 y 80, estudiada como un mediador entre la industria de la moda, la comunicación y la industria de confección. Como demuestra Stanfill[1] en la exposición *The glamour of Italian fashion,* la palabra *stilista* no es traducible porque en Italia la profesión tiene otras connotaciones regionales, vinculadas a Milán, la nueva capital de la moda italiana. Walter Albini, Giorgio Armani, Gianni Versace, Gianfranco Ferré, Elio Fiorucci y, por supuesto, Giorgio Correggiari, son nombres importantes de este fenómeno. Sin embargo, Correggiari, no es tan reconocido hoy en día como estas otras figuras de la moda italiana. Su nombre entró progresivamente en el olvido en los años posteriores al cierre de su marca hacia los años 90.

Uno de los motivos podría ser su relación conflictiva con el sistema de la moda italiana. Correggiari era un personaje a contracorriente, a menudo descrito por la prensa italiana como un hombre político, un rebelde, *L'enfant terrible*, el "mocoso del estilo italiano". Estas formas con las que la prensa definió al diseñador reflejan el posicionamiento de Correggiari, que se distinguió, desde el comienzo de su carrera profesional, por desarrollar la imagen de un *stilista* inconformista.

La revista italiana *L'Uomo Vogue* lo definió en 1971 como "filósofo de la moda". Gracias a sus estudios en ciencias políticas, Correggiari se presentó como un *stilista* que se ocupaba de la relación entre moda, política y sociedad. Esto hizo que llevara su nombre y su experiencia fuera de Italia, a países como India, Japón, España y Brasil, como una alternativa a los Estados Unidos, país por el cual sentía un fuerte rechazo. Según importantes estudios sobre aquel periodo histórico, la moda italiana se encontraba muy relacionada con el mercado estadounidense. Por lo que su crítica al llamado "imperialismo americano" pudo haber influido en el olvido de su figura.

En cambio, será en el sudeste asiático, precisamente en Japón, donde Correggiari realizaría una de las colaboraciones más importantes de su trayectoria como diseñador. Japón se convierte no solo en una opción de trabajo sino, sobre todo, en un lugar abierto a la experimentación. Debido a sus creaciones, la prensa pasa a definir al *stilista* italiano como uno de los ejemplos más interesantes de la mezcla entre fantasía y avance tecnológico. Entre sus tejidos e hilos innovadores están:

Los tejidos termostáticos, que eran telas naturales tratadas con un procedimiento particular inventado por Correggiari, que retenían el calor a pesar de ser casi imperceptibles en peso; el tejido "camaleón", que cambiaba de color según la temperatura; el hilo de papel, que tenía la ventaja de poder trabajarse en cualquier telar o en malla gruesa tipo algodón o malla delgada tipo gasa. Este hilo también mantenía la temperatura corporal constante, fresco en verano y cálido en invierno, y se podía lavar a máquina hasta cuarenta veces porque no se deformaba; el hilo cerámico, que era una fibra brillante y transparente que tenía dos tipos de procesamiento: rígido y suave. El primero, con una prenda terminada, crea un efecto brillante; el segundo se presta a cualquier tipo de interpretación estilística: como la superposición, el *jacquard*, el rizado, el plisado, el estampado, etc. El tejido tubular se creaba con una torsión particular del hilo y permitía dos diseños diferentes en las dos direcciones de trabajo. El hilo de amianto, utilizable para los abrigos, tenía propiedades termostáticas y se podía colorear. Con el mínimo de peso y siendo muy compacto, garantizaba la máxima calidez y libertad de movimiento.[2]

A esta lista se añade también un *monoproducto* textil industrial –tejido o malla– que ofrecía la ventaja del abaratamiento de los costos de procesamiento con una reducción sustancial del tiempo de más del 50 %. La prensa lo presenta como extremadamente extensible, pero sin presentar el aspecto de elástico. El hilo podía adoptar todos los colores y patrones en la fase de acabado, con un solo procedimiento. Era tan dúctil que permitía la producción de prendas de talla única. Costaba un 15 % más que un hilo normal, pero reducía drásticamente los costos de producción. El hilo futurista[3] podía ser de cualquier fibra: lana, algodón. Incluso el pelaje se podía tratar con el mismo procedimiento, volviéndose extensible e infinitamente menos costoso. Esta creación, llamada por la prensa como el "hilo de las maravillas", refuerza la idea de cómo la experimentación era intrínseca a la forma de proyectar de Giorgio Correggiari, que decía que en el material era donde se veía la creatividad de un diseñador.[4]

[1] Sonnet Stanfill: *The glamour of Italian fashion since 1945*. London: V&A Publishing, 2014. Libro resultado de la homónima exhibición en el museo Victoria & Albert de Londres entre 5 Abr. – 27 Jul. 2014.

[2] Mauro Castagno: "Termostatici, camaleonte per il made in Italy: ecco s'avanza uno strano tessuto". Clipping periódico, 198*. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.

[3] "Tecnologie: Correggiari: Il filo delle meraviglie". Clipping periódico, s/d. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.

[4] Angelo Tondini: "Intervista con Giorgio Correggiari lo stilista più "sfacciato" del mondo", 1976, p.20. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.

La relación entre Correggiari, el textil y la indumentaria es una contribución notable al campo del diseño, inspirando la creación de productos en una idea de futuro. Su relación con el futurismo es evidente en el análisis del archivo privado del diseñador, que se encuentra en Milán. Correggiari fue definido por la prensa como un "diseñador futurista",[5] un "investigador inagotable".[6] El futurismo, o una idea de un neo–futurismo, formará parte de la trayectoria profesional de Correggiari y es visible en muchas de sus propuestas y colecciones. La experimentación asociada al Radical Design estará también presente. Estas influencias se notarán en las colecciones creadas por el diseñador, como aquella de 1976 para la SNIA Viscosa (importante empresa química y de fibra textil italiana); o la colección que se adaptaba y descomponía de 1978; la colección Futurista/modular de 1986; o los vestidos sin forma de 1985 y 1986.

La colección SNIA consistía en cinco piezas de ropa que eran transformables. Tres de éstas se publicaron en la revista *L'Uomo Vogue* y vienen descritas como "involucro–vestito". Giorgio Correggiari investigó para crear un vestido que fuera más allá de la moda, para adaptarse a diferentes lugares, tiempos y funciones, utilizando tejidos hechos de fibra SNIA con características especiales (*wistel* catiónico, *velicren* ignífugo, etc.). Así que no eran prendas, sino un sistema de vestimenta modular y multiusos que, con ingeniosas bases de cremalleras y botones de presión, permitía que un chaleco se convirtiera en una chaqueta, abrigo o chaquetón; que una bolsa tomara todas las dimensiones de mínimo a máximo; que una manta se transformara en un saco de dormir y luego en un mono. Según Correggiari, no eran trajes para el futuro, sino para todos: para el carpintero, el bombero, el explorador, el trotamundos, para viajes de aventura, comisiones en la ciudad y concurso de pesca.[7]"

La colección de 1978 se adaptaba y descomponía con vestidos llamados *abiti–gioco* [vestidos–juego], era una colección que el diseñador definía como un compuesto que se podía descomponer y reconstituir, y que con tres o cuatro prendas se podía vestir de veinte maneras diferentes. Su "deconstruido", más que en la línea dulce y femenina, se encontraba también en los colores y tejidos. Las prendas de esta colección servían para diferentes tamaños, es decir, eran prendas que, con dispositivos muy prácticos y escondidos, podían adaptarse a la talla 42, talla 44 y talla 46. Esto también es válido para las sandalias de la colección que, con la ayuda de agujeros, los cordones de la trenza se podían mover y adaptarse a diferentes pies.[8]

Esta idea de funcionalidad se presenta también en otros proyectos del diseñador, como el vestido creado en 1985 para la colección primavera/verano 1986, que se llamará el vestido "sin forma", porque consistía en un panel con cremalleras que podía convertirse en un vestido personalizado según el gusto del usuario. Para la colección otoño–invierno 1986 aparece otra creación con el mismo *leitmotiv*: el "módulo extensible *monoproducto*" que consistía en un tubo de malla o tejido que se podía usar como una falda larga o corta, como un vestido de día o de noche, como un suéter, una chaqueta, un mono o un pantalón. En talla única, el módulo se vendería con una etiqueta que explicaba 40 formas bases de uso, propuestas por quien lo inventó: Giorgio Correggiari. La colección futurista del otoño–invierno 1986–1987 es también otro ejemplo de prendas que eran módulos compuestos.

[5] "Giorgio Correggiari contro le irrealtà da passerella", *Corriere della sera*, 14 set. 1978. Clipping periódico. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.

[6] Daniela Fedi: "100 abiti in uno". *Moda news*. May. 1986. Clipping periódico. Archivo Giorgio Correggiari, Milán.

[7] "Sistema di involucro multiuso". *L'Uomo Vogue*. Ago. 1976.

[8] *La província*, 17 ene. 1978. Clipping periódico. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.



Todas esas colecciones, así como tantas otras, fueron importantes para la afirmación del diseñador como experimentador de la moda y del textil. Los recuerdos de sus ideas experimentales, que se encuentran en su archivo privado, confirman la importancia de su trayectoria en las industrias de moda y textil italiana y extranjera, así como también demuestran porqué su trayectoria y su figura deben salir a la luz, independientemente de su actitud hacia el sistema de la moda y de su posición de *outsider* en el *prêt–à–porter* italiano.[9] Aunque estos aspectos hayan contribuido a su retiro de la moda, poniéndolo a la sombra del olvido, la figura de Giorgio Correggiari, sin embargo, no puede ser vista solamente como italiana, sino inserida en la idea de moda global, como sus experiencias en diferentes países sugieren. Esta comunicación consiste por tanto en un primer paso para la difusión internacional de esta figura, que seguramente merece todavía más estudios científicos.

[9] *Donna*, n. 81, Feb. 1988. Clipping periódico. Archivo Privado Giorgio Correggiari, Milán.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# NUESTRA HISTORIA DE LA MODA: APUNTES SOBRE LA HISTORIOGRAFÍA DE LA MODA Y EL CONTEXTO LATINOAMERICANO

Investigadora Fashion For Future, Milán.

DRA. LUZ NEIRA GARCÍA

Al analizar la cantidad de estudios publicados sobre la historia de la moda en general, nos damos cuenta de que éstos en algunos contextos salen más a la luz que en otros. Esa selección no natural corresponde a un sistema de valores externo a la propia moda que organiza productos y productores jerárquicamente. El impacto de esa actitud es la desconsideración de algunas historias, así como la representación más aislada de sí mismas.

Se habla aquí, específicamente, del olvido de la cultura de la moda latinoamericana en la construcción de relatos y teorías de la moda consolidados, o sea, eurocéntricos.

La historia general de la moda, desde aquella producida en los primeros inventarios estilísticos hasta la historia factual que ha dominado todo el siglo XIX e inicio del XX, ha omitido centenares de creadores y productores latinoamericanos que han participado en ella. Ese olvido, considerando tres momentos históricos distintos, olvida elementos culturales fundamentales para la comprensión del propio sistema de la moda: Europa aparece como *modelo*, como *centro* y como *principio*.

Para ejemplificar este enfoque con nombres y contextos, se han seleccionado tres momentos clave en la historia latinoamericana que estimulan la creación de esos mitos:

1. El siglo XIX, cuando se instala en América Latina el procedimiento de la copia como proceso creativo y la imitación como estrategia para pertenecer al mundo.

2. La década de 1960, cuando las revoluciones culturales modifican el concepto de imitación y copia en el campo de la cultura.

3. Después de los años 1990, cuando América Latina es reconocida como un gran mercado de consumo y de producción barata, de tal modo que la internacionalización deseada se encuentra impregnada de ese criterio.



Esos tres momentos en América Latina han establecido marcos que identifican innovaciones en la cultura de moda y que contribuyen a crear el propio valor de la moda occidental. Su estudio puede significar una puerta que se abre a la innovación teórica, a la vez que posibilita crear nuevos criterios de análisis dentro de la historia y de la teoría de la moda.

### Siglo XIX: igualdad

En el siglo XIX muchos países latinoamericanos llevaron acabo sus procesos de modernización social. Los lazos coloniales se deshicieron a través de movimientos de independencia y algunas consecuencias inmediatas fueron la reestructuración social y económica de esos países latinoamericanos. Se establecieron nuevos sistemas sociales totalmente distintos de aquellos en los cuales se reflejaban: las nuevas naciones tenían un modelo a seguir y su objetivo era ser igual a sus colonizadores, impregnando así el desarrollo de su cultura de moda durante la segunda mitad del siglo XIX.

Más allá de las particularidades nacionales, en ese momento las grandes ciudades y centros urbanos se establecieron en América Latina. En 1850, por ejemplo, el número de habitantes en las capitales estimado es: Ciudad de México, 470.000; Rio de Janeiro, 270.000; Santiago de Chile, 150.000; Buenos Aires y Bogotá, 90.000. Al mismo tiempo Lisboa y Madrid, contaban, respectivamente, con 180.000 y 170.000 habitantes cada una.

Los historiadores consideran que la urbanización en el continente es acelerada además de impuesta. Eso quiere decir que los supuestos avances no siempre fueron el resultado de procesos de transformación de la sociedad existente, sino de la instalación artificial de estructuras de modernización. Muchos museos, bibliotecas, hospitales, escuelas y universidades, por ejemplo, han sido copiados directamente de Europa sin considerar el contexto local. Esa acción modernizadora responde a la construcción de un espacio que se asemejara al europeo y es interpretado como una señal de equiparación cultural.

Se puede decir que la cultura de moda reprodujo esa misma dinámica. El deseo de las poblaciones urbanas era asemejarse a los europeos y, por eso, había interés en su moda. En las capitales latinoamericanas se creó un sistema que traía de Europa los elementos necesarios para ese simulacro: tejidos, complementos y figurines, además de ropa confeccionada por importantes casas europeas.

La “confección en manos de los modistas que se radicaron en Buenos Aires, las compras en negocios distinguidos o más aún, la importación o la compra en la misma Europa de los vestidos de las damas” (Losada, 2009) equiparaban la moda porteña de los añps 1850 a la europea. Los diarios reconocían y daban nombre y apellidos a los sastres y modistas instalados en la capital argentina, hasta el  punto de ser posible identificarlos y ubicarlos en el mapa de la ciudad (Midieri, 2018).

El prestigio del cual disfrutaban las modistas europeas o nativas era totalmente distinto. Los diarios detallaban, por ejemplo, el currículum de la modista francesa Madame Perret Collard que llegó a Buenos Aires en 1856, a los 35 años. La modista publicaba continuamente en el diario aludiendo a su propia historia como una característica diferencial.

En Rio de Janeiro se repetían situaciones similares. Lo usual era que las mujeres no tuviesen la autorización para trabajar, pero tratándose de inmigrantes, viudas o solteras, esa regla no se aplicaba. Era común que en esas condiciones las mujeres se dedicasen a oficios ligados a la moda, y que resultaran de la importación de tejidos o talleres de costura. Madame Catharina Dazon, quien era suiza, soltera y con un hijo, tenia un negocio de venta de tejidos y complementos en Rio de Janeiro desde 1849. El *Almanaque Laemmert* publicaba sus anuncios y identificaba sus relaciones con casas comerciales en París, Lyon y Londres, para darle más prestigio: destacaba que ella interpretaba con creatividad los diseños de moda que llegaban de Europa.

### Años 1960: diferencia

La idea de la superioridad cultural europea no sería objeto de reprobación durante mucho tiempo. Entre los años 1940 y 1960, intelectuales latinoamericanos se lanzaron a divulgar su malestar con el simulacro establecido. Movimientos artísticos y culturales –como el Tropicalismo en Brasil o el Arte Revolucionario en México–, retomaron la idea de las raíces, valorando sobre todo el pasado pre-colonial, los pueblos indígenas, esclavos africanos y el mestizaje, dando forma y color a sus propuestas. Ese fue el momento de la insurgencia de nuevos diseñadores-autores.

Dentro del espacio territorial latinoamericano, las revistas y los periódicos afirmaban el gran éxito, incluso internacional, de sus creadores. Pero pasado medio siglo y desde el punto de vista extranjero, en el mundo exterior casi nada se recuerda sobre la importancia de esos profesionales, de sus trayectorias y creaciones.

Un nombre olvidado es el de Marcos Correa, diseñador chileno que a finales de los años 1960 defendía la moda autóctona. Ese término era usado para afirmar que sus colecciones se diferenciaban estéticamente de las europeas, lo que era apoyado por los gobiernos de turno (Montalva, 2004). Correa inauguró un pensamiento nuevo, algo que, según su visión, podría ser imposible: “Generar una moda representativa de la cultura nacional, a partir de conceptos como la hibridez, el mestizaje o el rescate de ciertos gestos propios de la cultura popular”, pero “plantearse en oposición a lo europeo, como modelo a imitar”, inauguraba un pensamiento de moda asociado a la cultura local (Montalva, 2004).

En México, a su vez, afloraban ideas similares pero matizadas aun por el imaginario de la alta costura europea. Eso permitió que el genio Ramón Valdiosera, nativo de Veracruz, se dispusiera a luchar para crear colecciones inspiradas en los textiles nativos y en los bordados pre–colombinos, e incluso con el uso de tintes naturales. Creó también un leguaje fotográfico de moda donde lugares



considerados exóticos se usaban como escenario. Su voluntad de situar a México en la moda como estrategia de visibilidad era tal, que Valdiosera creó el rosa mexicano, inauguró el primer museo de moda en México en 1949, y también publicó el primer libro sobre la moda en México.

### Años post 1990: reconocimiento

A partir de la década de 1990, con la velocidad en los medios de comunicación, la expectativa sobre el papel de la moda en la cultura y en la economía de los países latinoamericanos cambió.  Se puede decir que el nuevo objetivo es participar del mercado internacional.

La estrategia común ha sido realizar un plan de negocios internacional: crear semanas de moda, desarrollar el periodismo especializado, establecer un sistema de enseñanza oficial, soportar la creación de marcas locales y estimular la exportación. Ese proyecto desafortunadamente está basado en principios de un consumo distinto de la propia realidad: el mercado popular. Espacios de consumo visualmente complejos, marcas sin relevancia creativa y baja inversión en diseño y tecnología, quedan marginados de la moda como cultura. Cadenas populares, como Torra Torra en São Paulo o Ripley en Chile, no disfrutan del *glamour* necesario para formar parte de la historia de la moda.

## El proceso de exclusión: premisa teórica que sustenta la revisión de los criterios de análisis

La construcción de una nueva historia de la moda, más global e incluyente, busca sus premisas en la historia de los artefactos, como sugiere Giorgio Riello. Es necesario no jerarquizar contextos y construir un pensamiento transversal, que mejor reproduzca la realidad de los hechos. Eso supondría cambiar, como criterio de análisis, las premisas de tres conceptos fundamentales: *tiempo*, *lugar* y *valor*.

### Tiempo

La moda, en su propia esencia, es un fenómeno que intenta llegar a la novedad y cuando la alcanza, ya busca otra cosa todavía más nueva. Así, valorar la imitación como criterio de reflexión, significa la existencia de un antes (el original) y el después (la copia). Eso elimina de la copia la posibilidad de la novedad, lo que vacía su significado en cuanto a su proceso y concluye en la subordinación cultural, alimentando historias amalgamadas, como la de la superioridad cultural.

### Lugar

Una de las premisas de la moda es que todo lo que es concreto en ella sea evaluado a través de su dimensión simbólica, que es la base de su construcción. Así, si la diversidad de la materialidad de la moda es analizada mediante criterios ajenos a su creación, se permite que se imagine la existencia de un centro y de una

periferia, de un dentro y de otro fuera de un lugar. Eso resulta de separar las producciones y de imposibilitar su coparticipación en un sistema más global.

### Valor

El sistema de valor anclado en la idea de dominio y hegemonía es una ordenación de importancia imaginaria que suele atribuirse a las culturas y sus productos. El sistema de valoración, todavía, destaca y se interesa por los actos asociados a la capacidad de dominación y poder económico en condiciones limitadas. Eso impide que las alternativas al sistema sean inseridas dentro del propio campo y se desconsidere la necesidad de su existencia para el mantenimiento del valor del otro.

**Bibliografía**


BEEZLEY, William (Ed.), *A Companion to Mexican History and Culture*, Wiley–Blackwell, EUA, 2011.

LOSADA, Leandro, *Historia de las élites en la Argentina. Desde la conquista hasta el surgimiento del peronismo*, Sudamericana, Buenos Aires, 2009.

MITIDIERI, Gabriela, "Entre modistas de París y costureras del país. Espacios de labor, consumo y vida cotidiana de trabajadoras de la aguja", *Trashumante Revista Americana de Historia Social*, V. 8, número 29, Buenos Aires, pp. 1852–1862.

MONTALVA, Pia, *Morir un poco: Moda y sociedad en Chile 1960–1976*, Editorial Sudamericana, Santiago, 2004.

MONTELEONE, Joana de Moraes, "Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: O trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850–1920)", *Rev. Estud. Fem.*, 2019, V. 27, número 1, pp. 1–11.

NEIRA, Luz, *Estampas na tecelagem brasileira. Da origem à originalidade*, Teses USP, 2012.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# LAURA RIVAS, TEJEDORA DE CASUALIDADES


JOSEFINA VIDAL M.

Diseñadora


Laura Rivas fue un personaje de la moda chilena reconocido por los medios de prensa de la época. La autodenominada "costurera" desarrolló su carrera en el vestuario, acompañando los vaivenes de la industria de la moda chilena por unos agitados 50 años. Fue un personaje controvertido, que ganó fama al convertirse en la modista de Lucía Hiriart de Pinochet en plena dictadura militar. Sin embargo, el trabajo de Laura Rivas no ha sido puesto en valor desde la historia del diseño y el vestuario en Chile.

### Mujeres liderando la industria de la moda chilena

A comienzos de la década de 1960, la moda chilena seguía las normas que imponía la Alta Costura francesa y sus imitadores locales. Sin embargo, a finales de los 60 el fenómeno internacional del *prêt-à-porter* y las *boutiques* ya había aterrizado en suelo chileno. Las mujeres lideraron la adopción de esta nueva tendencia en la industria de la moda, repensando las formas de producción y consumo de vestuario en el país. Al mismo tiempo, cuestionaron la Alta Costura como una forma pasiva de adhesión a un modo "aristocratizante" de vestir, al cual muy pocas podían acceder. De esta forma, el *prêt-à-porter* local se erigió como un referente de modernidad, por medio de una red de *boutiques* que se fueron instalando en el nuevo sector comercial de la ciudad de Santiago, en la comuna de Providencia.

Quienes lideraron estos negocios que produjeron y comercializaron por primera vez *prêt-à-porter* en el medio local fueron en su mayoría mujeres provenientes de las clases acomodadas, las que, confiadas en su buen gusto, importaban tendencias desde los centros de la moda al territorio nacional y delegaban la producción a talleres locales. Muy pocas de aquellas que se aventuraban con la instalación de una *boutique* poseían estudios previos relacionados con el diseño de vestuario, salvo algunas excepciones. Una de esas excepciones fue Laura Rivas quien, a diferencia del grueso de las *boutiqueras*, estudió corte y confección en el Instituto Camps y años más tarde se especializó en tejidos en la Escuela Técnica Femenina.[1] Su formación como costurera fue su sello personal y es por eso que nunca se interesó en tener una *boutique* que vendiera el "último grito de la moda". En 1962 Laura Rivas junto a su hermana Verónica, instaló

[1] El Instituto Camps y la Escuela Técnica Femenina eran los dos centros de formación que existían en la época en la ciudad de Santiago, donde uno podía estudiar oficios asociados a la confección de vestuario.

una tienda en el Centro de Santiago, la cual denominó *Rivial.* Ahí se dedicó mayoritariamente a la confección a medida, pese a la llegada de la nueva tendencia del "listo para llevar", ella se mantuvo fiel a la producción a medida y solo poseía un par de trajes listos para vender.



Laura Rivas en su taller de tejidos. Esta imagen corresponde al reportaje llamado "La carrera de las boutiques" publicado en la revista *Eva* en 1969. Esta fue una de las primeras publicaciones en hablar de las *boutiques* como un suceso importante en la industria de la moda chilena. Fuente: Revista *Eva*, núm. 1283. Año 1969.

Pese a sus estudios, Rivas copiaba moldes provenientes del extranjero, ya que nunca tuvo la intención de diseñar nuevos modelos. Así lo señaló en repetidas ocasiones en los medios de prensa: "Para una costurera, porque eso soy yo, tener un patrón Saint Laurent es como una verdadera música. Yo no diseño nada; solo hago las adaptaciones de esos moldes que me llegan desde Europa. A veces las modificaciones son muchas y sale una cosa totalmente nueva, pero es por casualidad". (*La Revista de El Domingo* ,1977, p. 8).



A decir verdad, para muchas de las *boutiques* nacionales el proceso de creación de las prendas se basaba en una copia e imitación de modelos extranjeros (Vidal, J., & Álvarez, P., 2018). Marta Echaurren, integrante de la *boutique* Schock es radical en sus aseveraciones cuando señala: "Para qué vamos a diseñar, cuando de ninguna manera podemos competir con los europeos" (Montalva, 2005, p. 80).

**Tejedora de casualidades**

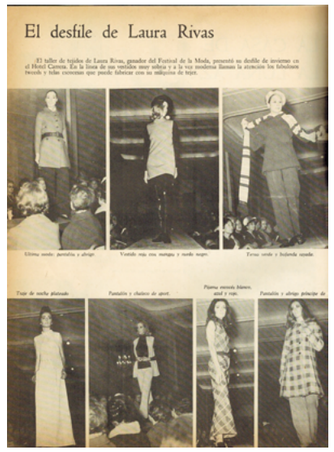
El material con el cual fue producido el vestuario de las *boutiques* oferentes de *prêt-à-porter* jugó un rol fundamental. Casi la totalidad de la indumentaria comercializada por este tipo de negocios fue manufacturada con géneros provenientes de la industria textil chilena, la cual en ese entonces vivía un período de auge. Una de las fibras textiles predilectas para la moda de esos años fue el hilo, ya fuese de lana, seda, lino, algodón o materiales sintéticos.

Este material fue trabajado con diferentes técnicas de tejido, de forma artesanal o con máquinas. La práctica de ambas técnicas adquirió gran popularidad en el período, lo que se manifestó en la abundancia de avisos, publicados en las últimas páginas de las revistas femeninas, de talleres de tejido que proliferaban en la ciudad. Pía Montalva se refiere a la utilización del hilado como materia prima de confección, en los siguientes términos:

> "Asimismo, la elección del tejido de punto como material supone una gran sensibilidad respecto de las condiciones de posibilidad que entregaría el entorno nacional. En Chile, a mediados de los 60, se fabrican hilados de muy buena calidad (especialmente de lana) y se han introducido también numerosas fibras sintéticas bajo esa presentación (Orlon, Dunova, entre otras) [...] Por otra parte, los procesos modernizadores ligados a la actividad productiva artesanal, que se implementan en el gobierno de Eduardo Frei Montalva, consideraron no solo la venta masiva de máquinas de coser, sino también máquinas de tejer. En 1970, hay abundante mano de obra femenina, capacitada en este oficio". (Montalva, 2015, pp. 81–82).

Los tejidos a máquina fueron la especialidad de Laura Rivas. Tejiendo creaba paños de telas hiladas, los cuales después eran cortados según patrones para sus creaciones. Las revistas femeninas destacaban la hechura del material que ella producía. En 1968, en un reportaje de nueve páginas dedicado a sus creaciones, la revista *Eva* apunta: "Todos los modelos, desde los *sport* hasta los de baile, han sido confeccionados íntegramente en tejidos a máquina, en una calidad que cuesta creer que no sean telas importadas" ("La colección de Laura Rivas", 1968, p. 35). Un año más tarde, la revista *Paula* tras asistir a su desfile de la temporada de invierno de 1969, destaca también esta característica particular: "En la línea de sus vestidos muy sobria y a la vez moderna llamaron la atención los fabulosos *tweeds* y telas escocesas que puede fabricar con su máquina de tejer" ("Flash", 1969, p. 25).

Hacia la década de los 70, Laura Rivas traslada su tienda–taller al sector Oriente de Santiago en el edificio La portada de Vitacura. En 1975 en el contexto del nuevo modelo económico neoliberal,


El desfile de Laura Rivas

El taller de tejidos de Laura Rivas, ganador del Festival de la Moda, presentó su desfile de invierno en el Hotel Carrera. En la línea de sus vestidos muy sobrios y a la vez modernos llamaba la atención los fabulosos tweeds y telas escocesas que puede fabricar con su máquina de tejer.

Imágenes del desfile de Laura Rivas en el Hotel Carrera en 1969, el cual fue cubierto por los medios de prensa femeninos, tras ganar el primer lugar en el Festival de la Moda, un concurso donde las *boutiques* competían por alguna clase de reconocimento. Fuente: Revista *Paula*, núm. 39. Año 1969.




Uno de los modelos tejidos por el taller de Laura Rivas modelado por una de las modelos nacionales más reconocidas de la época, Elsa Faúndez. Fuente: Revista *Eva*, núm. 1207. Año 1968.




Producción de moda hecha especialmente tras la llegada de la marca Nina Ricci a la ciudad de Santiago. Fuente: Revista *Paula,* núm. 232. Año 1976.

impuesto por la Junta Militar, comienzan a llegar a Santiago de Chile marcas de lujo internacionales. De esta manera, Laura Rivas se convierte en la representante y encargada de producción de la casa de costura francesa Nina Ricci. En este trabajo tuvo más de 50 operarias a su cargo, quienes manufacturaban los diseños que llegaban desde Europa "con estrictas y severas instrucciones de confección y calidad" (Salinas, 2014, p. 86).

Posteriormente, a fines de los 80, Laura Rivas abre su propia Academia de Alta Costura, donde reconocidos diseñadores chilenos como Pola Thompson, Kika Neumann y Ricardo Lavín, estudiaron bajo metodologías que provenían de un tiempo pasado, donde las terminaciones a mano ignoraron los avances de la modernidad.



## Conclusiones Finales

Laura Rivas tuvo una vasta carrera en la moda y vivió uno de los periodos más álgidos de la industria del vestuario nacional. La costurera se mantuvo al margen del fenómeno del *prêt–à–porter* local y siguió confeccionando a medida, poniendo el acento en la excelencia en las terminaciones. El trabajo de Laura Rivas no ha sido lo suficientemente estudiado, ya que ella no trabajó en diseños propios. En la moda del periodo, se ha destacado el trabajo de sus contemporáneos, los exponentes de la "Moda Autóctona". Estos cinco creadores se alejaron de las influencias foráneas y buscaron definir una identidad nacional en el vestuario, trabajando con elementos estéticos inspirados en la naturaleza chilena o en los pueblos precolombinos. El interés de Laura Rivas siguió el patrón común de sus colegas las *boutiqueras*, un patrón que habla de la relación de la industria de la moda chilena con las grandes capitales de la moda. Sin embargo, su genialidad se basó en interpretar los modelos extranjeros de acuerdo a su contexto de producción, frecuentemente tejiendo casualidades.

**Bibliografía**

"Flash", n/a, *Paula* (39), 1969, p. 25.

"La mujer chilena 1970", n/a, *Paula* (75), 1970, p. 52.

MONTALVA, P., *Morir un poco. Moda y sociedad en Chile 1960-1976*. (2ª ed.) Santiago, Editorial Catalonia, 2015.

SALINAS, J., "Las últimas puntadas de la costurera Laura Rivas", *Revista Ya* (1509), 2012, pp. 80–86.

"La colección de Laura Rivas", n/a, *Eva* (1207), 1968, p. 35.

SALINAS, J., *Linda regia estupenda. Historia de la moda y la mujer en Chile*, Santiago, El Mercurio-Aguilar, 2014.

VERGARA, C., "¿Debo trabajar?", *Paula* (2), 1967, pp. 50–52.

VERGARA DE AGÜERO, P., "La carrera de las boutiques", *Eva* (1283), 1969, pp. 74–81.

VIDAL, J., "Paisaje y dinámicas de interacción social en Providencia: moda y prêt-à-porter chileno (1967-1987)", *RChD: creación y pensamiento*, *3*(5). doi: 10.5354/0719-837X.2018.50728, 2018.

VIDAL, J. & ÁLVAREZ, P., "The *Prêt-à-porter* phenomenon and the Boutiques in the dowtown area of Santiago", Chile, Broega et al. (Eds.), *Reverse Design* Londres, Taylor & Francis Group, pp. 20–136.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# PANCHO DELGADO, ROPAS CHILENAS


Master of Fashion Design, Domus Academy. Milán.

Académico del Departamento de Diseño, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

PABLO NÚÑEZ GUTIÉRREZ


Las ropas de Pancho se caracterizan por ser sobrias, elegantes y perfectamente elaboradas. Es un estilo de sofisticada sencillez que también es parte de su personalidad. Actualmente, Francisco *Pancho* Delgado (1948) es un nombre en la sombra de la escena de la moda tanto chilena como global.

El interés de su carrera no solo radica en el estilo que propone y el lugar que prefiere habitar para producir su moda, sino también porque ha estado presente en momentos sociopolíticos determinantes para la historia de Chile, la historia del diseño chileno y la moda chilena.

Esta investigación recaba los antecedentes necesarios mediante un trabajo de archivo de revistas femeninas chilenas de los años respectivos; una revisión bibliográfica pertinente según el marco teórico construido y, por último, una entrevista al propio diseñador.

### Inicios de la disciplina del Diseño en Chile

En 1966, Pancho ingresa a estudiar Bellas Artes después de terminar sus estudios en el Liceo Lastarria de Santiago. No obstante, al año siguiente, en 1967, abandona la Escuela de Bellas Artes para seguir estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de la Universidad de Chile. Su ingreso coincide con los años en que se venía fraguando un cambio de paradigma en la educación artística universitaria del Estado en Santiago de Chile.

> "De acuerdo a estas instancias, el Departamento de Diseño surgido a partir de un grupo de profesores y alumnos de la Escuela de Artes Aplicadas se ubicará en términos geográficos junto a la Facultad de Arquitectura y Urbanismo en el Campus Cerrillos. (...) los conflictos recobraron fuerza a comienzos de 1969, y sus razones principales fueron el reconocimiento de los estudios y el título profesional de diseñador por parte de la Universidad de Chile, y la separación definitiva de la Facultad de Bellas Artes".[1]

Pancho Delgado fue uno de los estudiantes que ayudaron a formar la primera Escuela de Diseño e integró la primera cohorte de estudiantes egresados de la carrera de Diseño de la Universidad de Chile en Santiago.

[1] Eduardo Castillo (Ed.): *Artesanos Artistas Artífices*, Santiago: Ocho Libros, 2010, p. 228.



Por tanto, comienza su carrera profesional en plena efervescencia política chilena de los años 1970 y hace su primer fichaje como director creativo de la emblemática *boutique* Tai entre los años 1972 y 1976 en reemplazo del diseñador Marco Correa.

### *Boutique* Tai

Tai fue un taller que impactó el circuito de la moda en Santiago. En esos años, fines de los 60 y principios de los 70, Chile, junto con otros países de Latinoamérica, buscaban su propio lenguaje de estilo en la moda. Los medios de prensa chilenos llamaron a este movimiento "Moda autóctona chilena".

En un amplio reportaje realizado en diciembre de 2016 por el semanario femenino chileno *Revista Ya*, del diario *El Mercurio*, titulado "Las manos detrás de Tai. 50 años de la emblemática boutique", se puede leer lo siguiente:

> "No queríamos copiar a los europeos, queríamos hacer algo propio, dice Teresa Huneeus, una de las socias de Tai" y luego sigue "en 1972, Tai realizó una exposición de su colección en el Museo Nacional de Bellas Artes, haciendo más claro aún el acercamiento que había entre el estilo que proponían y el arte. Justo después de eso, Marco Correa, que a estas alturas ya era socio de la tienda y estaba consagrado en la escena local, viajó a Madrid a probar suerte por una invitación del costurero Elio Berhanyer (discípulo de Balenciaga). Durante los tres años que estuvo allí, en Chile asumió Francisco Delgado como discípulo de Marco y diseñador de Tai, quien era amigo de la sobrina de Blanca Ossa".[2]

Respecto a las motivaciones culturales que sustentaban la propuesta de la *boutique* Tai, la historiadora chilena Pía Montalva escribe lo siguiente: "Ya sea por razones políticas, ideológicas o estéticas, reconociendo en la moda una manifestación moderna o combatiéndola en tanto expresión burguesa, indudablemente la idea de un vestuario propio tiene espacio en el Chile de esos años".[3]

### Después del golpe de Estado de 1973

En 1974, otro extenso reportaje titulado "Los hombres que visten a las chilenas" de la *Revista Paula,* publicación chilena orientada también a un público femenino, dedica sus páginas a diseñadores masculinos presentes en la moda chilena. En ellas aparece Pancho Delgado, junto a tres diseñadores referentes absolutos de los nuevos parámetros del gusto femenino de la dictadura de Pinochet tras el golpe de Estado de septiembre de 1973: Luciano Bráncoli, Osvaldo Mendiburu y Rómulo Lizana, estos dos últimos socios de la *boutique* Click. Estos tres creadores fueron ampliamente reconocidos y valorados por la escena santiaguina de la moda hasta el día de hoy. No así Francisco *Pancho* Delgado.

[2] Monserrat Sánchez: "Las manos detrás de Tai", *Revista Ya, El Mercurio*, Santiago, diciembre de 2016, p.72.

[3] Pía Montalva: *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960–1976*, Santiago: Catalonia, 2015, p. 100.



Trajes diseñados por Pancho Delgado para *boutique* Tai. Fuente: Revista *Paula*, año 1973.

Al respecto, la historiadora de la moda Pía Montalva se refiere a la publicación de esta forma:

> "Los hombres que visten a las chilenas", publicado en *Paula*, en el mes de septiembre de 1974, desde fines del año anterior el cambio en el gusto de las chilenas es una realidad: (...) Indagando e indagando llegamos a tres notables diseñadores: Luciano Bráncoli, Rómulo Lizana y Osvaldo Mendiburu. A ellos deben los hombres chilenos aplaudir la feminización de nuestras mujeres".[4]

[4] Pía Montalva: *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960–1976*, Santiago: Catalonia, 2015, p. 251.



En este pasaje, Montalva omite a Francisco Delgado de la citada publicación. Evidentemente no le conviene su aparición, ya que desdibuja su interpretación de la implantación de una realidad normada por el liderazgo masculino de derecha que ayuda a la "revalorización de la alta costura como modelo de elegancia" en desmedro de "la participación activa del sujeto en la construcción de su propia apariencia".[5] Esto porque lo que expone Delgado sigue en la lógica de activar referentes latinoamericanos en su propuesta de vestuario femenino tras el golpe militar, rompiendo las normas impuestas del momento político.



REPORTAJE a MODA

Escriben: Constanza Vergara y Alejandra García Huidobro
Fotografía: Carmen Dosa.

LOS HOMBRES QUE VISTEN A LAS CHILENAS

En Chile hay pocos diseñadores hombres, pero los que hay son más conocedores que las mujeres. Entrevistamos a cuatro de nuestros mejores diseñadores que fueron el motivo de haberse cambiado el gusto en poco tiempo. De los jean destruidos nos hicieron pasar a vestidos ultra femeninos.
Son Luciano Brancoli, Osvaldo Mendiburu, Rómulo Lizana y Francisco Delgado.

Portada reportaje "Los hombres que visten a las chilenas". Cuatro diseñadores que han cambiado el gusto de las chilenas: Francisco Delgado, Luciano Bráncoli, Rómulo Lizana y Osvaldo Mendiburu. Fuente: *Revista Paula*, año 1973, pp. 84–85.

Más allá de la interpretación de la historiadora, llama la atención que a modo de presagio las periodistas Constanza Vergara y Alejandra García Huidobro hicieran una distinción especial para hablar de Pancho Delgado mediante un subtítulo: "Y capítulo aparte para Francisco Delgado", que destaca su estilo imperturbable por la contingencia política. Luego sigue así:

> "Porque su estilo no cambia cuando hay que feminizar o desfeminizar a la mujer. Su estilo es propio, es el del Taller de Tejido Tai. O Tai es la línea de Pancho Delgado. Diseños llenos de color o muy sobrios, pero siempre muy originales. Son juegos de color y mezclas audaces. Lo que un pintor podría hacer con sus cuadros él lo hace con sus diseños. La lana le permite meter un color dentro de otro y luego sacarlo para poner otro sin ninguna dificultad. Además es un experto en costura, lo que le da un resultado de corte perfecto y siempre favorable a la silueta femenina.

[5] Pía Montalva: *Morir un poco...*, p. 251.

Su personalidad y su arte lo podremos apreciar a través de sus diseños porque él en este momento está en Brasil descubriendo un nuevo mundo de color para volcar en ellos. Escribe a Tai diciendo: 'Recomiendo compren hilos en morados, turquesas (pavo real), fucsia, por supuesto, terracota, café y todos esos colores maravillosos que tiene el arcoiris'. Este es en parte un anticipo de lo que será la moda para este verano."

Pancho delgado es muy joven, solo veintiocho años, y muy chileno. Nació en Cabildo en una familia de seis hermanos. Estudió en su ciudad natal y luego en Santiago. Pasó un año en la Escuela de Bellas Artes y después a la Escuela de Artes Aplicadas a estudiar Paisajismo. Al diseño de vestuario femenino empezó a dedicarse en sus horas libres ayudando a su madre y su abuela que tenían un taller de costura. Con estos conocimientos llegó a Tai donde pudo dar rienda suelta a su imaginación. Y sus diseños fueron en poco tiempo los preferidos. Hoy tiene a su cargo cada colección y sin duda ésta, la de verano, será la mejor. Ha entendido Brasil y sacará de ese país lo mejor que tiene, que es mucho. Cuenta en otro párrafo de su carta: '¡¡Ah!!, las frutas de este país me tienen loco, tiene todas sabores a flores. Igual poquito me tiene el mar y la naturaleza tosa. Siento el trópico hasta en el pozo más escondido'.[6]

[6] Alejandra García Huidobro y Constanza Vergara: "Los hombres que visten a las chilenas", *Revista Paula*, Santiago, 1974, pp. 89-120.



LOS HOMBRES QUE VISTEN....

Y capítulo aparte para FRANCISCO DELGADO

Viene de pág. 89

Porque su estilo no cambia cuando hay que feminizar o desfeminizar a la mujer. Su estilo es propio, es el del Taller de Tejidos Tai. O Tai es la línea de Pancho Delgado. Diseños llenos de color o muy sobrios, pero siempre muy originales. Son juegos de color y mezclas audaces. Lo que un pintor podría hacer con sus cuadros él lo hace con sus diseños. La lana le permite meter un color dentro de otro y luego sacarlo para poner otro sin ninguna dificultad. Además es un experto en costura, lo que le da un resultado de corte perfecto y siempre favorable a la silueta femenina.

Su personalidad y su arte lo podremos apreciar a través de sus diseños porque él en este momento está en Brasil descubriendo un nuevo mundo de color para volcar en ellos. Escribe a Tai diciendo "Recomiendo compren hilos en morados, turquesa (pavo real), fucsia, por supuesto, terracota, café y todos esos colores maravillosos que tiene el arco iris". Este es en parte un anticipo de lo que será la moda para este verano.

Pancho Delgado es muy joven, sólo 28 años, y muy chileno. Nació en Cabildo en una familia de seis hermanos. Estudió en su ciudad natal y luego en Santiago. Pasó un año en la Escuela de Bellas Artes y después a la Escuela de Artes Aplicadas a estudiar paisajismo.

sigue en pág. 120

Al diseño de vestuario femenino empezó a dedicarse en sus horas libres ayudando a su madre y a su abuela que tenían un taller de costura. Con estos conocimientos llegó a Tai donde pudo dar rienda suelta a su imaginación. Y sus diseños fueron en poco tiempo los preferidos. Hoy tiene a su cargo cada colección y sin duda ésta, la de verano, será la mejor. Ha entendido Brasil y sacará de ese país lo mejor que tiene, que es mucho.

Cuenta en otro párrafo de su carta: "¡¡Ah!!, las frutas de este país me tienen loco, tienen todas sabor a flores. Igual de loquito me tienen el mar y la naturaleza toda. Siento el trópico hasta en el pozo más escondido".

Páginas interiores. Reportaje de moda "Los hombres que visten a las chilenas". Subtitulado "Y capítulo aparte para Francisco Delgado". Fuente: *Revista Paula,* año 1974, pp. 84–85.



### La imagen de una nueva mujer 1978-1979

Una vez afianzada la dictadura de Pinochet, se publicó en la *Revista Paula* un reportaje que se tituló "La imagen de una nueva mujer", colecciones primavera-verano de 1978-1979. En él se puede leer lo siguiente: "*Paula* seleccionó para ustedes los modelos más representativos (...) Destacamos las tendencias principales para esta temporada (...)".[7]

El primero que es publicado con retrato y fotografías de sus diseños en la página siguiente a la portada es Pancho Delgado. De él se dice lo siguiente en el reportaje de tendencias: "Pancho Delgado: Diseña y confecciona. De preferencia usa telas de algodón teñidas artesanalmente, para poder obtener los colores adecuados para sus tenidas, que se forman con varias piezas y se pueden combinar de muchas maneras. Chaquetas, camisas y blusas muy sencillas sueltas y fáciles. Pantalones y faldas amplias, todo muy natural, simple y joven".[8]

[7] Ana María Granade y Patricia Bruce: "La imagen de una nueva mujer", *Revista Paula*, 1978, p. 51.

[8] Ana María Granade y Patricia Bruce: "La imagen de...", p. 52.



**PANCHO DELGADO**

Diseña y confecciona. De preferencia usa telas de algodón teñidas artesanalmente, para poder obtener los colores adecuados para sus tenidas, que se forman con varias piezas y se pueden combinar de muchas maneras.
Chaquetas, camisas y blusas muy sencillas sueltas y fáciles. Pantalones y faldas amplias, todo muy natural, simple y joven. Zapatos: de izquierda a derecha, CRISTIAN MORAN, VERONICA Y TURCHESSE.

52

Primera página después de la portada. Reportaje de moda:
"La imagen de una nueva mujer, colecciones primavera verano de 1978–1979".
Fuente: *Revista Paula*, año 1978, p. 52.

### *Boutique* Pancho Delgado, ropas chilenas

En plena crisis económica,[9] Delgado desafía todo pronóstico e inaugura en 1982 su propia tienda: Pancho Delgado, ropas chilenas. En ésta exhibe la primera colección de *pret-à-porter* en la calle Suecia en Providencia, en Santiago de Chile.

En un ejemplar de la *Revista Paula*, del año 1984, en una de las páginas dedicadas a la moda bajo el título "Vitrineando...", se puede leer:

> "Donde Pancho Delgado (Suecia 44) encontramos esta camisa tipo safari ($750) con pantalones ($1.500) y chaqueta de *tweed* ($3.000) y bufanda de alpaca ($500). El cinturón es de Fiorucci y los zapatos planos de gamuza Cristian Morán. También encontramos muy lindo este pantalón rayado, en colores muy de moda como el azul piedra con Burdeos ($2.200), con la camisa abotonada asimétricamente en lanilla ($950) y este sobre de cuero natural ($800). El cinturón es de Fiorucci y los zapatos Bruno Rossi".[10]



Foto portada. Reportaje de Moda "Vitrineando...". Fuente: *Revista Paula*, año 1984, p. 52.

[9] En 1982, comenzó la mayor crisis económica nacional desde 1930. Chile, al depender excesivamente del mercado externo, se vio fuertemente afectado por la recesión mundial de 1980. Ver http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html

[10] Producción de moda: "Vitrineando...", *Revista Paula*, 1984, p. 64.



El capítulo de la *boutique* terminó por agobiarlo, cerró en 1986. No le interesó el crecimiento de la empresa. Su escala es la humana, aquella que pasa por formar equipos pequeños que se adapten a una demanda que está en constante cambio, en la que prevalecen las relaciones personales. Sus escalas y medidas son un prototipo y una serialización mínima, junto con encargos a medida que realiza hasta hoy en lo que es su taller.

### Hoy después de treinta y cinco años

Reacio a las entrevistas,[11] prefiere la tranquilidad, el espacio y el tiempo para conocer a cada una de sus clientes. Lo suyo es la costura, el oficio junto con el diseño, que siempre comienza en el material: tiñe, amarra, corta, pega y ensambla, interviene el material para lograr un gesto, una apariencia, colores a modo de pinceladas. Luego el corte y la perfección de la costura, junto con un acabado conocimiento de la personalidad del cliente: sus motivaciones en el vestir, sus intereses, cómo favorecer las virtudes. Pancho no se impone, siempre buscará el diálogo con su clientela.

[11] Finalmente, accedió a la entrevista realizada el 8 de abril de 2019 en su taller de la calle Miguel Claro, en un amplio departamento del tercer piso de una casa antigua de Providencia en Santiago de Chile.

**Bibliografía**

CASTILLO, Eduardo, *Artesanos Artistas Artífices*, Editorial Ocho Libros, Santiago, 2010.

CROCI, Paula y VITALE, Alejandra, *Los cuerpos dóciles*, La Marca Editora, Buenos Aires, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1990.

MONTALVA, Pía, *Morir un poco: moda y sociedad en Chile 1960–1976*, Editorial Catalonia, Santiago, 2015.

SALINAS, Juan Luis, *Linda Regia Estupenda*, Editorial El Mercurio–Aguilar, Santiago, 2014.

VERÓN, Eliseo, "La Mediatización", Curso y conferencias, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1995.

Ana María Granade y Patricia Bruce: "La imagen de una nueva mujer", *Revista Paula*, Santiago, septiembre de 1978.

Constanza Vergara y Alejandra García Huidobro: "Los hombres que visten a las chilenas", *Revista Paula*, Santiago, septiembre de 1974.

Monserrat Sánchez: "Las manos detrás de Tai", *Revista Ya ,El Mercurio*, Santiago, 6 de diciembre de 2016.

Producción de moda: "La Casa de los Once Patios", *Revista Paula*, Santiago, 1973.

Producción de moda: "Vitrineando...", *Revista Paula*, Santiago, 1984.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# DISEÑADORES EN HARAJUKU: CREADORES DE SUBCULTURA

NÚRIA PÁEZ HUGUET

Estudiante del Grado en diseño en BAU, Centro Universitario de Diseño de Barcelona.

Cuando se habla del impacto y la relevancia de la moda japonesa en Occidente, la imagen más inmediata que nos viene a la mente es sin lugar a dudas la vanguardia de Japón, que irrumpió en los años 80 en el panorama internacional de la mano de creadores como Issey Miyake, Yohji Yamamoto o Rei Kawakubo. Estos diseñadores, ya precedidos en la década anterior por las propuestas de Kenzo Takada y Hanae Mori, propusieron una profunda revisión de la tradición nipona confrontada con el presente más vanguardista, estableciendo a su vez un profundo diálogo entre Oriente y Occidente y alterando de raíz nuestra concepción vestimentaria.[1] Este artículo, sin embargo, partiendo del mismo origen geográfico, busca arrojar luz sobre otros creadores, los diseñadores de Harajuku, que por el hecho de actuar a la sombra de una marca y sobre todo de un fenómeno, sus nombres restan en el anonimato. A pesar de todo, sus creaciones tienen una relevancia mayúscula en el mundo de la moda global y son una fuente de inspiración recurrente para estilistas, artistas e ilustradores.

Harajuku es un conglomerado de calles comerciales especializado en el sector moda, que se encuentra en el barrio de Shibuya de Tokio, dedicado al ocio y a la vida nocturna. Un enclave que se erige en 1977 como punto de encuentro entre la población más joven, como consecuencia del *hokosha tengoku* (Paraíso Peatonal), que consistió en la prohibición del tránsito de vehículos durante los domingos, dando lugar a una zona proclive a las relaciones sociales.  Estas calles fueron el ecosistema idóneo para la formación de pequeñas subculturas poco duraderas, entre la cuales destacón la tribu Baby Bambo. A finales de los 80 e inicios de los 90, unos diseñadores de la zona popularizaron unos estilos de moda como alternativa a la estética predominante en la zona, que era la moda *body conscious* de las *gals*.[2] Estos diseñadores, aunque no visibilizados ni reconocidos internacionalmente, son los creadores que habitan detrás de las subculturas de Harajuku, entre las que destacan las Lolita y las Decora.[3] Este contexto, nos obliga a plantearnos la esencia y definición de subcultura que, en palabras de Hebdige, se define como grupos de jóvenes que desafían la cultura hegemónica y parental a través del estilo.[4] Feixa posteriormente definirá la cultura juvenil como:

> "[...]la manera en que las experiencias sociales de los jóvenes son expresadas colectivamente mediante la construcción de estilos de vida distintivos, localizados fundamentalmente en el tiempo libre, o en espacios intersticiales de la vida institucional".[5]

Estas teorías definen las tribus urbanas como un fenómeno que surge de forma espontánea a partir de una colectividad. Pero, atendiendo nuestro caso de estudio y entrando en clara contradicción con las teorías de Feixa y Hebdige, la pregunta clave es ¿cómo un diseñador, en este caso de Japón, puede llegar a crear una tribu urbana de un alcance tan global como lo tienen las subculturas de Harajuku y qué particularidades ofrece su entorno cultural para facilitar dicho fenómeno? Feixa propone la teoría de reloj de arena para explicar cómo las tribus urbanas, o sea los jóvenes, construyen su propio estilo e imagen cultural teniendo en cuenta la cultura y el contexto general:

> "En el plano superior se sitúan la cultura hegemónica y las culturas parentales, con sus respectivos espacios de expresión (escuela, trabajo, medios de comunicación, familia y vecindario). En el plano inferior se sitúan las culturas y microculturas juveniles, con sus respectivos espacios de expresión (tiempo libre, grupo de iguales). Los materiales de base (la arena inicial) constituyen las condiciones sociales de generación, género, clase, etnia y territorio. En la parte central, el estilo filtra estos materiales mediante las técnicas de homología y bricolaje. Las imágenes culturales resultantes (la arena filtrada) se traducen en lenguaje, estética, música, producciones culturales y actividades focales. La metáfora sirve para ilustrar tanto el carácter histórico (temporal) de las culturas juveniles como su dimensión biográfica".[6]

Esto sugiere que el diseñador en Harajuku realiza el papel de filtro de estos materiales y construye la imagen cultural de estas subculturas. Este rol que juega el diseñador implica una tribu urbana donde el joven asume un rol pasivo que se basa en el consumo del contenido creado por el diseñador y otros creativos. La arena inicial que facilita el papel pasivo del joven es la siguiente: la sociedad japonesa se basa en la disciplina. El ciudadano pasa a ser un representante del país y el colectivismo y nacionalismo pasan por delante del individuo.[7] Como consecuencia las subculturas japonesas se centran en el rechazo del papel del ciudadano ejemplar y priorizan el deseo de distinción e individualismo frente la sociedad en la que se encuentran. Younker justifica el rol pasivo e individualista de los jóvenes debido al siguiente acontecimiento:

> "La derrota de los manifestantes de Ampo en 1970 dio un golpe fatal a los progresistas japoneses. Desde las manifestaciones de Ampo, las protestas públicas o cualquier tipo de manifestación pública de descontento se consideran tabú. Sólo se toleran puñaladas superficiales y débiles en la rebelión (como alterar la apariencia personal), y solo hasta cierto punto[...] En una sociedad donde el cabello decolorado pone en peligro las posibilidades de entrar a la universidad, y donde los padres apuestan todo por el éxito de sus hijos, es difícil culpar a los jóvenes japoneses por renunciar al cambio social y actuar de manera egoísta y mezquina envolviéndose en una carcasa de fantasía".[8]

De esta manera aparecieron las primeras bandas de jóvenes delincuentes que modificaban sus uniformes escolares y apariencias personales. Este tipo de subcultura evolucionará hacia las *gals* y

[1] AAVV. *Future Beauty 30 years of Japanese Fashion*, Londres: Merrell y Barbican, 2010.

[2] Atsumi Nakao: «The Formation and Commodification of Harajuku's Image in Japan», *Ritsumeikan Journal of Asia Pacific Studies*, número 2, volumen 34, 03–2016, pp. 10–19.

[3] Este artículo se centra en las tribus Lolita y Decora y sus creadores, gracias al papel de éstas como las más duraderas y como puntos de partida de subsiguientes tribus.

[4] Dick Hedbige, *Subculture the meaning of style*, Londres: Editorial Routledge, 1979.

[5] Carles Feixa: «De culturas, subculturas y estilos» en: *De jóvenes, bandas y tribus*, Barcelona: Editorial Ariel, 1999, pp.79–105.

[6] Carles Feixa: *De jóvenes, bandas y tribus*... pp. 104.

[7] Sharon Kinsella: «What's Behind the Fetishism of Japanese School Uniforms?», *Fashion Theory*, Volume 6, Issue 2, 2002, pp. 215-238.

[8] Teresa Younker: «Japanese Lolita: Dreaming, Despairing, Defying», *Stanford Journal of East Asian Affairs*, número 1, volumen 11, 5-2012, pp. 103.

*kogals*,[9] las cuales se vestían con ropas *body concious* y modificaban su uniforme escolar.[10] Estas jóvenes mantenían vidas nocturnas activas, a la vez que priorizaban el consumo de marcas de gama alta y, como consecuencia y para costear su elevado tren de vida, algunas ejercían el *Enjo kōsai*.[11] El impacto de las *kogals* en los medios de comunicación dará paso a la proliferación de las subculturas creadas por los diseñadores en Harajuku.[12]

Estos diseñadores crean el imaginario estilístico de las subculturas entorno al *kawaii*, un término que podría ser traducido como lo cuco o mono, ya que engloba toda una serie de características estéticas y actitudinales que connotan lo dulce, adorable, infantil o naif.[13] El *boom* del *kawaii* se debe al pánico y ansiedad generalizado que causa a los jóvenes el paso a la adultez. El uso de la cultura de lo *kawaii* pasa a ser según Younker una especie de *Prozac* para aliviar las tensiones de una sociedad estricta.[14] Harajuku se convierte en un espacio de huida y evasión del día a día del joven japonés. Kinsella explica:

> "Los jóvenes entraron en la cultura de lo *kawaii* a través del consumo de productos monos[...] Sin embargo, lo *kawaii* parecía ser accesible exclusivamente a través del consumo. Esto se debió a que alentaba el hedonismo y el placer sensual que requería consumo, y porque, incluso durante sus días de juventud y soltería, era muy difícil para los japoneses ser monos a tiempo completo".[15]

Debido a la dificultad de encontrar espacios donde expresar lo *kawaii*, las marcas de estos diseñadores y revistas de moda en Harajuku se convierten en importantes generadoras de eventos y proveedoras de espacios para jóvenes fieles a dicha estética y a su necesidad de evasión. A su vez, las revistas de moda no tan solo promueven estas actividades, sino que impulsan al joven a consumir y a unirse a las tribus de Harajuku; tanto *Fruits* como *GLB* y *Kera* desde sus inicios fotografiaban a los jóvenes en las calles, lo que generó una mayor afluencia de gente en Harajuku.[16]

El boom del *kawaii* en Harajuku dio lugar a un complejo entramado de tribus y estilos, que se mezclaron sin saber discernir los límites de unas con otras, y dando lugar a un ecosistema de subculturas que aparecen, desaparecen, se fusionan y solo algunas permanecen. Todas estas subculturas presentan un enfoque interpretativo de lo *kawaii* con su propio corpus ideológico y estético por parte del diseñador. Entre todas ellas, destacaremos dos: la Lolita, por ser de las más antiguas y por poseer un corpus estético muy fijo, y la Decora, por ser el origen de un buen número de subculturas que surgirán a partir de ella, como Fairy kei, shiro nuri, menhera kei.

Partiendo en primer lugar de la subcultura Lolita, los diseñadores crean una estética inspirada tanto en el Rococó como en la ropa infantil victoriana y de muñecas. En cierto sentido, podemos interpretar su visión del *kawaii* como una nostalgia hacia la infancia, aunque fantasiosa, unida a unas marcadas aspiraciones económicas y aristocráticas. Esta cultura juvenil se iniciará a finales de los 70, con la popularización del estilo *Olive Girl*, que ya contiene características propias de la Lolita, como el uso de encajes, mangas volumétricas con reminiscencias historicistas o faldas holgadas hasta las rodillas.[17] La subcultura Lolita, y su versión más madura Otome, se desarrollará en manos de la diseñadora Megumi Murano, bajo su marca *Jane Marple*. Pero el estilo Lolita no llegará a su consolidación hasta que Akinori Isobe, exdiseñador en Atsuki Onishi, abra la marca de culto *Baby the Star Shine Bright*. Esta marca, junto a *Angelic Pretty* (marca derivada de Pretty cuando operaba bajo el estilo *Olive*) y junto a *Metamorphose temps de fille* de Kuniko Kato, serán las principales protagonistas en la formación del corpus estilístico de la subcultura.

Posteriormente y gracias a la colaboración del director creativo, cantante y diseñador Mana, la estética de la subcultura obtendrá una difusión y visibilización que conseguirá su gran popularidad entre los jóvenes japoneses. Una difusión que, además de derivar de la gran popularidad del propio Mana, se articulará a través de la creación de su propia marca de ropa *Moi–même–Moitié* en 1999 y de la edición de la revista *Gothic Lolita Bible* o *GLB*, con la cual ofrecerá múltiples interpretaciones del estilo Lolita. En el caso de producciones culturales, es importante subrayar el papel del creador Novala Takemoto, que a través de novelas protagonizadas por lolitas, popularizará un cierto código de conducta. Su obra más popular, *Kamikaze Girls* (2002), se adaptará al cine y acabará siendo una película de culto entre el colectivo tribal.

En segundo lugar están las Decora, que aparecerán a mediados de los 90, tras el impacto provocado en los medios de comunicación por las *kogals,* dando paso a la proliferación de subculturas distintas de la Lolita. Entre todas destaca la subcultura Decora, que, como si fuera una respuesta crítica a la hipersexualización de las *Kogals*, propone un hiperdecorativismo basado en lo ecléctico y la acumulación de prendas y accesorios. Este estilo ecléctico, naif, andrógino y muy colorido estará estrechamente vinculado a la apertura en 1995 de las marcas *Candy Striper*, de la diseñadora Yoshie Itabashi, y *6% Doki Doki*, del director creativo y diseñador Sebastian Masuda. Su popularización entre los jóvenes japoneses vendrá en gran medida de la mano de la *idol*[18] Shinohara Tomoe en 1996 y en occidente gracias a la *idol* Kyary Pamyu Pamyu, cuyo estilismo fue creado mayormente por Sebastian Masuda. Una moda sin la cual no se puede comprender en profundidad las propuestas estéticas de artistas como Gwen Stefani, Lady Gaga o Nicki Minaj, entre otras.

A diferencia de las subculturas occidentales, muchas de las tribus urbanas en Japón cuentan con unos diseñadores que formulan y dirigen el imaginario estético y el corpus ideológico que engloba la cultura *kawaii*, así como sus subculturas derivadas. Este artículo recalca la importancia de esta tipología de diseñadores creadores de subculturas, que proporcionan una forma de escapismo al joven japonés, a la vez que impactan de manera directa en diseñadores, estilistas y creativos en occidente. Unos diseñadores que, a pesar de no contar con un reconocimiento a escala internacional por el hecho de operar en la sombra, son determinantes para la gestación del fenómeno de alcance global de Harajuku.

[9] *Kogal* es el nombre de aquellas *gals* que van al instituto.

[10] Sharon Kinsella: «What's Behind the Fetishism... pp. 215–238.

[11] *Enjo kōsai* se le llama al trabajo de *sugar baby* o *escort* en Japón, las chicas (normalmente estudiantes de instituto) mantienen citas y relaciones sexuales por dinero con adultos.

[12] Atsumi Nakao: «The Formation and Commodification...», pp. 10–19.

[13] Masafumi Monden: *Japanese Fashion Cultures: Dress and Gender in Contemporary Japan*, Londres: Bloomsbury, 2015, pp.77–85

[14] Teresa Younker: «Japanese Lolita: Dreaming, Despairing, Defying», *Stanford Journal of East Asian Affairs*, número 1, volumen 11, 5–2012, pp. 97–110.

[15] Sharon Kinsella: «Cuties in Japan», en B. Moeran y L. Skov (ed.): *Women, Media and Consumption in Japan*, Londres: Routledge, 1995, pp. 245.

[16] Atsumi Nakao: «The Formation and Commodification...», pp. 10–19.

[17] Yuniya Kawamura: *Fashioning Japanese Subcultures*, Londres: Editorial Berg, 2013, pp. 65–75.

[18] *Idol* se refiere a un tipo específico de celebridad que surgió a partir de los 70 en Japón, normalmente, son cantantes jóvenes atados en la cultura *kawaii*. Estos trabajadores del mundo del espectáculo ganan su fama gracias a la publicidad de los medios de comunicación y son manufacturados por agencias de talentos.

**Bibliografía**


AA.VV, *Future Beauty 30 years of Japanese Fashion*, Merrell y Barbican, Londres, 2010.

ANÓNIMO, *Avant guache,* sitio web disponible en <https://web.archive.org/web/20051231123521/http://www.avantgauche.co.uk/> [fecha de consulta: 10 de septiembre de 2018].

AOKI, Soichi, *FRUiTS Harajuku Freestyle Magazine*, volúmenes del 1–50, Tokyo, 1997–2001.

ECO, Umberto, *El habito hace al monje,* Editorial Lumen, Barcelona, 1972.

ENTWISTLE, Joanne, *El cuerpo y la moda: Una visión sociológica,* Ediciones Paidós, Barcelona, 2002.

FEIXA, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus*, Editorial Ariel, Barcelona, 1999.

FLÜGEL, John Carl, *Psicología del vestido,* Editorial Melusina, España, 2015.

HEBDIGE, Dick, *Subculture the Meaning of Style*, Editorial Routledge, Londres, 1979.

KAWAMURA, Yuniya, *Fashioning Japanese Subcultures*, Editorial Berg, Londres, 2013.

KINSELLA, Sharon, "What's Behind the Fetishism of Japanese School Uniforms?", en *Fashion Theory,* Volume 6, Issue 2, 2002, pp. 215–238.

KINSELLA, Sharon, "Cuties in Japan", en *Women, Media and Consumption in Japan*, Routledge, Londres, 1995.

MARTÍNEZ–BARREIRO, Ana, "Elementos para una teoría social de la moda", en *Sociológica: Revista de pensamiento social*, número 1, 1996, pp. 97–124.

MONDEN, Masafumi, *Japanese Fashion Cultures: Dress and Gender in Contemporary Japan*, Bloomsbury, Londres, 2015.

NAKAO, Atsumi. "The formation and commodification of Harajuku's image in Japan", en *Ritsumeikan Journal of Asia Pacific Studies*, número 2, volumen 34, Kyoto, 03–2016, pp. 10–19.

SIMMEL, Georg, "Fashion" en *The American Journal of Sociology,* número 6, volumen LXII, Chicago, 5–1957, pp. 541–558.

WINTERBERG, J. y NGUYEN, M. (eds.), *Gothic Lolita Bible,* volúmenes (1–42), Index Comunications /Tokyopop, Tokyo, 2001–2011.

YOUNKER, Teresa, "Japanese Lolita: Dreaming, Despairing, Defying", en *Stanford Journal of East Asian Affairs*, número 1, volumen 11, Stanford CA ,5–2012, pp. 97–110.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# EMPRESAS, PRODUCCIÓN Y COMERCIO

# FUENTES Y DOCUMENTOS PARA EL ESTUDIO DE LA PRODUCCIÓN Y EL COMERCIO TEXTIL EN LA COMARCA DE CALATAYUD EN LA EDAD MEDIA (S. XII–XV): DEL ANONIMATO A LA IDENTIDAD Y LA MATERIALIDAD

HERBERT GONZÁLEZ ZYMLA

Departamento de Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid

DIEGO PRIETO LÓPEZ

Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid.

La situación geográfica de Calatayud, en la confluencia del corredor natural que une la Meseta y el Valle del Ebro (Jalón–Henares) con el Levante y Navarra (Jiloca–Manubles), explica por qué hubo allí un importante foco de producción y comercio textil, cuya relevancia histórica ha pasado casi inadvertida para la historiografía.[1] El presente trabajo analiza los testimonios materiales y documentales del textil bilbilitano durante la Antigüedad Clásica y la Edad Media, prestando especial interés al periodo que abarca de la conquista cristiana de Calatayud en 1120 a la muerte de Fernando el Católico en 1516.

Los yacimientos arqueológicos de Bilbilis I, la ciudad celtibérica prerromana, ocupada entre los siglos IX y III a. de C., situada en las faldas del Castillo de Doña Martina; la ciudad celtibérica romanizada de Bilbilis II, Valdeherrera, habitada entre los siglos II y I a. de C., destruida durante las guerras sertorianas; el monumental municipio Julio–Claudio de Augusta Bilbilis, habitado desde el siglo I a. de C. hasta su abandono a comienzos del siglo III d. de C., situado en los cerros de Bámbola y San Paterno de Huérmeda, y la ciudad tardo–imperial de Bílbilis IV, habitada entre los siglos IV y V d. de C. en donde actualmente se encuentra San Juan el Real de Calatayud,[2] nos han aportado toda clase de evidencias materiales que indican la existencia de una importante tradición local de trabajos textiles, en estrecha relación con la ganadería ovina del sistema Ibérico.

En el Museo de Calatayud, procedentes de estos cuatro yacimientos y con cronologías muy diversas, se conservan pesas de telar (*pondera*)

[1] Alejandre Alcalde, Vicente, *La N–II y sus precedentes camineros. Itinerarios históricos y vías de comunicación entre Madrid–Toledo y Zaragoza de la Antigüedad al siglo XX.* Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2017.

[2] Martín Bueno, Manuel: *Bilbilis. Estudio histórico–arqueológico.* Zaragoza, Unizar, 1975. Sáenz Preciado, Carlos y Martín Bueno, Manuel: *La ciudad celtíbero romana de Valdeherrera.* Zaragoza, Unizar, 2015.





Pondus de telar encontrados en los diferentes emplazamientos de Bílbilis, s. I a. de C.–II d. de C. Museo de Calatayud.

husos, agujas de hueso y bronce, dedales... que constituyen un elocuente testimonio material de la importancia que tuvieron en la época celtíbera y romana las producciones textiles locales, si bien su calidad exacta nos es enteramente desconocida. En las excavaciones de Bilbilis Augusta se han exhumado adornos usados por las élites patricias: agujas para fijar los complicados tocados femeninos (*acus crinalis*), pendientes, cadenas, collares de cuentas, amuletos fálicos e higas contra el mal de ojo, fíbulas para sujetar el manto, hebillas de cinturón y anillos que oscilan entre la sencillez del simple aro de oro, plata o bronce y la sofisticación del anillo con una joya incrustada por el sistema de cabujón, habiéndose encontrado tres gemas entalladas: una con la *imago toracatae* del emperador, una nereida y una cabeza de perfil de Atenea. Al excavar las calles adyacentes al foro de Bilbilis Augusta se  han identificado varias *tabernae*, tiendas que nos indican una rica vida comercial.[3]

Desarticulados o dispersos los poblamientos urbanos de la Edad Antigua tras las invasiones germánicas del siglo V d. de C., muy poco es lo que conocemos acerca del poblamiento de este sector del valle del Jalón en la Alta Edad Media, reducido casi exclusivamente a una hebilla de cinturón encontrada por Illescas, junto al río Perejil, conservada en el Museo de Calatayud, que se ajusta al tipo liriforme, con decoración de sogueado y roleos en los que se adivina un grifo.[4]

La *Crónica Arabum* del Arzobispo Jiménez de Rada, escrita en la primera mitad del siglo XIII, afirmaba que Calatayud fue fundada, *ex novo*, en el 716, por el III emir andalusí, Ayyub ibn Habib al Lajmi, de quien tomó el nombre: *Castillo de Ayyub*.[5] Esta tesis, admitida por la historiografía tradicional, fue puesta en duda desde el siglo XIX por Moncau, que entendía que era un topónimo en el que se contraía la

[3] Martín Bueno, Manuel y Sáenz Preciado, Carlos, *Guía breve del Museo de Calatayud.* Zaragoza, Artes Gráficas Librería General, 2003, pp. 15. Sáenz Preciado, Carlos, "La joyería romana: mucho más que un complemento", *DDM. Diseño de Moda. Teoría e historia de la Indumentaria.* Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid, nº 3, 2017, pp. 45–61.

[4] Sáenz Preciado, Carlos, Martín Bueno, Manuel, *Bilbilis desde la tardoantigüedad hasta el Medievo.* Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 54–55.

[5] Torres Balbás, Leopoldo, "Ciudades hispanomusulmanas de nueva fundación", *Etudes d´orientalisme dediées a la mémoire de Levi Provençal.* II, París, 1962, pp. 781–803. Ballesteros Jadraque, Alberto, "Etimología del nombre Calatayud (Qal At-Yud), río Jalon (Salum) y otros...", *IV encuentro de estudios bilbilitanos.* Calatayud, 1997, pp. 85–89.

formula: *qal at al Yaud*, *Castillo de los judíos*, lo que indicaría que el poblamiento antiguo habría sobrevivido a las invasiones bárbaras, por la especialización en el trabajo textil y metalistero de los judíos, encaramándose al cerro donde se sitúa el Castillo de Doña Martina.[6] Sea como fuere, el castillo musulmán se convirtió en Medina en el año 862, siendo emir de Córdoba Muhammad I. El protagonismo de Calatayud en los conflictos de la marca superior durante los siglos IX, X y XI explica la complejidad y dificultad de análisis de su sistema de fortificación, con nada menos que seis castillos encaramados de los cerros, y su sistema urbano organizado en torno a dos barrancos.[7] Calatayud fue capital de una taifa hasta ser incorporada a Aragón por Alfonso I en el año 1120.

Frente a la total ausencia de documentación y la falta de restos materiales del textil andalusí bilbilitano, tras la conquista cristiana se multiplican los datos objetivos, tanto los que conocemos a través de evidencias documentales, como los conocidos a través de testimonios materiales. La documentación más antigua es la relativa a la posesión y explotación de la alcaicería y la caldera de tintes. La palabra árabe *alcaicería* procede de la contracción de: *al Kaiser*, literalmente: *al César*, siendo el conjunto de tiendas, concebidas como un centro comercial, con horario de apertura y cierre, donde se hacía el cambio de moneda, se vendían toda clase de productos de lujo e importación, entre los cuales están la seda, las telas ricas, las joyas y los complementos de talabartería, etc. Las alcaicerías estaban cuidadosamente fiscalizadas, primero por los monarcas musulmanes y luego por los cristianos, que tras la conquista, se convirtieron en sus propietarios. Un funcionario municipal, el baile, las arrendaba en nombre del Rey a mercaderes de cualquier origen étnico: cristianos, judíos o musulmanes, cobraba los alquileres e impuestos y distribuía las asignaciones y cargos que hiciera el monarca con esos recursos reales. Gestionar la alcaicería siempre era una fuente de ingresos notable porque, salvo en los días de mercado, nadie podía tener tienda abierta en la ciudad fuera de la alcaicería. En Calatayud existieron dos calderas que, al ser citadas en la documentación se pueden confundir: la caldera de tintes y la caldera del hierro, ésta última era un horno de reverbero donde se conseguía la licuación del metal y su transformación en acero.[8]

Aunque el *Fuero de Calatayud*, fechado el 26 de diciembre de 1131, reconocía la libertad de comercio e industria sin ningún tipo de restricciones,[9] los Reyes de Aragón cedieron la administración de la alcaicería y las calderas del tinte y del hierro a la *Militia Christi*. Tras su disolución, en 1143, en cumplimiento de la Concordia de Gerona, Ramón Berenguer IV los cedió a la orden del Temple.[10] En diciembre de 1203, Pedro II donó la caldera del tinte bilbilitano al Monasterio de Piedra[11] y cedió el 16 de diciembre de 1211 a favor de su III abad, Poncio de Juan, mil sueldos jaqueses anuales de la renta de la alcaicería y las oficinas del hierro.[12] Ante el problema que suponía saber a quién correspondía el usufructo de estos bienes, en Lérida, el 21 de febrero de 1217, se fecha un acuerdo entre Guillermo de Monterrotundo, maestre del Temple, y el IV abad de Piedra, Eximino Martínez, en virtud del cual las calderas del tinte y el hierro y las oficinas de la alcaicería de Calatayud, quedarían en manos de los cistercienses a cambio del pago de 150 sueldos jaqueses, de la renta de 1.000 que les había asignado el Rey a favor de los templarios en concepto de indemnización.[13] A partir de la disolución del temple los bienes quedarían indiscutiblemente en manos de los cistercienses de Piedra. A ello contribuyó que, en Calatayud, el 31 de diciembre de

[6] Moncau, Justin Cenac, *Histoire des peuples et des etats pyreneens.* Amyot, 1860. López Asensio, Álvaro, *La judería de Calatayud. Sus casas, calles y barrios.* Zaragoza, Calidad Gráfica, 2003.

[7] Souto Lasala, Juan Antonio, *El conjunto fortificado islámico de Calatayud.* Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y Oriente Próximo, 2005. González Zymla, Herbert, "El castillo y las fortificaciones de Calatayud: estado de la cuestión y secuencia constructiva", *Anales de Historia del Arte Volumen extraordinario. 711: el arte entre la hégira y el califato omeya de al–Andalus.* vol. 22, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012, pp. 197–211.

[8] González Zymla, Herbert, "La caldera de hierro y las acerías de Calatayud en la Edad Media: fuentes y documentos para el estudio de los centros fabriles bilbilitanos e identidad de sus armeros", *Armamento y equipo para la guerra*. Madrid, Ministerio del Ejército, 2018, pp. 145–184.

[9] Algora Hernando, Jesús Ignacio y Arranz Sacristán, Felicísimo, *Fuero de Calatayud.* Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1982.

[10] A.H.N [Archivo Histórico Nacional]: Clero, Piedra, Carp. 3664, nº 15.

[11] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3664, nº 1.

[12] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3663, nº 10. *Lumen Domus Petrae.* Cód. 55–B, pp. 177, 181 y 722–723.

[13] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3665, doc. 15.



1219, el abad Eximino Martínez permutó el dominio de Villafeliche con Jaime I a cambio de recibir los cistercienses de Piedra la totalidad de las tiendas de la alcaicería, las herrerías, las oficinas de cambio de moneda, la caldera del tinte y las salinas de Monterde, Abanto y Pardos, así como una viña en Daroca, reservándose Piedra un molino de aceña de una muela en Villafeliche.[14]

Desde mediados del siglo XIII hasta bien entrado el siglo XV, los cistercienses de Piedra ejercieron un total monopolio sobre la actividad artesanal y comercial bilbilitana. Jaime I, el 25 de septiembre de 1249,

> *concedió a este Monasterio para el mayor beneficio y utilidad de la caldera del tinte de Calatayud,* [...] *privilegio de que ninguna persona pudiese teñir en otra parte fuera de la dicha caldera, ni vender ni comprar en otras tiendas fuera de las de la dicha alcaicería* [...] *so pena de quinientos morabetinos.*[15]

En la práctica, nadie podía impulsar ningún negocio de sector secundario o terciario en Calatayud sin que interviniera en su conocimiento y beneficio el Monasterio de Piedra.

Una multa de la primera mitad del siglo XIV demuestra que dentro y fuera de la alcaicería bilbilitana se vendía una producción textil local, seguramente paños pardos, y textiles de lujo importados. El 29 y el 31 de julio de 1337 Pedro Sobrino, a instancias del cisterciense fray Domingo Lechon, impuso la pena de 500 morabetinos a varios judíos que tenían tienda y vendían paños fuera de la alcaicería:

> *Mosse Avensaprut en las casas de Pascual Ponz, situadas en la rúa; lanto Capantón e lanto Avensomer en las casas de Juan Cid, en el barrio de San Miguel; Astruc, hijo de Rabí Sento, en las casas de Pedro de Santorcaz, situadas en la calleja sobre la carnicería mayor; y lucef de Quatorze, hijo de Françon de Quatorze y* Çadot *del Rabí, con tiendas en la judería.*

El documento sólo describe los objetos que vendía Çadot, diciendo que tenía paño de Puigcerda, un paño *de arange bermeia d´Ipre*, *gardacos* de mujer, paño verde de Ypres con miajas de placa y forrado de piel y un pellote *vestidura de hombre cardena traída de panno de Pycerda.*[16] Como de los demás mercaderes no se dice nada, hemos de pensar que todos vendían paño basto, excepto Çadot, que al venderlo de lujo, se inventaría al ser multado.

Aún el 20 de mayo de 1432, Alfonso V, a instancias del abad de Piedra, confirmaba la donación de la caldera de tintes y la alcaicería a favor de los monjes de Piedra, así como la sanción de 500 morabetinos a quien tiñese o vendiera fuera de ambos lugares, mandando: "aplicar dos partes a este monasterio y la tercera parte al juez que ejecute la pena".[17] El 19 de julio de 1444 el Justicia de Aragón mandó pregonar que estaba prohibida la venta de paños de lana o seda fuera de las tiendas de la alcaicería so pena de 500 morabetinos.[18] Documentos fechados en 1456 y 1459 ratifican sucesivamente las prohibiciones y sanciones, lo que parece indicar que, o las normas no se estaban cumpliendo, o los abades intentaban por todos los medios a su alcance retener sus monopolios comerciales.[19]

Gracias al *Libro de Aperos del Monasterio de Piedra* de 1344, sabemos que la alcaicería era un gran centro comercial formado por 21 tiendas abiertas a la calle, 12 cámaras interiores o cambras

[14] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3665, doc. 1; carp. 3664, doc. 9 y 10; cap. 3670, doc. 4; leg. 8521 y 8522. *Lumen Domus Petrae.* Cód. 55–B, pp. 178–180, 339–341, 723–724, 727 y 1519–1521 y 1617.

[15] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3670, doc. 3 y 4. *Lumen Domus Petrae.* Cód. 55–B, p. 724. *Lumen Domus Petrae.* Cod. 56–B, fol. 165.

[16] Fuente Cobos, Concepción (1983): "La alcaicería de Calatayud y el Monasterio de Piedra", *Primer encuentro de Estudios Bilbilitanos.* Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, pp. 149–163.

[17] A.H.N: Clero, Piedra, carp. 3696, doc. 7, *Lumen Domus Petrae.* Cód. 55–B, pp. 194–197 y 725.

[18] A.H.N: Clero, Piedra, leg. 8526. *Lumen Domus Petrae*, Cód. 55–B, p. 726.

[19] A. H. N: *Lumen Domus Petrae*, Cód. 55–B, p. 727.

y 3 subterráneos, cuyo emplazamiento se situaba entre el fosal (cementerio) de la iglesia de San Pedro de los Francos, la rúa de las Trancas (actual C/ de Sancho y Gil) y la Rúa (actual C/ de Eduardo Dato).[20] Desgraciadamente, de los primitivos edificios de la alcaicería nada se ha conservado.




Plano de Calatayud, Manuel Ubiña, 1839. Se sobreponen los números identificando: hornos de reverbero mozárabes o caldera del hierro (43), caldera del tinte (44), Plaza del Mercado (45), alcaicería (46), fosal de San Pedro (47), calle de las Trancas.

Los documentos no son precisos respecto de la ubicación de la caldera de tintes. La necesidad de agua para el ejercicio de la tintura obligaría a situarla a orillas de la acequia medieval que, procedente de Terrer, cruzaba el interior de la ciudad de Calatayud por su sector meridional llevando agua del Jalón y todavía es señalada en el plano de 1839 delineado por Manuel Ubiña, seguramente en el entorno de la actual calle de Luis de Guedea. Un documento de 17 de octubre de 1549, sitúa la tenería y la *caldera de adobar*, con dos cubas y dos embudos, entonces propiedad de Juana Pujadas, la viuda de Antón de Santángel, arrendada por 110 sueldos, en la parroquia de San Martín.[21]

Los documentos notariales de finales del siglo XV nos proporcionan una radiografía bastante nítida de la actividad textil bilbilitana con nombres propios de judíos y musulmanes vinculados a toda clase de oficios: tejedores (pañería), sastres, calceteros, capelleros, traperos, vendedores... siendo particularmente abundante la documentación relacionada con los trabajos en cuero (zapateros y chapineros) y cáñamo (alpargateros). Entre los judíos, hemos identificado 13 sastres: Johan de Maluenda en 1446 (cuyo hijo homónimo consta como trapero en 1460), Yuçe Paçagon en 1456, Salomón Avayut en 1460, Johan Pérez en 1470, Johan de Sayas en 1472, Jehuda Çahadías en 1481, Mosse Naçan y Sento Cohen en 1483, Jaquo Arruet en 1492,

[20] A.M.P.T [Archivo Museo Provincial de Teruel]: *Libro de apeos del Monasterio de Piedra,* fol. 11 y 12. A.H.N: *Lumen Domus Petrae.* Cod. 56, fol. 73–96. Fuente Cobos, Concepción de la (2001): *Libro de apeos del Monasterio de Piedra 1334. Libro de cuenta de la Bolsería del Monasterio de Piedra 1307–1348.* Huesca, Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 41–44.

[21] A.H.N.: Clero, carp. 3655, doc. 11.



Manuel Corçoch en 1487–88, Manuel Corcoz en 1487 (que vendió una docena de jubones a Pedro Simal), David Abrullo en 1488 y Mosse Jaquon, en 1491; 4 zapateros: Huda Benazra en 1466, David Alfrangil en 1467, Johan Danos en 1485 y Açach Palençia en 1492 (poseedor de un *juboncico de cadines blanco y nuevo*); 3 traperos: Jaquo Enforma en 1472, su hijo Açach Enforma en 1476 y Jaquo Enrodrich en 1488; 2 calceteros llamados Gonzalo de Vera y Simuel Alpastan en 1478 y 1 tintorero llamado Johan de Monçan en 1460.[22] Entre los topónimos urbanos de Calatayud hay uno muy significativo: *barrio de la guantería*, donde tenían su actividad los fabricantes de guantes, en su mayor parte de cuero. A veces conocemos cómo eran las relaciones económicas entre los fabricantes y los mercaderes. Al tiempo que en 1488 los inspectores de la alcaicería obligaron a varios judíos a tener su tienda dentro de la alcaicería, se dice que Brahem Alpastán vendía los paños de Jaco Enrrodich y el mercader Samuel Çadpch dijo que vendía su género por las aldeas de Calatayud, lo que indicaría también la existencia de un mercado ambulante.[23]

Entre los musulmanes la talabartería y la fabricación de zapatos fueron las actividades predominantes, siéndonos conocidos los nombres de 7 zapateros: Mahoma de Momín en 1464, Mahoma de Hayca en 1477, Mahoma el Castellano en 1480, Yuce de Çale activo entre 1482 y 1491, Yuce Coxlor en 1483; Mahoma el Mielco en 1484 y Brahem de Alguazir entre 1494 y 1500; un sastre llamado Yuce de Fariza, activo entre 1469 y 1480; y dos calceteros llamados Cahat Ycal, activo entre 1494 y 1496 y Brahem de Fariza activo en 1495.[24] La fabricación de calzado llegó a tener tal peso en la economía de Calatayud que se importaba el cuero de Castilla al no haber una producción local suficiente como para abastecer de materia prima a los artesanos. En el ejercicio de 1445 a 1446, según la tabla de productos importados, entraron en Calatayud 2735 *cueros al pelo* traídos desde Castilla por el mercader Ferant López.[25]

Ocasionalmente, el trabajo de un individuo de una religión aparece asociado profesionalmente al de otra, tal y como sucede con los zapateros Ovecar el Rubio y Alfonso de Fuenes, alias el Conde en 1481.[26]

Las calzas debían ser uno de los productos estrella de la industria textil bilbilitana. Según García Herrero, entre 1445 y 1446 se exportaron 2233 pares.[27]

Las calzas femeninas, citadas como *calças de muller*, eran ropa interior, normalmente de lana en su color natural, mientras que las calzas masculinas, al ser una prenda exterior y estar teñidas, ofrecían mayor variedad formal que se relacionaba también con ciertas diferencias en los precios. En el contrato del judío Hazay Gallipapo con su aprendiz Anthon de Fariza, firmado en 1482, se compromete a enseñarle el oficio de coser calzas cerradas de color a 10 dineros de miaha, calzas abiertas de colores a 8 dineros cada pieza, calzas abiertas blancas sin coda a 4 dineros, calzas de mujer con plantillas nuevas a 3 sueldos la docena y calzas con plantillas viejas a 20 dineros la docena.[28] También se han documentado diferencias en los precios en función de la calidad de la materia prima: *cadines de la terra*, *de* Çaragoça*, Burellas, panyo de ciudad.*[29]

Uno de los grandes problemas en el estudio del textil y la moda en Calatayud en la Baja Edad Media es el análisis de su materialidad, es decir, relacionar los documentos con las obras llegadas a nuestros

[22] A.H.P.N.C [Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Calatayud]: tomo 5, p. 245; tomo 25, p. 130; tomo 26, p. 513; tomo 41, p. 64; tomo 42, p. 62; tomo 44, p. 84; tomo 46, p. 40; tomo 48, p. 311; tomo 49, p. 159v; tomo 50, p. 268; tomo 53, p. 84; tomo 59, p. 200; tomo 83, p. 26; tomo 166, p. 8; tomo 185, p. 185v; tomo 192, p. 153, 156, 181; tomo 199, p. 6. López Asensio, Alvaro, *op. Cit.,* p. 209–217, 247.

[23] A.P.N.C: Tomo 207, p. 128.

[24] A.H.P.N.C: tomo 62, f. 117; tomo 45, f. 50; tomo 53, f. 173v, 215r, 266, 279; tomo 54, f. 24; tomo 68, f. 69; tomo 90, s. f.; tomo 91, s.f.; tomo 93, f. 23; tomo 94, s. f.; tomo 160 f. 54v; tomo 174, f. 18, 56; tomo 184, f. 65; tomo 187, f. 191; tomo 188, 127; tomo 199, f. 30 y 31r; tomo 247, s.f. García Marco, Francisco Javier, *Las comunidades mudéjares de Calatayud en el siglo XV.* Calatayud, Centro de estudios bilbilitanos, 1993, pp. 287–316.

[25] García Herrero, María del Carmen, "El tráfico comercial entre Aragón y Castilla a través de Calatayud a mediados del siglo XV", *Papeles bilbilitanos.* Calatayud, Centro de estudios Bilbilitanos, 1983, p. 170.

[26] A.H.P.N.C: tomo 185, f. 154.

[27] García Herrero, María del Carmen, *Op. Cit.,*1983, p. 172.

[28] A.H.P.N.C: tomo 186, p. 180. López Asensio, Alvaro, *op. Cit.* p. 251.

[29] García Herrero, María del Carmen, *Op. Cit.,* 1983, p. 172.

días.Las excavaciones arqueológicas apenas han aportado materiales de estudio, siendo la pintura gótica del siglo XV de la escuela bilbilitana, estudiada por Fabián Mañas, uno de los pocos testimonios útiles para hacernos una idea de lo que Calatayud pudo haber sido para la historia del textil en la corona de Aragón. La variedad de diseños decorativos de los tejidos de producción bilbilitana tiene su testimonio iconográfico más relevante en las dalmáticas decoradas con temas vegetales, que lucen los ocho ángeles músicos pintados por los hermanos Leví en 1390 en las puertas batientes del tríptico relicario del Monasterio de Piedra, conservado en la Real Academia de la Historia.[30] Su riqueza se ha puesto tradicionalmente en relación con la belleza de los diseños a tresbolillo y en sebka de tradición almohade, mantenidos por los artesanos mudéjares en un repertorio singularísimo que no se repite de una dalmática a otra.



Ángeles Musicos. Retablo relicario de Piedra. Altar Relicario del Monasterio de Piedra, pintado por los hermanos Leví en 1390, Real Academia de la Historia.



Ángeles Músicos del Retablo Relicario. Altar Relicario del Monasterio de Piedra, pintado por los hermanos Leví en 1390, Real Academia de la Historia.

El textil importado y la aceptación de las modas de la Europa septentrional tiene un bello reflejo en la tabla central del retablo de la epifanía, atribuido a Tomás Giner, pintado hacia 1465, conservado en el Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud, en el que la ropa de los Reyes Magos, refleja el gusto y la riqueza por la ostentación y la escenificación que debían hacer las élites bilbilitanas en el vestir.[31]

[30] González Zymla, Herbert, *El altar relicario del Monasterio de Piedra*. Zaragoza y Madrid, Real Academia de la Historia e Institución Fernando el Católico, 2013. González Zymla, Herbert, "Hipótesis, certezas y debates científicos en torno a los posibles autores del retablo relicario del Monasterio de Piedra", *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*. Calatayud, Centro de Estudios Bilbiitanos, 2016, pp. 637–658.

[31] Mañas Ballestín, Fabián, "La pintura gótica", *La colegiata de Santa María de Calatayud*. Zaragoza, Vestigium, 2007, p. 96–100.





Tabla central del retablo de la Epifanía, atribuido a Tomás Giner, pintado hacia 1465, Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud.

En el Museo de la Colegiata de Calatayud se conservan varias dalmáticas de finales del siglo XV y comienzos del XVI, como la llamada *de la hidria*, con tres manípulos, dos collarinos, dos estolas en tisú de oro con piñas y granadas, oro anillado, cuya tela fue tejida en el siglo XV, si bien el bordado con las hidrias de los escudos parece posterior.[32] Muy destacables son la casulla con su terno, compuesto

[32] Borras Gualis, Gonzalo y López Sampedro, Germán, *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1975, p. 75.

de dos dalmáticas, dos collarinos, casulla, tres manípulos, dos estolas, bolsa de corporales, paño de atril, realizado todo en terciopelo brocado en oro y rojo (tisú), con motivos de flor de alcachofa, característicos de principios del siglo XVI, en cuyos frentes bordados en forma de franja central, a manera de un retablo, desarrollan escenas de la Pasión: Coronación de Espinas, Piedad, Prendimiento, Oración en el Huerto...



Repostero de Fernando el Católico, 1504–1516, Museo de la Colegiata de Santa María de Calatayud.

No menos interesante resulta el repostero de Fernando el Católico, en el que están los escudos de Aragón, Calatayud y del propio rey cuando ya era viudo. Aunque su cronología es bastante discutida, deberíamos fijar su ejecución inicial entre 1504 y 1516, si bien está llena de reparaciones y remiendos. Tanto las ropas litúrgicas como el repostero se suponen fabricados en los obradores bilbilitanos, aunque tal afirmación no es totalmente segura.

La recepción de formas y técnicas de trabajo foráneas, principalmente de origen flamenco, por el textil bilbilitano debe relacionarse con la feria anual que allí se hacía. Jaime I, para fomentar la actividad mercantil, concedió a Calatayud 10 días de feria que debían celebrarse para la fiesta de la Purificación. Pedro III amplió en 1276 la duración de la feria a 15 días. En 1423 la reina María, esposa de Alfonso V, estableció que la feria se celebrase del 20 de agosto al 8 de septiembre.[33] Estos privilegios convirtieron Calatayud en uno de los mercados más pujantes del Reino de Aragón, fronterizo con Castilla y precisamente por ello particularmente atractivo. En torno a la celebración de esta feria surgió un centro productor de textil que ha pasado casi inadvertido para la comunidad científica.

Una pregunta difícil de contestar es saber cómo, cuándo y por qué perdieron los monjes de Piedra los monopolios textiles que habían ejercido sobre la caldera de tintes y la alcaicería. Es verdad que las tiendas de la alcaicería bilbilitana fueron propiedad de los cistercienses hasta la desamortización, pero no lo es menos que en la Edad Moderna los monjes se limitaban a cobrar los alquileres y no parece que ejercieran ningún tipo de control sobre las producciones textiles, como sí lo habían hecho en el pasado. A lo largo del siglo XV, poco a poco, los cistercienses fueron perdiendo el monopolio sobre la apertura de tiendas y, en paralelo, el Ayuntamiento Bilbilitano consiguió del Rey la capacidad legal para autorizar a mercaderes cristianos la apertura de nuevas tiendas al margen de la alcaicería en cualquier punto de la ciudad.

La documentación y las evidencias materiales que acabamos de dar a conocer, permiten identificar y definir en Calatayud un foco artístico interesante de producción y comercialización textil. Su relevancia radica en la cantidad de nombres propios de mercaderes, tejedores y tintoreros, judíos, musulmanes y cristianos, sobre los que en el futuro deberían hacerse investigaciones más precisas que ayudaran a poner en valor un patrimonio olvidado por su anonimato, pero con personalidad propia bien definida.

[33] Fuente, Vicente de la, *Historia de la siempre augusta y fidelísima ciudad de Calatayud.* Calatayud, *Imprenta del Diario*, 1880, Tomo I, p. 217.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# EL TAPICERO LUIS BELACHE

LORENA ROBREDO GARCÍA

Conservadora de Textiles Decorativos en Patrimonio Nacional

Las colecciones de textiles decorativos conservadas en Patrimonio Nacional constituyen uno de los mejores ejemplos de esta disciplina artística. La época de Carlos IV, ya desde su etapa como príncipe, es especialmente rica en el campo de los textiles para decoración, tanto por la perfección artística de las piezas como por su elevado nivel técnico. Su gran calidad, así como los artífices que lo hicieron posible, son aspectos que ya han sido ampliamente estudiados,[1] pero se puede profundizar más en el trabajo fundamental desarrollado por el personal del Real Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid.[2] Estos trabajadores fueron los encargados de disponer las colgaduras en las paredes, así como de tapizar los muebles. Entre ellos surge una figura especialmente interesante: Luis Belache, que tuvo encomendada la instalación de la mayoría de estas piezas en sus emplazamientos, haciendo posible la perfecta adecuación de los mejores textiles decorativos de este reinado a los selectos ambientes palaciegos.

En el Archivo General de Palacio se conservan diversos documentos en los que se pueden rastrear los programas decorativos en los que participó Belache. Asímismo, obtenemos información sobre su nombramiento,[3] que tuvo lugar el 17 de marzo de 1787, y los lazos familiares que, con seguridad, jugaron un papel importante en su aprendizaje.

Dicho nombramiento se produce por la vacante de Don Rodrigo Alcázar, circunstancia que hace que Luis Belache pase a ejercer como Mozo de Oficio. Según las Etiquetas Reales de Palacio, mandadas redactar en el año 1649, el Oficio de Tapicería contaba con un total de doce plazas que incluían un jefe, cuatro ayudas, dos sotayudas, cuatro mozos y un retupidor.[4]

Probablemente, Luis Belache ya era en este momento un buen conocedor del oficio puesto que, tal y como se afirma en su solicitud de nombramiento, su padre ya había ejercido como Ayuda en el Oficio de Tapicería; y su tío, Louis de Bellegarde, había desarrollado las funciones de Mozo del Oficio durante 25 años en el Cuarto de la Reina. Prueba de ello es la referencia que encontramos en la sección de "Noticias sueltas" del *Diario Curioso*, con fecha del 6 de Agosto de 1786:

[1] Esta comunicación está basada en los estudios llevados a cabo por Pilar Benito García, tanto en su tesis inédita: *Paraísos de seda. Tejidos y bordados de las Casas del Príncipe en los Reales Sitios de El Pardo y El Escorial*, Valencia, 2015; como en "Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV" en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Patrimonio Nacional, 2009; además de los diversos artículos referenciados en el apartado de bibliografía.

[2] Ya puesto de manifiesto por Pilar Benito García en su citada tesis.

[3] Archivo General de Palacio. Personal. Caja 16603, expediente 9.

[4] Pilar Benito García: "El oficio de tapicería del Palacio Real de Madrid", *Arbor* CLXIX, 665 (mayo 2001), pp. 194.



> "Don Luis Belache, natural de París, y maestro tapicero, que vive en la Red de San Luis, en la casa del almacén del aceyte, cuarto principal, hace todo género de colgaduras de camas a lo moderno, guarnece sillerías á la francesa é inglesa, y cuelga salas y gabinetes, así de seda como de papel, con toda equidad y brevedad".

Otro interesante documento que nos permite trazar la semblanza biográfica de nuestro personaje, es el testamento de su padre.[5] Gracias a este documento, fechado en febrero de 1786, sabemos que, tras su fallecimiento, producido el 5 de enero de 1774, deja tres hijos siendo uno de ellos Juan Luis Belache que cuenta, en el momento en que se firma el testamento, con la edad de 20 años.

A partir de este momento, va a participar en tres importantes programas decorativos desarrollados en este reinado: la Casa del Príncipe en el Real Sitio de San Lorenzo de El Escorial; la Casa del Príncipe en el Real Sitio de El Pardo; y la Casa del Labrador en el Real Sitio de Aranjuez. Su buen hacer como tapicero contribuirá a la creación de las más bellas decoraciones textiles del reinado de Carlos IV, trabajo que no debió resultar sencillo, a juzgar por los diversos comentarios diseminados en sus cuentas en los que hace referencia a la dificultad que entraña su trabajo: "Colgadura muy difícil de colocar por llevar por el revés una cinta sobre todas las costuras",[6] "9 sillas de las más difíciles de ejecutar",[7] "por la prisa que ha habido se han trabajado en días de fiesta".[8] Fórmulas que encontramos con frecuencia, también en otros trabajadores, con la finalidad de poner en valor su oficio.

### La Casa del Príncipe de El Escorial

Obra de gran calidad y ejemplo del buen hacer de las fábricas lionesas, suministradoras, en gran medida, de los tejidos de este reinado. En concreto, la casa Pernon se manifiesta como una de las principales proveedoras de la Corona. Camille Pernon contaba con un agente comercial en nuestro país, François Gognard,[9] y es el estrecho trabajo que este relevante diseñador francés desarrolló con el experto tapicero Luis Belache el que posibilitó que excepcionales programas decorativos, como el ejecutado en la Casa del Príncipe de El Escorial, alcanzasen esas elevadas cotas de calidad. Belache probablemente intervino en el cálculo del metraje de tela necesario para las colgaduras, y en la elaboración de los patrones para la tejeduría y bordado de los adornos que lo requirieran. La colaboración entre artífices franceses y españoles queda patente en aquellas casas en que Juan López de Robredo bordó detalles que complementaban las decoraciones, como las mariposas de la pantalla del Zaguán de este palacete. De la capacidad de Belache en el tapizado de muebles, encontramos aquí un buen ejemplo. Para la Sala del Sofá, Belache tapizó un excepcional sofá del que previamente sacó los patrones.[10] Una vez obtenida la tela definitiva, cuyo tejido debió estar cuajado de pequeñas rosas, Belache debió trabajar dentro de esta estancia de pequeñas dimensiones puesto que el sofá no cabe por ninguno de los vanos existentes en la misma, lo que provocó que fuese montado y tapizado *in situ*.[11] Para esta Casa, Belache también trabajó con sedas españolas. En concreto, en la Sala Japeli, las colgaduras fueron confeccionadas en la Real Fábrica de Claudio Bodoy, en Valencia,

[5] Archivo Histórico de Protocolos. 20968, 168.

[6] AGP Reinados, Carlos IV. Casa. Leg. 137.

[7] Ibidem.

[8] AGP Reinados, Carlos IV. Casa. Leg. 135.

[9] Para el estudio de la relación entre Camille Pernon y François Gognard, debe atenderse a los estudios de Juan José Junquera Mato, Chantal Gastinel–Coural y Pilar Benito García (Ver bibliografía).

[10] Pilar Benito: "Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV" en *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Patrimonio Nacional, 2009, pp. 102. No queda claro si estos patrones sirvieron para confeccionar los tejidos definitivos, lo que parece improbable a juzgar por las fechas en las que fueron enviados a Lyon.

[11] Ibidem.

[12] AGP Reinados, Carlos IV. Casa. Leg 135 (2).

estando su instalación a cargo del mencionado tapicero, tal y como menciona Pilar Benito García en su mencionada tesis. También trabajó tapizando numerosos taburetes de maderas finas de la más alta calidad.[12]



Sala del Sofá. ©Patrimonio Nacional

### La Casa del Príncipe de El Pardo

[13] Esta sala es citada en el inventario de 1839 como de la "colgadura de Valencia". Los estudios llevados a cabo por Pilar Benito García, confirman la atribución del tejido a fábricas valencianas.

Esta obra conserva los tejidos más antiguos a pesar de que la casa de El Escorial comenzó a construirse con anterioridad. La decoración textil del casino de recreo también responde a ese gusto por las sedas francesas que se extendía por toda Europa, aunque las últimas investigaciones consideran la colgadura del Gabiente Grande de la Chimenea, como obra valenciana.[13] En la Sala Pompeyana o el Gabinete de las fábulas, nuevamente, el tejido y bordado de las colgaduras, la tejeduría de cortinas y tapicería de las sillas, fueron obras de la manufactura lionesa de Camille Pernon.  La colocación en la sala, la confección de las cortinas y el tapizado de la sillería lo efectuó nuestro tapicero, mientras que la pasamanería fue servida por el cordonero Martín López. Debió destacar igualmente la colgadura del retrete bordada por Juan López de Robredo, Bordador de Cámara, y en cuya instalación participó Belache activamente, desafortunadamente no conservada. Cabe resaltar como dato curioso que entre los trabajadores que prestan sus servicios en esta casa, aparece, colaborando con Belache en el Salón de Terciopelo y en la Pieza de Comer, su tío Louis de Bellegarde, a quien ya nos hemos referido anteriormente.





Sala Pompeyana. ©Patrimonio Nacional

### La Casa del Labrador de Aranjuez

En este caso, la decoración textil cobra una especial relevancia, mezclando nuevamente excepcionales sedas tejidas en Lyon con otras manufacturas valencianas de la más alta calidad. Su decoración textil ha sido considerada el punto álgido del arte de la sedería en el reinado de Carlos IV y nuestro tapicero contribuyó a la instalación de la colgadura del Salón Grande o del Salón de Billar.[14] Pero antes de la decoración de esta significativa casa, Luis Belache ya aparece trabajando en los pabellones del embarcadero de Aranjuez,[15] colocando colgaduras y cortinajes.[16] También estuvo presente en las labores de recogimiento de la casa[17] provocadas por los desafortunados acontecimientos que en 1808[18] pusieron fin a una de las etapas más sobresalientes de la decoración textil en la historia de España.



Salón de Billar. ©Patrimonio Nacional

[14] Colgadura conocida con el nombre de *Verdures du Vatican*.

[15] Javier Jordán de Urríes y de la Colina: *La Real casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2008, pp. 11.

[16] AGP, Reinados, Carlos IV. Casa. Leg. 139.

[17] Pilar Benito García: "La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un jardín interior inacabado", Reales Sitios, Nº 170, 2006, p. 56–71.

[18] El Motín de Aranjuez, la abdicación de Carlos IV y la entrada de las tropas francesas, precipitaron la interrupción de los trabajos desarrollados en la Casa del Labrador. Juan José Junquera Mato: *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV,* Madrid: Organización Editorial Sala, 1979, p. 143.

Pero además de su participación en estos importantes programas decorativos, la figura de Luis Belache debe ser destacada como posibilitadora del desarrollo del ritmo que la corte imponía en el reinado de Carlos IV. Al tratarse de una corte itinerante que transcurre entre Madrid y los Reales Sitios al ritmo de las estaciones del año, hace que la labor preparatoria de estas estancias para recibir al monarca, así como su "recogimiento" cuando este partía, cobre una especial relevancia. Belache aparece con frecuencia dirigiendo estos trabajos en los que se emplea a decenas de trabajadores, siempre bajo su atenta mirada, tal y como queda de manifiesto en las cuentas que presenta por estos trabajos donde recoge los jornales que abona a los diversos colaboradores.

Este itinerario regio que había impuesto Carlos III, transcurría entre la primavera de Aranjuez, el verano de San Ildefonso, el otoño de El Escorial y el invierno madrileño.[19] En cada uno de estos Reales Sitios, los Príncipes de Asturias:

> "Se habían creado un retiro particular, un jardín, con un pabellón de más o menos importancia, donde pasar el día sin las formalidades que la etiqueta y los espacios de representación les imponían en los palacios".[20]

Son numerosos los documentos en los que encontramos cuentas presentadas por nuestro tapicero por la "postura" y recogimiento de las diversas casas de recreo. Destacan actividades como rellenar el acolchado de los muebles de asiento, alfombrado de estancias, reparación de desperfectos, o la confección de cuidadas fundas para cubrir el mobiliario y que, a la larga, se han revelado como absolutamente decisivas para la buena conservación del mobiliario. Este tipo de labores que han pasado frecuentemente desapercibidas, garantizaron que el ritmo de la corte no parase nunca. En otras ocasiones, sus cuentas se refieren a adecuaciones hechas en estos espacios con motivo de la visita del Rey para celebrar alguna batida de caza, especialmente en el caso de la Casa de Campo de El Pardo, dado que el Palacio de aquel Real Sitio había quedado en desuso desde 1788, tras la muerte de Carlos III.[21] Las otras dos casas de campo sirvieron como apoyo a los palacios existentes en los Reales Sitios de Aranjuez y San Lorenzo.

El principal divertimento de Carlos IV era "ocuparse en configurar escenarios para la felicidad".[22] El estudio de estos personajes anónimos, como Luis Belache, sin duda arrojará luz sobre los usos y costumbres de la Corte española en torno a estos palacetes de recreo y contribuirá a apoyar la investigación antropológica sobre la vida cortesana.

[19] José Luis Sancho*: La casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid: Patrimonio Nacional, 2008, p. 11.

[20] Ibidem.

[21] Ibidem.

[22] Ibidem. pp. 14



**Bibliografía**


BENITO GARCÍA, Pilar, "Silk. Spain Textiles" en *The Dictionary of Art*, Nueva York, vol.29, 1996, p. 348–351.

BENITO GARCÍA, Pilar, "La seda y la Corona. Las colecciones reales: historia de un mecenazgo" en *España y Portugal en las rutas de la seda. Diez siglos de producción y comercio entre Oriente y Occidente*, Barcelona, 1996, pp. 345–361.

BENITO GARCÍA, Pilar, "Las colgaduras de seda del Salón de María Luisa en la Casa del Labrador", *Archivo Español de Arte,* 280, 1997, pp. 449–453.

BENITO GARCÍA, Pilar, "Silk and the Crown" en *Spain and Portugal in the silk routes. Ten Centuries of Production and Trade between East and West",* Barcelona, 1998, pp. 201–209.

BENITO GARCÍA, Pilar, "Manufacturas Reales" en *Gran enciclopedia de España*, Zaragoza, 1990–2007, vol. 13 (1999), pp. 6110–6112.

BENITO GARCÍA, Pilar, "El Oficio de Tapicería del Palacio Real de Madrid", *Arbor,* CLXIX, 665, 2001, pp. 193–219.

BENITO GARCÍA, Pilar, "La seda en Europa meridional desde el Renacimiento hasta la aparición del Mecanismo Jacquard" en *Textil e indumentaria: Materias, técnicas y evolución*, Madrid, 2003, pp. 150–164.

BENITO GARCÍA, Pilar, "Reales Fábricas Españolas de Tejidos de Seda" en *Jornadas sobre las Reales Fábricas*, Cuenca, 2004, pp. 111–128.

BENITO GARCÍA, Pilar, "La decoración textil de la Casa del Labrador de Aranjuez. Un "jardín" inacabado", *Reales Sitios*, 170, 2006, pp. 56–71.

BENITO GARCÍA, Pilar, "Fiebre de seda en los palacios de Carlos IV", en Cat. Madrid, 2009, pp. 93–116.

BENITO GARCÍA, Pilar, y SANZ GARCÍA, Anna, "Noticias sobre algunos encargos de los reyes de España a las fábricas sederas valencianas en el siglo XVIII" en Cat. Valencia, *Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, 1997, pp. 107–123.

DE URRIES Y DE LA COLINA, Javier Jordán y SANCHO, José Luis, (comisarios), *Carlos IV, mecenas y coleccionista*, Madrid, Palacio Real, 2009.

*Arte de la seda en la Valencia del siglo XVIII*, Valencia, Bancaixa, 1997.

ECHALECU, Juan–María, "Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados", *Archivo Español de Arte*, 111, 1955, pp. 237–259.

EGIDO, Teófanes, *Carlos IV*, Madrid, 2001.

GASTINEL–COURAL, Chantal, "Notes et documents" en Cat. Lyon, 1988, pp. 27–103.

GASTINEL–COURAL, Chantal, "Le Cabinet de platine de la Casa del Labrador à Aranjuez: Documents inédits", *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1994, pp. 81–205.

DE URRIES Y DE LA COLINA, Javier–Jordán, «Les décors d'Aranjuez. Les Saisons du cabinet de platine de la Real Casa del Labrador à Aranjuez», en Cat. Paris, 2005, pp. 261–265.

DE URRIES Y DE LA COLINA, Javier–Jordán, *La Real Casa del Labrador de Aranjuez*, Madrid, 2009.

JUNQUERA MATO, Juan–José, "Las sedas en la decoración de la Casa de Campo de El Pardo", *Goya: Revista de Arte*, 130, 1976, pp. 234–239.

JUNQUERA MATO, Juan–José, *La decoración y el mobiliario de los palacios de Carlos IV*, Madrid, 1979.

LÓPEZ SERRANO, Matilde*, Palacio de El Pardo y Casita del Príncipe y Palacio de la Zarzuela*, Madrid, 1968.

LÓPEZ SERRANO, Matilde*,* "Casita del Príncipe de El Pardo", *Reales Sitios*, 1969, número extraordinario, p. 200.

LÓPEZ SERRANO, Matilde, *El Pardo. El Palacio y el museo. La casita del Príncipe. La Quinta*, Madrid, 1976.

LÓPEZ SERRANO, Matilde y SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, Leticia, *Casita del Príncipe de El Pardo y Palacio de la Quinta*, Madrid, 1985.

RODRÍGUEZ GARCÍA, Santiago, *El arte de las Sedas Valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, 1959, p. 90.

GASPAR SANCHO, José–Luís, con la colaboración de DE LUÍS SIERRA, Mª Lourdes, MONLEÓN GAVILANES, Pedro, y PÉREZ DE PRADA, Luis, *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, 2008.

**Agradecimientos**

Esta participación no habría sido posible sin el inestimable apoyo de Pilar Benito García, quien me dejó el testigo de una colección tan apasionante como desconocida para mí, y a la que ha dedicado la mayor parte de su labor investigadora. Esta andadura me resultaría muy compleja sin ir de su mano. También quiero agradecer el entusiasmo que demuestra José Luis Sancho ante cada una de mis ideas más o menos realistas, así como sus directrices a la hora de dirigir cualquier investigación. Junto a ellos, todos mis compañeros en Patrimonio Nacional, han contribuido a desarrollar mi pasión por el trabajo.

BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional



# FRANCISCO NAVARRO ARNAO, EL ÚLTIMO BORDADOR DE CÁMARA DE LA MONARQUÍA ESPAÑOLA

MANUEL PÉREZ SÁNCHEZ

Departamento de Historia del Arte
(Universidad de Murcia)

A lo largo de las primeras décadas del siglo XVIII un grupo de maestros bordadores oriundos de Cataluña se fueron afincando en la ciudad de Murcia, capital del reino homónimo y sede del extenso obispado de Cartagena, aprovechando la bonanza económica que dicho territorio va a experimentar a partir de la batalla de Almansa (1714) y el triunfo dinástico de Felipe V, cuya causa fue defendida sin reservas por la ciudad del Segura, con su obispo, don Luis Belluga, como principal adalid y defensor de la causa borbónica, lo que le sería recompensado con los títulos y honores de virrey y cardenal. Al igual que el eclesiástico, las tierras murcianas y sus gentes fueron merecedoras de preeminencias y favores que alentaron una extraordinaria prosperidad, en su sentido más amplio, hasta entonces desconocida, tras décadas de postración y aletargamiento, que generó una poderosa élite religiosa, civil y militar –esta última asentada en el puerto de Cartagena, sede ahora de la nueva capitanía general del Mediterráneo– que anhelaba una nueva cultura material, bajo las modas del momento, en la que la ostentación del bordado se convirtió en un vehículo más que eficaz para esa novedosa apariencia que llegaba desde la corte y otros centros artísticos peninsulares y europeos.[1]

Por tanto, esos bordadores catalanes encontraron una ciudad en auge y pleno desarrollo, que demandaba sus trabajos, sumando, además, para ventaja de su actividad profesional en tierras murcianas, la inexistencia de ordenanzas o normativas legales que coartaran o limitaran el ejercicio como maestros o la apertura de obradores.[2] Algunos de ellos, además, como por ejemplo el barcelonés Juan Antig Donadeu, se convirtieron en colaboradores habituales del escultor Francisco Salzillo, asumiendo la responsabilidad de llevar a cabo los diseños bordados para las imágenes de vestir que salían de su taller, caso de la icónica talla de la Dolorosa de la Cofradía de Jesús de Murcia (1755).[3]

En otros casos, como el también oriundo de Barcelona Francisco Rabanell, o el tarraconense Tomás Marqués Fruisa, llegaron a alcanzar puestos de relevancia al servicio de los cabildos catedralicios de Murcia y Orihuela o de sus respectivos prelados, sin olvidar sus trabajos para congregaciones y hermandades, destacando el suntuoso

[1] Manuel Pérez Sánchez:«"...Todo a moda y primor"», en C. Belda Navarro (coord.): *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2007, pp. 303–3015.

[2] Manuel Pérez Sánchez: *El arte del bordado y del tejido en Murcia: siglos XVI–XIX*, Murcia: Universidad de Murcia, 1999, pp. 53–56.

[3] Manuel Pérez Sánchez: «El patrimonio textil del Museo Salzillo», *Datatèxtil*, 16, 2007, pp. 67–75.

y enigmático estandarte de la cofradía de Nuestro Padres Jesús (Marrajos) de Cartagena (1757–60). Como elemento característico del quehacer de estos maestros hay que destacar que sus trabajos mantienen unos estrechos vínculos con los diseños genoveses de la primera mitad del Setecientos,[4] manifestando un temprano acercamiento a lo rococó, un exquisito gusto por los puntos de seda, en su diferentes modalidades y materializados bajo una extraordinaria habilidad, incluso en la continuidad del bordado de imaginería, y la particularidad de unos diseños complejos, a manera de trampantojos, en los que el recamado polícromo simula los tejidos espolinados o brochados, siempre sobre fondo plata, recordando también las policromías de las tallas salzillescas, como se puede observar en la casulla conservada en la parroquia de San Pablo de Abarán (Murcia), o en la saya de la Virgen del Rosario del Monasterio de Santa Ana de la ciudad de Murcia, cuya realización se viene considerando como uno de los primeros trabajos conocidos de Francisco Navarro Arnao (1736–1833), quien con el tiempo llegaría a ser el último bordador de cámara de la monarquía española.



Ilustración 1– Cubrecáliz de la casulla de plata. Taller de Murcia. Hacia 1750–1760. Iglesia Parroquial de San Pablo de Abarán (Murcia). Fotografía del autor.

[4] Sobre las particularidades del bordado genovés del siglo XVIII, del que se cuenta con buenos ejemplos en las colecciones de textiles litúrgicos de muchos templos españoles, especialmente de la zona del Levante, resulta imprescindible la consulta de Marzia Cataldi Gallo (A cura di): *Arte e Lusso della seta a Genova dal ´500 al ´700*, cat. Mostra, Genova, Palazzo Ducale Genova ©Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 2001.





Saya de la Virgen del Rosario. Taller de Murcia (atribución a Francisco Navarro Arnao). Hacia 1750–1760. Monasterio de Santa Ana de Murcia. Fotografía cortesía de don Alejandro Romero Cabrera.

Se formó en ese ambiente artístico y bajo el aprendizaje de algunos de esos bordadores procedentes del Principado, muy posiblemente bajo el magisterio del ya citado Rabanell. Las primeras noticias que tenemos sobre su trayectoria figuran en el Catastro del Marqués de la Ensenada, donde aparece reseñado con la simple titulación de aprendiz, y a la edad de 20 años, funcionando de manera autónoma, con negocio propio, lo que da buena idea de la absoluta falta de orden y vigilancia que se experimentaba en Murcia en la regulación de determinadas actividades profesionales. No obstante, esta situación parece que era generalizada en buena parte de España, destacando el caso de Madrid. Allí, en 1780, los maestros bordadores de la villa y corte se quejaban a las autoridades ante los abusos que se

experimentaban en ese arte, al señalar que cualquier aprendiz podía afincarse en la capital del reino sin más condición que la de mostrar una notable osadía para trabajar y ajustar obras como el maestro más experimentado.[5]

Y, ciertamente, hacia esa ciudad se dirigieron las inquietudes de Navarro, seguramente buscando mejores expectativas y una formación más sólida que le capacitara para obtener la condición de maestro. Se sabe que abrió tienda en la plazuela del Ángel, que años más tarde trasladaría a la calle de Atocha,[6] y que entró en las aulas de la Real Sociedad Económica Matritense.[7] En 1785, dicha institución le premiaba, todavía en calidad de oficial, con 200 reales por un dibujo de rosas y azucenas.[8] Y pocos años más tarde, en 1798, ya en posesión de la titulación de maestro, volvía a ser galardonado por esa misma Sociedad por sus dibujos y bordados en seda. Mantuvo también contactos con la Real Academia de San Fernando, donde pudo hacer alarde de su maestría y dominio de la técnica del oficio al mostrar en sus aulas, en julio de 1802, un cuadro bordado con la escena de David contra Goliat, que fue muy alabado por sus contemporáneos al señalar que se había inspirado directamente en las grandes obras del bordado de imaginería de épocas pretéritas que se custodiaban en el Monasterio de El Escorial.[9]

Su incorporación al servicio del Palacio Real, en un primer momento como bordador en las reales caballerizas,[10] debió materializarse hacia 1790, tal vez contando con la protección de otro murciano, el todopoderoso conde de Floridablanca, y coincidiendo con otros paisanos que también ocupaban cometidos en la servidumbre palatina, caso del boticario mayor del rey, Juan Díaz (1739–1797), responsable de la organización del Real Jardín Botánico,[11] o el primer violinista de la capilla real, Juan Oliver Astorga (1733–1830).[12] Sin embargo, su consolidación y la obtención del rango de bordador de cámara y de la Real Capilla, llegaría muchos años más tarde, tras la muerte de Vicente Dumenés, lo que debió acontecer en torno a 1815–1816.[13] En efecto, a partir de 1818 ya figura Navarro en la documentación que refleja los pagos de los trabajos correspondientes a dicho cargo,[14] tanto en lo referido a vestuarios y uniformes de gala de los funcionarios de palacio o indumentaria para la familia real, destacando el rico aderezo, cuajado de flores de lis y estrellas en oro, destinado para la ceremonia de bautizo de la futura Isabel II,[15] como los destinados al ámbito litúrgico, caso del velo de glasé de plata recamado de lama de oro que realizó para la misa de velaciones con motivo del matrimonio de Fernando VII con María Josefa Amalia de Sajonia,[16] u otros más modestos como la cinta para la llave del Monumento de Jueves Santo. Participó, igualmente, en labores de revestimiento y decoración de los interiores de las estancias palaciegas. Así, en 1825,[17] acometía los bordados de oro, sobre *grodetur grana*, destinados a ornamentar el retrete del soberano en la Casa del Labrador en Aranjuez, o se ocupaba de diseñar y bordar con oro y piedrecitas doradas un oratorio portátil en terciopelo carmesí para la servidumbre del rey.[18] Pero el trabajo más ambicioso de todos los que se reflejan parece haber sido la gran colgadura de terciopelo encarnado y raso blanco, bordada en oro y perlas, para engalanar el nuevo tocador de la reina María Cristina. Fue encargada en 1830, corriendo Navarro con su dibujo y diseño, aunque él no llegaría a verla finalizada, ya que su muerte acontecería en el transcurso de ese trabajo, culminado por su mujer, la también bordadora doña Matea Caro, y su primogénito y primer oficial, Eusebio, que asumieron la dirección del equipo encargado de la ejecución del aderezo textil de esa estancia, que se completó con una alfombra de seda bordada con 300 estrellas de oro, ascendiendo el coste de todo ese trabajo a la importante cifra de 251.197 reales.[19]

La obra de Navarro como bordador de cámara no se limitó a los recintos de los reales sitios. Por circunstancias del destino, su labor artística en estos últimos años, en los que estaría evidentemente ya doblegado a los criterios del estilo fernandino o Imperio, se acercaría a los entornos geográficos de su juventud y primera formación, como sucede en el Real Monasterio de la Visitación de Orihuela (Alicante), Salesas Reales, fundado en 1825 al amparo de la protección dispensada por el infante don Carlos María Isidro y su mujer, doña María Francisca de Braganza. Dotado con un fastuoso ajuar litúrgico, llegado directamente desde Madrid, en el que se hizo presente, en lo que respecta a los ornamentos litúrgicos, la pericia del bordador de cámara, tal como queda de manifiesto en la casulla roja bordada en oro o en otras piezas destinadas al servicio del culto divino.



Casulla Roja. Francisco Navarro Arnao. 1825–1830. Real Monasterio de la Visitación (Salesas Reales) de Orihuela (Alicante). Fotografía cortesía del Museo de Arte Sacro de Orihuela (Alicante).

[5] M.L. Barreno Sevilla: «Bordadores de Cámara y situación del arte de bordar en Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 187, 1974, pp. 273–300, y Eugenio Larruga: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España con inclusión de los reales decretos, ordenes, cedulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*, Madrid: por don Antonio Espinosa, T. IV, p. 203. En esa conocida obra del economista y viajero ilustrado se afirma claramente: "El arte de bordadores en Madrid es libre y por consiguiente no está sujeto a las comunes trabas que por lo regular tiene todo cuerpo gremial".

[6] *Diario de Madrid*, 1 de enero de 1813, p. 3.

[7] Dolores Palma García: «Las escuelas patrióticas creadas por la Sociedad Económica Matritense de Amigos del País en el siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, vol. 5, 1984, pp. 37–55.

[8] *Mercurio de España*: enero de 1785, T. I, p. 66.

[9] *Variedades de Ciencia, Literatura y Artes*, T. I, Madrid: oficina de don Benito García y Compañía, 1803, pp. 163–164.

[10] Antonio M. Moral Roncal: *Gremios e Ilustración en Madrid (1775–1836)*, Madrid: Editorial Actas, 1998, p. 363.

[11] María Ángeles Navarro Martínez: *Juan Díaz al servicio de la Real Botica de Su Majestad: desde Entretenido hasta Boticario Mayor de los Reyes Carlos III y Carlos IV (1739–1797)*, Murcia: Diego Marín, 2016.

[12] La importancia del músico y compositor murciano ha sido puesta de relieve por Alejandro Massó: *Don Juan Oliver Astorga (Yecla 1733 – Madrid 1830): un Maestro Virtuoso de Murcia en las Cortes de Nápoles, Alemania, Inglaterra y España*, Madrid: Fundación Carlos de Amberes, 2007.

[13] Archivo del Palacio Real, Madrid (APR), *Cuentas de bordadores 1814–1833*, Leg. 5215, Exp. 3, septiembre de 1815.

[14] APR, *Cuentas de bordadores...*, 22 de marzo de 1818.

[15] APR, *Cuentas de bordadores...*, 26 de junio de 1830.

[16] APR, *Cuentas de bordadores...*, 8 de septiembre de 1819.

[17] APR, *Cuentas de bordadores...*, 13 de agosto de 1825.

[18] APR, *Cuentas de bordadores....*, 25 de agosto de 1824.

[19] APR, *Administración General, Obrador de bordados de la Real Camara*, Leg. 5278, Exp. 23, 1833.

Otra característica de la personalidad del bordador fue su compromiso con la enseñanza de su arte, tal como se descubre en la prensa de principios del siglo XIX, donde su nombre se refleja con cierta frecuencia con noticias referentes a sus ofrecimientos públicos para fomento de esa disciplina entre los jóvenes de ambos sexos, especialmente entre las féminas, lo que indica que Navarro era consciente del significativo papel que la mujer estaba asumiendo, desde finales de la centuria pasada, en esta labor artística. De hecho, doña Matea Caro, su segunda mujer, con la que casó en 1824, fue una discípula suya, existiendo constancia de un retrato de la misma llevado a cabo por el célebre pintor Mariano Quintanilla.[20]

Esa labor de magisterio la inició en 1806, cuando abre en su taller una academia y fábrica de bordados en la que solo se admitía un número limitado de alumnos, concretamente diez, comprometiéndose el artífice a "enseñar todo el género de bordados que se estilan tanto en esta Corte como en las extranjeras, y además algunos de que no hay noticia hasta ahora, renovando el gusto y habilidad de los primitivos y mas remotos tiempos de la antigüedad". Igualmente, además de adiestrar en el fundamento del dibujo, los alumnos estarían obligados a asistir a la Real Academia de San Fernando para fortalecer su dominio en "la figura y la Geometría".[21]

Es evidente que Navarro estaba comprometido con una cultura académica e ilustrada que veía en el dibujo la base de su arte y el único camino para su avance y progreso. En 1819 elevaba un proyecto al rey para la difusión de la enseñanza del bordado en las aulas del Real Colegio de Sordomudos de Madrid, al que ofreció sus servicios como maestro de dibujo de adorno y figuras.[22] Se debe resaltar, también, su participación en la primera exposición pública de la Industria Nacional (1828) donde mostró "una muestra de nueva prueba de alfombras bordadas en el bastidor de estambres y filetones".[23] Concurrió a la Exposición Pública de 1833, donde fue distinguido con una medalla de bronce por sus cuadros de imaginería bordados en sedas.[24] En definitiva, hay que considerar a Navarro, a pesar de que su obra conocida sigue siendo limitada, a falta de más pesquisas, como un artífice de talento y mentalidad abierta, fiel heredero de la tradición de bordadores de la talla de Juan López de Robredo, de quien seguramente aprendió y con el que tuvo que tener trato durante el tiempo en el que coincidieron al servicio de la Real Casa. Sin olvidar su interés por estar al día en las cuestiones de las innovaciones en diseños y modas, tal como revela la posesión, entre sus pertenencias,[25] de estampas de la obra *Atheneum ou Galerie francaise des productions de tous les arts*, que se fue publicando a largo de las primeras décadas del siglo XIX bajo la dirección del arquitecto francés Pierre Louis Baltard (1764–1846).[26]

Al año de su muerte, la real orden de 30 de septiembre de 1834 liquidaba para siempre el ancestral sistema de oficios artísticos y de manos al servicio de la Casa Real. Y los sucesores de Navarro que ejercitaron esa actividad en los años siguientes como bordadores al servicio de la real casa, la mallorquina Rosa Gilart o Mauricio Mon, solo obtuvieron como prerrogativa el nombramiento de bordadores honorarios. Con el bordador murciano finaliza, por tanto, un periodo que en España se remontaba al menos a la época de los Reyes Católicos, en la que los más distinguidos de ese oficio pudieron alcanzar el reconocimiento oficial de bordador del rey, de la reina o del Príncipe de Asturias, vinculando a esa credencial preeminencias, honores y distinciones. Precisamente, el orgullo de Navarro por el disfrute de ese logro quedó rubricado para siempre en la lápida de su sepultura, en el primer patio de la Sacramental de San Isidro, "Bordador de Cámara de Su Majestad".[27]

[20] Rosa Quintanilla García: «El pintor Mariano Quintanilla», *Estudios Segovianos*, 62–63, 1969, p. 252.

[21] *Diario de Madrid*, 7 de mayo de 1806, pp. 553–554.

[22] Pedro Molina Martín: «Instituciones españolas de sordomudos y ciegos», *Revista Contemporánea*, Nº 681, 1907, pp. 615–616.

[23] *Memoria de la Junta de Calificación de los Productos de la Industria Española remitidos a la Exposición Pública de 1828*, Madrid: Imprenta de don José del Collado, 1830, p. 22.

[24] Ángel López Castán: «Las exposiciones públicas de los productos de la Industria Española y las artes decorativas en el Madrid fernandino», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Vol. III, 1991, p. 137.

[25] Archivo General de Madrid (AGM), Protocolo 23305, *Inventario post–mortem a 20 de febrero de 1833 realizado ante el escribano Jacinto Gaona*, f. 68 y siguientes. Allí figura toda la información relativa a las propiedades del bordador así como su historia familiar (matrimonios, hijos, etc.).

[26] Las primeras noticias sobre la venta en España de grabados de esta importante colección que orientó el gusto de las artes europeas durante una buena parte del siglo XIX aparece en el *Correo Mercantil de España y sus Indias*: 10 de noviembre de 1806, p. 708.

[27] Pedro Navascués Palacio: «Puerta del Ángel y Sacramentales», en *Madrid V.I*, Madrid: Espasa–Calpe, 1979, p. 308.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# MUJERES AL FRENTE DE EMPRESAS DE ENCAJES ARTESANOS. EL CASO DE ANNA MARÍA SIMON, PROPIETARIA DE LA CASA CASTELLS

NEUS RIBAS SAN EMETERIO

Historiadora y directora del Museo de Arenys de Mar.



Encajera realizando encajes en Arenys de Munt. Foto Joaquim Castells. Arxiu Històric Fidel Fita.



## Las empresas de encajes artesanos en Cataluña en el siglo XIX

Los negocios de encajes artesanos tienen su origen en el siglo XVII, aunque es a partir de la segunda mitad del XVIII cuando vivieron su máximo desarrollo. En el siglo XIX, después de la Guerra del Francés la actividad se recuperó rápidamente, pero la progresiva incorporación del producto industrial hizo que los negocios de encajes artesanos desaparecieran a mediados del siglo XX. En el Maresme, donde el textil ha sido siempre uno de sus principales activos, este sector tuvo un papel destacado.

El empresario o empresaria denominado popularmente *rander* se encargaba en su casa o taller de diseñar los modelos o adquirirlos, realizar los patrones y distribuirlos entre las encajeras, mujeres que trabajaban en casa siguiendo el modelo *putting out system*. Los encajes realizados volvían a la empresa, donde se vendían a metros a mercerías, modistas o talleres de ropa blanca o se realizaban las piezas. Éstos ornamentaban juegos de cama, ropa interior, complementos de la indumentaria femenina como mantillas, abanicos, pañuelos o piezas del ajuar litúrgico como albas, roquetes, manteles de altar, etc.

## El trabajo femenino en el mundo textil

Aunque se conoce la importancia de la actividad laboral femenina desde el XVII, su contribución ha sido invisible en la historiografía hasta que en los últimos años diversos trabajos han permitido evaluarla.

A diferencia del sector industrial donde se conservan datos, en el grupo de modistas, bordadoras, talleres de ropa blanca, encajeras, etc., más próximas al mundo artesanal, los datos suelen ser estimativos.[1] También es significativa la presencia de mujeres dirigiendo negocios de encajes. Rosa Creixells en 1856 marchó de L'Hospitalet de Llobregat a Madrid donde abrió tienda y consiguió la categoría de encajera de la Casa Real; el negocio se mantuvo por línea femenina a través de tres generaciones. En 1876 Antònia Inglés y su hijo Josep Fiter dirigían una de las empresas de mayor prestigio de España, que había fundado Josep Fiter y Ayné en 1847; ella era la socia con mayor capital, el hijo se dedicaba a la realización de dibujos y la compra de la materia prima. Antonia se encargaba de la costura de las piezas y las relaciones con las encajeras.

Otro caso significativo es el de la familia Puig de Mataró. Entre 1848 y 1862 el negocio estaba dirigido por Mercedes Bruguera con el nombre de viuda de Puig. Su hijo Joan Puig y Bruguera, padre del arquitecto Josep Puig y Cadafalch, sería el último representante de este negocio. Finalmente, el caso que nos ocupa, el de Anna Maria Simón y Batlle, es el de una empresaria que fundó y dirigió la Fábrica de Blondas y Encajes Castells.

Dolors Castells Guri, nieta de Anna Maria, vendió la documentación de la empresa al Ayuntamiento de Arenys de Mar en 1988. El Arxiu Històric Fidel Fita conserva la documentación escrita y fotográfica: los inventarios de los productos y de la clientela, la correspondencia y las fotografías de Joaquim Castells y el Museo de Arenys de Mar,

[1] En 1770 la Junta de Comercio de Barcelona a través de Manuel de Terán, intendente general en Cataluña y presidente de la Real Junta de Comercio, hizo llegar un informe a la Corte para destacar la importancia económica del sector encajero. «Solo en Mataró se calcula que ganan las mugeres 5,000 reales diarios que componen al año 150,000 escudos, cantidad superior a la cosecha de sus vinos que solo importa 60,000 escudos». «Son más de 40,000 las mugeres y niñas ocupadas en estas labores sin dejar los quehaceres domésticos», Ruíz y Pablo, Angela: *Historia de Junta Particular de Comercio de Barcelona, 1758–1848*. Barcelona, 1919. pág. 82.

los diseños, los muestrarios y los encajes. Junto a este fondo, se puede conocer la trayectoria de Anna Maria Simón a través de la prensa escrita y algunas fuentes bibliográficas.

### Anna Maria Simón y Batlle

Anna Maria Simon y Batlle, conocida como Marianna; nació en Arenys de Mar el 19 de marzo de 1838, procedente de una familia de *randers*, se casó con Marià Castells y Diumeró en 1859. El matrimonio inició el negocio en 1862[2] y lo dirigieron hasta la muerte de Marià Castells el 27 de diciembre de 1903. Anna Maria Simón estuvo al frente del negocio 8 años más hasta su muerte en 1911, junto a sus hijos Joaquim y Marià que se habían incorporado a la empresa en 1896. A la muerte de Anna Maria constituyeron la Sociedad *Joaquin y Mariano Castells para la confección, explotación y venta de toda clase de encajes y blonda*.[3] En 1936 Marià renunció al negocio que quedó en manos de Joaquim hasta que lo heredó su hija Dolors Castells Guri, que lo mantuvo hasta 1962. Cien años de historia de una casa de encajes artesanos.



Anna Maria Simón y Batlle. Autor desconocido. Museu d'Arenys de Mar.

[2] El primer inventario de los clientes empieza sus anotaciones en 1864, aparece una nota firmada por Marià Castells: «Memorando des del any 1862 fins al 80 entra en caixa la suma de 233355,00 de aquestes jo hi poso 180615 ella 32740», Arxiu Històric Fidel Fita, Fons Castells C– 40. También se conserva en el Museo de Arenys de Mar un libro de muestras de encajes con el número de registro 2999 y el título *Fabrica de Blondas y Encajes, Casa Fundada en 1862*.

[3] Escritura de Constitución Sociedad Mercantil Reguladora Colectiva de 15 de marzo de 1911, Arxiu Històric Fidel Fita de Arenys de Mar, Fons Castells, C–12.



Se desconoce la actividad que realizaba Marià Castells y Diumeró, pero se sabe que Anna Maria Simón procedía de una familia dedicada a la realización de encajes:[4]

> "Sant Pol y Canet treballan molt, a més de la feyna particular, per las cases de Arenys de Mar, d'entre las que sobressurt la fàbrica de la Viuda de Mariano Castells, per no dir la més, antiga de totes, ja que'ls avis y besavis de l'avuy mestressa picaren també patrons qu'eran solicitats de Palamós a Molins de Rey, y quins antepassats eren coneguts allavors per ca'n *Fanfa*, per lo qu'encara avuy son alguns qu'anomenen a la Viuda Castells per *l'Agneta Fanfa*".[5]

Aunque la documentación estaba a nombre del marido, el negocio se basaba en parte en la experiencia de Anna Maria por tradición familiar.[6]

La clientela de la Casa Castells estaba formada por tiendas y distribuidores de tejidos de España, Europa y América y clientes particulares con los que Anna Maria también mantenía el contacto: se conserva un contrato[7] con una firma de Barcelona, Eduardo Meyer y Moretti, un negociante alemán dedicado a los negocios a comisión y operaciones comerciales de ámbito internacional, de 1907 en un sobre dirigido a Sra. Vda. de Mariano Castells Fábrica de Blondas.[8]

Algunos de los clientes entre 1904 y 1911, cuando Anna Maria Simón dirigía el negocio fueron: Rimblas, fabricantes de encajes de Sant Andreu de Llavaneres; Rosa Muñoz, empresa de encajes de Arenys de Mar; Josefa Castells, hija de Anna Maria y Marià que había abierto un negocio de ropa blanca; Josefa Huguet, hija de Rosa Creixells y que mantenía el título de encajera de la Casa Real en Madrid; Jaume Vives y Vda. Jaume Vives una de las principales empresas de Barcelona; Roig y Guasch con tienda en la Plaza Real de Barcelona; Masaveu y CIA de Gijón, una de las principales tiendas de tejidos y sastrería del norte de España, como Francisco de Larracoechea con tienda de ropa blanca y encajes para indumentaria femenina en Bilbao; La Casa Bonet de Mallorca especialista en ropa blanca y proveedor de la Casa Real con el que desarrollaron un diseño exclusivo,[9] empresarios franceses como J. Pausier, Vacher Freres y la empresa Meyer Moretti.

En los inventarios de los productos y muestrarios de encajes encontramos una oferta muy variada, desde encajes sencillos a los más elaborados: *ret fi* o encaje de Arenys)[10], blondas, *valenciennes*, *lille*, encaje de Malgrat,[11] prueba que la empresa podía servir a todo tipo de clientes.

Una de las tareas esenciales era la realización de patrones para distribuir entre las encajeras. En el caso de la Casa Castells eran mayoritariamente diseños propios.[12] Todos los miembros de la empresa los realizaban, como se puede ver en la fotografía que Adolf Mas realizó en 1906.[13] En esta imagen aparecen Anna Maria Simón, sus hijos Joaquim y Marià Castells y el primo Joan Abadal en el taller. Marià aparece dibujando y rodeado de sus diseños, a su lado Joan está realizando el dibujo para realizar el patrón. Anna Maria, a la derecha de la imagen, está marcando los agujeros donde se colocan las agujas y finalmente Joaquim con una plumilla resigue el contorno del dibujo.

[4] En los registros de la Contribución Industrial del Distrito Municipal de Arenys de Mar aparece la hermana de Anna Maria Simón y Batlle, Gertrúdis Simón y Batlle, como encajera desde 1874 hasta 1905.

[5] «Les puntes catalanes. Informació fotográfica per A. Mas». *Ilustració Catalana*. *Revista Setmanal Ilustrada*. Barcelona 17 de junio de 1906, Año IV, núm. 159.

[6] En 1928 un artículo en la *Ilustración Hispanoamericana* sobre la Casa Castells hace referencia a la actividad de los antepasados como dibujantes de encajes, según el artículo la empresa conservaba los dibujos de una banda para el rey Carlos IV y una estola para el Papa Pio VII.

[7] El convenio tiene la siguiente introducción: "Por el presente convenio concedo la venta exclusiva de nuestros artículos, encajes, adornos de encaje para ropa de cama y de mesa; pañuelos de encaje de mi fabricación a las firmas Eduardo Meyer y Moretti de Barcelona y a AUG. STRIBE & RODRIGO de Buenos Aires y Paris, para las Repúblicas Argentina, Uruguay, Chile, Brasil y Paris Export".

[8] Jordi Palomer en su libro *Uns Randers arenyencs. La família Castells 1862–1962,* hace referencia a la firma del convenio suponiendo que Anna Maria lo realizó con la colaboración de sus hijos.

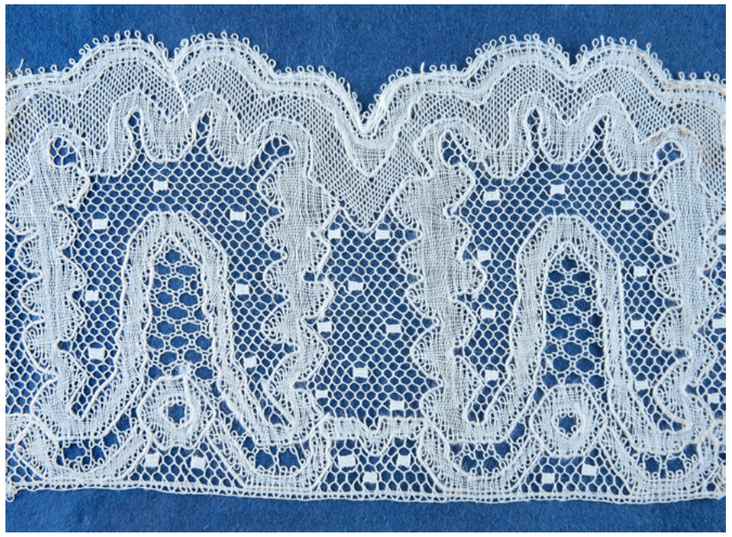
[9] Se conservan dos cartulinas con un diseño de flores en una estructura triangular con la nota "aplicación para la Casa Bonet de Palma de Mallorca casament de la Princesa d'Asturias" que suponemos se refiere a la boda de Maria de las Mercedes de Borbón el 14 de febrero de 1901.

[10] El *ret fi* o encaje de Arenys es un tipo de encaje de elaboración muy compleja utilizado generalmente para el ajuar litúrgico propio de la comarca del Maresme.

[11] Se conservan inventarios de los productos desde 1874 con la enumeración de los tipos de encajes, los metros y los precios. Arxiu Històric Fidel Fita, Fons Castells, C–35 .

[12] En el Museo de Arenys de Mar se conserva un diseño para patrón con la siguiente nota: *Picat sobre patró que no hera de casa. Joaquim 23 Sepbre 1897.*

[13] La fotografía aparece publicada en el artículo «Les puntes catalanes» en la revista *La Illustració Catalana*. Barcelona 17 de junio de 1906, Any IV, núm. 159.



Muestra de encaje de *ret fi* de la Casa Castells. Museu d'Arenys de Mar núm. reg 3004.12.31. Foto David Casteñeda.

En el Museo de Arenys de Mar se conservan centenares de matrices[14] firmadas y datadas, la mayoría por Marià Castells y Simón,[15] responsable de la renovación de diseños de la Casa. También realizaban este trabajo las hijas del matrimonio Castells: Gertrudis, Josefa y Mariana. Se conservan matrices firmadas por Marià Castells y Diumeró de 1880 y de Anna Maria Simón de 1885. Probablemente en sus inicios muchos de los diseños eran los modelos que conservaba la familia de Anna Maria y se incorporaron nuevos, como un volante para paño de extremaunción o mantel de altar de *ret fi* o encaje de Arenys con los símbolos de la Pasión, que se conserva en una carpeta firmada por Marià Castells y Anna Maria Simón en 1877 con el nombre *Mort i Passió.*




Matriz para la realización de encaje de *ret fi* firmada por Marià Castells y Anna Maria Simón 1877. Museu d'Arenys de Mar.

[14] La matriz es una cartulina blanca con el diseño picado y reseguido con tinta que es la base para realizar el patrón que se daba a las encajeras.

[15] Joan Miquel Llodrà en su libro *Els Castells, uns randers modernistes*, estudia la renovación estilística en el diseño de encajes que realizó Marià Castells i Simón inspirada en el *Art Nouveau* y la *Sezession* vienesa.



De los inicios del negocio se conserva una instancia firmada por Marià Castells para abrir "tienda de encajes" en la calle Sant Francesc núm. 26 de Arenys de Mar el 6 de mayo de 1874. Si bien la actividad ya se inició en 1862, en las matrículas de la Contribución Industrial de Arenys de Mar no aparece la actividad de Marià Castells hasta 1874, con el nombre *Encajera con tienda*. A partir de 1894 la matrícula es de *Fábrica de blondas y encajes*, de 1905 a 1911 está a nombre de Viuda de Mariano Castells.[16]

## Los grandes encargos

El primer trabajo de prestigio fue la participación en la realización de un alba para las bodas de oro del Papa León XIII en 1877. La empresa encargada del diseño y realización fue la Fábrica de Blondas y Encajes de Jose Fiter.[17] El encargo más emblemático fue el pañuelo para la boda de Victoria Eugenia de Battenberg. En 1906 el Instituto Agrícola Catalán de San Isidro de Barcelona encargó un pañuelo con un diseño de Alexandre de Riquer que realizó la Casa de la Vda. de Castells,[18] con la que pactaron calendario y presupuesto. La prensa se hizo eco del regalo para la reina:

> "Según es sabido, el obsequio que á la futura reina de España, princesa Victoria E. de Battenberg, dedica el Instituto Agrícola Catalán de San Isidro, es un pañuelo de encaje catalán, dibujado por don Alejandro de Riquer. La corona real ha sido bordada por la señora viuda de Romeu, habiendo sido dicho pañuelo elaborado por dos obreras de la casa Viuda de Mariano Castells, de Arenys de Mar".[19]

En el artículo "Les puntes catalanes" aparece un testimonio fotográfico del trabajo de Anna Maria Simón. En una de las fotografías aparecen las encajeras realizando el volante de encajes para el pañuelo, las hermanas Ferrer de Sant Vicenç de Montalt, detrás de ellas Anna Maria está controlando el trabajo, sin duda estamos ante una declaración de intenciones: Anna Maria Simón dirigiendo uno de los trabajos más importantes de la empresa. Bajo la imagen: *La vídua Castells dirigint las dues noyes quan feyan lo mocador per a la princesa Victoria*.

Este trabajo probablemente generó un nuevo encargo. Una de las biznietas de Anna Maria Simón me mencionó la realización de un trabajo para el bautismo del Príncipe de Asturias, en mayo de 1907. Este encargo podría ser el alba que llevaba el cardenal Sancha, arzobispo de Toledo que bautizó al heredero. En una fotografía de la época se puede ver al cardenal luciendo un alba de *ret fi* con el diseño de la barca que la empresa conservaba entre sus inventarios.

En 1908, Alfonso XIII visitó los pueblos de Canet de Mar y Arenys de Mar. Los empresarios de Arenys de Mar organizaron una exposición en el Balneario Lloveras. Uno de los *stands* más importantes era el de la casa Viuda de Castells:

> "Mantillas madrileñas, juegos de mesa, té y cama de un exquisito gusto y refinada labor; todas las variaciones de la blonda, desde la característica randa catalana hasta el más moderno estilo. Llaman la atención un alba de estilo gótico catalán, dibujada por el difunto

[16] Datos procedentes de la Contribución Industrial del Distrito Municipal de Arenys de Mar. Arxiu Històric Fidel Fita de Arenys de Mar.

[17] En 1908 la revista *Industria e invenciones* al describir el *stand* de la Viuda Castells menciona la presencia de un fragmento del alba del Papa León XIII.

[18] *Correspondència sobre el mocador de l'I A de Sant Isidre regalat a la Reina 1906*. Arxiu Històric Fidel Fita, Fons Castells C–16.

[19] *La Vanguardia*, Año XXV, Número 12035, 25 de mayo de 1906.



Fragmento del artículo "Les puntes catalanes de la Ilustració Catalana", con fotografías de Adolf Mas, 1906.

D. Mariano Castells. Un fragmento del alba que llevó el papa León XIII en sus bodas de oro. Fragmento del alba, también construida en esta casa, que llevaba el Cardenal Arzobispo de Toledo en el bautizo del actual Príncipe de Asturias y finalmente el patrón original dibujado por D. Alejandro Riqué del pañuelo que envolvía el ramo de azahar de S. M. la Reina el día de su boda".[20]

El *stand* mostraba los principales trabajos de la Casa Castells, que consiguió ser una de las empresas de referencia del sector, en parte gracias al trabajo de Anna Maria Simón y Batlle. La exposición del Balneario Lloveras fue la última actividad importante de Anna Maria Simón al frente de la empresa Castells; se mantuvo al frente del negocio, primero junto a su marido Marià Castells (1862–1903) y después con la colaboración de sus hijos. A pesar de su contribución a una de las principales empresas de encajes artesanos, su nombre ha quedado a la sombra de su marido y de sus hijos.

[20] «La exposición de Arenys de Mar», *Industrias e invenciones*, 21 de noviembre de 1908, núm. 21, pág. 199.

**Bibliografía**


CARBONELL BASTÉ, Sílvia y LLODRÀ NOGUERAS, Joan Miquel: *Estudis del fons industrial tèxtil de Catalunya,* CDMT y Museu d'Arenys de Mar, 2010.

FITER E INGLÉS, José: *La fabricación de los encajes. Su historia, su provenir*. Barcelona, 1881.

LEWIS, Florence: *Hispanic Lace and Lace Making,* Hispanic Art Society, Nueva York, 1939.

LLODRÀ NOGUERAS, Joan Miquel, *Els Castells, uns randers modernistes*, Museu d'Arenys de Mar, 2008.

PALOMER PONS, Jordi, *Uns randers arenyencs. La família Castells 1862–1962*, Arenys de Mar, 1994.

"La exposición de Arenys de Mar", *Industrias e invenciones*, 21 de noviembre de 1908, núm. 21, pág. 199.

*La Vanguardia*, Año XXV, Número 12035, 25 de mayo de 1906.

"Les puntes catalanes. Informació fotográfica per A. Mas", *Ilustració Catalana*. *Revista Setmanal Ilustrada*, Barcelona 17 de junio de 1906, Año IV, núm. 159.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# EL ENCAJE DE CÁNDIDA: LOS ENCAJES EN SEVILLA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX


MARINA REGUEIRO GONZÁLEZ–BARROS

Historiadora del Encaje.
Licenciada en Filología, UCM.


Cándida García Irajudo fue la principal y más influyente maestra de encajes de la ciudad de Sevilla durante la primera mitad del siglo XX. La singularidad y el estilo único de sus encajes hace que éstos no puedan ser comparados con ninguno de los que se hacían en esos momentos en España y haya que referirse a ellos con un nuevo nombre: Encaje de Cándida.

Los encajes que Cándida enseñaba en Sevilla eran de cinta y su diseño y factura se basaban en unos encajes denominados *de doce bolillos*, muy presentes en las provincias de Huelva y Cádiz donde se destinaban al adorno de ajuares y velos. El apelativo 'doce bolillos' describe el número de palillos con los que se trabaja la cinta que conforma el encaje. Se empleaba un hilo de lino casero que se venía cultivando en la provincia de Huelva hasta bien entrada la década de los 50 del siglo XX.

Son los velos que lucen actualmente las *jamugueras* en sendas romerías de Puebla de Guzmán y Cerro de Andévalo, que adornan con 32 puntas, allí llamadas "capitanas", lo que ha permitido que estos encajes se hayan conservado en el tiempo.

Históricamente, las provincias del sur y del norte de los Países Bajos encontraron en los puertos de la Andalucía occidental un lugar de primera necesidad para sus flotas. Amberes era la capital financiera y principal centro comercial para productos de gran valor, como especias, seda, plata, lana y textiles. Amberes era, además, el principal obrador de encajes de Flandes y los comerciantes flamencos llamaban *Spaanse Kant o Punta* a unos encajes en bandas con ondas chatas y dibujo simétrico floral que habían incorporado los primeros fondos en su diseño.

Estos encajes se enviaban a toda Europa bajo este nombre y el envío de Puntas hacia España era tan elevado que hoy lamentan desconocer la denominación de este tipo de encajes en su propio idioma.



Velo con Punta Capitana en Puebla de Guzmán. Fotografía de Jesús Marín.

Uno de los destinos principales era la ciudad de Cádiz, donde los recibían los agentes flamencos que los distribuían en el mercado interior peninsular y reenviaban posteriormente a las colonias españolas.

Esta zona andaluza ha estado pues muy expuesta a los encajes flamencos y holandeses, como se comprueba en los fondos que custodia el Museo de Costumbres y Artes Populares de Sevilla.

Sin embargo, las puntas flamencas eran de hilos continuos y se necesitaban al menos 144 bolillos para su factura. Eran encajes que se hacían de forma profesional en centros encajeros y cuyo destino final era el comercio. Estas puntas en forma de ondas se elaboraron en territorio flamenco hasta 1650. A partir de esta fecha la moda cambia y los bordes de los encajes devienen rectos.



La tipología de las puntas andaluzas es más primitiva y por tanto heredera de los primeros encajes de cinta producto de la evolución de los encajes trenzados.

Se han denominado 'domésticos' por hacerse en las casas, a mucha menos escala y por mujeres de las zonas rurales que se autoabastecían del material necesario para su hechura.

Se realizaban bien para uso particular, bien para la venta ambulante, o incluso, como hacía Sanchica, "para ayudar a su ajuar". Y estos encajes, usados hasta la extenuación, no han sobrevivido y pasado de generación en generación como aquellas piezas de un elevado valor pecuniario, que se empleaban exclusivamente para ocasiones especiales. Los encajes domésticos no se ven afectados por los cambios de moda y se repiten siglo tras siglo. Es aquí, entre estos encajes domésticos, donde situamos los *encajes de doce bolillos.*

En el Museo V&A se conserva un entredós de encaje doméstico cosido a una funda de almohada fechada en 1646. Un patrón idéntico, anterior a 1950, lo encontramos en las casas sevillanas.

Siguiendo la corriente de interés por los trabajos artesanos que domina Europa en el último cuarto del siglo XIX, los encajes son objeto de estudio como un elemento más de las Artes Decorativas. Así se clasifican en dos grandes clases: los encajes de aguja y los de bolillos. Cada grupo se organiza en géneros y familias con la intención de comprender la miríada de técnicas en las que los encajes habían derivado, debido a las múltiples combinaciones que se habían sucedido a lo largo de sus cinco siglos de historia.

Es un momento de creación y exposición de grandes piezas de encaje por relevantes compañías comerciales, pero también de preocupación por el declive de un arte que tenía los días contados, ya que la I Guerra Mundial se considera la desaparición definitiva de los encajes en el traje femenino.

En este contexto histórico de interés por estas labores artísticas es cuando Cándida empieza a enseñar en Sevilla a un grupo nutrido de mujeres que pertenecían a la alta burguesía y la aristocracia sevillanas.

Cándida había nacido en el año de 1864 en la zona de Almagro y, a juzgar por lo que dicen sus alumnas, no tenía acento andaluz por lo que muy probablemente se habría instalado en Sevilla con su familia pasada ya su niñez, acompañando a su madre que se dedicaba a vender encajes a domicilio.

Enseñó encajes para ganarse la vida y trabajó hasta que su edad se lo permitió y la generosidad de sus alumnas le ayudó a pasar con comodidad los últimos años de su vida. Falleció en el Hospital de San Jerónimo de las Hijas de la Caridad, en Marchena, el 2 de julio de 1958 a los 94 años, sin dejar descendencia.

A diferencia de los centros encajeros de Cataluña, Ciudad Real, Galicia o Valencia, que operaban en esos mismos años, en la región andaluza los encajes no se hacían para el comercio. La mujer andaluza tenía por costumbre reunirse, ya en los patios de los pueblos, ya en los salones de las ciudades, a realizar labores... y lo que Cándida ofrecía era un encaje de un elevado valor artístico que se adaptaba perfectamente a la exigencia de sus clientas. Porque los encajes de Cándida estaban pensados para hacer una sola pieza, única en diseño, que acompañara a su dueña en el adorno de los manteles de fiesta, en los paños para la

mesas de los bargueños, en los altares de sus capillas, en los velos de novia de sus hijas, en los embozos de sus camas o en los capillos de sus recién nacidos.

Cándida había inundado Sevilla de patrones. Iba a las casas, tomaba medidas de la pieza que deseaba hacer su clienta y diseñaba un dibujo en exclusiva que confeccionaba de una manera sofisticada. Para ello cortaba una cartulina blanca del tamaño preciso, adhería con engrudo una tela de algodón por el reverso que le proporcionaba fortaleza y teñía de anilina verde el anverso. Trazaba el dibujo del encaje con tinta china y para finalizar aplicaba una capa de goma arábiga que daba un acabado satinado perfecto. Estas cartulinas costaban 150 pesetas en 1945.

En el estudio de sus patrones, que han sido cuidadosamente preservados en las casas de sus alumnas, podemos rastrear la evolución del encaje de doce bolillos con el que comenzó enseñando en los primero años del siglo XX.

En los modelos del último período de su carrera, la punta tradicional pierde su hieratismo secular y su tamaño reducido, para convertirse en un encaje de gran impronta contemporánea realzado por el empleo de unos puntos novedosos que procuraban un claroscuro de gran intensidad y efectismo. De los 10 cm de la punta tradicional pasó a los 40 cm de un modelo que aún puede verse prendido en su mundillo en una vitrina del Museo de Costumbres de Sevilla. Este mundillo, con varias ondas de encaje y bolillos de ébano, fue donado por la Marquesa de Montesión y es el único ejemplo del trabajo de esta diseñadora expuesto al público en España.

Cándida no sabía escribir y no pudo leer las palabras de Adelaida Ferré en *Les puntes a la litúrgia*: “S’ha de procurar produir noves creacions d’art modern, més que reproduir les puntes antigües, dons a l’adotzenar–se perden per l’amanerament amb que’s fan, el seu valor artistic i arqueològic”. Pero ella era consciente de lo novedoso de su arte y había aprendido a rotular su nombre para firmar sus diseños. Y lo hacía para que no hubiera confusión; ella, Cándida García Irajudo, era una artista. Sus diseños fueron cambiando influidos por los distintos estilos artísticos que aparecieron en los primeros 50 años del siglo XX, el *art nouveau* y *el art déco*, pero mantuvieron siempre un sello incomparable que permitía expresar a las encajeras de Sevilla “esto es un Cándida”, de la misma manera que un experto en arte diría “esto es un Picasso”.

Sus encajes se documentan fotográficamente por primera vez en 1913 por la arqueóloga aficionada y mujer del cónsul británico en Sevilla, Ellen Whishaw, en su libro *Illustrated Descriptive Account of the Museum of Andalusian Pottery and Lace, Antique and Modern*.

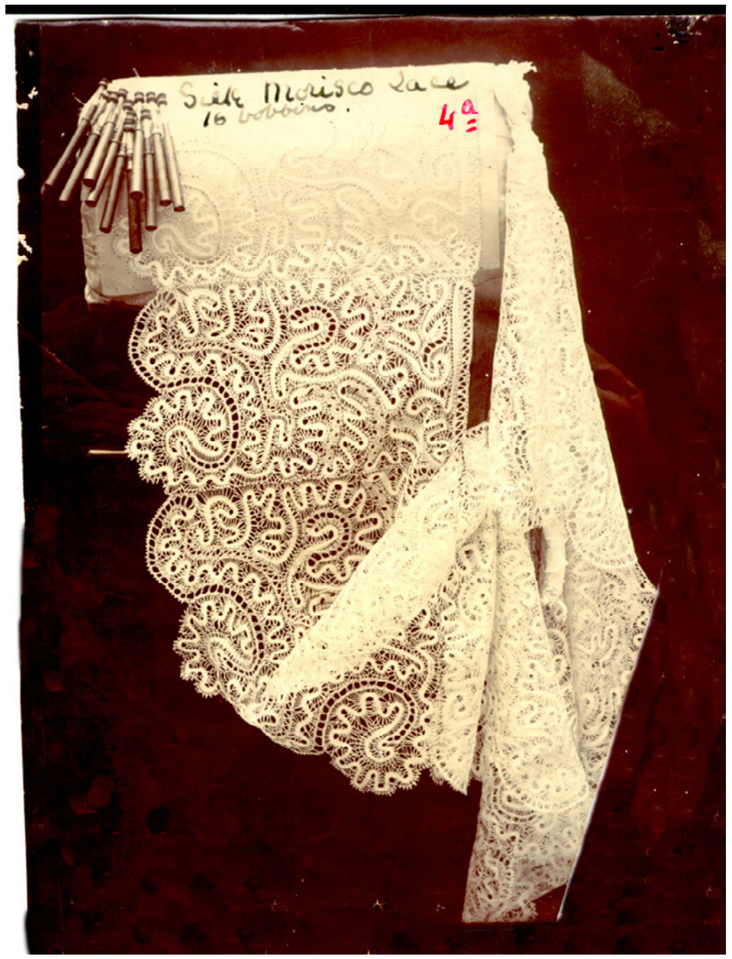




Patrón de Cándida llamado ‘El Lazo’, colección Delgado Brackenbury.



Encaje ‘El Lazo’, realizado por Isabel de Olmedo Fernández. Sevilla.




Fotografía de Ellen Whishaw en 1913. Archivo de Niebla. Servicio de Arqueología de la Diputación de Huelva.

En 1939 aparecen fotografiados y comentados también por la americana Florence L. May en el capítulo sobre encajes andaluces de su libro *Hispanic Lace*, que escribe para la Hispanic Society of America.

El encaje de Cándida que aparece en la fotografía es descrito como “encaje de doce bolillos hecho con 16”. El hilo que utilizaban sus alumnas era belga y por tanto necesitaban más bolillos para confeccionar la cinta.

Con el tiempo, Cándida se erigió en la encajera más prestigiosa de la ciudad de Sevilla y se le encargó el cuidado y restauración de los encajes de la Catedral, que atesora muchos tipos de encajes diferentes que con seguridad influyeron en su arte. Sin embargo, su fama no trascendió fuera de esta ciudad, ni fuera de las familias en las que trabajaba, a pesar de que una de sus alumnas, Doña Concha Sánchez–Arjona y Velasco, fundó una industria encajera en el pueblo de Hinojosa del Valle (Badajoz) que operó desde 1929 hasta 1960. Los encajes de Hinojosa se vendieron en Madrid en la Casa Reina Elisenda y en Barcelona, por la sobrina de Doña Concha, en las Casas Sivilla y Valvé, como encajes extremeños.



El encaje de Cándida era muy creativo y ella motivaba a sus alumnas a variar de puntos en cada onda. El encaje tradicional se hacía con un número elevado de bolillos, el de ella con un número reducido; el encaje popular empleaba hilos de algodón, el de ella hilo finísimo traído de Bélgica o de París.

El encaje popular tenía las raíces bien implantadas en el suelo, tenía un origen, un desarrollo, un futuro, mientras que el encaje de Cándida volaba solitario sabiendo que sus días estaban contados, sujetos a una ciudad, a una generación, a una clase, a una maestra y que el día que ella se fuera, se llevaría su encaje para siempre.

Pero el destino hizo que no se cumplieran sus deseos.

## Conclusiones

Cándida fue una diseñadora de encajes que dominó la escena encajera en la ciudad de Sevilla durante 50 años sin que su trabajo haya trascendido hasta hoy.

Fue pionera en diversos campos:

Los diseños para patrones de encaje eran realizados tradicionalmente por dibujantes masculinos cualificados para ello. Cándida era analfabeta, pero gracias a su talento genuino para el dibujo se convirtió en una diseñadora de prestigio en Sevilla.

Mientras los encajes tradicionales emplean los puntos tradicionales que tienen a su disposición en cada período histórico, Cándida inventa puntos decorativos de mucho impacto visual que no se encuentran en otros encajes de cinta europeos.

Los diseños originales de las casas comerciales se reproducen para hacer copias y distribuir entre sus encajeras de forma gratuita. Pero los dibujos de Cándida estaban destinados a una clienta en exclusiva y tenían un soporte muy elaborado y un coste elevado.

El oficio de encajera está representado por una niña o una mujer de origen humilde**.** No así las encajeras de Cándida, que pertenecían a la alta burguesía y la aristocracia sevillanas.

Los encajes tradicionales se hacen para el comercio. Los encajes de Cándida, en cambio, se hicieron para los ajuares y el adorno de los hogares de sus alumnas.

La trayectoria de Cándida se mantuvo ininterrumpidamente a lo largo de tres generaciones de familias sevillanas, entre 1900 y 1954.

La figura y el trabajo de Cándida han permanecido en la sombra hasta el año 1998.

Su continuidad se ha legitimado por su influencia directa en la creación del Centro Encajero de Hinojosa del Valle en Badajoz, la Cinta Catalana y los Encajes de la Garriga.

En 2015 se publica una emisión de sellos con uno de sus encajes.

**Bibliografía**

ANDRIES, Nora, *Onder de Loep,* Uitgeverij Stichting Carolus Borromeus vzw. Amberes, 2004.

BRUGGEMAN, Martine, *Kant in Europa,* Uitgeverij Stichting kunstboek.

CRESPO SOLANA, Ana, *El comercio marítimo entre Ámsterdam y Cádiz*, Banco de España, Estudios de Historia Económica, nº 40, 2000.

*Dentellerie en Tchécoslovaquie*, Institut National des Fournitures Scolaires, Praga, 1930.

GARCÍA SANZ, Carmen, *Huellas de la Inglesita afincada en Niebla,* Clásicos de la Arqueología de Huelva 9, Diputación de Huelva, 2005.

GONZÁLEZ MENA, Mª Angeles, "Excepcionales piezas textiles de la Escuela de Huelva en algunos Museos", *El Folklore andaluz*, revista de cultura tradicional, 2ª época, Número 2, Fundación Machado,1988.

GONZÁLEZ MENA, Mª Ángeles, *Colección Pedagógico Textil de la UCM, Estudio e Inventario,* Consejo Social de la Universidad Complutense de Madrid, 1994.

GUENZI, Alberto, *La expansión europea en el siglo XVII. Historia Económica de Europa*. Siglos XV–XX, Crítica S.L. Barcelona, 2002.

LEVY, Santina*, Lace, a History*, V&A, 1983.

MAY, Florence L., *Catalogue of Laces and Embroideries in the collection of the Hispanic Society of America,* Nueva York, 1936.

MAY, Florence L., *Hispanic Lace and Lace Making*, Hispanic Society of America, Nueva York, 1939.

RAVENTÓS y VENTURA, Antonia i Montserrat, Gràfiques Condal, Barcelona, 1967.

ST.GALLEN Textilmuseum, *Historische Spitzen: Die Leopold–Iklé–Sammlung*, Made in Europa, 2018.

WHISHAW, Ellen & Bernard, *Illustrated Descriptive Account of the Museum of Andalusian Pottery and Lace, Antique and Modern*, Smith, Elder & Co, 15 Waterloo Place, Londres, 1913.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# JOSEFINA HERNANDEZ. MUJER EMPRENDEDORA Y GRAN MAESTRA DEL TEJIDO

## FRANCESCA PIÑOL TORRENT

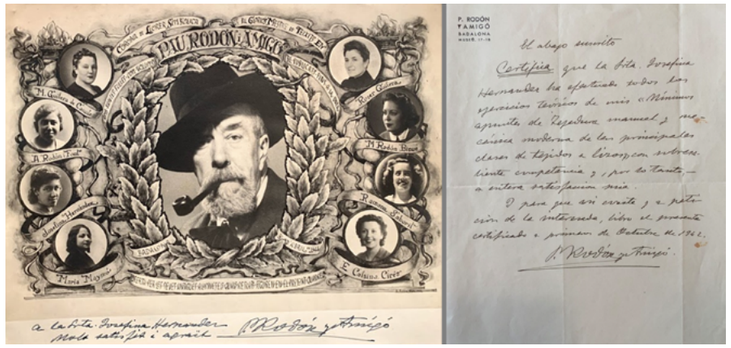
Licenciada en Historia, especialidad Antropología. DEA por el programa de doctorado de la UB: "La realidad asediada: posicionamientos creativos." Escola Massana. Barcelona.

Josefina Hernández nace el 28 de diciembre de 1919. Sus padres fueron Emilia Grau y Julio Hernández, ella modista, y él pintor de nacionalidad cubana. Emilia trabaja de encargada en los almacenes de El Siglo, enviuda joven, cuando Josefina tiene apenas 2 años, entonces empieza a trabajar en casa como modista y enseguida abre su propio taller donde recibe a sus clientes de la burguesía catalana.

Al estallar la Guerra Civil española, Emilia que, accede a la nacionalidad cubana por haber estado casada con un cubano, decide viajar a Cuba. Lo hacen via París, donde permanecen siete meses. Al llegar a Cuba son acogidas por la família del padre de Josefina. Allí Emilia trabaja como modista y Josefina sigue con sus estudios secundarios. En 1939, en cuanto termina la Guerra Civil, vuelven a Barcelona, donde pueden vivir en el mismo piso de alquiler y recuperar parte de sus pertenencias.

Josefina vive desde su infancia vinculada a los tejidos, y ella misma también reconoce la influencia de la pintura de su padre en sus creaciones. Muy probablemente, el cromatismo de las pinturas del padre y las cualidades de los tejidos de la madre, quedan plasmados en el colorido y texturas de sus creaciones. El 23 de septiembre de 1939 es admitida en el SEU (Sindicato Español Universitario) como estudiante de Ingeniería Textil y Arquitectura. Sus estudios textiles empiezan en la Escola Batlle, Academia de Texturas Textiles de Barcelona, y estudia con Pau Rodón i Amigó (1870–1950), profesor y gran conocedor del mundo indutrial textil, un personaje muy reconocido del que Josefina aprende en profundidad la ligotecnia y su representación, además de toda la práctica del telar de lizos que amplía notablemente el mundo de las texturas conocidas, aprende a diseñar tejidos, a tejerlos de manera artesanal, a buscar un producto y la producción.

De estos estudios queda constancia por el certificado de Pau Rodón i Amigó escrito a mano con fecha de primero de octubre de 1942.

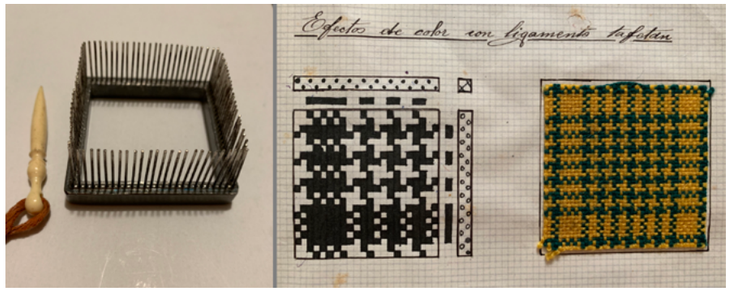



Orla, certificado.

### Josefina, artesana y empresaria

Durante su estancia en París, su madre le regala un pequeño telar cuadrado de 5 x 5 cms., con el que empieza a hacer tejidos. A la vuelta a España construye unos telares de madera inspirados en este primer telar, en distintos tamaños, con los que va a tejer distintas piezas que cosen para crear el producto final. En esta primera etapa, la madre, Emilia Grau, ayuda en la producción.

Josefina vive rodeada de tejidos por el oficio de su madre, aunque la pasión por la estructura del tejido es posible que surja de este pequeño telar. Más tarde empieza a practicar el tejido en telar de lizos, y a poner en práctica lo que aprende en sus estudios. En 1940 inicia la búsqueda de telares manuales, comienza a diseñar y a tejer bufandas en su casa. Ahora la madre hace de representante, buscando posibles clientes en las mejores tiendas de Barcelona.




Telar, muestra



En 1942, el Sindicato Artesano Textil de Barcelona la reconoce como tejedora de telares a mano y obtiene el permiso para comprar material en cantidades mayores, consiguiendo un descuento como productora artesana. La licencia municipal de apertura del taller está datada el 4 de mayo de 1943.

La marca y el nombre comercial “Hernández y Grau” se inscribe en el Registro de la Propiedad Industrial en 1942, por 20 años, renovándose en 1962 por 20 años más. Así obtiene el certificado de registro para aplicarlo en las transacciones mercantiles de su negocio de fabricación y venta de tejidos de todas clases, géneros de punto y estampados.

El oficio es importante, es lo primero, pero hay que vender; con el crecimiento y el éxito se necesita un equipo para trabajar, y una administración. Cuando Josefina se casa en junio de 1944, su marido Joan Roig Badia se incorpora a trabajar en la empresa, como encargado de la administración. Josefina sigue siendo la representante legal y su nombre es el que lidera la empresa. El taller es una pequeña empresa artesana, que incorpora mucha creatividad en la realización de tejidos para bufandas, echarpes, chales y tejidos a metros. Utiliza materiales naturales, principlamente lana, y realizan bonitos y novedosos diseños. En dos años el taller tiene un gran auge, amplian el espacio, adquieren más telares y empiezan a trabajar más personas. Llegan a disponer de 6 telares manuales de 4 lizos, 3 de tamaño grande para el tiraje de metros, 2 de medianos para los chales y echarpes, y uno de pequeño para bufandas, aunque en momentos de máxima producción se utilizan todos para lo que es más urgente, trabajando hasta 12 personas en el taller.

Hernández y Grau empieza a ser conocida en su campo, tejidos de artesanía, realizados con hilos de pura lana de buena calidad y con bonitos y creativos diseños. Durante muchos años, sus clientes más conocidos en Barcelona son: Santa Eulàlia, Can Comella, Vehils i Vidal, y todo para la mujer; aunque tiene clientes en toda España y en otros países. Para ello incorpora representantes por toda la península: en la zona norte, sur y la de Madrid.

Los encargos en la ciudad se llevan directamente desde el taller. Las prendas, envueltas en papel de seda, se agrupan por series y se entregan en unas cestas. La novedad de las bolsas de plástico también llega a Hernandez y Grau, incluyendo una bolsa por prenda donde están impresos el nombre y el logo.

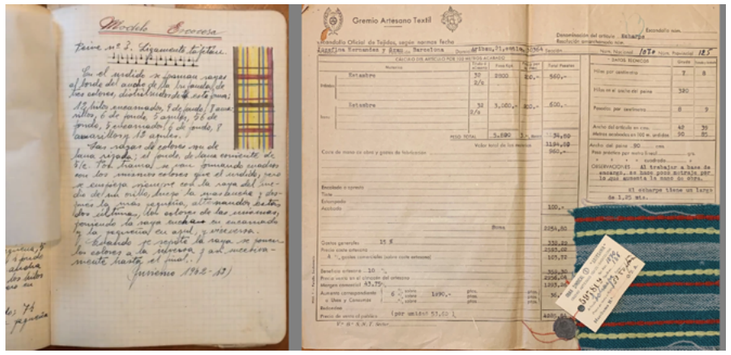
Con el tiempo ponen una tienda, Novedades y lanas Badia, incorporando el apellido del marido, en la calle Casanova, para vender directamente al público. Finalmente, se cierra al poco tiempo para focalizar en la venta a tiendas.

Al ser un taller artesanal, la adaptación a la demanda del público es muy rápida. En algún momento incluso llegan a hacer otros productos vinculados con el textil, que quedan recogidos en el registro de marca, pero sin usar los telares, como es la serie para baño, con trajes de baño y bikinis hechos con la técnica de ganchillo.

El Corte Inglés llega a ser un buen cliente y en alguna promoción se traslada uno de los telares al centro comercial para hacer demostraciones del proceso de tejer, y para que se entienda mejor el trabajo artesanal.

Josefina se encarga de la búsqueda de tendencias y de crear los diseños. Se inspira en las revistas de moda y también en los tejidos tradicionales. Es muy interesante hojear las libretas que recogen la creación de sus tendencias, y el dibujo y las fichas de los diseños que va creando con todas las anotaciones técnicas pertinentes.

La creatividad de Josefina se manifiesta en la combinación de estructuras o ligamentos que utiliza, los materiales que escoge y los colores que combina. Siempre pensando en productos nuevos más innovadores, algunos de éstos llegan a tener mucho éxito, como el caso de las capelinas, una variación de los echarpes con cuello y solapa; los chales de noche con hilo de lamé; o los ponchos con lana mecha. Sus diseños son también muy preciados por la industria textil, y Hernández y Grau también vende diseños a empresas textiles.




Libreta, escandallo.

El punto final en el proceso de creación es el Escandallo Oficial de Tejidos que se hace a través del Gremio Artesano Textil. Es una ficha que recoge el diseño, el proceso técnico, el tipo de hilo, una muestra, el nombre del producto, la referencia y el coste. Se analiza bien, y si es correcto se registra con un número y ya puede empezar a producirse.

Para controlar mejor la producción, Josefina y Joan se encargan de preparar las urdimbres y dejan el tejer y acabado para las trabajadoras. Hernández y Grau es una empresa familiar, y según informa Rosa Alcalá Soler (que trabaja 10 años en ella) es remarcable la buena relación con las trabajadoras, aunque cuando se crea alboroto en las pausas o en la salida, la seriedad de Joan Roig ayuda a poner disciplina en el taller. Rosa recuerda el buen trato recibido, se trabaja a gusto; aunque el trabajo en el telar durante tantas horas es pesado, las horas no se hacen largas, ya que las dejan cantar. También recuerda el cambio de horario, que pasó de una jornada de 7 a 15 horas, hecho que supone una revolución, auque al principio hay muchas quejas, finalmente se adaptan y las tardes se utilizan para las horas extras en los periodos de más demanda. También hay momentos de celebración, como las salidas para celebrar la fiesta de San José, donde trabajadoras y dueños comparten vivencias y alegrías que ayudan a crear un mejor entorno de trabajo.






Carnets, fotos.

A finales de los 60, empieza a notarse una bajada en la demanda de producto artesanal, hay un cambio hacia la compra de bufandas industriales y Hernandez y Grau prueba a vender un producto industrial hecho a partir de sus propios diseños. Al ser ya una marca bien reconocida como artesana, no logra encontrar su sitio como tejido industrial y finalmente decide apostar por el ámbito de la artesanía. Y los pedidos continuan bajando, ya que la diferencia de precio con el industrial es cada vez más grande.

Hernandez y Grau poco a poco va perdiendo clientes, hasta que decide cerrar y terminar con más de 30 años de producción artesana y de calidad.

Josefina Hérnandez Grau es reconocida como “Artesano ejemplar”, siendo “artesana distinguida” de la provincia en el año 1975. Es invitada a participar en la Fería de Artesanía, que tiene diferentes localizaciones: en Barcelona, en el Tinell, en enero de 1975; en Granada, en diciembre de 1975; y en Santiago, en julio de 1976. Participa en ferias internacionales, como la de Múnich en junio de 1975. Y en numerosas exposiciones de artesanía, muchas organizadas por el Gremio de Artesania Textil, y otras organizadas por el Centre d’Artesania de la Generalitat de Catalunya, del cual recibe la carta de “Mestre Artesà” en 1987.

### Josefina Hernández, gran maestra del tejido

Cuando se cierra la empresa, Josefina decide abrir la Escola–Taller de teixits a mà, situada en la calle Aribau número 21. Es una escuela pionera en Catalunya, a partir de la cual aparecerán otras. En 1975 comienza su actividad docente, no quiere que su técnica, su originalidad y su innovación queden sin transmitirse. Sus estudios con Rodón y Amigó le dan una importante base teórica, su práctica de diseño y tejeduría le aportan un conocimiento táctil y visual para combinar hilos y colores.

Esta es la singularidad de Josefina: combina el conocimiento técnico y táctil del tejido, y una enseñanza teórica y práctica de manera muy cercana a como ella lo aprende, cosa que se desprende al observar su libreta de ejercicios de la Tejeduría Manual realizados en el curso 1941– 42. La suya es la primera escuela taller, donde se forman tejedores que después continuarán su labor de creación y docencia. Siempre guardará la ilusión de transferir sus conocimientos a través de un manual de tejeduría que no llega a completar. Aunque sus

enseñanzas se expanden a través de sus alumnas, entre ellas Rita Barendse, que aparte de crear una escuela de telares y de tejidos escribirá un libro; Francesca Piñol, que a través de la docencia en la Escola Massana transmite el testimonio de la pasión por las texturas a sus alumnas; y tantas otras que trabajan en otros campos dentro del ámbito textil. En diciembre de 1986 decide cerrar el Taller Escuela, poniendo fin a las clases y a los trabajos: como ella misma escribirá en su libreta: “A partir de ahora a mi aire o sea estudiar cosas nuevas, hacer muestras en plan particular”.

El espíritu emprendedor de Josefina queda reflejado en estas palabras. Seguirá trabajando con hilos y estructuras buscando texturas nuevas que den color a su vida hasta el año 2000, dejando un legado importante de su investigación en el campo de la artesanía textil.

**Bibliografía**


ALBERS, Annie, *Del tejer*, Reino Unido, Princetown University Press, 2017.

BARENDSE, R. y LLOBERA, A., *Manual de Artesania Textil*, Editorial Alta Fulla, Barcelona,1987.

RODÓN AMIGÓ, P., *Ligotecnia práctica de los tejidos simples*, Cataluña Textil, Badalona, 1943.

SENNET, Richard, *El artesano*, Anagrama, Colección Argumentos, Barcelona, 2008.

VIOLANT i SIMORRA, Ramon, *L’art popular a Catalunya*, Editorial Barcino, Barcelona,1956.


**Agradecimientos**


Se agradece especialmente a Anna Maria y Aurora Hernández Grau por haber compartido documentos de la empresa de Hernández y Grau, y a Rosa Alcalá Soler por compartir sus vivencias y recuerdos.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# MARÍA VERDAGUER MASSANA. LA CORSETERA DE TONA (OSONA)


## ROSA FIGUERAS MARTÍN

Documentalista y Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona


Esta comunicación pretende dar a conocer y poner en valor la figura de una empresaria, María Verdaguer, que en 1915 creó con su marido Pío Vall una empresa dedicada a la corsetería y que permaneció en activo más de 65 años. Esta es una aproximación a su figura y a su trabajo.

María nació en 1893 en Tona, comarca de Osona en la provincia de Barcelona. El año 1914 obstuvo el título de Profesora de Corte expedido por la prestigiosa academia de Carmen Martí, justo el año en que se casó con Pío Vall.[1] La empresa respondía al típico negocio familiar, donde todos los miembros estaban implicados.[2] Pío gestionaba proveedores, clientes, representantes... y María todo lo relacionado con el diseño, el patronaje, el corte y la confección de las prendas; eso sí, estando al corriente de todo lo que acontecía en la empresa. Tuvieron 5 hijos, la mayor murió siendo muy niña, y el resto, Felip, María, Josep María y Pío, participaron activamente en la empresa a lo largo de su trayectoria, adaptándose a cada momento para hacerla viable, hasta la jubilación de Pío en los años 80.



María Verdaguer Massana con su máquina de coser Singer, rodeada de mujeres a las que enseñaba el oficio en Tona (Barcelona). Principios del siglo XX. Foto Archivo VALLHOM.

[1] La familia conserva el título de Profesora de Corte de María Verdaguer de 1914.

[2] Silvia Ventosa, *Modelar el cos. Treball i vida de les cotillaires de Barcelona*. Barcelona: Altafulla. p.116.

Nos centraremos en la primera etapa de la empresa, que abarca 25 años, de 1915 hasta 1940, una vez terminada la Guerra Civil Española. El trabajo de María Verdaguer lo podemos estudiar gracias al inventario de 246 piezas de ropa interior que de forma excepcional la familia conservaba con una nota escrita por la misma María con el título: *Piezas de antes de la guerra.* Éstas con toda seguridad formaban parte de muestrarios. La mayoría lleva una etiqueta colgada con el número de patrón utilizado y la talla. Las que no llevan etiqueta, o carecen de datos o los tienen apuntados con lápiz o tinta al reverso de la pieza.[3]

Entre esas 246 piezas encontramos 215 sostenes, 21 corpiños, 4 camisas, 3 fajas, 2 portaligas y 1 braga. En general, destaca el buen estado de conservación teniendo en cuenta que algunas tienen más de 80 años de antigüedad.

El taller de la empresa estaba ubicado en la Calle Mayor de Tona, lugar donde todavía hoy la familia conserva parte de la maquinaria y documentación, pendiente de estudio, entre la que encontramos: cartas de representantes a Pío Vall y viceversa, que nos informan de pedidos, modelos, colores..., cartas personales de María vinculadas al negocio, registros de patentes de sostenes, de nombres de la empresa, dibujos de diferentes modelos, patrones...

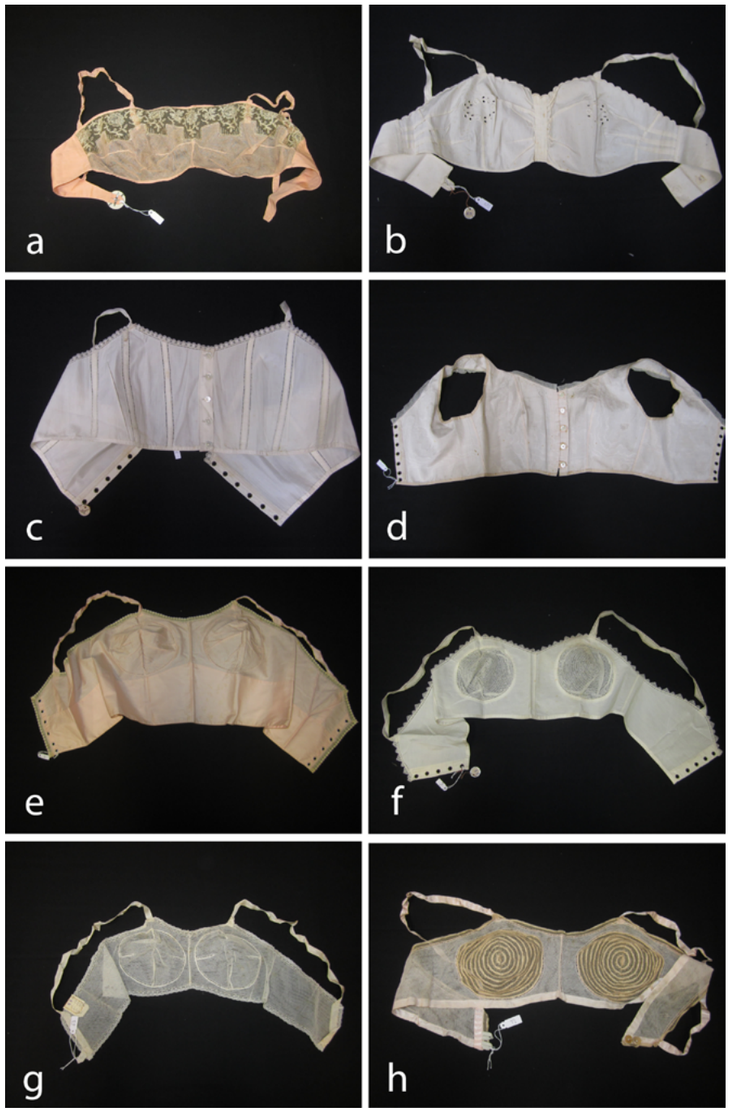
La documentación examinada ha corroborado mucha de la información proporcionada por los descendientes. Hay que decir que María Verdaguer fue una mujer de mucho carácter, una salud de hierro y una memoria espléndida que murió pasados los 100 años, para la que su empresa lo era todo y al estar toda la familia implicada en el negocio, la transmisión de información era constante.

El negocio comenzó en 1915, momento en que se crea la empresa *F*ábrica de Corsés Pío Vall, a la que siguieron "Corsés María" Pio Vall, primera casa en España especializada en sostenes y Confecciones María, en 1939. Los inicios de la empresa coinciden con los primeros sostenes que tenían la finalidad de disimular y aplanar el pecho, como respuesta a la moda del momento. Analizando las piezas inventariadas, vemos que el número más bajo de patrón, marcado en las etiquetas, coincide con las prendas más antiguas y eso nos queda confirmado si observamos el diseño. En general son piezas que pulen el bajo con un pespunte interior o con una cinta de pasamanería, el escote y los costados con bordados cosidos a mano como festones, vainicas o acabados de ganchillo o estrechas cintas de encaje. Los tirantes son cintas de pasamanería estrechas y se cierran con una o varias presillas hechas del mismo tejido y con botones de nácar.

De la primera etapa de la empresa serían algunos modelos del denominado *sostén globo*, que según la familia fabricaba desde 1919, en un principio de patronaje sencillo compuesto de 4 piezas simétricas, una mitad alargada que hace de banda y otra con cuatro pinzas que una vez cosidas hace la forma abombada del busto. En el antiguo taller se han localizado patrones entre los que se puede identificar el de este diseño de sostén. También serían los denominados corpiños, así hemos denominado a las prendas que tienen ojetes metálicos para cerrarse por detrás, unos son abiertos por delante y se cierran con ojales o presillas de tejido y botones de nácar, los más antiguos, y otros remarcan ya la forma del busto, utilizando el sistema del *sostén globo*.

[3] Inventario realizado en las instalaciones del CDMT (Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa).






Imágenes, *a* (COVALLHOM093), *b (*COVALLHOM183) muestra de sostenes tipo banda, *c* (COVALLHOM001), *d* (COVALLHOM170), *e* (COVALLHOM004), imágenes de los denominados corpiños, *f* (COVALLHOM006), *g* (COVALLHOM067), *h* (COVALLHOM099), distintos modelos del *sostén globo*. Fotografía R. Figueras.

En 1918 María Verdaguer patentó un sistema de perfeccionamiento de corsés. Aunque su registro no nos da información, pensamos que se centró en la mejora de su lavado al idear una manera de confeccionar los corsés encapsulando las ballenas, haciendo posible su extracción para así facilitar su limpieza y hacerlos más higiénicos.[4] Uno de tantos sistemas que, desde finales del siglo XIX y principios del XX, los industriales del sector trabajaban y patentaban preocupados por las presiones de los médicos higienistas, intentado mejorar su construcción.[5]

[4] OEPM Arxivo Histórico de la Oficina Española de Patentes y Marcas. Exp. Núm. 66403.

[5] Mercedes Pasalodos: "Permiso para fabricar un corsé: patentes de invención". *Congreso Internacional Imagen Apariencia*. Noviembre 19. Universidad de Murcia, 2009.

[6] Camisas pantalón que más tarde darán lugar a las llamadas combinaciones. Lola Gavarrón, *Piel de Ángel. Historias de la ropa interior femenina.* Barcelona. Tusquets ed. 1982. p. 212.

María aportó su grano de arena con esa patente. Prendas como las tres fajas/corsé y una camisa–pantalón[6] son ejemplo del sistema de confección con las ballenas encapsuladas que María Verdaguer patentó.

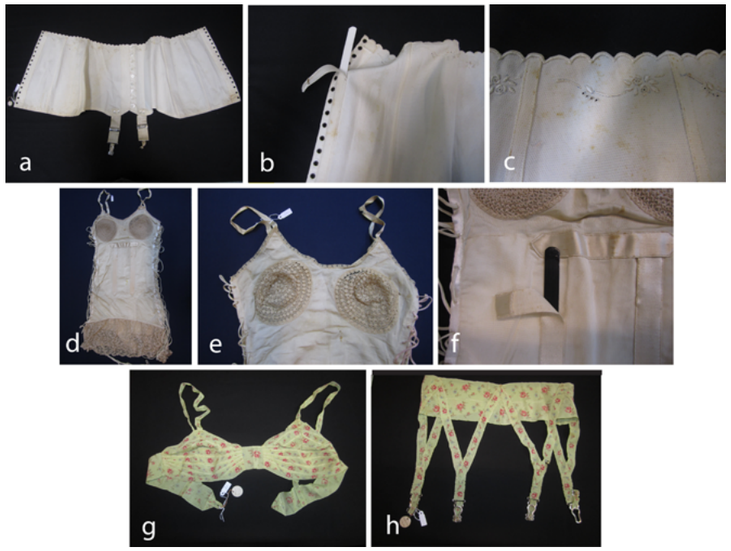



Imagen Faja/corsé *a* (COVALLHOM179). Detalle del sistema de encapsular las ballenas para su fácil extracción *b* (COVALLHOM17906). Detalle de los bordados que adornan y pulen la pieza *c* (COVALLHOM17909).

Los tejidos eran nacionales, pero también se importaban de Francia o Inglaterra, así como las cintas, los encajes que se utilizaban para ornamentar y contrastar las piezas. Entre la documentación encontramos pedidos y facturas de proveedores extranjeros que nos lo confirman. En la primera etapa de la empresa los tejidos principales eran el popelín (H), la batista (B)[7] y el tul. Los colores predominantes eran el natural, el rosa y empezaba a introducirse el salmón.

A través de su nieta, Pilar Vall Hom, sabemos que María Verdaguer era considerada, entre sus compañeros de profesión, pionera en fabricar prendas de manera industrial. Se vendían al mayor, a través de una pequeña red de representantes que estaban distribuidos por toda España. Según la familia, también exportaba a Cuba, Filipinas y Shanghái. En un documento de 1926, Pío Vall explica a Juan Buxaderas, representante de Melilla, como ha de tomar las medidas a la hora de reflejarlas en los pedidos:

> ”Las dimensiones o medidas son tomadas así: En los sostenes por centímetros de vuelta de pecho, números pares: así se pedirán 12 sostenes patrón núm.55 del 76/78/80 etc. Además hay sostenes que, además de la medida se anota otra medida que es la talla y consiste en talla 1ª, 2ª, 3ª, etc. Y esto es la proporción que corresponde a la dimensión del pecho, pues habrá señora que será de vuelta de pecho pequeña y no obstante de pechos grandes. Por ello con la indicación de la talla tal se hacen los mismos patrones de menor, media y mayor grandaria de pezón, según sea en talla 1ª, 2ª y 3ª. Es decir que a mayor talla más grueso el sostén”.[8]

[7] Rosa Figueras, *Memòria Inventari “Corsés María”–Pio Vall– “Confecciones María” (Tona, Osona)*. Anexo 5. Inédito. 2018. Pio Vall especifica al representante en Melilla, Juan Buxaderas:”La tela popelín se indica abreviada con una H, y la batista con B.”

[8] Rosa Figueras, *Memòria Inventari...* Anexo 5. A mediados de los años 30, la firma de lencería *Warner's* introdujo las copas adaptables: A, B, C, D, dependiendo de la medida del busto de cada señora, utilizadas hoy en día.



Hacia 1928 las medias suben y la liga es substituida por el portaligas.[9] En el inventario tenemos dos ejemplos cosidos con la unión de pasamanerías, uno con cinta de grogrén y el otro con una cinta estampada de flores verde: ambos conservan los sostenes a juego confeccionados de la misma manera.

A lo largo de estos primeros 25 años de la empresa, se registraron diferentes patentes de sujetadores. La familia nos cuenta que una de sus creaciones patentadas fue la del *sostén globo*, del que María estaba muy orgullosa. En esta primera ojeada al archivo documental de la familia, no se ha encontrado esta patente pero sí otros registros fechados de 1931 en adelante. Los registros de patentes son documentos muy ilustrativos, porque describen pieza a pieza los diferentes patrones de que se compone la prenda y explican a su vez el montaje. Como vemos en el modelo de patrón patentado en 1931:

> ”Este modelo está formado por un conjunto de seis piezas, de la forma y disposición representadas en el cliché, y distribuidas simétricamente de modo que cada mitad, presenta una pieza inferior (1) y una pieza superior (2) de forma tal que al unirlas según costura horizontal (3), se forma una superficie abombada aproximadamente esférica. Después de unidas las dos mitades el sostén se completa con las piezas extremas (5) y con los adornos y cintas usuales”.[10]

Un patrón amortizado por la empresa, ya que lo tenemos representado en diferentes tejidos, únicos o combinados y con diferentes acabados.




Imagen de sostenes del patrón patentado en 1931; *a* (COVALLHOM041), *b* (COVALLHOM098). Patrón registrado, según consta en la misma pieza marcado en tinta, *c* (COVALLHOM035). Patrones patentados en1939, *d* (COVALLHOM024), *e* (COVALLHOM205d), *f* (COVALLHOM065). Fotografía R. Figueras.

[9] Lola Gabarrón: *Piel de Angel. Historias de la ropa interior femenina.* Barcelona. Tusquets ed. 1982. p. 218.

[10] Rosa Figueras, *Memòria Inventari...* Anexo 4.

En la década de los 30, los sostenes van cambiando de diseño, se comienzan a separar las copas, resaltando la zona del pecho. Los patrones están más elaborados, se compondrán en muchos casos de varias piezas, pero las prendas estarán pulidas y acabadas con soluciones más rápidas gracias a la aparición de nuevos materiales. Las presillas de tejido se sustituirán por la goma elástica, los bajos se pulirán con cintas satinadas mucho más sencillas de poner. En esta década de los 30 destacarán los tejidos como el punto, la blonda, el raso o el satén, la seda y la unión de entredoses, sin dejar de lado el algodón y el tul. Se jugará con diferentes texturas en una misma prenda. Se introducirán nuevos colores como beige, azul, lila, negro e incluso estampados.

Como buena profesional, conocemos el interés que tenía por estar al corriente de las novedades que se iban produciendo en su sector. En el antiguo taller se han encontrado revistas especializadas en lencería, de las que destacamos el núm. 2 de *La Lingerie du "Tres Parisien"* del año 1927 y el núm. 12 de *La Lingerie JUNO* de 1936. Conocemos la necesidad de María Verdaguer de viajar a París, centro de la moda, "con el fin de estudiar e indagar diversidades relacionadas con la moda para la confección de ropa para señora", según una carta de 1937, donde se dirige a la autoridad competente pidiendo un nuevo pasaporte para poder realizar un viaje a París que "como años anteriores" había hecho, tan necesarios para su empresa, adjuntando un escrito con el permiso de su marido para realizarlo.[11]

Muestra de ello encontramos sostenes que podrían estar inspirados en la marca Kestos,[12] con forma de triángulo, separando las copas, sostenes hechos con entredoses, comunes en aquel momento, o una camisa–body con la espalda descubierta, fechada según un dibujo en 1934, momento en el que se puso de moda este tipo de espalda.

[11] Rosa Figueras, *Memòria Inventari...* Anexo 2.

[12] La firma Kestos, en los años 30 presentó uno de los primeros sostenes que tenían las copas separadas.

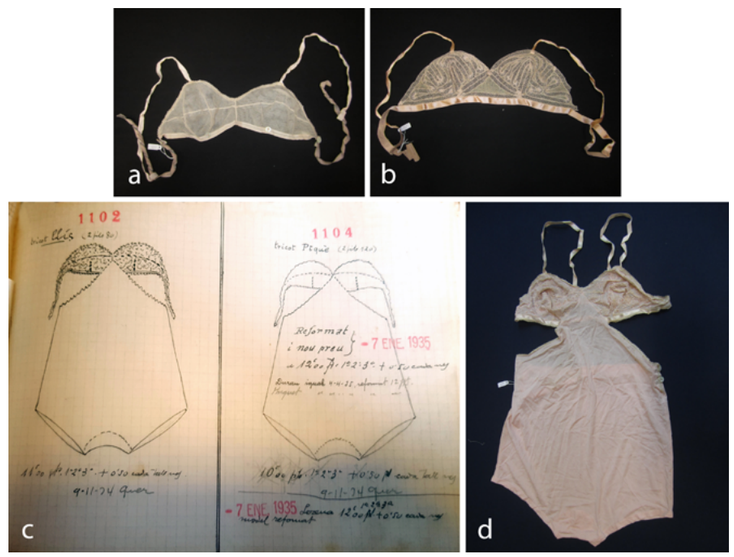



Imagen de sostenes con las copas separadas *a* (COVALLHOM159), *b* (COVALLHOM145). *c* Dibujo de camisa–body, Imagen de la camisa–bodi *d* (COVALLHOM215), datada en 1934. Fotografía R. Figueras.



La producción de esta primera etapa de la empresa muestra la evolución de la ropa interior en estos 25 años, la aparición de nuevas piezas como sostenes y camisas–pantalón/body, confeccionados con tejidos mucho más ligeros, más en consonancia con el tipo de ropa exterior que se llevaba.

María supo adaptarse a los nuevos tiempos, reciclándose y estando al día de todo lo que acontecía en el campo de la confección y de la moda. A la espera de un estudio exhaustivo de la documentación conservada que nos pueda dar mayor información de la empresa y a su vez poder profundizar más en su creadora, María Verdaguer, presentamos esta primera aproximación, dejando constancia de la gran valía y mérito de esta empresaria de principios del siglo XX.

**Bibliografía**

AVELLANEDA, Diana, *Debajo del vestido y por encima de la piel... Historia de la ropa interior femenina*, Ed. Nobuko, Buenos Aires, 2006.

CERRILLO RUBIO, Lourdes, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Siruela ed., Madrid, 2010.

FIGUERAS MARTÍN, Rosa, *Memòria Inventari "Corsés Maria"*–Pío Vall– *"Confecciones María"* (Tona, Osona), Inédito, 2018.

GAVARRON, Lola, *Piel de ángel. Historias de la ropa interior femenina,* Tusquets editors, Col. Los 5 sentidos, num.14, Barcelona, 1982.

LAVER, James, *Breve Historia de la Moda y el Traje*, Ed. Cátedra, Ensayos Arte, Barcelona, 1997.

PASALODOS SALGADO, Mercedes, "Permiso para fabricar un corsé: patentes de invención", en *Congreso Internacional Imagen Apariencia*, Noviembre 19, Universidad de Murcia, 2009.

SADURNI i PUIGBÓ, Núria, *Intimitats. La roba interior del segle XIX al XXI,* Edició Museu de Badalona, Badalona, 2015.

VALL HOM, Pilar, *Mariver,* Dossier, Inédito, Tona, 2017.

VALL HOM, Pilar, "Una dona d'empenta. Maria Verdaguer Massana i la creació dels sostens globus" en el *Llibre de Tona*, Tona, 2018.

VENTOSA, Silvia, *Modelar el cos. Treball i vida de les cotillaires de Barcelona,* Ed. Altafulla, Barcelona, 2001.

*Claror*. Año 1935.

*La dona catalana*. Años 1925–1926.

*Labores del Hogar*. Años 1930–1931–1933–1936.

*La Lingerie JUNO*, núm. 12. Año 1936.

*La Lingerie du "Tres Parisien"*, núm. 2. Año 1927.

*El Hogar y la Moda*. Años 1922–1924–1925–1929–1930–1934.

*Tricornio. Modas de entretiempo*. Invierno. Años 1934–1935.

BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional

© Donación al Museo del Diseño de Barcelona

# CÓMO NARRAR EL PATRIMONIO TEXTIL: *HISTÒRIES DEL PUNT* Y LOS LUGARES DE MEMORIA DE MATARÓ


AINA FERNÀNDEZ I ARAGONÈS

Doctora en Comunicación digital con una tesis sobre los contenidos cross-media en la televisión pública. Licenciada en Comunicación Audiovisual, actualmente es profesora en la ESUPT-UPF de Mataró. Sus áreas de investigación son los efectos sociales de la tecnología y el mundo digital, la innovación y la televisión pública y la perspectiva de género aplicada a la comunicación social y a la creación tecnológica, sobre los que ha publicado diversos artículos y un libro titulado Libres o vasallos, el dilema digital. Ha dirigido el documental *Teixint la Ciutat* sobre la industria textil en Mataró y los efectos de la deslocalización.

Mª SOLIÑA BARREIRO GONZÁLEZ

Doctora en Comunicación Social y profesora de las asignaturas de Documental de Creación y Periodismo en el Tecnocampus-Universitat Pompeu Fabra de Mataró. Sus intereses de investigación se centran en el cine documental, en la representación de la clase trabajadora en el audiovisual, en el cine de los orígenes y en los cines en lenguas no hegemónicas. Participa en los proyectos financiados por el ministerio "EU-VOS-Patrimonio Cultural Inmaterial. Para un programa europeo de subtitulado en lenguas no hegemónicas", IP Margarita Ledo Andión y Enrique Castelló. Universidad de Santiago de Compostela (USC) CSO2016-R- 76014, y en "Presencias y representaciones de la mujer en el cine de los orígenes", IP Ángel Quintana, Universitat de Girona (UdG) HAR2015-66262.


"Jo vaig entrar a treballar el 28 d'octubre del 1952 i havia fet els 14 anys feia 10 dies [...] d'aprenenta a Industrial Novelles i feia de tot [...] guanyava 75 pessetes a la setmana, tota la setmana, 48 hores primer a la setmana [...] Tocaven les sirenes a Mataró, era molt característic, impressionava [...] quan tocava la primera sirena havíem d'estar a la vora de la fàbrica i la segona ja vestint–se [...] no teníem uniforme, va ser una lluita també [...] Passàvem molt de fred, jo me'n recordo que havia de treballar amb l'abric posat [...] teníem penellons [...] Hi havia restriccions, havia un motor, *la burra*, i sabíem la manera de posar–nos totes a *apretar* en el mateix moment i saltaven les corretges i podíem descansar una mica però això no ho dèiem, era una cosa que teníem un pacte entre nosaltres" (Lea Cornellana Canyelles. Entrevista: 03/07/2019).

Lea Cornellana fue una de las miles de trabajadoras textiles que hicieron de Mataró uno de los centros principales de producción en la segunda mitad del siglo XX. Desde los años 50, la ciudad vivió una segunda época de expansión de una industria que se había expandido enormemente en el siglo XIX, hasta el punto de ser la causante de la creación de la primera línea de ferrocarril en el Estado en 1848. El tejido urbano de la ciudad estaba marcado por fábricas, talleres y barrios obreros; el ambiente sonoro lo creaban las sirenas y los grupos de trabajadoras y trabajadores bajando hacia las fábricas e incluso el mar se transformaba, cambiando de color en función de qué empresa tiñera ese día sus textiles.



Especializada en género de punto, Mataró fue capital en la elaboración de medias, camisetas de algodón y ropa interior, desde las hilaturas hasta las industrias auxiliares (hilaturas, construcción y reparación de maquinarias, acabados, tinte o poleas de transmisión) (Llovet, 2000).

La ciudad de Mataró y su memoria son indisociables de una industria textil que pese, a haber prácticamente desaparecido desde la entrada en el mercado común europeo en los 80 y la desregulación comercial–en especial los acuerdos con China desde 2000–, se mantiene como "lugar de memoria" ineludible para los mataroninos. Es, sin embargo, un lugar de memoria sin sostén monumental para su reconocimiento más allá del museo Can Marfà, apenas dedicado al desarrollo tecnológico y conservación de maquinaria y género, pero ajeno a la memoria colectiva, a lo sociológico, económico, urbano, memorístico o identitario que la ciudad fue construyendo en el trabajo fabril.

*Històries del Punt* se articula como un doble proyecto de investigación y de difusión de la memoria obrera de la ciudad: a partir de un mapa de geolocalización se creará un archivo de la memoria oral accesible en línea con los testimonios de aquellas personas que trabajaron en la industria textil, a la vez que se construirá un relato digital interactivo y participativo en el que quepan distintos enfoques de todas las historias del punto que tejieron la identidad de la ciudad de Mataró, como el importante papel de las mujeres en la industria; la organización obrera y sindical; la creación de nuevos barrios y la articulación de la ciudad a partir de la creación de nuevas fábricas; la acogida de nuevos trabajadores; o el universo de la economía sumergida de las *overlockistas*, entre otros:

> "Jo tenia companys de treball que per exemple deien 'es que yo necesito ganar más dinero', i llavors l'empresari li deia 'doncs fes això'. I guanyaràs més cèntims. Perquè amb un principi, als treballadors, ell els va treure a casa seva i cotitzava ell la seguretat social dels treballadors, però tot i estant a casa seva doblaven l'horari de la feina, no es limitaven només a les 8 o 9 hores, i no es limitaven a que només ho feia aquella persona, sinó que el que s'havia emportat la feina a casa seva, allavors potser tenia la dona, que l'ajudava a girar aquella feina, a fer. Hi havia més mà d'obra i significava que només era un sol, molt gros, però potser hi havia tres persones treballant en allà, que potser no constaven, m'entens?" (Maria García. Entrevista).

> "Pues mira, te levantas de la máquina, yo me levantaba muy temprano porque me levantaba a las 5 de la mañana. Recoges un poco, con la bata, en la máquina (...). Ya no sólo el psíquico, sino engordé, pues igual 40 kilos (...). Me levantaba de la cama a la máquina, y de la máquina a la cama (...) esto en un año o dos no se nota, pero en veintipico sí se nota" (Rosario Ortega. Entrevista).

Muchos de los proyectos de memoria histórica industrial, de naturaleza museística, se centran en la evolución tecnológica y de producto para explicar la historia del textil, sin duda dos elementos importantes para comprender el sector. Sin embargo, este proyecto se centra en el impacto social que la industria textil ha tenido en la ciudad: desde su propio diseño urbano hasta las consecuencias de su desaparición. El proyecto se engarza teóricamente en las

ideas desarrolladas por Pierre Nora sobre los *lieux de memoire*, definidos para el caso francés como "puntos de cristalización de nuestra herencia nacional" (1998:19), que permiten en su estudio "desentrañar la verdad simbólica más allá de su realidad histórica, de restituir la memoria de la que ambas realidades son portadoras" (1998:19). Es decir, *Històries del Punt* se plantea la unificación y consolidación en un espacio virtual de la diversidad de la memoria colectiva de las trabajadoras y trabajadores del textil (de catalanes y emigrantes, de trabajadoras *overlockistas* y en fábrica, de las luchas obreras, las huelgas y las redes clandestinas de apoyo –como la que facilitaba la interrupción voluntaria del embarazo gracias a los contactos de las aún ilegales Comisiones Obreras–). De ese lugar de memoria son protagonistas imprescindibles las mujeres, que han sostenido la mayor carga de trabajo en el género de punto. En Mataró, por ejemplo, en 1922 las mujeres representaban el 72 % de los trabajadores en el sector (Llonch, 2010).

La unificación de la constelación de recuerdos, de edificios abandonados o resignificados, de imágenes diversas (filmes industriales, contratos, fotografías, etc.) y de sonido, se propone en el espacio virtual de un relato digital e interactivo, porque este tipo de relatos facilitan que se no reduzca su diversidad y complejidad a un solo símbolo –como puede ser un monumento– y permite recorridos narrativos diferenciados que defienden un patrimonio inmaterial vivo y en continua transformación gracias a la participación ciudadana, pues el proyecto se inicia en la metodología de investigación participativa y ciudadana que permite una construcción identitaria inclusiva y colectiva.

La materialización del proyecto memorístico en un espacio virtual, en definitiva, en un no lugar, actualiza la caracterización originaria que Nora dio a la idea de *locus memoriae*, pero concordando a la perfección con un concepto de imposible traducción exacta al no referirse a un lugar físico:

> "Un concepto [que] ha nacido de un sentimiento de pérdida [y en] momento en el que se hace patente que un inmenso capital de memoria colectiva, un *stock* de memoria histórica vivido al calor de la tradición, en la interrogación de la costumbre, caía en la nada para no revivir más que a través de una historia científica y reconstitutiva". (1998:27).

Esa sensación de pérdida se engarza con el fin de un modo de vida en Mataró, con la decadencia de un trabajo industrial que permitió la supervivencia de grandes contingentes de emigrantes, la emancipación de muchas mujeres que disponían de su propio sueldo, la politización contra el franquismo y la lucha colectiva por la mejora de las condiciones de vida de los trabajadores. La pérdida de un modo de vida que definía relaciones, barrios, estructuras urbanas y conocimientos compartidos que desaparecen junto con el aumento del desempleo y la precariedad en la ciudad. Y ese contingente de "capital de memoria colectiva" no revivida se vincula con la opacidad con la que la historia tradicional ha tratado a la clase trabajadora y a las mujeres –mayoría en el textil mataronino–. El proyecto, entonces:

> "Se interesa menos por los acontecimientos en sí mismos que por su construcción en el tiempo, por su desaparición y por el resurgir de sus significados [...](Sería) una historia que es [...] rememoración en el sentido más fuerte de la palabra". (Nora, 1998:25–26).

> "Con 14 años mi madre me cogió de la mano y me dijo 'ya es hora de ir a trabajar' [...] Empecé en Canyamars como aprendiza en 1971 [...] y me trataban fatal y me hizo llorar varias veces y, sin quererlo ella, me hizo una rebelde [...] En mi familia, el tema político no, pero yo empecé a hacerme más rebelde [...] allí había el hilo musical, que era lo más moderno pero era un coñazo, de música clásica, y nosotras [...] era la época de la novela romántica , y escondía la radio en el pelo largo y la encargada ya me amenazó una vez [...] y me voy al sindicato vertical, que era la época en que Comisiones Obreras comenzó dentro del sindicato vertical [...] y los líderes de CCOO me dijeron 'no te preocupes, que te pondrán una amonestación y ya'. Y entonces, empecé a ir a las reuniones de Comisiones y a hacer trabajo. Cuando se legalizaron los sindicatos, comenzamos a sindicar a las compañeras. Fueron unos años muy interesantes [...]. Queríamos libertad, teníamos muchas ganas, mucha ilusión, lo reivindicábamos todo" (Kati Zejudo. Entrevista: 03/07/2019).

Los relatos interactivos digitales de *Histories del Punt* permiten entrelazar estos distintos recorridos vitales por el patrimonio textil, utilizando medios y recursos estilísticos adaptados a cada historia o temática, como la recreación de espacios acústicos, las imágenes geolocalizadas o la creación de historias hipertextuales de carácter coral. Todas las entrevistas realizadas y recuperadas han permitido trazar una serie de líneas narrativas, hasta el momento: historias de vida de mujeres; la vida en la fábrica; la explotación laboral en casa: las *overlockistas*; emigración e industria en Mataró; redes clandestinas de apoyo y resistencia; la crisis económica, las *fabriquetes* y la desaparición paulatina del textil.

La metodología de construcción de los relatos ha de adaptar las tecnologías interactivas y digitales a la temática y al público, que a su vez es su protagonista. *Històries del Punt* se proyecta como un espacio de memoria intergeneracional, un espacio de encuentro entre la memoria oral de las antiguas trabajadoras del género de punto (por lo que se apuesta por una interfaz poco invasiva, casi invisible) y las nuevas generaciones que requieren mayores posibilidades de interacción con el contenido. Para ello, se desarrollarán piezas lineales con extras de interactividad baja –dedicadas a un público más acostumbrado al audiovisual tradicional– y materiales de interactividad más desarrollada (personalización, *serious games*, colaborativo); el proyecto se plantea en una fase más avanzada el desarrollo de materiales didácticos y unidades pedagógicas para ser trabajados en diferentes niveles educativos.

La organización coral de los testimonios hace más compleja la narrativa, pero responde al objetivo de la construcción de una historia colectiva que enmiende el historicismo del relato de los hitos tecnológicos y los prohombres. La íntima relación del género de punto con Mataró se plantea como una "recuperación de la herencia colectiva" (Nora, 1998), que debería permanecer como patrimonio inmaterial de la clase trabajadora y como testigo de más de 100 años de historia.

**Bibliografía**

LLONCH, M., *La industrialització al Maresme: una perspectiva dinàmica (s.XIX – XX),* I Jornada sobre la industrialización textil en Mataró celebrada en el Museu–Arxiu Vilassar de Mar, 2010.

LLOVET, J., *Mataró dels orígens de la vila a la ciutat contemporània,* Mataró, Caixa d'Estalvis Laietana, 2010.

NORA, Pierre, *"*La aventura de Les lieux de mémoire*", Ayer* 32, 1998, pp. 17–34.

BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional



# EL SISTEMA DE LA MODA

# MUJERES, PATENTES Y MODA

Licenciada en derecho y
Dra. en derecho Mercantil

SÍLVIA BAÑARES

## Introducción

Hace dos años tuve la oportunidad de presentar algunos resultados de la investigación llevada a cabo sobre la biografía de Henriette Nigrin y su relación con la patente del *plissée ondulée* del vestido Delphos.

Aquel estudio preliminar se fue ampliando a través del tiempo a determinados aspectos jurídicos que habían sido determinantes, tanto en la vida de la propia Henriette como en la de su marido, Mariano Fortuny. Los resultados de todo ello se presentaron a la IV edición del Premio Rodrigo Uría Meruéndano de Derecho del Arte y finalmente se publicaron en la obra *Derecho del Arte. Anuario Iberoamericano 2018*, de la editorial Thomson Reuters.

Durante ese proceso se intentaron encontrar fuentes que permitieran demostrar que el matrimonio Fortuny había sido pionero tanto en la obtención de patentes relativas a la indumentaria, como al plisado de tejidos.

Sin embargo, esa pretensión inicial no se vio confirmada por cuanto se localizaron patentes y registros anteriores a la invención del *plissée ondulée.* Pero ese primer resultado negativo se convirtió en la constatación apasionante de que entre los diversos inventores que se habían adelantado al matrimonio Fortuny, una buena parte de ellos resultaron ser mujeres.

Nuestra pretensión actual es ofrecer una breve mirada sobre alguna de esas pioneras que llegaron a patentar sus descubrimientos durante el periodo comprendido entre 1890 y 1909, así como del uso que hicieron de los mecanismos de la propiedad intelectual.

## Patentes y mujeres pioneras

Como acabamos de comentar, el matrimonio Fortuny no resultó pionero en la obtención de patentes relacionadas con la indumentaria. En efecto, la primera patente que desarrollaron en el ámbito textil data de 1909. Así el 10 de junio de 1909 Mariano Fortuny presentó la solicitud de una patente (número 414.119) relativa a un sistema de plisado y que ellos titularon como *genre d'etoffe plissée ondulée*.



Ese sistema de plisado sería el que posteriormente utilizaría el matrimonio en los modelos que hoy conocemos como Delphos y Peplos así como en algunas partes de otras prendas –como el Eleonora–.

Se trataba en esencia de la invención de una máquina que permitía ondular un tejido previamente plisado. Esa patente, que fue finalmente concedida el 11 de junio de 1910, cabe hoy en día atribuirla también a su mujer Henriette Nigrin.[1]

Sin embargo, otros inventores se les habían adelantado en las innovaciones relativas a la indumentaria.

En efecto, dieciséis años antes una mujer, bailarina y actriz americana, había registrado en 1893 en Estados Unidos al menos tres diseños y una patente para ballet.[2] Se trababa de Marie Louise Fuller, o Loïe Fuller como era conocida en Francia (país en el que pasó buena parte de su vida).

Sus invenciones eran novedosos modelos destinados a la danza que, mediante el uso de curiosos sistemas de estructuras o diseños y el uso de buena cantidad de tejidos fluidos, permitían generar unos efectos ópticos realmente sorprendentes. Con posterioridad patentó (a veces en colaboración con otros inventores) diversos aparatos lumínicos que, puestos en conjunción con sus modelos, producían unos resultados sorprendentes para su tiempo.[3]

Otro ejemplo paradigmático son las hermanas Callot. Estas hermanas (Marie, Marthe, Regina y Joséphine) no utilizaron el sistema de patentes, pero sí el de los *modèles d'application,* el cual otorgaba protección a los diseños de los creadores gracias a una ley promulgada en Francia en el año 1909.[4] A nombre de *Soeurs Callot* figuran hoy en día en la base de datos del *Institut national de la propriété industrielle* francés más de ciento treinta diseños salidos de esa firma. Y el primero de ellos data de 1908.

Las hermanas Callot resultaron también pioneras en la forma en que se reproducian sus prendas: para ello se valieron de fotografías tomadas tanto por delante como por detrás de cada una de ellas, las cuales depositaban posteriormente como *modèle.* En esas fotografías los diseños aparecían también numerados, de forma que la identificación resultara fácil en caso de falsificación.

Otra pionera fue una gran desconocida, Marie Guinnebault, mujer francesa que ya en el año 1903 había solicitado una patente para la confección de prendas "transformables". Su invención consistía básicamente en un sistema que permitía acortar o alargar los bajos del vestido de forma inmediata sin necesidad de cortar o coser el tejido. De esta forma, la misma prenda podía servir como prenda de calle o como vestido largo, sin que su modificación resultase trabajosa o difícil para la mujer.

Por todo ello, no cabe más que reconocer que hubo inventoras pioneras y que éstas se adelantaron al matrimonio Fortuny en la protección de sus creaciones y modelos.

Y lo mismo puede predicarse en cuanto a los plisados: si se toma como referencia la fecha de 1909 (fecha del depósito de la patente del *plissée ondulée* del matrimonio Fortuny) no cabe más que reconocer que existieron inventores que se adelantaron a la pareja.

Entre todos ellos aparecen nuevamente mujeres: tal es el caso de Madame Lelubre, la cual tenía un taller de plisados en París.

[1] Vid. al respecto Bañares, S. "Estudio sobre algunos aspectos jurídicos en la vida y obra de Mariano Fortuny y Henriette Nigrin" y en la obra *Derecho del Arte. Anuario Iberoamericano 2018*. Ed. Thomson Reuters.

[2] Vid. a título de ejemplo los diseños; 21.458 solicitado en Estados Unidos el 7 de marzo de 1892, 21.526 solicitado en Estados Unidos el 10 de mayo de 1892, 21.527 solicitado en Estados Unidos el 10 de mayo de 1892 y la patente 518.347 solicitada en Estados Unidos el 12 de octubre de 1892.

[3] Vid. a título de ejemplo las patentes: 513.102 solicitada en Estados Unidos el 12 de octubre de 1893, 534.881 solicitada en París el 19 de marzo de 1921 junto con Gabrielle Bloch y otros, 641983 solicitada en París el 16 de marzo de 1927 junto con Gabrielle Bloch.

[4] *Loi du 14 Juillet 1909 sur les Dessins et modèles*.

Esta creadora registró como *modèle* más de seis técnicas de plisado diferentes, el primero ya en el año 1903. Y con posterioridad utilizaría el sistema de patentes para invenciones complejas relacionadas con el plisado.[5]

Al margen de los plisados y de los diseños relacionados con la indumentaria, también localizamos una patente a nombre de una mujer (Marie Carrara) la que diseñó un interesante modelo de maniquí, el cual permitía cortar y coser directamente sobre él para después reunir las distintas partes. Esa pionera patente se depositó en Suiza en el año 1892.[6]

### Las patentes del matrimonio Fortuny

Mariano Fortuny llegó a registrar a lo largo de su vida más de sesenta patentes, en países tan distintos como Francia, Estados Unidos, Austria o Reino Unido.[7] Sin embargo, las patentes relacionadas con el ámbito textil y la indumentaria no empezaron hasta 1909, cuando Henriette Nigrin ya había entrado en su vida como compañera y colaboradora.

Ciertamente, no solo desarrollaron el sistema del *plisée ondulée* comentado, ni las variantes del Delphos y Peplos, sino que también extendieron su actividad a los sistemas de impresión polícroma de tejidos, los cuales acabaron desarrollando de forma intensiva en su fábrica de Giudecca.

Y si bien, como acabamos de ver, hubo otros inventores que se les adelantaron en el ámbito textil, entre ellos varias mujeres, no cabe más que considerar su carácter de pioneros en el uso del sistema de patentes para indumentaria no destinada al teatro o ballet.

Por otra parte, y con la misma finalidad, se sirvieron también del sistema de *modèles de application* francés creado por la ley de 1909,[8] en cierto modo equivalente al de modelos de utilidad que en aquel entonces estaba en vigor en España.

El hecho de que los inventores y diseñadores de principios del siglo XX se abocaran a la protección, de sus creaciones obedecía no sólo al deseo de protección que tanto las patentes como los modelos de aplicación otorgaban, sino principalmente al uso (y abuso) del fenómeno de la copia. En esos años las imitaciones no provenían de países lejanos como ocurre actualmente, sino de talleres, modistas y grandes almacenes cercanos a los creadores.

Francia fue un país precursor en dotar de medios garantistas a sus creadores: la ley de 1909 creó un sistema relativamente fácil y rápido de registro de obras y de ahí que muchos diseñadores se acogieran rápidamente a la protección que les dotaba.

También en París se creó *l'Association pour la défense des Arts Plastiques et Appliqués*, de la cual formaban parte nombres tales como los de Vionnet, Paul Poiret, o Jeanne Lanvin.

Y algunos de ellos no dudaron en litigar cuando vieron que sus creaciones estaban en juego: Madame Vionnet y Chanel litigaron de forma individual y también conjunta para defenderse de los que habían plagiado sus obras. Y lo mismo hizo el matrimonio Fortuny en el año 1913, cuando las copias ilegales del Delphos amenazaban con competir con sus creaciones originales.

[5] Patente de perfeccionamiento de los trabajos relativos al plisado de tejidos, número 597.884 solicitada en Francia en abril de 1935.

[6] Patente 5075 depositada en Suiza el 29 de febrero de 1892.

[7] Una relación detallada de todas ellas fue publicada en la obra "Estudio sobre algunos aspectos jurídicos en la vida y obra de Mariano Fortuny y Henriette Nigrin" en *Derecho del Arte. Anuario Iberoamericano 2018*, Ed. Thomson Reuters.

[8] Ley de 14 de julio de 1909 sobre diseños y modelos.



Uno de esos litigios, el que enfrentó a Mariano Fortuny con las Galerias Lafayette, tuvo especial relevancia, no sólo en el mundo jurídico sino también en la vida personal del matrimonio Fortuny.

No es ahora el momento y el lugar de extenderse sobre ese litigio, pero esperamos contar con la ocasión para desarrollarlo en un futuro.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# LAS MUJERES DETRÁS DE *LETRAS Y ENCAJES*

WILLIAM CRUZ BERMEO

Docente Titular, programa Diseño de Vestuario. Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín–Colombia

El contexto es la ciudad de Medellín, en Colombia, actualmente considerada el centro neurálgico de la moda colombiana. Allí, entre 1900 y 1950, publicaciones locales de distinta orientación política y temática informaron sobre el acontecer de la moda originada en los centros neurálgicos de entonces: París y Nueva York. Hasta finales del decenio 1930 esos medios reprodujeron principalmente información de moda generada en París, que al fin de cuentas era, desde el siglo XVIII, el centro mundial de la moda. Pero el estallido de la Segunda Guerra Mundial puso en jaque esa notoriedad y, en el proceso, Nueva York empezó a ocupar el lugar de París; sin embargo, el renacer de la industria de la moda en Francia, a inicios de la década de 1950, le devolvería a París su antigua posición,[1] así que las publicaciones en Medellín retornaron de nuevo a su antigua fuente informativa.

*Sábado*, *Progreso*, *Avanti* y *Letras y Encajes,* o periódicos como *La Defensa* y *El Colombiano*, fueron algunas de esas publicaciones periódicas de Medellín que contaron con un espacio dedicado a la moda. Sin embargo, este comunicado se enfoca en la sección de moda de *Letras y Encajes*, entre 1926 y 1939. Dicha revista celebró la moda haciendo pedagogía sobre el vestir, informando sobre tendencias globales las cuales contextualizaba en el ámbito local, instruyendo en aspectos técnicos del vestido y reflexionando sobre el valor cultural y económico de la moda, gracias a un grupo de mujeres cuyos nombres están hoy en la penumbra de la historia; a pesar de sus aportes intelectuales, de su bilingüismo y su sensibilidad para la moda. De hecho, algunas fueron miembros del Centro Femenino de Estudios, una asociación que se reunía "semanalmente a oír conferencias o a tratar [...] temas literarios o de cultura".[2]

[1] Valerie Steele, *Paris Fashion: A Cultural History*, Nueva York: Berg, 1998, pp. 267, 272.

[2] Ricardo Olano, *Memorias: 1935–1947*, Medellín: Fondo Editorial EAFIT, 2004, p. 538.






Esta imagen apareció en *Les Modes* en julio de 1926, y se reprodujo en octubre del mismo año en *Letras y Encajes*. *"Robe de diner par Worth"*. De *Les Modes,* julio 1926. Gallica.bnf.fr/ Biblioteca Nacional de Francia.


LETRAS Y ENCAJES

LA TIRANA DEL SIGLO XX

Sección de Modas a cargo de la Sra. María Olózaga de Pombo

COLORES Y COLORINES

Al reproducir esta imagen en su artículo *Colores y Colorines*, María Olózaga revela una de sus fuentes informativas. "*La tirana del siglo XX*"; de *Letras y Encajes*, octubre 1926. Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT.

### La revista *Letras y E*ncajes

La revista circuló de 1926 a 1959. Las mujeres tras la iniciativa de crear *Letras y Encajes*, y que figuran como directoras en la primera edición, fueron Sofía Ospina de Navarro, Alicia M. de Echavarría, Ángela Villa y Teresa Santamaría, quienes pertenecían a la élite social de Medellín en la segunda mitad del decenio 1920. Fines caritativos y de servicio orientaron entonces la publicación; primero, recaudar fondos para la construcción de un pabellón de maternidad en el principal hospital de la ciudad, el San Vicente de Paul. Y luego, la intención de generar contenidos que aconsejaran sobre labores domésticas y administrativas del hogar, útil "para las señoras de casa"[3] y que además las hicieran interesar por el arte y la literatura.

[3] *Letras y Encajes* 1, no. 1, agosto 1926, p. 1.

[4] Federico García Barrientos: *Lujo, confort y consumo: Medellín 1900–1930: (la revolución burguesa en Antioquia)*, Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana, 2014, pp.138–139.

[5] *Letras y Encajes* 1, no. 1, agosto 1926, p. 10.

Eran mujeres que a sus intereses filantrópicos sumaban sus vocaciones intelectuales y, en ese proceso, lograron hacer de la revista una lucrativa plataforma comercial, sostenida por una pauta publicitaria relativa al consumo de bienes suntuarios comercializados en la ciudad. Eran consumidoras, promotoras del consumo, promotoras del mercado y las comunicaciones.[4]

En ese mercado de bienes suntuarios la moda en el vestir era crucial; así que está presente la publicidad de fajas, salones de moda, sastrerías, bazares que ofrecen medias, guantes, calzado o mantillas, entre otras. De allí que la revista contara con una sección dedicada a informar sobre la moda, con el imperioso título de "La Tirana de la Moda"; en su primera entrega, sintonizada con la idea de interesar a las lectoras por el arte, expuso: "La moda no es un capricho del momento: ella es la manifestación del arte y de las costumbres de una época; por ella podemos darnos una idea casi exacta de la historia de las naciones".[5]

### "La tirana de la Moda" y sus artífices

Pero las mujeres al frente de aquella sección de modas no eran precisamente las directoras antes mencionadas; durante treinta y tres años de publicación, cerca de trece mujeres estuvieron a cargo de la sección: María Olózaga de Posada, Luisa Ángel de Henao Mejía, Clara Moreno, Lía Jaramillo de Uribe Escobar, Maruja Gómez, Maruja Jaramillo de Gaillard, Aura Gutiérrez Villa, Aurora L. de Jarque, Maruja Santamaría, Lucy Peláez, Jenny de Jaramillo Sánchez, Ligia Gómez y Emilia de Gutiérrez.

Sin embargo, consciente de que delimitar implica excluir, este comunicado podrá poner de relieve solo a tres de ellas, seleccionadas en virtud de su permanencia en la revista o del cambio en la orientación del contenido de la sección. Esto con el fin de exponer las fuentes y estrategias empleadas para informar en Medellín sobre las últimas modas. También para exponer el lado pedagógico/práctico con que trataron dicha información al contextualizarla en Medellín y sintonizarla con sus lectoras, y remarcar el valor que dieron al conocimiento sobre aspectos técnicos de confección.

### María Olózaga, moda pedagógica

En 1916 su imagen ya había aparecido en prensa nacional, como parte del "Álbum de Bellezas Nacionales" que solía publicar la revista *Cromos.*[6] Olózaga fue la primera en tratar con "La Tirana del Siglo XX" para *Letras y Encajes* y aunque estuvo ahí menos de un año la impronta de su enfoque quedó estampada por más de una década: consistía en adaptar al contexto local los "dictados de la moda" generados desde París, el centro mundial del estilo, creando con éstos su propia pedagogía de la moda basada en cómo aplicar lo informado y mediar con ello.

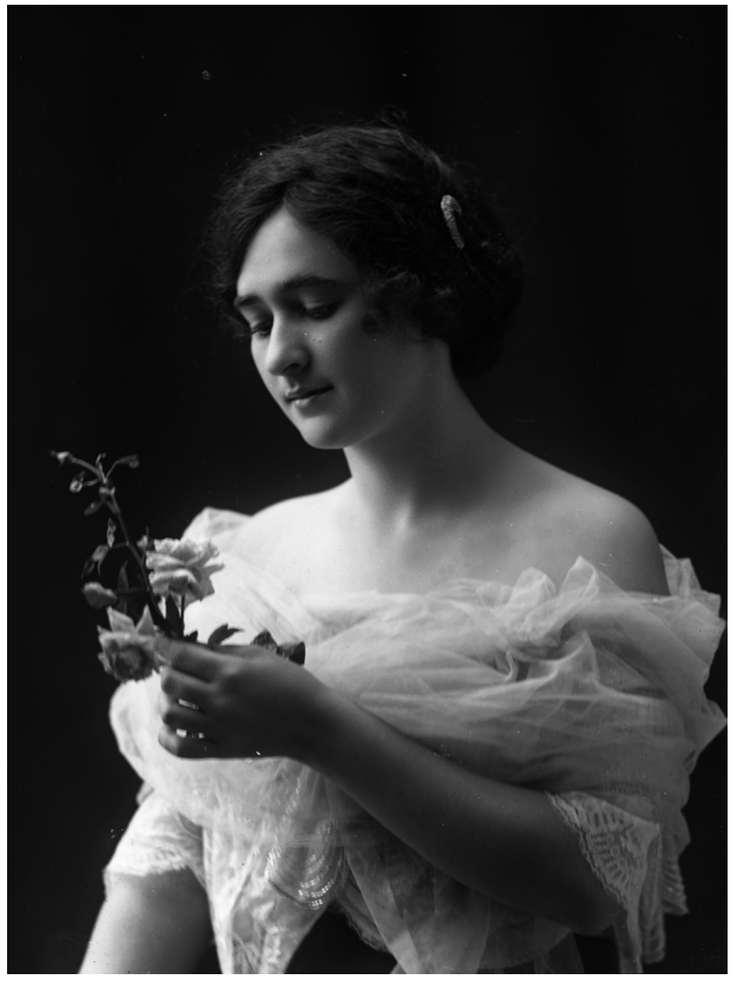
Ya en su primer artículo (agosto de 1926) se ocupó de explicar por qué la moda no era un capricho femenino pasajero, sino un prisma para observar el arte y las costumbres de una época y nación.

[6] *Cromos*, marzo 18, 1916, p. 147.



Seguidamente, orientó sobre distintos temas: el color en el vestir, los sombreros según el rostro, el cabello corto o el traje de luto. Al escribir sobre sombreros, por ejemplo, comentó que la moda siempre podía "llevarse sabiendo guardar el término de conveniencia personal",[7] sugiriendo así que para aquella era más bien una negociación entre las particularidades del individuo y los usos imperantes. Sin embargo, cuando habló sobre colores, clasificó qué colores en vestidos armonizaban con qué colores de pelo y cuáles complexiones físicas.[8]

En sus artículos ciertos indicios sugieren el origen de sus fuentes informativas para alimentar los contenidos antes mencionados. De un lado, el uso de seudónimos (Amateur y Colette), usual en la prensa francesa de moda, y la reproducción de ilustraciones antes publicadas allí; como en el caso de un vestido de Worth aparecido en *Les Modes* (julio 1926) y presentado en *Letras y Encajes* (octubre 1926). La táctica era reproducir y traducir del francés al castellano fragmentos de revistas de moda francesas; esta estrategia dominó en la sección de moda de *Letras y Encajes* hasta bien entrados los años 1930.



María Olózaga, la primera encargada de "La tirana del siglo XX", sección de moda de la revista *Letras y Encajes*. Por Fotografía Rodríguez. Medellín, 1915. © Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.

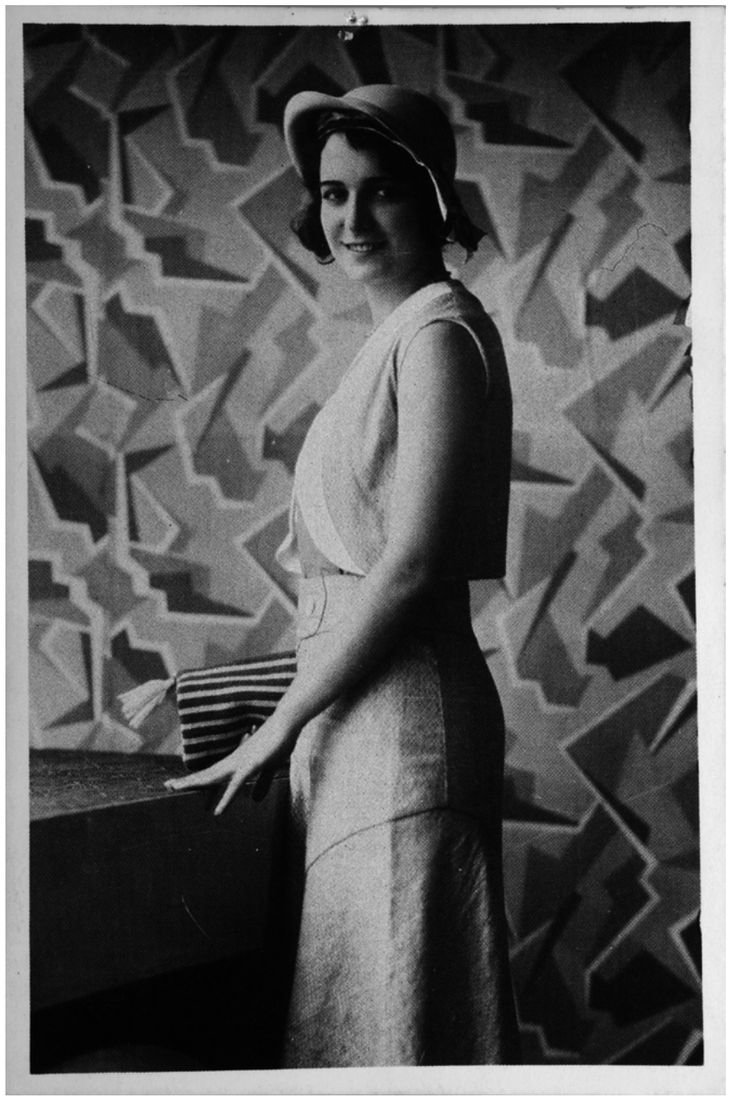
[7] *Letras y Encajes* 1, no. 8, marzo 1927, p. 123.

[8] *Letras y Encajes* 1, no. 3, octubre 1926, p. 42.

### Aura Gutiérrez, reina de belleza y estilo

Aunque *Letras y Encajes* fue constante durante 33 años su sección de moda no lo fue. En marzo de 1936, tras diez meses de ausencia la sección de moda reapareció, esta vez firmada por Aura de Lefebvre. Ella sería la persona que más tiempo permaneciera a cargo de la sección, ya que se mantuvo hasta junio de 1939.

Su nombre era Aura Gutiérrez Villa y adoptó el apellido Lefebvre al casarse con el embajador francés André Lefebvre Bachelier. En 1932 fue elegida como representante de Colombia al concurso de Miss Universo en Bruselas.



Aura Gutiérrez Villa fue la colaboradora que permaneció más tiempo a cargo de la sección de moda de *Letras y Encajes*, entre 1936 y 1939. *Aura Gutiérrez*, por Jorge Obando. Medellín, hacia 1932. © Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.



En sus artículos trató sobre tocados y sombreros, ropa de cama, consejos de belleza y estilos de peinado, y reportó colecciones de diseñadores y empresas textiles francesas. Gutiérrez Villa siempre acreditó éstos como traducciones y al final aparecían el seudónimo o la firma de la autora original, como lo hacía María Olózaga. Seudónimos como Jessie, R.B., o M.M., fueron recurrentes; también las firmas Lysiane Bernhardt, nieta de la actriz Sarah Bernhardt; Germaine Beaumont, escritora y colaboradora de *Vogue*, y Henriette Vermond. Esta acreditación señala la relevancia intelectual de traducir. En un fragmento fílmico de 1932, Gutiérrez Villa saluda en español a los colombianos desde Bruselas y en los cortes previos a su alocución se comunica en francés con el equipo de producción.[9]

En la cultura popular colombiana las reinas de belleza gozaban de prestigio, y solían provenir de la élite social. Se daba por descartado que la Señorita Colombia tenía sensibilidad para la moda, porque se pensaba que ello formaba parte de la formación burguesa. De modo que resultaba apenas natural que como exreina de belleza y mujer de sociedad, Gutiérrez Villa se ocupara de la moda en la única e influyente publicación femenina de su localidad. Con Gutiérrez Villa se inaugura una era donde las reinas de belleza eran voz autorizada en cuanto a moda, belleza y estilo; ésta se mantuvo hasta los años 1990.

[9] *Cromos*, marzo 18, 1916, p.147.

### Aurora L. de Jarque, textos inéditos

Antes de que Aura Gutiérrez Villa terminara su paso por la revista, Aurora L. de Jarque fue colaboradora ocasional, lo hizo entre agosto y diciembre de 1938. Esta experta brindaría “consejos e instrucciones sobre confección”,[10] así que la sección se orientó a entrenar a las lectoras en las artes de la costura tal como se trabajaba en talleres de modistas europeos; también aportaría nociones generales sobre entretelones, lógica y operatoria del sistema de la moda parisino. Contrario a sus antecesoras, De Jarque no hacía traducciones y más bien creaba textos inéditos a partir de su experiencia en el oficio de las agujas, e incluía dibujos explicativos y patrones de corte creados por ella misma. Una nota aclaratoria puntualizaba la exclusiva de su trabajo para *Letras y Encajes*.



[10] “Aspectos de la moda”, *Letras y Encajes*, agosto 1939, p. 3301.

Ya en 1922 Aurora L. de Jarque enseñaba corte y confección y escribía una sección de moda en el semanario *Sábado*. *«La Moda»;* por Aurora L. de Jarque. De *Sábado*, noviembre 18, 1922. Biblioteca Luis Echavarría Villegas, Universidad EAFIT.

[11] "La Moda", *Sábado*, octubre 1922, pp. 839–841.

[12] *Letras y Encajes*, abril 1938, p. 3073. Publicidad Instituto Central de Modas Art Studio.

[13] "Aspectos de la moda", *Letras y Encajes*, agosto 1938, p. 3301.

[14] "Cómo se hace la moda: Nociones generales", *Letras y Encajes*, septiembre 1938, pp. 3361–3366.

Su experticia se remontaba a 1922. Para entonces regentaba un taller en Medellín donde enseñaba corte y confección, se había diplomado en Europa y escribía la sección de moda del semanario *Sábado.*[11] Para 1938 dirigía el Instituto Central de Modas Art Studio, donde se impartían "cursos libres de modas, de lencería, de profesorado, de perfeccionamiento para profesoras, de creación de modelos y especiales por correspondencia".[12] Por su experiencia en la enseñanza y práctica del oficio, sus textos rompían con lo que había prevalecido en la revista: una pedagogía de la moda –apalancada en el "buen gusto"–, adaptación de estilos y transcripciones sobre lo visto en París.

Mediante sus textos las lectoras se pusieron al tanto de ciertos detalles de confección que daban valor al vestido moderno,[13] conocieron del proceso de creación, producción y las jerarquías en el interior de la grandes casas de moda. En su objetivo de revelar el escenario de la moda, De Jarque planteó el problema de las copias no autorizadas que atacaba a la industria de la moda francesa. Comentaba que entre los asistentes a los desfiles solían haber copistas que por cuenta de otras empresas tomaban nota y hasta fotografías de las últimas creaciones con el fin de venderlas fraudulentamente.[14]

Su participación en la sección fue breve, pero en tres colaboraciones dio a la sección una voz que hablaba con propiedad sobre la moda como industria. De Jarque sería relevada por Aura Gutiérrez Villa quien mantuvo la sección hasta 1939, cuando esta empezó un progresivo desvanecimiento hasta la total desaparición de las páginas de *Letras y Encajes* en 1952, alternando con nombres como "Ecos de la moda" y "La Moda".

## Conclusión

Se considera mediadores culturales a quienes comunican la moda porque filtran y propagan el trabajo de los diseñadores, al interpretarlo y adjudicarle un sentido en la vida práctica de los lectores. Esto resulta cierto para el periodo 1926–1959, cuando el acceso a la información era limitado e incomparable con la actual velocidad de difusión vía internet. En ese orden de ideas, las encargadas de la sección de moda de *Letras y Encajes* fueron mediadoras culturales, ya que a través de un ejercicio selectivo e interpretativo de la información conectaban la cultura de la moda con el deseo y las aspiraciones de la cultura local; tendían puentes entre la moda como industria global y las lectoras de la revista como usuarias de nuevas formas de representar la apariencia vestida.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# LOS CAPRICHOS DE LA MODA DECIMONÓNONICA EN LA CRÓNICA DE JUVENAL; MÉXICO 1871–1903

MÓNICA CÁZARES CASTILLO

Doctoranda en Historia por El Colegio de San Luis. Maestra en Historia

## Introducción

Esta investigación aporta al conocimiento de la difusión de la moda en el último tercio del siglo XIX en México. Los medios de comunicación de esta época fueron los periódicos; en ellos, la crónica social, también conocida como "la crónica de revista", fue un espacio de expresión donde algunos escritores podían discurrir entre las preocupaciones sociales y la política, entre los refinados gustos y la vida burlesca sin comprometerse demasiado. Sin embargo, la función principal de esta crónica era narrar los acontecimientos cotidianos de la vida social de la ciudad; las actividades altruistas de algunas organizaciones, las festividades populares, los espectáculos, las fiestas de los grupos de élite, las tendencias de la moda, entre otros.  Para ser cronista o revistero, se requerían conocimientos de otros idiomas como el francés, italiano e inglés; conocimientos de moda, literatura, geografía e historia; y estar informado de las novedades de otros países. Los temas favoritos de las lectoras fueron aquellos que hicieron referencia a la moda, los bailes y el teatro. Los cronistas de revista fueron quienes impulsaron el consumo de la moda francesa mediante mensajes implícitos y explícitos; algunos de ellos, de gran influencia en la sociedad, como fue el caso de Juvenal, un cronista de revista muy particular por su gran sentido del humor. Sus publicaciones abarcan 32 años hasta el día de su muerte; a decir de sus contemporáneos, eran de las más leídas y su opinión influenciaba en la sociedad. Las tiradas dominicales de los periódicos, en las cuales escribía su "Charla Dominical", aumentaban por la demanda. Las temáticas preeminentes fueron la moda y los espacios donde ésta se lució: las fiestas, los bailes y el teatro. Enrique Chávarri, quien escribió bajo el seudónimo de Juvenal, fue un hombre que reconoció el interés de las mujeres de alta sociedad por la moda. Se informaba de las tendencias europeas en las revistas como *La Moda Elegante*; a su vez, se le veía por las principales calles visitando las vitrinas de los cajones* de ropa más importantes para, posteriormente, escribirles a sus lectoras, cuáles eran las novedades; también, dio consejos sobre qué deberían vestir las mujeres según su constitución y atributos físicos.

* Tiendas de madera de una calle de la ciudad de México.

[1] María del Carmen Ruiz y Sergio Márquez, *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 186–187.

Enrique Chávarri (1871–1903), era un caballero de buena estatura, delgado, pálido, de recortado bigote negro, con gafas octagonales de vidrios negros "humo de Londres", sobre la pequeña nariz afilada como pico de ave. Sus inicios en *El Monitor Republicano* fueron como gacetillero, pero a partir del 12 de febrero de 1871 inició con "Charla de los domingos" bajo el seudónimo de Juvenal. "Este es el seudónimo más popular de Enrique Chávarri, al parecer se inspira en el poeta latino Decio Junio Juvenal (47–127 d.c.), autor de las clásicas *Sátiras*".[1]



Enrique Chávarri, Juvenal. INAH. Fototeca INAH. Catálogo, SINAFO_31305.



Su crónica ofrece valiosos datos para la historia de la vida cultural y social, dando cuenta de la cotidianeidad del México decimonónico con un gran sentido del humor. Sin embargo, por ser un hombre contestario y crítico de la política conoció la lúgubre prisión, pero no por ello dejó de escribir su crónica donde destaca el tema de la moda.

Gozaba de un "palco" en el estupendo escenario de la ciudad: la droguería donde trabajaba además del periódico. Ésta, estaba ubicada justo en la calle 3ra. de San Francisco, que se prolongaba hacia el Zócalo con el nombre de calle de Plateros y todas juntas eran conocidas con el nombre del *Boulevard.*

> "Se apoyaba en su bastón de bejuco, como si así procurase hallar descanso a la fatiga que le produjera su plantón, llevando con frecuencia su mano derecha a su sombrero *bombín* de color café, para contestar el saludo de los paseantes, quienes se fijaban en él con simpatía evidente. No se necesitaba ser observador estupendo para comprender desde luego que aquel hombre era conocido de todos".[2]

Este *boulevard* era el más frecuentado por la sociedad en general; carruajes y peatones transitaban por estas calles, donde además se ubicaban algunos de los principales negocios de modas, por lo que era común ver a las damas recorriendo sus calles, sobre todo a las damas de la élite. A decir de sus contemporáneos, Juvenal todos los días a la una de la tarde recorría las calles de San Francisco y Plateros; se detenía en los aparadores del Jockey Club[3] y examinaba, desmontaba en su imaginación pieza por pieza, los trajes, los sombreros y abanicos expuestos, y luego pasaba a la Reina de las Flores o la casa de Madame Toussaint, o a la de Anciaux.[4] Estar precisamente en la calle de más movimiento comercial y una de las principales vías que se utilizaron como paseos, además de ser invitado a las fiestas y bailes de la élite donde pudo admirar el esplendor de la moda en su máxima expresión –aseguró haber asistido a 910 eventos sociales–, dio seguramente al autor de las "Charlas", abundante material para escribir, interpretar, historiar y parodiar.

Para él, la moda femenina fue el artificio perfecto que embellecía a cualquier dama, no importando el precio que se le debiera pagar. En varias ocasiones defendió a aquellas mujeres que se les criticaba por frívolas,[5] incluso publicó un estimado de lo que un hombre debía invertir al año en el vestuario de su mujer o hija:

| **Francos** | |
|---|---|
| Costurera | 12.000 |
| Modista | 3.000 |
| Ropa blanca | 4.000 |
| Zapatero | 1.500 |
| Guantes, medias, lazos y Accesorios | 6.000 |
| Encajes de uso diario | 3.000 |
| Perfumes, peluquero y flores | 4.500 |
| Sombrillas y paraguas | 500 |
| **Total** | **34.500** |

[2] Ciro Ceballos, *Panorama Mexicano (Memorias) 1890–1910*, Estudio introductorio y edición crítica Luz América Viveros, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 171.

[3] Además del club Jockey Club, existía un cajón de modas y confecciones con el mismo nombre, ubicado en la calle 1ª de San Francisco no. 4; Emil Ruhland, *Directorio General de la República Mexicana*, 1890, p. 18.

[4] Clementina Díaz, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana*, Vol. I, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006, p. 187.

[5] Juvenal, "Charla de los Domingos", *El Monitor Republicano*, México, 30 de enero de 1876.

[6] El monto de los 47,700 francos fue el equivalente de 10,600 pesos mexicanos; el franco varió entre 4.50 a 3.87 por peso mexicano entre 1878 a 1888; fuente: *La Voz de México*, sección mercantil.

[7] *El Monitor Republicano*, México, 25 de julio 1886.

[8] *La Moda Elegante*, Madrid, 1884, p. 138.

[9] *La Moda Elegante*, Madrid, 1884, p. 184.

[10] Juvenal, "Charla de los Domingos", *El Monitor Republicano*, México, 1 de agosto de 1886.

[11] Juvenal, "Charla de los Domingos", *El Monitor Republicano*, México, 1 de agosto de 1886.

[12] Juvenal, "Charla de los Domingos", *El Monitor Republicano*, México, 4 de enero de 1880.



Prominencia trasera del polisón, *La Moda Elegante*, Madrid, 1884.

Según Juvenal, a este total hubo que añadir:

> "600 francos por mes de lavandera y planchadora, 300 francos mensuales de limpiar en el tinte las medias y las prendas de seda, 200 francos de regalos y de composturas, lo cual hacen 13,200 francos por año, que unidos a los anteriores, da un total de 47,700 francos anuales, gastados por una señora en trajes y moños exclusivamente; pues en esta cuenta no entran los gastos de casa, carruaje, joyas, bailes, etc.".[6]

Esta disertación no la hizo de manera crítica negativa; al contrario, agradeció a los padres de familia que invirtieron en sus hijas para el deleite visual de la sociedad:

> "El padre de familia que tiene seis pimpollos como unos luceros, que los viste como unas muñequitas, que se gasta en ellas un caudal, merece la gratitud de todos los ciudadanos, porque le proporciona cada vez que los pimpollos se presentan en cualquiera parte, el espectáculo más hermoso que puede imaginarse".[7]

La época en que escribe Juvenal abarca el periodo en que la moda tiene una característica única en la historia: el uso del polisón, también conocido como *tournure* [8] o ahuecador. Éste fue un accesorio que daba volumen en la parte posterior del vestido, es decir, daba la ilusión de tener un gran trasero. Algunos críticos de moda de la época reprocharon el uso de dicho accesorio, entre ellos muy reconocidos como la Vizcondesa Castelfindo, que escribió en *La Moda Elegante* que para ella, este accesorio era *"un poco ridículo",*[9] sin embargo, para Juvenal todo lo que significó moda, debía ser tolerado, incluso apreciado.

A decir de Juvenal, el polisón se intentó sustituir por otros artefactos para lograr el volumen deseado, como fueron "enormes bolsas llenas de lana o heno, ya de graciosas almohadas, henchidas de fino aserrín, ya de aros de hierro, sujetos a las tablas posteriores de la falda, ya de resortes, etc".[10] Contó una anécdota al respecto de este artefacto: una mujer que paseaba montando a caballo, de improviso, el animal se asustó, esto provocó que ella cayera de espaldas, de tal suerte, que al traer su polisón, el cual era elástico, "hizo el efecto de una pelota, produciendo un rebote que la levantó y dejó parada". Juvenal al respecto dejó esta lección:

> "La moraleja de esta historia consiste en no anatematizar de una manera inconsciente lo que la moda inventa, sin reflexionar antes en los altos fines de esa poderosa señora".[11]

Otro accesorio prodigioso que embelleció a la moda y que conocemos gracias a Juvenal, fue el corpiño *Veronese*. Según leemos los efectos que causó en la cintura femenina de la época, podría tratarse de los inicios de las fajas con telas elásticas, ya que según narró consistía en un corpiño sin costura, hecho de una tela de seda elástica, con aspecto de la falla gruesa o de la seda glaseada. La tela ceñía el busto de "una manera prodigiosa" que delineaba las formas y daba a la mujer el aspecto de una hermosa estatua. Para Juvenal, la moda en este sentido era admirable, una verdadera maga: "¡Llegar hasta enflaquecer a las gordas, llegar hasta formar un talle de palmera a aquella que por desdicha suya iba remedando las formas torneadas y rollizas del tonel!".[12]



La moda que describió Juvenal año tras año en este periodo significó una importante materia de caprichos femeniles, cada año nuevo representó una incertidumbre de lo que ésta propondría para cada temporada.[13] La relevancia de las crónicas de Enrique Chávarri significaron un espacio donde el tema de la moda pudo encontrar eco y transmitir a sus lectoras las novedades que desde Europa llegaban. Las mujeres que leían su crónica cada domingo estuvieron muy atentas a sus críticas, aunque éstas no siempre fueron tomadas en el mejor talante. En una ocasión, incluso, sufrió un atentado en contra de su vida por parte de una mujer que dijo se sintió aludida por la crítica que le hizo a su sombrero.[14]

Juvenal contribuyó en la promoción del comercio de la moda. En sus "Charlas" mandó constantemente mensajes implícitos que relacionaban a la mujer elegante y distinguida, pero sobre todo bella, con la moda. A través de su crónica, hizo constantes promociones de los cajones de ropa de mayor prestigio en la Ciudad de México.

La relevancia de las crónicas de Enrique Chávarri en la actualidad, conforman una fuente de información inagotable sobre los gustos y costumbres en la indumentaria de una sociedad de un periodo determinado, que corresponde a vincularlo con el ejercicio de la moda en la actualidad, cuyos inicios se ven reflejados en el último tercio del siglo XIX, donde Juvenal fue testigo de ello y así lo transmitió.

[13] Juvenal, "Charla de los Domingos", *El Monitor Republicano*, México, 4 de enero de 1880.

[14] Solórzano María Teresa, "Enrique Chavarrí, charlista sin igual del siglo XIX mexicano", en *Diálogos de la comunicación, revista académica de la federación latinoamericana de las facultades de comunicación social*, Edición Nº. 90: Reflexiones en torno a la historia de la prensa y el periodismo en Iberoamérica, 2015.

**Bibliografía**


CEBALLOS, Ciro, *Panorama Mexicano, 1890–1910, (Memorias)*, Estudio introductorio y edición crítica Luz América Viveros Anaya, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia moderna de México. El Porfiriato. La vida política interior*, Primera parte, Editorial Hermes, México, Buenos Aires, 1970.

DÍAZ y DE OVANDO, Clementina, *Invitación al Baile, Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana*, tomo I y II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

PONCE ALCOCER, María Eugenia, *La elección presidencial de Manuel González, 1878–1880: preludio de un presidencialismo*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.

RUIZA CASTAÑEDA y MÁRQUEZ ACEVEDO, *Diccionario de seudónimos, anagramas iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

SOLÓRZANO, María Teresa, "Enrique Chávarri, charlista sin igual del siglo XIX mexicano", *Revista académica de la Federación Latinoamericana de Facultades de la Comunicación*, Edición 90: Reflexiones en torno a la historia de la prensa y el periodismo en Iberoamérica, mayo–septiembre, 2015.

THÉRENTY, Marie–Eve, *La invención de la cultura mediática. Prensa, literatura y sociedad en Francia en el siglo XIX*, México, Instituto de Investigaciones José María Luis Mora, 2013.

*El Monitor Republicano*, 1871–1896.

*La Moda Elegante*, Madrid, 1884.

RUHLAND, *Directorio General de la República Mexicana*, 1890.

POPPER FERRYP, Júlio, *Plano del perímetro central de la Ciudad de México,* Directorio comercial 1883.

CHAVARRI, Enrique. Juvenal. INAH. Fototeca INAH. Catálogo, SINAFO_31305.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# EMILIA ENRÍQUEZ DE RIVERA, EDITORA Y EMPRESARIA DE MODA EN MÉXICO (1912–1940)


## CLAUDIA TANIA RIVERA

Doctoranda en Historia


Este texto se centra en la vida y trayectoria de Emilia Enríquez de Rivera y de *El Hogar*, la revista que ella dirigió y editó durante casi treinta años. *El Hogar* circuló de 1913 a 1942 y se distribuyó en todos los estados de la República Mexicana y en otros países del continente americano como El Salvador, Cuba y Estados Unidos de América. La moda fue uno de los contenidos centrales de esta revista y también fue crucial en la trayectoria laboral de su directora.[1] La historia de Enríquez de Rivera y *El Hogar* ilustra de manera ejemplar no sólo la relevancia que las secciones femeninas y los contenidos sobre moda tuvieron en la inclusión de las mujeres en el mundo de los impresos, sino la centralidad de estos contenidos en el desarrollo comercial de las empresas periodísticas a lo largo del siglo XX.

Enríquez de Rivera nació el 14 de julio de 1881 en la ciudad de Toluca, Estado de México. En casa heredó habilidades, algunas de ellas escasas entre las mujeres mexicanas de aquella época, que significaron una ventaja en su trayectoria de vida. Su padre, Santiago, era un impresor y maestro que le enseñó a leer y escribir con los métodos más avanzados de la época. Su madre, Matilde Hauville, ama de casa, murió cuando la futura editora era una niña, pero de ella aprendió las artes femeninas de costura y bordado (aunque años más tarde Enríquez de Rivera confesaría su poca afición por estas actividades).

La prematura orfandad materna sumada al hecho de su eterna soltería –Enríquez de Rivera nunca se casó–, hicieron de su padre una figura central en su vida. De él aprendió todos los secretos del oficio de la edición y la impresión. Además de esta gran herencia inmaterial, su padre la introdujo a su red de conocidos en el mundo de la tinta y el papel. De hecho, la primera incursión de Enríquez de Rivera en el mundo de las letras impresas fue en un diario llamado *Educador Moderno*, donde su padre formaba parte del equipo de redacción junto a otros hombres con los que la joven haría negocios más tarde. En este diario, Enríquez de Rivera publicó unos cuentos bajo el seudónimo de Obdulia.

Al fallecer su padre, sin una presencia masculina en su vida, Enríquez de Rivera ingresó de llenó en el mercado laboral. Primero optó por coser ropa militar, pero la poca paga y su nula paciencia para estas

[1] La información biográfica y una semblanza más detallada de Emilia Enríquez de Rivera puede leerse en Claudia Tania Rivera Mendoza: *Historia de una empresa editorial, su directora y sus lectores: revista El Hogar, 1913–1942*, tesis de maestría en historia moderna y contemporánea, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2010.



labores la llevaron a tocar las puertas de las oficinas de redacción donde trabajaban algunos conocidos de su padre. Las puertas se abrieron, pero el contenido de su escritura cambió por completo.

La aspirante a escritora se ganaría la vida durante los primeros años de su carrera como encargada de la sección femenina y del buzón de correspondencia con las lectoras de revistas como *Novedades. Revista Literaria y de Información* y *Revista de Revistas*. Su trabajo consistió en redactar notas sobre las últimas novedades del atuendo femenino y contestar las consultas que enviaban las lectoras. El camino laboral que recorrió Enríquez de Rivera no fue inaudito. Otras mujeres en México y en el mundo ya habían seguido ese sendero. Las letras sobre las últimas novedades del vestido escritas por españolas como la vizcondesa Castelfido, María del Pilar Sinués o Blanca Valmont, habían circulado por tierras mexicanas en distintos periódicos desde la segunda mitad del siglo XIX.[2] A ellas se sumaron, años más tarde, mujeres mexicanas que, como Enríquez de Rivera, encontrarían en la sección femenina un espacio de trabajo dentro del masculino mundo de las publicaciones periódicas.[3] Pero a diferencia de estas antecesoras, a Enríquez de Rivera le tocó vivir un contexto inusual: los años más violentos de la Revolución Mexicana (1910–1917).

Esta revolución social provocó una intensa oleada de violencia que hizo más hostil el entorno para las publicaciones periódicas. La escasez de materias primas (láminas, tintas y papel) para su producción fue constante. Además, la Revolución Mexicana suscitó movimientos migratorios que provocaron remates de bienes muebles como edificios e imprentas y vacantes laborales.

En el verano de 1913, Enríquez de Rivera se integró al equipo de redacción de *Revista de Revistas*, como encargada de la sección femenina y del buzón de correspondencia. Esta publicación era propiedad de Raúl Millé, un francés experto en el negocio de los impresos en México. En septiembre de ese mismo año comenzó a circular *El Hogar* con Enríquez de Rivera como su editora. Quizá el panorama de guerra terminó pronto con el entusiasmo de Millé. Ese año vendió *Revista de Revistas*, aunque dejó *El Hogar* en manos de la joven editora, pues había sido idea de ella el lanzamiento de una revista dedicada sólo para mujeres.

Equipada con los conocimientos del oficio, con una red de contactos y con una tenacidad notable, Enríquez de Rivera navegó con éxito en el poco prometedor paisaje. La joven editora negoció con revolucionarios la compra de papel, consiguió restos de tinta de otras imprentas para imprimir *El Hogar*, vendió espacios de publicidad de su revista a empresas petroleras y también pactó la compra de bienes muebles, lo que le daría una independencia casi absoluta a su empresa. A esto hay que agregar los conocimientos sobre el oficio de edición que heredó Enríquez de Rivera y su experiencia como encargada de las secciones de moda y del buzón de correspondencia con lectoras. Esta experiencia laboral fue crucial en su trabajo como editora y empresaria cultural, pues el carteo con las lectoras y las secciones sobre moda y labores femeninas fueron piedra angular del éxito de *El Hogar*.

Hacia los primeros años de la década de 1920, esta mujer había logrado lo que varias de sus antecesoras habían intentado sin éxito: ser la dueña de una revista con edificio e imprenta propios con la ventaja de crecer en un mercado poco competido por la situación de guerra. Así, en menos de diez años –de 1913 a 1922–, *El Hogar*

[2] Dolores Gabriela Armendáriz Romero: *Mujeres de crema y pompa en la Ciudad de México, moda y prácticas de belleza: 1880–1910*, tesis de doctorado en historia moderna y contemporánea, Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016.

[3] Claudia Tania Rivera, «Editoras en las publicaciones periódicas», disponible en <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1354> [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2019].

pasó de suplemento mensual de otra revista a ser un semanario de cuarenta páginas, con edificio e imprenta propio. Más tarde, *El Hogar* se convertiría en una empresa sólida y referente en el mundo de los impresos en México, durante las décadas de 1920 y 1930.



Retrato de Emilia Enríquez de Rivera Hauville. Archivo Familiar Fernández–Zayas.

Además de incluir columnas donde se debatía sobre los nuevos estilos de vestimenta y figurines de moda, las páginas de *El Hogar* ofrecieron a sus lectoras moldes para bordar y patrones para confeccionar en casa atuendos de moda que podían adquirir a través de la revista. La venta de estos patrones llegó a poblados rurales y urbanos de todo México y fue posible gracias a las negociaciones que la misma Enríquez de Rivera realizó durante los viajes que realizaba a Nueva York. Estos moldes de confección de vestidos eran de empresas estadounidenses como McCall, Butterick o Delineator.



Algunos de estos patrones de confección eran diseños de casas de alta costura como Chanel o Lanvin. Además, ofrecían verdaderas novedades a sus posibles consumidoras. Por ejemplo, cuando *El Hogar* vendió los moldes McCall, éstos eran los únicos que llevaban impreso el trazo de las piezas que conformaban la prenda, así como las indicaciones de cómo cortar la tela y unirla al resto de las partes. Estas instrucciones estaban impresas en inglés, francés y español y facilitaban el armado las prendas de ropa.[4]

Además de la venta de patrones de confección, *El Hogar* incluía buzones de correspondencia donde las lectoras solicitaban mercancías de la más diversa índole o que no encontraban en los lugares donde vivían. En estos buzones quedaron registrados los pedidos de varias lectoras, quienes manifestaron su interés por comprar los mismos moldes para confeccionar ropa que cosméticos como: cremas, delineadores, labiales, sombreros, recetas de cocina y hasta gallinas. Es probable que estos pedidos hayan estimulado la inclusión de publicidad en la revista.

Al anunciarse en las páginas de la revista, se aseguraba la mirada de posibles compradoras que entretenían sus ojos en estos buzones y en las páginas de moda. De esta manera, los buzones pudieron usarse ante los comerciantes y productores como prueba del atractivo escaparate que ofrecían las páginas de *El Hogar*.[5] Pero estos buzones no sólo tuvieron un carácter comercial.

Las lectoras de la revista también solicitaron consejos a las encargadas y a otras lectoras sobre asuntos de la más diversa índole. En varias ocasiones, los temas que se abordaron en este carteo se convirtieron en contenidos de los números siguientes de *El Hogar*. Por ejemplo, alguna novela que se publicaba por entregas, artículos sobre atuendos de luto o cuidado de gallinas.

En *El Hogar* hubo varios buzones de correspondencia con las lectoras y distintas encargadas de contestar las consultas o pedidos de las lectoras. Más allá de esta variedad, lo interesante es que la publicación de las cartas con los lectores de *El Hogar* fue constante durante casi veinte años (a partir de 1921 y hasta que dejó de circular la revista, en 1942). Esta constancia fue posible porque estos buzones estuvieron, a excepción de los últimos años, a cargo de mujeres con quienes las lectoras sentían confianza para contarles asuntos considerados privados, como la compra de ropa interior o el consejo sobre cuestiones amorosas.

La constancia en la publicación de los buzones y la figura de una mujer a su cargo permitieron la formación de lazos de confianza no sólo entre las encargadas de esas secciones con las lectoras, sino también entre unas lectoras y otras. Por ejemplo, Amada Linaje de Becerra, una de las encargadas del buzón que estuvo de manera intermitente entre 1924 y 1942, hizo compras para *Alma Gitana,* lectora de la revista, y se convirtió en madrina de bautismo de una de sus hijas. También hubo lectoras que comenzaron a cartearse más allá de las páginas de la revista e incluso llegaron a conocerse en persona. En resumen, las páginas de *El Hogar* actuaron como un espacio de socialización para mujeres que tenían un restringido acceso al espacio público.

Además de esta actividad comercial y afectiva, las oficinas y las páginas de *El Hogar* fueron el cuartel de un grupo de mujeres feministas que denunció y escribió sobre las desigualdades entre los sexos y las posibilidades de la participación femenina más allá del

[4] Claudia Tania Rivera Mendoza: «Mercaderes de la moda con escaparates de papel. El trabajo editorial de la revista *El Hogar* en la venta de patrones McCall», *Nierika. Revista de estudios de Arte*, 11, 2017, pp. 82–93.

[5] Este tema y los que siguen en el texto los desarrollos más a fondo en la tesis de doctorado en historia del programa de posgrado de historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, que estoy escribiendo.

ámbito doméstico.[6] Estas mismas páginas se convirtieron en aparador de las ideas de esa élite femenina –entre ellas ideas sobre la apariencia femenina–, que fueron leídas y discutidas por otras mujeres que buscaban orientación en un mundo que se transformaba.

Así, lejos de lo que suele pensarse, la información sobre moda y la participación de las mujeres en la cultura impresa fueron piezas clave en el desarrollo de los negocios periodísticos; de manera particular, las editoras fueron –y son– actores cruciales en la difusión y el comercio de la moda a nivel internacional.

[6] Bertha Rodríguez Breillard: *Catálogo de la revista El Hogar (1913–1942),* tesis de licenciatura en historia, Ciudad de México: UNAM–FFYL, 2012.

**Bibliografía**


ARMENDÁRIZ ROMERO, Dolores Gabriela, *Mujeres de crema y pompa en la Ciudad de México, moda y prácticas de belleza: 1880–1910,* tesis de doctorado en historia moderna y contemporánea, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016.

MEDINA BRENER, Larisa, *Derechos y reveses en una comunidad femenina y emocional: de revoluciones, feminismos y tejidos en la revista El Hogar, 1920–1928*, tesis de maestría en historia, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2013.

RIVERA MENDOZA, Claudia Tania, *Historia de una empresa editorial, su directora y sus lectores: revista El Hogar, 1913–1942,* tesis de maestría en historia moderna y contemporánea, Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2010.

RIVERA MENDOZA, Claudia Tania, "Mercaderes de la moda con escaparates de papel. El trabajo editorial de la revista *El Hogar* en la venta de patrones McCall", *Nierika. Revista de estudios de Arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, número 11, enero–junio 2017, pp. 82–93.

RIVERA, Claudia Tania, «Editoras en las publicaciones periódicas», disponible en <http://www.elem.mx/estgrp/datos/1354> [fecha de consulta: 4 de septiembre de 2019].

RODRÍGUEZ BREILLARD, Bertha, *Catálogo de la revista El Hogar (1913–1942),* tesis de licenciatura en historia, Ciudad de México, UNAM–FFYL, 2012.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# EN LOS ALBORES DE LA PROFESIÓN DE *STYLIST*. ELISABETH H. BUCKLEY Y RENÉE LÓPEZ DE HARO, *MADRID EDITOR* PARA *HARPER'S BAZAAR* (1963–1973)


DANIELE GENNAIOLI

Universidad Politécnica de Madrid, España


Las páginas de *Harper's Bazaar US*[1] ofrecen una perspectiva privilegiada sobre el intento de la moda española de obtener visibilidad en el mercado norteamericano en los veinte años posteriores a la Segunda Guerra Mundial y especialmente en el período comprendido entre 1963 y 1973, una década crucial en el proceso de afirmación de España como centro de moda, que coincide con la inclusión de los cargos de *Madrid Editor* (1963–1971) y *Spanish Editor* (1971–1973) en el organigrama de la revista. El artículo tiene como propósito mostrar una sintética biografía personal y profesional de Elizabeth H. Buckley y Renée López de Haro, pero sobre todo presentar una línea de investigación inédita relativa al vínculo establecido entre la consolidación de la presencia internacional de la Alta Costura española y el trabajo realizado por las primeras corresponsales de la publicación estadounidense en España.[2]

No obstante, a principios del año 1950 el periódico *Women's Wear Daily* incluyó las ciudades de Madrid y Barcelona dentro del itinerario europeo de los diseñadores americanos marcando, al menos teóricamente, el final de su aislamiento.[3] El momento al que se suele hacer referencia como el comienzo de la internacionalización de la moda española corresponde con los desfiles colectivos ante la prensa y compradores extranjeros de agosto de 1952 en el Hotel Palace de Madrid.

Sin embargo, aunque esta fecha tiene cierta relevancia, no marcó el inicio de un desarrollo independiente de la costura española que, según Bettina Ballard –histórica corresponsal de *Vogue US*–, todavía era *confused* y comprometida *to reproduce over and over a Balenciaga look*.[4] Excluyendo al maestro de Guetaria, cuya firma principal estaba afincada en París, y salvo un par de anuncios de 1953 relativos a las colecciones que Pedro Rodríguez y Asunción

[1] Se trata de la edición más antigua de la revista *Harper's Bazaar*. Fundada en 1867, inicialmente con una emisión semanal, a día de hoy sigue perteneciendo al grupo Hearst tras la adquisición en 1913 por William Randolph Hearst.

[2] La comunicación es el resultado de la investigación para la elaboración del artículo *Poner a Madrid en el mapa (1963–1976). El papel de Madrid Editor para Harper's Bazaar y Vogue en la definición de una nueva capital de la moda* (aceptado para publicación el 25–07–2019) y se enmarca en el desarrollo de la tesis que estoy realizando dentro del programa de Doctorado en Arquitectura, Diseño, Moda y Sociedad por la Universidad Politécnica de Madrid. El vaciado de la revista *Harper's Bazaar* se ha concretado a través del archivo físico de la Bibliotecas del Museo Victoria and Albert de Londres.

[3] Irene Kuhn: "Spain: What's there for Fashion...", *Women's Wear Daily*, New York, 28 de febrero de 1950.

[4] Bettina Ballard: *In my Fashion*, New York: David McKay Co, 1960, p. 251.

Bastida realizaron en exclusiva para el gran almacén neoyorquino Franklin Simon,[5] hasta 1960 la Alta Costura española rara vez había llegado a las páginas de *Harper's*. Más que hacia la moda, el interés de la publicación estaba dirigido a lugares considerados funcionales a la estrategia de transformar la península en un destino vacacional anhelado. Pamplona, por ejemplo, es inmortalizada en una serie de fotografías que Henri–Cartier Bresson tomó en el verano de 1952,[6] al igual que Ibiza, que se encuentra en el centro del reportaje "Island Frontier of Spain".[7] Incluso en los casos en que las arquitecturas y los paisajes de la región más presente en el imaginario colectivo sobre España, Andalucía, se convierten en escenarios de campañas publicitarias, la costura española nunca es protagonista. Una muestra de ello es la Alhambra, que en el reportaje "Clothes of 1953 in Granada" ejerce de localización para los "androitly simple American Clothes" de las marcas Elfreda–Fox, Bonnie Cashin y Claire McCardell.[8]

En el número de abril de 1955, en cuyas páginas se aprecia una especie de influencia ibérica casi completamente dominada por las referencias a la estética gitana y al mundo de la tauromaquia, la única mención acerca de la moda española se limita a un escueto "inspired by Pertegaz", en relación a un conjunto de Seymour Fox.[9]

La introducción de la posición de *Madrid Editor* en la plantilla de la revista, en agosto de 1963, mostró sin embargo que la mirada de *Harper's* sobre España había cambiado, otorgándose oficialmente un lugar destacado dentro de la nueva geografía internacional de la moda. El papel, inédito hasta entonces, era desempeñado por una poco conocida "Betsey" Buckley. Este puesto fue acuñado bajo la dirección de Nancy White, que en 1958 reemplazó a Carmel Snow al frente de la cabecera del grupo Hearst, y se añadía a los cargos de *Paris* y *Rome Editor*, creados respectivamente en 1937 y 1952 para Marie–Louise Bousquet e Irene Brin. Dotándose de una corresponsal, España ingresaba en el círculo de naciones europeas dignas de atención, junto con Francia e Italia. Tanto es así que incluso *Vogue US*, competidora por excelencia de *Harper's*, adoptó casi simultáneamente la misma solución encomendando, en enero de 1964, el análogo cargo de *Madrid Editor* a la mejor conocida por las crónicas mundanas Condesa de Quintanilla (futura Condesa de Romanones).

El giro en la perspectiva resultaba evidente en un reportaje de 1964 donde los *couturiers* Asunción Bastida, Herrera y Ollero, Elio Berhanyer, Vargas Ochagavía y Manuel Pertegaz adquirían una identidad propia y no se quedaban como vagas inspiraciones.[10] De hecho, la descripción de cada traje va acompañada de una breve nota biográfica que ayuda a contextualizar a los protagonistas de la moda *made in Spain*.

Desde el punto de vista práctico, el trabajo de Elizabeth H. Buckley para *Harper's Bazaar* encuentra un parecido con el actual oficio de *stylist* desarrollado en el campo editorial. Las funciones que se le asignan concuerdan con los cometidos identificados por la académica Caratozzolo en el caso de Irene Brin, encargada principalmente de coordinar las relaciones entre las casas de moda y la revista durante los desfiles, seleccionar las localizaciones y las maniquíes para las sesiones fotográficas y, por último, elaborar notas informativas que la redacción revisitaba en los pies de foto finales.

La expresión *stylist*, que según explican Sarah Mower y Raul Martínez, apareció por primera vez en las revistas a lo largo de los años treinta,[11] hacía referencia inicialmente a un profesional "in good taste",[12] empleado tanto en el ámbito de la confección americana, en calidad de artífice de la aceptabilidad estética del producto industrial, como en la actividad de asesoría a los *buyers*. Las facetas de *arbiter* del buen gusto y de previsor de tendencias son las únicas componentes que sobreviven en la acepción contemporánea del término. Enmarcado por *Vogue US* y *Harper's Bazaar US* bajo el título de *Fashion editor*, el *stylist* como figura de mediación entre el diseñador y los lectores de las publicaciones de moda emerge en los años 60 y solo se consolidará dos décadas más tarde.

Por tanto, la *Madrid Editor* opera en una fase aún embrionaria de la profesión. Prueba de ello es que el *bricolage*, acción fundamental en la práctica del *styling* del postmodernismo,[13] no está presente en los reportajes de los años 60 donde los *looks* son casi siempre totales, es decir, compilados a partir de prendas de un solo diseñador, y raramente están reorganizados con el objetivo de agregar estilo a la imagen de moda.

El componente creativo se expresaba sobre todo en cuestiones curatoriales referentes al montaje de la sesión fotográfica, como la elección de la localización. En un intento de proporcionar una imagen moderna de la España tardofranquista, desde mediados de los años 60 la revista empezó a dar visibilidad a los protagonistas de la vida pública nacional, inmortalizándolos en entornos urbanos o frente a las arquitecturas contemporáneas de los principales centros españoles.

**Biografía**

> "La mujer más elegante de Madrid, en este momento, es Betsy Buckley. [...] Betsy ha nacido en Nueva York, y es muy alta, de miembros alargados, delgada, casi plana. Los trajes funda le caen de maravilla; continuamente cambia de peinado. [...] Hace poco más de tres años llegó a España con su marido, que es escritor, y sus niños. Y tanto le gustó Madrid que se quedaron a vivir. Betsy tiene una columna en la revista 'Harper's Bazaar' que escribe desde aquí sobre temas nuestros, con el título de 'Las cosas que pasan'".[14]

A pesar de no tener claro qué papel ocupaba realmente Elizabeth H. Buckley en *Harper's Bazaar* y alterando en tres años su llegada a España, la periodista del diario de León nos facilita uno de los escasos testimonios del paso de la *editor* americana por la península.

Procedente de East Islip (Long Island, Nueva York), Elizabeth Howell había nacido el 20 de enero de 1933 y pertenecía a la acomodada burguesía estadounidense, siendo su padre, William Huntting Howell, un hombre de negocios cuya familia había estado ligada desde generaciones al comercio de la caña de azúcar con la República Dominicana y Cuba.[15] Después de estudiar en el famoso instituto Miss Porter's de Farmington (Connecticut), había ingresado en la Finishing School Hewlett de East Islip, donde las adineradas jóvenes *ladies* aprendían a comportarse en sociedad.

[5] *Advertisement: Spanish Renaissance Collection* (Franklin Simon & Co., Inc.), *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de noviembre de 1953. "As the Year Comes Full Circle...", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de diciembre de 1953.

[6] Kenneth Tynan: "Fiesta en Pamplona", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de junio de 1953.

[7] "Island Frontier of Spain", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de enero de 1953.

[8] "The New World Travelers: Fibers of 1953", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de junio de 1953, p.111.

[9] "Spanish Lines, Spanish Color", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de abril de 1955, p.169.

[10] "Spain: night's magic. Spain: day's tailoring", *Harper's Bazaar*, Nueva York, 1 de abril de 1964.

[11] Citado en la comunicación de Jennifer Anyan y Philip Clarke.

[12] Elizabeth Hawes: *Fashion is spinach*, Nueva York: Random House, 1938, p. 81.

[13] El *bricolage* consiste en la recuperación de materiales y estilos del pasado para crear nuevos discursos sobre moda. Anyan y Clarke trasladan a la profesión de *stylist* esta práctica que Malcolm Barnard aplicaba al trabajo del *fashion designer*.

[14] Sofía Morales: "Madrid en el bolso", *Proa*, León, 03 de enero de 1964, p.7.

[15] Elizabeth H. Buckley tenía dos hermanas: Barbara y Emilia Hope. Una vez casadas, pasarán a ser conocidas como Mrs. Thomas O. Calhoun y Mrs. W.Ancrum Boykin.

Tras la boda con Fergus Reid Buckley,[16] acontecida el 9 de junio de 1951, siete años más tarde, el matrimonio se muda a Marbella junto a sus tres hijos. El traslado a Madrid, a finales de 1958, está marcado por una actividad ecléctica a nivel profesional: además de introducirse en el selecto grupo de norteamericanos afincados en la capital, Elizabeth pasa a formar parte de los círculos culturales ligados al teatro. Hasta el punto de que en 1960 fundó, junto con el empresario José Sainz de Vicuña y los directores Miguel Narros y William Layton, el Teatro Estudio Madrid (TEM), un proyecto de vanguardia inspirado en el Actors Studio de Nueva York. En 1968, había llegado incluso a diseñar el vestuario de una adaptación de *Las mocedades del Cid* de Guillén Castro, realizada bajo la dirección de Miguel Narros.

Su colaboración con *Harper's Bazaar*, cuyos inicios fueron orquestados probablemente por Aline Quintanilla, prosiguió formalmente hasta mayo de 1972, momento en que fue definitivamente sustituida. Si bien durante años Buckley se había mantenido sola en el cargo de *Madrid Editor*,[17] es a partir del número de abril de 1971 cuando, paralelamente al cambio de denominación a *Spanish Editor*, las corresponsales de *Harper's* en España se duplican con la entrada oficial en el *masthead* de la revista de Renée López de Haro.

Nacida como Renée Wolfe el 22 de noviembre de 1943, procedía de una familia de origen irlandés residente en Miami Beach (Florida). Se licencia en humanidades por el Rollins College (Winter Park, Florida) en 1965 y, posteriormente, se traslada a Long Island (Nueva York) donde es contratada por una agencia de publicidad. Afincada definitivamente en España a partir de 1966, tras realizar un programa de intercambio con la Universidad Complutense de Madrid, empezó a trabajar como secretaria del matrimonio Buckley y asistente personal de Elizabeth en el montaje de los reportajes para *Harper's* en 1968.

La fórmula de las dos *Spanish Editor* se interrumpe en junio de 1972, cuando Renée se convirtió en la única representante de la cabecera en España. A principios de los años 70, *Harper's Bazaar* estaba atravesando un momento delicado, caracterizado por el cese de Nancy White como *Editor–in–Chief* y por la llegada del célebre columnista James Brady. Bajo la dirección de Brady, en calidad de *Publisher* y *Editor*, la cantidad de reportajes sobre moda española disminuyeron significativamente y el interés hacia España se vería afectado definitivamente en noviembre de 1973 con la supresión del cargo.

[16] Octavo de diez hijos del ejecutivo de la industria petrolera William Frank Buckley Sr., Fergus Reid Buckley nació en Francia y había sido educado entre Europa, México y Estados Unidos.

[17] Tras separarse de su esposo, en 1971, Elizabeth traslada su residencia en Lanzarote dejando oficiosamente el trabajo de corresponsal para *Harper's* en mano de López de Haro. Entre sus domicilios posteriores habría que incluir Hawái y Florida, donde muere el 6 de marzo de 2004.



**Bibliografía**


ANYAN, Jennifer & CLARKE, Philip, "The role of the stylist in hypermodern image–making", *Fashion Colloquia*, Simposio llevado a cabo en London College of Fashion, Londres, 2011.

BALLARD, Bettina, *In my Fashion*, David McKay Co, Nueva York, 1960.

BUCKLEY, Fergus Reid, *An American family. The Buckleys*, Treshold Editions, Nueva York, 2009.

CARATOZZOLO, Vittoria Caterina, "Il mestiere di *Rome Editor*. Irene Brin e *Harper's Bazaar*", en *Irene Brin, Gasparo del Corso e la Galleria L'Obelisco*, Drago, Roma, 2018.

CARAZO AGUILERA, Javier, *William Layton, la implantación del método en España*, Editorial Fundamentos, Madrid, 2017.

GENNAIOLI, Daniele, "Internationalism and exoticism in the public image of Aline Romanones and Consuelo Crespi", en *Reverse Design: a current scientific vision from the international fashion and design congress*, CRC Press, Boca Raton, 2018.

HAWES, Elizabeth, *Fashion is spinach*, Random House, Nueva York, 1938.

LYNGE–JORLÉN, Ane, "Editorial Styling: Between Creative Solutions and Economic Restrictions", *Fashion Practice*, 8(1), 2016, pp. 85–97.

RODRÍGUEZ, Jesús, "Renée López de Haro, la periodista que nos enseñó a vestir", *El País Semanal*, Madrid, 30 de octubre de 2016. Disponible en: <https://elpais.com/elpais/eps.html> [fecha de consulta: 04 de septiembre de 2019].

ROSÉS CASTELLSAGUER, Silvia, "Pedro Rodríguez y el inicio de la internacionalización de la moda española, *Modernos a pesar de todo*, Simposio llevado a cabo en FHD (Fundación Historia del Diseño), Barcelona, 2016.


© Copyright "Work in progress"
no citar sin el permiso del autor

# VESTUARIO
# DE TEATRO Y CINE

# LA EVOLUCIÓN DEL DISEÑO DE PERSONAJE EN LA ESCENA CATALANA. DEL MODERNISMO A LA CONTEMPORANEIDAD

Doctora en Historia de la Escenografía por la Universitat de Barcelona. Escenógrafa, artista visual y docente. Institut del Teatre.

ANNA SOLANILLA I ROSELLÓ

## El diseño de personaje

El primer objetivo de esta comunicación responde a la necesidad de definir qué es el diseño de personaje desde una perspectiva actual. Los diseñadores de personaje son artistas que se expresan a través de jugar y dar sentido a su intervención en el cuerpo vivo del intérprete. Diseñan el vestuario y caracterizan al intérprete, pero también pueden crear personajes virtuales o materiales a los cuales el diseñador da vida.

Así pues, solo presenta de forma completa el diseño de personaje en el momento de la escenificación, de la acción en el tiempo y en el espacio frente a un público. Los figurines y todo el material que el diseñador utiliza para conceptualizar y proyectar son material preparatorio, herramientas para aproximarse, que culminan en la obra en vivo. Evidentemente, el diseño de personaje es un arte de cualidades efímeras.

Por tanto, el estudio, análisis e investigación del diseño de personaje solo puede apoyarse en los testimonios, los registros que generan el proceso de diseño y el tiempo de la puesta en escena. Se interpreta, pues, a partir de materiales que son una aproximación a la obra completa.

El diseño de personaje es un arte que va más allá de dar respuesta a aspectos como la utilidad, la convención social o las necesidades ornamentales, ya que en la puesta en escena el diseño cumple, principalmente, unas necesidades expresivas y de creación de sentido. Es pues un diseño–arte de fuerte base conceptual y en donde se reflejan los valores e ideas de la propia sociedad.

Esta comunicación utilizará siempre estos “registros parciales” (figurines, fotografías de escena, vídeos, etc.) para ir desplegando los distintos conceptos de estudio. La mayoría de ellos son materiales depositados en el Museu de les Arts Escèniques (MAE) y/o reproducciones de proyectos cedidos por diseñadores/oras.



El diseño de personaje en Catalunya se desarrolla de forma similar al resto de Europa y para desplegar su básico mapa conceptual destacaremos tres periodos y algunos de sus profesionales más representativos. El primer periodo corresponde al modernismo y el principio del teatro moderno en Catalunya, liderados por Adrià Gual. El segundo, corresponde el periodo postfranquista donde explosionan fuertes inquietudes de recuperación de las artes y la cultura, con el escenógrafo Fabià Puigserver. Finalmente, ya en tiempos actuales, importantes profesionales de la escenografía y el diseño de personaje, como Montse Amenós, nos permitirán explicar qué finalidades cumple el diseño de personaje contemporáneo.

Existen dos líneas conceptuales sobre las cuales evoluciona y se fundamenta el diseño de personaje en el teatro occidental: una se centra en entender el cuerpo como un soporte de signos; de hecho, esta idea acaba leyendo el cuerpo como un signo en sí mismo. La otra, se despliega gracias a la comprensión del cuerpo en escena como un elemento fenoménico, como algo relacionado con la acción y, por tanto, íntimamente ligado al tiempo y a las capacidades expresivas del cuerpo en sí mismo. Este diseño de personaje de las vanguardias del siglo XX adquirirá sentidos autónomos, abstractos, que casi deshumanizan al personaje.

El diseño de personaje fenoménico enfatiza la cualidad expresiva del mismo cuerpo del intérprete. Comprende el cuerpo y todo aquello que se relaciona con él como un todo articulador de sentido. Así pues, en la modernidad se amplían las estrategias. Ahora el diseño de personaje tiene como objetivo no solo contextualizar al intérprete, sino alargar su capacidad y adquirir cualidades expresivas y metafóricas.

El diseño de personaje contemporáneo, especulando y poniendo en crisis las mismas convenciones teatrales –y, por tanto, sociales–, aún flexibilizará más las capacidades comunicativas del diseñador, que incorporará la estrategia de la alegoría en su paleta de recursos expresivos.

A continuación, y a través de materiales concretos, desarrollaremos este mapa conceptual.

## El personaje semiótico de Lluís Labarta i Grané (1852–1924)

A finales del siglo XIX hay en toda Europa fuertes signos de implementación del naturalismo en la escena teatral, como principal estrategia para superar el teatro tradicional y ilusionista aún imperante en ese momento. André Antoine, el representante máximo de esta corriente en Francia, intenta, con la colaboración de sus escenógrafos, mimetizar la realidad en el escenario. Aunque este esfuerzo será trascendente para las posteriores vanguardias, en su momento no superará las intenciones ilustrativas que dominaban desde mediados del siglo XVIII. En Catalunya, el teatro, pero también las otras artes, están asimismo interesadas en la ideología naturalista (Realismo). Será el modernismo, o también llamado simbolismo, el que superará y revolucionará la escena tradicional y formulará por primera vez valores artísticos modernos.

El diseñador teatral que representa el pensamiento realista–naturalista en la escena catalana es Lluís Labarta i Grané (1852–1924). Sus

figurines para un sinfín de escenificaciones nos muestran un alto rigor documental y una contenida interpretación histórica, que se reflejaba en el dibujo de unos figurines equilibrados y eficaces en la descripción del vestuario/caracterización del personaje. Sus proyectos son un claro ejemplo del concepto del personaje de cualidades semióticas.




Autor figurín: Lluís Labarta i Grané (1852–1924). Figurín de Amneris para la escenificación de la ópera *Aïda*, Giusepe Verdi (Acto II) en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona, 6 de enero de 1883). Materiales del archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre.



Labarta era un figurinista, no un diseñador. Un artesano del vestuario teatral que no interpretaba la realidad para ofrecer su particular lectura. Su trabajo era conocer, reproducir y adaptar las acotaciones del texto dramático y/o las apariencias esperadas por el público burgués. Procedía escogiendo de forma concienzuda y estratégica aquellos signos que siendo estructuras de indumentaria, complementos, peluquería y maquillaje, indicarían al público de forma eficaz en qué momento histórico pasaba la obra teatral, en qué lugar y cuál era el rol del personaje en la fábula.

El diseñador de personaje, como lo entendemos actualmente, se configura en la modernidad. Es un artista que manipula y modifica los referentes de la realidad según una finalidad expresiva en diálogo con el resto de elementos escénicos y que va más allá de la simple ilustración. Su objetivo supera responder a las didascálicas del texto dramático. Este diseño moderno, que sufre una prolongación en sus capacidades, no se vislumbrará en la escena catalana hasta el modernismo y su máximo representante en escenografía será Adrià Gual (1872–1943), aunque también destacaríamos los diseños de Fèlix Urgellés.[1]

### Principios del personaje fenoménico según Adrià Gual

La ideología del simbolismo (modernismo) en las artes escénicas entiende que la escena debe centrarse en la expresión de la capacidad emotiva y trascendente del ser humano. Su antecedente es la ideología romántica y la defensa de unas artes que focalizan la expresión íntima, la finalidad expresiva y no ilustrativa del arte. El objetivo de Adrià Gual (1872–1943), en su faceta de diseñador de personaje, es expresar a través de él unos valores emocionales y morales transcendentes, profundos. Los personajes gualianos, por su síntesis y simbolismo, no buscan representar o recrear ni tiempo ni lugar, sino comunicar emociones y valores que buscan conmover y afectar al público sentimental e ideológicamente.

Adrià Gual es el primer escenógrafo catalán que diseña en un sentido moderno, entendiendo la acción y el estado emocional del personaje como elemento central en la escena. Su diseño escénico debe proponer más que una mera ilustración de la fábula. Especulando y buscando nuevas estrategias quiere superar el personaje "ilustrativo". Los personajes de Adrià Gual pasan por procesos de profunda síntesis, de reconocimiento de valores poéticos gracias a un tratamiento simbólico con distintos grados y formas en la elaboración de la metáfora. Los personajes de las escenificaciones de *Ifigènia a Tàurida*[2] y *Blancaflor*[3] plantean esta experimentación artística para formalizar un personaje fenoménico, un personaje que en sí mismo, autónomamente, es expresivo y construye significados. Posteriormente, con los figurines para *Don Joan*[4] también plantea otras estrategias basadas en el simbolismo alegórico de capacidades más didácticas.

[1] Fèlix Urgellès de Tovar (1845–1919) fue uno de los escenógrafos tradicionales más representativos de la escenografía afectada por el romanticismo en Catalunya. Sus proyectos escenográficos no se desmarcan de la pintura ilusionista, pero sus grandes pinturas escenográficas sí que, en cierto grado, promueven más sinceramente las sensibilidades románticas con la contención de la forma y la significación cromática. Esta estrategia también traspasa sus propuestas de figurinismo. Los personajes representan una fuerte simplificación y mesura de recursos para presentar un sentido al espectador.

[2] *Ifigènia a Tàurida*, de Johann Wolfgang von Goethe, traducida por Joan Maragall (estreno en 1898, retomada en 1899). Diseño de vestuario y dirección de escena de Adrià Gual. Ver: Solanilla, Anna (2008). "L'escenografia Simbolista d'Adrià Gual (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 232: Adrià Gual dissenya els personatges tot relacionant cada caràcter amb una suau i matisada tonalitat. S'allunya de les estridències que Lluís Labarta va proposar per a l'estrena de La fada a Sitges. El disseny de personatge que proposa, doncs, no presenta un caràcter descriptiu o historicista. Pel que fa a les estructures de les túniques, la majoria –menys la d'Ifigènia, que sembla realitzada amb organdí per la transparència i el volum que presenta– són construïdes amb teixits densos i pesants, que amplien els volums corporals i la presència dels personatges i els transformen en caràcters mítics".

[3] *Blancaflor. Cant popular armonisat per la escena*, Adrià Gual. Estrenada el 30 de enero de 1899 en el Teatre Líric de Barcelona. Proyecto escenográfico y de diseño de personajes. Fons Gual. MAE. Institut del Teatre. Solanilla, Anna (2008). *L'escenografia Simbolista d'Adrià Gual* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, p. 179: "En l'àmbit del disseny de personatge, doncs, també es porta a terme la idea de sobreposar–se a l'anècdota, de superar un tractament particular i/o només psicologista dels personatges, i s'aspira a transformar els caràcters en símbols de valors morals eterns. El Bon Mariner, representat amb una gran capa blava a les espatlles i una indumentària de línies senzilles i de clàssiques estructures masculines, presenta una imatge neta de detalls o ornaments que signifiquen el personatge com a model de l'home–espòs fort, auster i de profunds valors morals i/o cristians. Blancaflor i les dames, ajagudes, en una actitud totalment evocadora d'intimitat i de recolliment, amb les seves túniques amples i gairebé infinites, mostren uns personatges femenins també essencials, en els quals l'actitud de protecció i la serenitat ens captiven i ens provoquen voler saber més sobre el seu interior que gaudir de la seva bellesa externa. La concepció plàstica de l'espai i dels personatges és un tot. No es tracta diferentment els dos àmbits. La senzillesa, la mesura, la insinuació continguda, el símbol, l'harmonia de formes, proporcions i composició és present en tot el conjunt del disseny escènic".

[4] *Don Joan,* d'Adrià Gual (1908). Figurines del proyecto no escenificado. Fons Gual. MAE. Institut del Teatre. Solanilla, Anna (2008). *L'escenografia Simbolista d'Adrià Gual* (tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Barcelona, pp. 357–373: "Adrià Gual elabora els dissenys tenint en compte diferents espais i nivells de significació. En alguns contextualitza temporalment el personatge mitjançant l'estructura d'evocació medieval, mentre que en d'altres suporta la simbolització de caràcter en el joc simbolicoal·legòric dels complements o els estampats (capa i túnica de Gran Balda o el pantalons del Jardiner) i/o els complements o atrezzo (Punxaferro i Gravafort). Els diversos processos de conceptualització i disseny enriqueixen el conjunt del projecte i, al mateix temps que presenta una gran riquesa en les solucions, ofereix també una imatge unitària i d'estil expressionista per l'exageració i contrast del color."



Autor diseño: Adrià Gual (1872–1943) para el proyecto no escenificado de *Don Joan*. Diseño del personaje de *El gran Balda* (1908). Materiales del archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre.



## El personaje pre–perfomativo de Fabià Puigserver

La guerra civil española y la dictadura encapsulan la cultura y las artes en Catalunya. No será hasta los últimos años de la dictadura y durante los primeros de la transición que el empeño de artistas y entidades culturales empiezan a intentar nivelar las artes del territorio con los movimientos y ideologías artísticas internacionales. Son tiempos en que las artes se balancean entre el arte conceptual y una escena teatral especulativa que revisa las relaciones entre los elementos escénicos y se enfatizan las cualidades performativas del espectáculo y, por tanto, el tipo de diálogo y la relación con el público.

Fabià Puigserver, en el contexto del Teatre Lliure, lidera, con su colectivo de artistas, el objetivo de articular un teatro que ayude a cohesionar esta nueva sociedad democrática que sabe gestionar sus recuperadas libertades. Su escenografía, tanto desde la perspectiva espacial–lumínica como desde el diseño de personaje, se centra en reconstruir unos referentes teatrales y especular con las propias convenciones del lenguaje teatral para activar la reflexión y propiciar un espacio al diálogo social. Los personajes de la puesta en escena del Teatre Lliure, especialmente en los principios del grupo teatral, reinterpretan los referentes clásicos guardando su universalidad. Experimentan con las convenciones de los múltiples géneros escénicos y se diseñan personajes que desde la sensibilidad expresan e interpelan al espectador. El público se siente increpado, forma parte de la escenificación y, como parte, también debe posicionarse.

Fabià Puigserver juega libremente con la historia del vestuario, con la historia del mismo teatro y, por tanto, de la humanidad, sin ser siervo de ellas. Mezclando y especulando con el diseño de personaje como signo y llenándolo, a la vez, de cualidades metafóricas. Vestuarios que, además, siempre fueron realizados con un cuidado extremo y una atención a la capacidad expresiva de los propios materiales y formas en relación con el cuerpo humano y su concreta tipología.



Autor fotografía: Pau Barceló (1910–1997). Diseño de personajes de Fabià Puigserver para *Yerma*, de Federico García Lorca. Estrenada el 30 de noviembre de 1971 en el Teatro de la Comedia de Madrid. Materiales del archivo del Museu de les Arts Escèniques del Institut del Teatre.

## Montse Amenós y el diseño de personaje performativo contemporáneo

Actualmente, son muchos los diseñadores que podríamos referenciar, pero Montse Amenós, por su extensísima trayectoria y su amplia experiencia y calidad artística, es la diseñadora escogida para explicar cuáles son los conceptos esenciales del diseño de personaje de cualidades contemporáneas. Especialmente su propuesta para la escenificación de *Patetisme il·lustrat*, dirigida por Carles Santos en el Teatre Nacional de Catalunya (2015).

El diseño contemporáneo sigue desarrollando el concepto del personaje fenoménico. Es decir, la idea de entender el cuerpo del intérprete como un vehículo expresivo en sí mismo y en juego con signos y metáforas que hay a su alrededor. Pero estos conceptos pero se radicalizarán y disociarán. En la fotografía que acompaña este artículo; la intérprete de *Patetisme il·lustrat* va descalza, pero se ve rodeada de zapatos rojos de tacón de aguja. El sentido se construye en la relación de la bailarina con el objeto de vestir que no lleva puesto, a la vez que la contundencia de las preguntas "¿qué soy yo como mujer?, ¿qué es ser una mujer femenina?", nos inquieta y angustia. El zapato rojo de tacón de aguja ve superada su función y su sentido. Estamos frente a un nuevo concepto en la mesa de trabajo del diseñador: la alegoría.



Autor fotografía: May Zircus / TCN. Diseño de personaje de Montse Amenós para *Patetisme il·lustrat* de Carles Santos en el Teatre Nacional de Catalunya. Estrenada el 19 de noviembre de 2015.



**Bibliografía**


BABLET, Denis, *Esthétique Générale du Décor de Théâtre de 1870–1914,* Centre National de la Recherche Scientifique, París,1975.

BABLET, Denis, *Les revolutions escéniques du XXe siècle*, Societe Internationale d'Art, cop. París, 1975.

BRAVO, Isidre, *Història de l'escenografia catalana*, Diputació de Barcelona/Institut del Teatre, Barcelona, 1986.

BRAVO, Isidre, *Miró en escena,* catálogo de la exposición organizada por la Fundació Miró en colaboración con el Institut del Teatre y la Diputació de Barcelona, Barcelona, 1994.

BATLLE, Carles; BRAVO, Isidre; COCA, Jordi, *Adrià Gual, Mitja vida de Modernisme,* Barcelona, Diputació de Barcelona, 1992.

FISHER–LICHTE, Erika, *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid, 2004.

GUAL,Adrià. *Blancaflor, cant popular armonisat per la escena: per Adrià Gual*, Imprenta y litografía de Joseph Cunill Sala, Barcelona, 1904.

GUAL, Adrià, Figurines de Adrià Gual (1872–1943) para el proyecto no escenificado de *Don Joan.* Diseño del personaje de *El gran Balda* (1908). Fondo Adrià Gual. Materiales de archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. Topográfico: esc F 16, Registro: 224389).

LABARTA I GRANÉ, Lluís, Figurines de la ópera *Aïda*, Giusepe Verdi (Acto II) en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona, 6 de enero de 1883). Materiales de archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. Topográfico: esc F 8, Registro: 222133.

MERINA VERLAG, Christoph, *Anna Viebrock,* Swiss Arquitecture Museum, HG./ED, Basel, 2011.

SOLANILLA, Anna, *L'escenografia Simbolista d'Adrià Gual* (tesis doctoral), Universitat de Barcelona, Barcelona, 2008, TDX: http://hdl.handle.net/10803/525836.

URGELLÈ DE TOVAR, Fèlix, Figurines de *Jules Vert i Companyia*. Figurín de *Dona Forçuda* y *Músic*. Materiales de archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre. Topográfico: escF 6, Registro: 223787.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0
© Autor. MAE. Institut del Teatre. Para cualquier otro uso hay que pedir autorización.
Condiciones de uso de los materiales del archivo del Museu de les Arts Escèniques de l'Institut del Teatre:
Reproducción permitida con fines de investigación, citando el autor y la fuente

# MARIANO ANDREU. VESTUARIO TEATRAL Y PINTURA


Graduada en Historia del Arte (UB 2012-2017). Conservadora en el Museu de les Arts Escèniques (2016-2019). Máster en Comunicación Corporativa, Protocolo y Eventos (UOC 2018-2020).

Vinculada al Institut del Teatre, Máster en Gestión de Patrimonio Cultural (UB 2011-2012). Conservadora en Museu de les Arts Escèniques.

LAURA ARS RICART

CARME CARREÑO POMBAR



El talento de la creación artística no puede ser contenido en la sombra, y aún así algunos de nuestros grandes artistas esperan largas temporadas entre bastidores a que la sociedad se vea preparada para llamarlos a escena. El presente artículo pretende poner de relieve la figura del polifacético artista Mariano Andreu, en especial por su exitosa carrera internacional como diseñador de vestuario escénico.

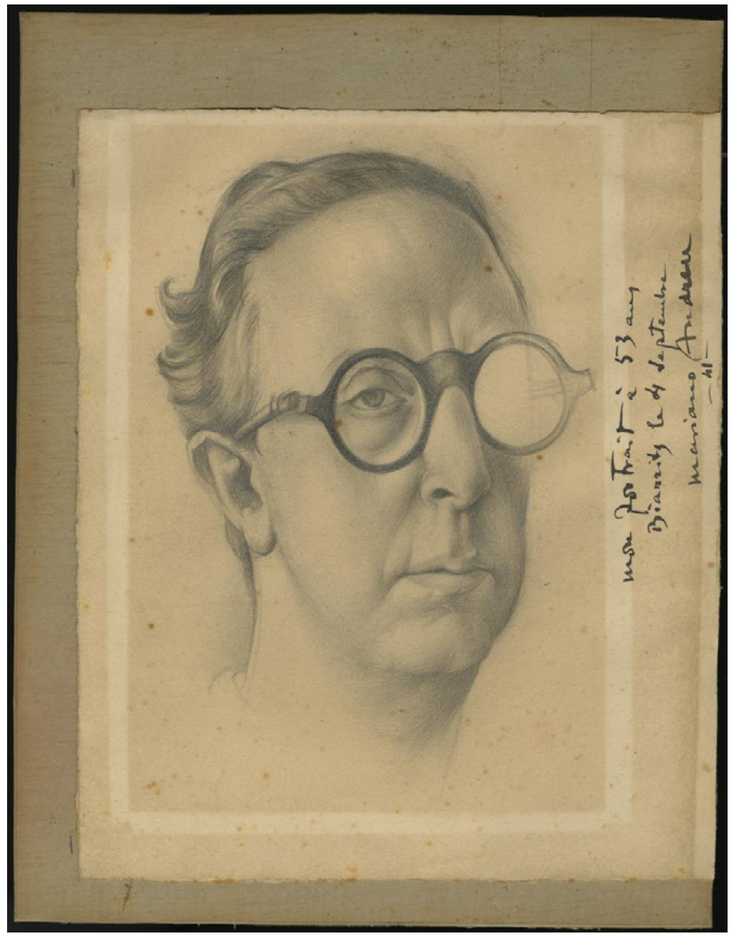

## Conociendo al artista

Nacido en Mataró en 1888, en el seno de una familia acomodada, Mariano Andreu desarrolló libremente su faceta artística desde la juventud. Contando con una educación superior y gracias a sus viajes, su estilo personal se caracterizó por un respeto, en general, hacia lo clásico, y por una influencia, en especial, del *Quattrocento* italiano. Sus primeros pasos en el mundo del arte demostraron una mente inquieta y unas manos talentosas, presentando grandes cualidades en ilustración, pintura, grabado y esmalte. Aunque temporalmente se enmarca en el *Noucentisme* catalán, su singular visión del arte y la influencia innegable de las primeras vanguardias le sitúan en una habitación propia de la historia del arte y explican, así, su paso desapercibido por ésta. Andreu nunca encajó en el gusto dominante de su tierra, donde las críticas glorificaban su técnica, en especial en dibujo y esmalte, pero repudiaban su composición. Atención, por ejemplo, a esta censura velada del principal representante del *Noucentisme,* Eugeni d'Ors: "En los últimos tiempos, el artista se ha recogido, se ha orientado bien; ha puesto al servicio de ideales estéticos menos impuros su característica habilidad".[1] O al análisis de la exposición que Andreu realizó en Barcelona a la vuelta de su primer viaje a Londres, en el cual Folch i Torres únicamente remarcó positivamente "el valor del treball manual",[1] desacreditando así cualquier mérito estético. Su alta formación en la técnica del esmalte, recibida de los maestros de Londres,[23] le valió por lo tanto grandes elogios, pero su singularidad de composición autodidacta y su clara admiración por el estilo y la sensibilidad imaginativa del británico Aubrey Beardsley le costaron varios agravios.

[2] Jordi Flama i Josep Maria Folch i Torres, "Les exposicions. A en Marian Andreu amb motiu d'una exposició al Fayanç", *La veu de Catalunya, Página Artística,* 172, 1913.

[3] Martí Peran, "Marià Andreu, el classicisme preciosista", en *Marià Andreu 1888–1976,* Mataró: Museu Comarcal del Maresme, 1995.





Autoretrato en carbón de Mariano Andreu. Biarritz, 1941.

## Siguiendo sus pasos

Incomprendido por sus similares, Mariano Andreu se trasladó a París en 1913. La capital francesa era en aquel momento el centro de la vanguardia artística, sede de artistas internacionales como Kandinski, Schlemmer o Kokoschka, y de compatriotas suyos como Miró, Picasso o Dalí. Una imparable metamorfosis revolucionaba el arte desde dentro y las propuestas artísticas se sucedían vertiginosamente. Lo surrealista, abstracto, futurista, constructivista, impregnaba más allá de las artes plásticas, extendiéndose a otras disciplinas y relacionándose con el pensamiento y la expresión. Fue en las artes escénicas, que poco a poco intercambiaron el espacio figurativo por el creciente gusto sintético y esquemático, que abandonaron la reproducción histórica a favor de la sugerencia artística, donde Mariano Andreu encontró a un viejo compañero.

[4] Sempronio: "Gente de teatro: Mariano Andreu", *Destino*, 796, 1937, p. 28.

[5] Estrany i Cabestany, Santiago. *Marià Andreu i Estany, un mataroní universal*, Fulls del Museu

[6] Arxiu de Santa Maria Mataró: el Museu, [1978]– 0212–9248 Núm. 36 (gen. 1990), pp. 17–26

"Cierta tarde, debía yo contar dos o tres años, por un agujero de la azotea descubrí toda la sala del Circo, en plena representación. Fue algo mágico. El espectáculo ascendía hasta mí y me hacia el efecto de una inmensa caja de música... Aquella visión infantil jamás me ha abandonado. A ella debo mi arrobo ante el teatro".[4] (Mariano Andreu).

El fervor de Mariano Andreu por el teatro fue, tal como él explicaba, un amor a primera vista, propiciado por el encuentro fortuito con la magia de la escena en el teatro junto al cual vivía su familia. En su primer año en París, ese arrobo simbólico se convirtió en una expresión física a través de su primer trabajo escénico: en 1913, Andreu diseñó la escenografía de la opera *Odyseus*, de Jacques Offenbach, para el Kunstler Theather de Múnich.[5] "Nunca pensé trabajar para el teatro, pero lo probé y quedé envenenado".[6] (Mariano Andreu).




Bufón para *Don Juan* con coreografia de Michel Fokine para los Ballets de Montecarlo en el Alhambra Theatre de Londres, 1936.



### Descubriendo su pasión

Aunque mantuvo siempre la mirada sobre las corrientes contemporáneas, Mariano Andreu desarrollo también sobre la escena –como ya había demostrado sobre el lienzo– un estilo personal, por un lado, desvinculado del arte abstracto dominante y, por el otro, alejado de los gustos más conservadores. En tierra de nadie, encontró aliados entre los grandes exponentes del cambio escénico como Cocteau, Fuchs, Appia o Craig. De su admiración por esta transformación se recoge, por ejemplo, en una entrevista al artista: "A Andreu no le asustan, empero, las revoluciones escénicas. Al fin y al cabo, se declara heredero de Jacques Copeau, el verdadero renovador del teatro mundial".[7]

Los escenarios se convirtieron de esta forma en el punto de encuentro perfecto para las cualidades de un artista multidisciplinar, las tablas donde su habilidad como pintor, ilustrador y artesano se fundían en una única pieza artística. Mariano Andreu se sentía fascinado por el ambiente del mundo teatral, por la creación de historias ficticias en las cuales participar como pieza imprescindible de un engranaje, aportando sus habilidades únicas. Su pasión era desbordante y su empeño incansable.

[7] Ídem

### Revelando sus fuentes

En el universo escénico, Andreu se sintió especialmente vinculado a la estela de los famosos Ballets Rusos de Diághilev, un artista frustrado que revolucionó el mundo de la danza con la fundación de una compañía que cambiaría para siempre el corazón de muchos artistas. Los Ballets Rusos alteraron inequívocamente la danza y las artes del siglo XX. Diághilev perseguía la genialidad en bailarines, coreógrafos, músicos, escenógrafos y figurinistas, componiendo con su integración perfecta un espectáculo único, diferente, actual y muy atractivo para el publico vanguardista. "Creo en el ballet pantomima, el ballet pantomima es el espectáculo del porvenir." [8] (Mariano Andreu).

Un ejemplo de esta perfecta conjunción de innovadores talentos fue la primera representación de *La consagración de la primavera* en el teatro de los Campos Elíseos de París, el 29 de mayo de 1913, año en el que Mariano Andreu decidió quedarse a vivir en esta ciudad.

[8] Ídem

### Conociendo a sus aliados

Michel Fokine fue uno de los principales bailarines y coreógrafos de la revolución artística del ballet. En 1909, Serguei Diághilev le invitó a ser el principal coreógrafo de su compañía, otorgándole la libertad creativa necesaria para desarrollar sus propuestas únicas. Fokine rechazaba la mímica convencional y, como Diághilev, abogaba por la integración total de la danza con la música, el argumento, la escenografía y el vestuario, en una sola unidad. Las coreografías de las obras más relevantes y transformadoras del género en el siglo XX fueron consecuencia directa de esta colaboración.  Tras la muerte de su fundador, los Ballets Rusos se disolvieron en 1929.

El relevo fue tomado por el Ballet de Montecarlo, dirigido por el Coronel de Basil y nacido de la voluntad de mantener con vida la llama encendida por Diághilev. Con la misma aspiración, Andreu emprendió una íntima relación artística con la compañía. El 25 de junio de 1936 estrenaron en el Alhambra Palace de Londres el ballet *Don Juan*, con música de Cristoph Gluck, coreografía de Michel Fokine, dirección de René Bloom y vestuario de Mariano Andreu.





Dama inglesa para *Don Juan* con coreografia de Michel Fokine para los Ballets de Montecarlo en el Alhambra Theatre de Londres, 1936.

Aunque su formación y desarrollo temprano en artes plásticas fueron la base de su diseño escénico, Andreu encontró en el escenario un espacio creativo propio. La importancia del color, herencia tanto de su habilidad con el pincel como de su fascinación para con el *Quattrocento* italiano, se transmitió en el tinte de sus tejidos. La cualidad de ilustrador, de dibujante, construyó vestuarios arquitectónicos con efectos ópticos únicos. La delicadeza de su artesanía configuró diseños imposibles en sedas ligeras y volátiles, adecuadas al baile. Andreu encontró en el volumen del vestuario y la escenografía la exteriorización perfecta de sus habilidades; buscando la expresión última de los bailarines, el argumento, la música y la coreografía, desveló su propia expresión:

> "Para mí el decorado ha de tener, esencialmente, volúmenes. Sin volúmenes no hay decorado... Sólo los volúmenes procuran al espectador la ilusión de la verdad, de los cambios...".[9] (Mariano Andreu).

[9] Ídem



*Don Juan* se configuró como un ballet donde el dominio de la danza y el cuerpo manifestaran del modo más realista las pasiones humanas. Andreu fue una parte sustancial en la transmisión del mensaje a través de la cualidad artística y la calidad narrativa de su vestuario. La relevancia, comprendida por Diághilev y secundada por Fokine, Basil y Andreu, de la confluencia de las partes en el todo en artes escénicas.



Músico para *Don Juan* con coreografia de Michel Fokine para los Ballets de Montecarlo en el Alhambra Theatre de Londres, 1936.

### Observando su crecimiento

El período más fructífero de Mariano Andreu como diseñador teatral se sitúa en los años cincuenta del S. XX. Con el Ballet de Montecarlo, celebró su colaboración teatral más productiva gracias al diseño del *Capriccio espagnol* de Rimski–Kórsakov, representado en la Opera

Comique de París en 1951. Además, colaboró en siete producciones teatrales y en una película, *La princesa de Eboli* (1954) de Terence Young, con Olivia de Havilland en el papel principal. La conexión y el entusiasmo para con la escena le llevaron por consiguiente a dedicarse en exclusiva a los escenarios, viajando a los principales teatros europeos, especialmente a Londres y París.

Con sus escenografías y figurines, Andreu dejó huella en el sector del diseño teatral. Entre sus obras más aclamadas se encuentra el célebre *Much Ado About Nothing* de William Shakespeare, estrenado en el Shakespeare Memorial Theatre de Stratford–upon–Avon en 1949 y representado también en Londres, en el Phoenix Theatre en 1952 y en el Alhambra Palace en 1955. "Hice con él [Gielgud], el año 1949, *Mucho ruido y pocas nueces*, que ha quedado hasta hoy, como el mayor éxito alcanzado por el teatro de Stratford".[10] (Mariano Andreu).

[10] Ídem

**Conservando su memoria**

En 1963 la obra de Mariano Andreu fue depositada en el Museo del Teatro de Barcelona, actual Museu de les Arts Escéniques (MAE). La donación provino del propio artista quien, después de años y éxitos en el extranjero, buscaba dejar parte de su legado en su tierra natal. Consciente –mucho más que sus contemporáneos–de su importancia histórica, el artista siguió un difícil proceso de donación, en el cual acabó por pagar incluso los gastos de envío desde el extranjero, al Museo del Teatro. En consecuencia, el MAE cuenta actualmente con sesenta y dos figurines, treinta y cuatro bocetos escenográficos y un teatrín, así como con algunas pinturas y esculturas y diversos documentos del artista. Tras algunos reconocimientos por parte de su ciudad natal en Mataró, Mariano Andreu murió en 1976 en Biarritz, donde se había retirado en sus últimos años de vida. Gracias a su empeño y consciencia, se conserva en la actualidad parte de su obra artística en Cataluña y, en deuda, el MAE reivindica hoy su figura.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# FABIÀ PUIGSERVER, MAESTRO

## MARTA RAFA

Diseñadora de vestuario para artes escénicas y profesora del Departamento de Disseny Escènic del Institut del Teatre de Barcelona

> "Tres aspectes destaquen en aquesta imatge complexa d'home de teatre global: el renovador dels conceptes i de la pràctica de l'espai escènic i el vestuari, o sigui la seva activitat escenogràfica; la seva tardana però intensa i influent dedicació com a director d'escena; el seu paper com a inspirador, orientador i director de l'empresa col·lectiva del teatre català i espanyol del darrer quart de segle, el Teatre Lliure".[1]

Como este párrafo resume, y a mi entender, Fabià Puigserver jugó un importante papel en el último cuarto del siglo XX en el panorama teatral catalán y español. Por mi profesión de figurinista y profesora, he tenido relación con otros profesionales que a menudo se referían a él, o porque había sido maestro suyo o le habían hecho de ayudantes. Esto me hizo plantear si además de los aspectos expuestos, su faceta de profesor también era clave para los estudios de escenografía en nuestro país, la profesión y como influencia en generaciones posteriores. De estas reflexiones parte este trabajo.

Afortunadamente contamos con la memoria de algunos alumnos que pasaron por sus clases, ya que tenemos escasa bibliografía[2] y documentación al respecto. Gran parte del trabajo se sustenta en estas entrevistas,[3] aunque falta contrastar y ampliar algunas informaciones, por este motivo no está finalizado. Con todo, el material recogido me permite ya vislumbrar esta otra cara del escenógrafo y figurinista y apuntar su trascendencia.

En 1970 Hermann Bonnín encarga a Fabià Puigserver la revisión y dirección de la especialidad de Escenografia. Su objetivo era poner la institución en conexión y a la altura del teatro que se estaba haciendo en el país y reformular los estudios para mejorar y ampliar la oferta formativa.[4] Por ello, involucró en su proyecto a aquellos jóvenes más activos del teatro independiente como Albert Boadella, Josep Montanyès, Joan Baixas, Francesc Nel·lo, y Carlota Soldevila, entre otros.[5]

[1] Guillem–Jordi Graells: «Una personalitat completa i un activista constant», en G–J.Graells, A. Bueso: *Fabià Puigserver*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996, p. 11.

[2] El único texto que trata el tema concretamente es: Isidre Bravo: «Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro» en G–J. Graells, A. Bueso, *Fabià Puigserver*..., pp. 44–49. Este texto es una revisión ampliada de otro publicado por el mismo autor tres años antes: Isidre Bravo: «Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro» en G–J. Graells, Bueso, Juan Antonio Hormigón (ed.): *Fabià Puigserver*: *Hombre de teatro*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España,1993, pp. 253–259.

[3] Lamentablemente las entrevistas que tuvieron lugar en Barcelona entre abril y julio de 2019, no son aun consultables. Los entrevistados han sido hasta la fecha: Montse Amenós, Pep Duran, Andreu Rabal, Nina Pawlowski, Llorenç Corbella, Julià Colomer, Carme Vidal, Joan Josep Guillén y Ramon B. Ivars. También conversé con Antoni Bueso y César Olivar.

[4] En la *Memoria del curso 1970–71* se resume el discurso de inauguración que Hermann Bonnín hizo para ese curso. También expone las líneas de trabajo principales para la reforma pedagógica planteada, así como los cambios que se aplicaron ya en el primer curso y algunas justificaciones. Reservori digital de l'Institut del Teatre, Barcelona (REDIT), *Memoria del curso 1970–71: por Andreu Vallvé Ventosa,* octubre 1971.

[5] Al año siguiente se incorporará al departamento Iago Pericot y en breve algunos alumnos como Joan Josep Guillén.



384190– Institut del Teatre, 1974. A. Chic, A. Lahuerta. J. Martinez Ribot, A. Madigan, F. Nel·lo, I. Pericot, J. A. Vallvé, C. Colom, J. M. Arrizabalaga, F. Puigserver, G–J. Graells i J. Melendres. ©Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre.

Puigserver había llegado 11 años antes de Polonia donde por razones políticas su familia se había exiliado. En Varsovia se había formado en el Liceo de Artes Plásticas y en la Academia de Bellas Artes y se había empapado de teatro europeo, cosa que le daría una manera de asumir la profesión de escenógrafo muy asociada a la dramaturgia y la escenificación y con un profundo discurso plástico sustentado en amplios referentes estilísticos y conocimiento del oficio. Ya en Barcelona, había tomado clases de interpretación en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG), donde también hizo de ayudante de dirección e impartió escenografía. Empieza a trabajar en el taller de Andreu Vallvé y a colaborar con diferentes grupos de teatro. Sin duda, su formación poco habitual y la manera de entender la escenografía lo hicieron, a ojos de la nueva dirección, la persona adecuada para encargarse de la renovación de una especialidad, Escenotécnia,[6] donde se enseñaba de manera tradicional –a través del dibujo, la copia, los ejercicios de perspectiva y la historia– tanto las técnicas ilusionistas de la escuela realista como el diseño de vestuario.[7]

Su relación con el Institut varió a lo largo de los 15 años que dió clases (1970–1984). La escuela fue cambiando, creciendo e institucionalizándose, cosa que pedía al profesorado un vínculo y dedicación distinta que en los primeros 70. Por otra parte, Fabià siguió teniendo sus propios proyectos que necesitaban de tiempo, sobre todo el Teatre Lliure, donde además de realizar escenografía y vestuario, empieza a dirigir espectáculos regularmente.

Dada la información que nos brindan las actas de las asignaturas impartidas, las memorias anuales que se conservan de algunos cursos, y algunos documentos que custodia el MAE, sabemos que estuvo de responsable del departamento de Escenotécnia/ Escenografia durante 12 años. También formó parte, junto a Iago

[6] Entre los cursos de 1965 y 1971 la especialidad de Escenografía tomó el nombre de Escenotécnia, pero el curso 1972 recuperó el nombre original que había tenido desde su creación en 1923.

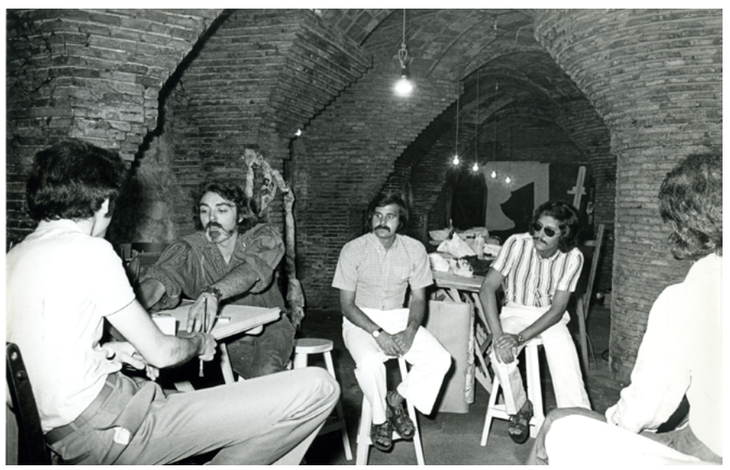
[7] Isidre Bravo: *Escenografia catalana*, Barcelona: Diputació de Barcelona, 1986, pàgs. 344–347.



Pericot, de la comisión coordinadora de estudios durante varios cursos y en 1978 obtiene la plaza en propiedad como profesor de la Diputació de Barcelona. Los primeros años en el Institut son tiempos de renovaciones, de reflexión y pruebas. Hay dos propuestas que tienen mucho que ver con el ambiente de los primeros 70, que cuestionaba el sistema académico, la división estricta entre especialidades y no reclamaba mucha más práctica, pero también tienen mucho de la manera de entender el teatro de Puigserver.

La primera es la creación de un primer curso común para todas las especialidades.[8] Este propósito conecta con su formación, en la que se había procurado clases de todo aquello relacionado con la escena, desde expresión corporal a dibujo. Además, entronca con su visión abierta, multidisciplinar del teatro y la idea de que no puedes diseñar nada si antes no lo has experimentado. Sus clases de primero eran ejercicios de laboratorio de materiales, objetos y espacio en relación al cuerpo, que empezaban, a modo de calentamiento, con ejercicios *grotowskianos.*[9]

La segunda propuesta fue la creación de los llamados *Tallers*, escenificaciones en las que participan alumnos de todas las especialidades, cada uno desarrollando el rol en el que se estaba formando. Se trataba de dar un paso hacia la práctica profesional con tutorizaciones. La profesionalización de la escenografía,[10] la concepción de ésta como parte inherente de la dramaturgia y por tanto que demandaba un estrecho diálogo con la dirección, fueron temas fundamentales y que marcaron su carrera. Sus alumnos recuerdan que en las clases se trabajaba de manera seria, profunda y sometiendo cada propuesta a discusión.



327707–Palau Güell, clase de escenografía 1972. Por la izquierda: Joan Abellan, Joan Josep Guillén y dos alumnos más, Josep Massagué, Iago Pericot y Fabià Puigserver. ©Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre.

[8] En la Memoria de 1970–71 podemos encontrar las argumentaciones para la creación de este curso común, entre ellas: "Para formar una idea comunitaria del teatro entre aquellos que, en el futuro, por propia decisión o por simple oportunidad laboral, están llamados a servirlo desde ángulos distintos, pero absolutamente complementarios". REDIT, *Memoria del curso 1970–71: por Andreu Vallvé Ventosa,* octubre 1971.

[9] Este curso común se sometió a revisión dos años mas tarde y desapareció. No he encontrado aun otra argumentación que la de ser un curso sobrecargado de asignaturas. Guillem–Jordi Graells: *Institut del teatre. Els primers cent anys,* Barcelona: Diputació de Barcelona, 2015, p.157.

[10] Este es un tema fundamental en Fabià Puigserver, por ello es importante aclarar que con "profesionalización" me refiero al reconocimiento del trabajo del escenógrafo, que implica ser remunerado justamente por éste y que su tarea sea entendida como fundamental y básica en la práctica teatral.



327707–4– Josep Massagué y Fabià Puigserver en una clase de escenografía en el Palau Güell en 1972. ©Pau Barceló. MAE. Institut del Teatre.

Acorde con lo que vive el país, son años de antiacademicismo estudiantil, de decisiones contradictorias y cierto desorden. Con todo, en Escenografía, aparte del tema del curso común, el nuevo plan se implantó desde el principio y los cambios estructurales fueron pocos, aunque las asignaturas fueron concretándose en la práctica mediante el intercambio de aprendizajes para alumnos y profesores. El período culminará con la aprobación del nuevo plan de estudios por asamblea entre 1974–76.

Precisamente es del curso 1974–75 el único documento escrito que tenemos de Fabià.[11] Se trata del programa para las asignaturas de Figurinismo y Escenografia que él impartía de primero a tercero. Cada uno contiene una breve introducción sobre qué es el vestuario teatral y el espacio escénico, respectivamente, y sigue con un programa general de la asignatura para cada nivel y los correspondientes ejercicios. Las asignaturas de escenografía, en lo que al espacio se refiere, fueron impartidas por Puigserver y por Iago Pericot. Sin duda, los nuevos planteamientos fueron fruto de las convergencias y divergencias entre ellos, maneras distintas, complementarias, contradictorias, pero nuevas y enriquecedoras de entender la escenografía. Por este motivo, me centraré en el otro ámbito que contenía la especialidad: el figurinismo, ya que en este campo solamente Fabià dará clases y claramente su paso por el Institut marcará el cambio.

Puntualicemos que en los documentos él siempre habla del escenógrafo–figurinista, denotando que concebía los dos roles de forma indisociable y así lo expresan también los alumnos. Esto no quiere decir que anteriormente no hubiera profesionales que trabajaran en los dos ámbitos. Lo que Fabià transmitirá, y sus alumnos recogerán en casi su mayoría, es que el personaje y el espacio actúan uno en relación al otro y por tanto en su proyección hay que plantearlos desde aquí y con la misma consideración y profundidad conceptual.[12]

Antes de 1970 en Historia del Traje y Figurines se reproducían a *gouache* estampas de indumentaria histórica y se diseñaban los figurines de alguna obra de teatro. En la nueva etapa se impartirá solamente Figurinismo. Como el nuevo nombre indica, se deja de poner atención en un dibujo,[13] el figurín, para poner el foco en la acción de proyectar un vestuario y todo lo que implica, el figurinismo. Como señala Puigserver en su texto,

> "El vestit teatral, comporta una problemàtica molt àmplia que va desde el coneixement històric del vestit, passant per les característiques dramàtiques fins la fisionòmica de l'actor".[14]

En el primer año los ejercicios serán más introductorios, pero en segundo y tercero partirán de un texto que propiciará el conocimiento de un momento histórico y teatral o de un laboratorio. Todos ellos pondrán al estudiante frente a las problemáticas que los distintos momentos del proceso de creación de un figurinista implican. Desde el concepto dramático, el concepto plástico, la proyección, la realización, los materiales y la dramatización.[15]

Muchos de los entrevistados coinciden en que parecía que Fabià no tenía una reflexión pedagógica sino un gran bagaje profesional, capacidad de conceptualización e intuición de conducir al alumno. Enseñaba a partir de proponer ejercicios o escenificaciones, sin clases magistrales y sin planificaciones ya que partía de las propuestas que traía el alumno, pero los programas ya citados demuestran la reflexión, una cuidada elección de textos, de ejercicios para trabajar distintos aspectos en cada curso. El conocimiento de los materiales y de la confección como formación fundamental para el diseño fue otra gran aportación[16] así como la relación con el actor. Sin duda propone un cambio de paradigma, el vestuario teatral necesita del ensayo también y debe diseñarse en base al personaje y al actor que lo va a interpretar.[17]

Replantear los estudios de escenografía y vestuario para Fabià fue una manera más de involucrarse y participar en los cambios que el teatro de su país ya estaba dando, pero que necesitaban de una base y de un futuro. La escuela era, posiblemente, el mejor laboratorio y las mejores raíces y él lo sabía, lo había vivido ya en Polonia. Si dejó discípulos o no forma parte de la continuación de esta investigación. Hasta aquí, lo que podemos apreciar, sobre todo en el campo del figurinismo, es que profesión, conceptos, procedimientos y herramientas que actualmente están totalmente asimiladas en la práctica, parten de un cambio en el teatro de los 60 y 70, pero sobre todo de la renovación de los estudios que él impulsó en el Institut del Teatre.

**Bibliografia**


ABELLAN, Joan, "El trasllat de miralls (consideracions sobre l'escenografia catalana dels vuitanta)", *Estudis Escènics,* número 31, Barcelona, 09–10–1990, pp. 5–43.

ABELLAN, Joan, "Fabià Puigserver, escenógrafo", en G–J. Graells, Bueso, Juan Antonio Hormigón (ed.): *Fabià Puigserver*: *Hombre de teatro*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid,1993.

BENET I JORNET, Josep M., "Fabià Puigserver, l'ofici d'escenògraf", *Serra d'Or*, (Agost), 1971, pp. 52–53.

BRAVO, Isidre, *Escenografia catalana*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1986.


[11] Centre de Documentació i Museu de les Arts Escèniques, Barcelona (MAE), *Institut del Teatre. Programes assignatures escenografia 1974–1975, 1976–1977,* 1774–1977 ca.

[12] Debemos aplicar pues al rol de escenógrafo–figurinista / figurinista y al figurinismo todo aquello expresado anteriormente en relación a la profesionalización, a la dramaturgia, la conceptualización, etc.

[13] Utilizo la palabra "dibujo" para subrayar su carácter de herramienta gráfica, no con fin artístico en sí mismo, sino elemento de proceso, de comunicación, de plasmación de ideas alrededor del diseño.

[14] MAE, *Institut del Teatre. Programes assignatures escenografía 1974–1975, 1976–1977,* 1774–1977 ca.

[15] Utilizo el mismo que Puigserver despliega en sus programas de curso.

[16] Este punto merece una especial atención ya que es fundamental en sus proyectos profesionales y parece también, en sus clases. Alrededor de 1973–74 se compró la primera máquina de coser en el Institut y un poco más adelante Catalina Sierra y Isabel Mula entrarían a apoyar a los alumnos en la confección en los talleres. Pero todo esto necesita de un poco más de investigación.

[17] Joan Abellan: «Fabià Puigserver, escenógrafo», en G–J. Graells, Bueso, Juan Antonio Hormigón (ed.): *Fabià Puigserver*: *Hombre*..., pp. 215–218.

COCA, Jordi, *Hermann Bonnin, El mètode de saber escoltar,* Institut del Teatre, Barcelona, 2018.

GRAELLS, Guillem–Jordi, BUESO, Antoni, *Fabià Puigserver*, Diputació de Barcelona, Barcelona, 1996.

GRAELLS, Guillem–Jordi, Iago Pericot, *La llibertat de crear i viure*, Institut del Teatre, Barcelona, 2018.

GRAELLS, Guillem–Jordi, FEBRÉS, Xavier, *Institut del teatre. Els primers cent anys,* Diputació de Barcelona, Barcelona, 2015.

ROIG, M., *Personatges*. Fabià Puigserver. TVE Catalunya, 1978: http://www.rtve.es/alacarta/videos/personatges/arxiu–fabiapuigserver–ok/3821224/ [Consulta: 13–04–2018]

SALVAT, Ricard, "Acerca del libro *Fabià Puigserver: Hombre de teatro*, publicado por la Asociación de Directores de Escena de España", *ADE*, número 34, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1994, pp. 98–102.

Jornades de Teatre Independent 2016, Institut del Teatre de Barcelona
Taula Rodona: *L'impacte del teatre independent a la formació teatral*. 21/10/2016. https://www.youtube.com/watch?v=T1APpX1f5AU&feature=youtu.be&t=2143. [Consulta: 28/08/2019v

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# DISEÑAR EN LA SOMBRA: PIONERAS EN VESTIR EL SILENCIO CINEMATOGRÁFICO EN EL HOLLYWOOD DE LOS ORÍGENES (1915–1925)

NÚRIA BRAUT CABO

Técnico Superior de Artes Plásticas y Diseño de Indumentaria, La Llotja. Graduada en Historia del Arte y Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte, UB

Desde los orígenes del cine, el vestuario se postuló como una forma de narrativa visual y un elemento fundamental del lenguaje cinematográfico. Un estudiado vestuario, a partir de la vigencia de sus valores simbólicos, estéticos y conceptuales, consigue dar forma a la identificación del público con un modelo o arquetipo. La superficie textil resultó un lienzo adecuado en el cual plasmar las formas y volúmenes que darían identidad a la propia indumentaria y, por defecto, al personaje que la llevaba.

Se hace necesario reivindicar el papel fundamental del diseñador de vestuario y de la propia indumentaria dentro de la plasticidad fílmica. A su vez, resulta indispensable visibilizar la presencia femenina tras la pantalla. La creación de vestuario en el cine de los orígenes tendría a menudo nombre de mujer. Si el machismo imperante de la época relegaría a la mujer a papeles meramente decorativos delante de la cámara, modelos instrumentales para vehiculizar la doble moralidad de aquellos años, por lo que respecta a su trabajo detrás de la misma, montadoras, guionistas, escenógrafas, directoras de fotografía y diseñadoras verían eclipsado su talento y esfuerzo a la sombra de sus colegas masculinos.

## Vestuario y maquillaje: formas de narrativa visual

El vestuario cinematográfico, al igual que la luz o los diálogos, participa de la expresividad fílmica. No es un elemento artístico aislado, debe ser considerado en relación con otros aspectos como la escenografía, que modifica y potencia movimientos y posturas de los personajes gracias a la armonía y contraste de la paleta cromática tanto en los actores como en la totalidad de cada plano.[1]

[1] Marcel Martin: *El Lenguaje del Cine*, Barcelona: Gedisa, 2003, p. 80.

En las producciones en blanco y negro, desde los orígenes, comenzó la labor de investigación de los diseñadores para dar con los tonos perfectos que fotografiar en pantalla. Tejidos como la seda rayada horizontalmente daban la sensación de movimiento. Las tonalidades pastel, rosas y amarillos fueron el mejor sustituto del blanco puro, que en pantalla desdibujaba líneas y costuras. Lo mismo ocurría con el negro, que sería sustituido por una estudiada paleta de marrones y rojizos que darían la réplica perfecta a las tonalidades claras. En aquellos años, ante la ausencia de color, los diseñadores de vestuario crearían en función de una especial visión de la luz y del contraste, y los tejidos satinados y brillantes daban con el buscado juego de luces y sombras.[2]

El maquillaje cinematográfico redibujaba rasgos faciales, aumentando la tonalidad gris para dar profundidad y camuflar imperfecciones. Si en los orígenes del cine en blanco y negro el maquillaje buscaba perfeccionar el rostro de las estrellas, con la posterior llegada del color, éste interrelacionará con la paleta cromática del vestuario y de la escenografía.[3]

La necesidad de contratación de expertos creadores de moda por parte de los estudios estaría supeditada a la creciente industria cinematográfica, que destinaría enormes presupuestos en la creación de especializados almacenes de vestuario. Desde el nacimiento del cine hasta la década de 1920 del siglo XX, los oficios vinculados al cine se estaban definiendo, y el vestuario cinematográfico se dividía generalmente en vestidos de época y modernos, siendo práctica habitual que los primeros se alquilaran a compañías teatrales.[4] Con el tiempo, el diseño de vestuario se iría perfilando como una labor especializada que fue creciendo paralelamente a los grandes estudios de Hollywood. Hacia 1930, todos ellos dispondrían de un importante departamento de investigación y de una biblioteca especializada.[5]

### Creadoras de vestuario: Luces y sombras

Hacia 1915 los estudios decidieron contratar diseñadores expertos. En 1922 el director de guardarropía de la Compañía Famous Players–Lasky dirigía secciones especiales de vestuario.[6] En aquel periodo, destacaría la figura de la creadora Ethel Chaffin, por entonces jefe de la sección de moda femenina, que supervisó a más de un centenar de mujeres en cinco subdivisiones de vestuario: sastrería, vestuario confeccionado, materiales, vestidos de gala y sombrerería. Mientras Chaffin creaba los diseños más relevantes del vestuario y sus complementos, eran sus ayudantes quienes los confeccionaban.[7]

En 1923, según la prensa de la época, Chaffin y Clare West habían revolucionado el vestuario cinematográfico elevándolo a la categoría de arte. La diseñadora no creaba supeditada a los gustos personales de la estrella del momento, como sí hacían la mayoría de sus colegas masculinos. Diseñaba en función de la visión personal del director al tratar la psicología de los personajes femeninos. Pola Negri, Gloria Swanson, Nita Naldi, Norma Shearer o Marion Davies, fueron las estrellas que lucieron sus creaciones en la pantalla hasta su retiro a finales de la década de 1920.

[2] Con la llegada del color años más tarde, los creadores se vieron liberados de la anterior constricción derivada de crear supeditados a camuflar y reinterpretar colores. Los estudios se verían obligados a crear nuevos departamentos en función de la nueva expresividad que proporcionaría la nueva paleta cromática.

[3] Vincent Kehoe: *The Thecnique of the Profesional make–up artista for Film, tv and stage*, Londres: Focal Press, 1985, p. 108.

[4] Con el aumento de la producción de ficciones narrativas hacia 1907, el teatro prestaría la figura de la encargada de guardarropa, que en el cine no solo prepararía el vestuario, sino que tendría que controlar los efectos fotográficos de color y textura de los tejidos en que este se confeccionaba. David Bordwell, Kristin Thompson: *El Arte Cinematográfico*, Barcelona: Paidós Ediciones, 1995, p. 163.

[5] Edward Maeder: *Hollywood and History: Costume Desing in Film.* Los Angeles: Thames & Hudson, 1990. p. 9.

[6] Compañía creada en 1916 a partir de la fusión de la Famous Player Film Company de Adolph Zukor, y la Feature Play Company de Jesse, L. Lasky. Posteriormente derivaria en Paramount Pictures Corporation. El departamento de investigación aportaba fotografías y completas descripciones del vestuario de época y la sección de personajes revisaba entre sus más de 50.000 vestidos buscando el más adecuado al tiempo que creaba nuevos diseños. David Bordwell, Kristin Thompson: *El Arte*..., pp. 163.

[7] Ibid., pp. 163.



Natacha Rambova sería otra influyente creadora con una especial imaginación, que aplicó tanto en las escenografías como en el diseño de vestuario. Adrian, el que fuera posteriormente conocido mundialmente como diseñador de las grandes estrellas, empezó en Hollywood como su ayudante. Actriz y bailarina de la compañía de Theodore Kosloff, Rambova llamaría la atención de Cecil B. DeMille, que le encargaría la escenografía y el vestuario para una escena de *The Women God Forgot* (1917). Posteriormente, Kosloff quiso atribuirse la autoría de los diseños para el filme *Billions* (R. Smallwood, 1920), pero Rambova pudo demostrar que eran suyos al presentar a la protagonista, Alla Nazimova, los bocetos originales.[8] Solía estudiar en profundidad el contexto histórico de cada argumento. Dominaba las luces y sombras con texturas brillantes y transparencias que dibujaban perfectamente en la película en blanco y negro como en sus creaciones para *Camille* (R. Smallwood, 1921). Posteriormente, combinó a la perfección las siluetas rectas de inspiración *Decó*, propias de la Alta Costura de la época, con líneas curvas y estampados orientales como en el filme *Salomé* (Ch. Bryant, 1923), claramente inspirados en las ilustraciones de Aubrey Beardsley para la edición publicada en 1894 de la obra *Salomé* de Oscar Wilde.



Alla Nazimova en *Camille* (Ray Smallwood,1921) luce un modelo de Natacha Rambova con estampado de clara inspiración Decó.

[8] Trudy Bolter: "Natacha Rambova, géniale et incomprise. Une costumière Art Decó dans les marges du cinéma hollywoodien préclassique", *CinémaAction* 144, 2012, p. 90.



Gloria Swanson en *The Great Moment* (Sam Wood, 1921). Modelo con aplicaciones de piel y perlas, creación de Ethel P. Chaffin.

[9] Women Film Pioneers Project: https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp–Lucy Duff–Gordon.

En ella, su creatividad en la elaboración de tocados y complementos volvió a brillar. Desgraciadamente, la mayoría de su trabajo acabaría mayoritariamente sin acreditar, perdido o inacabado.

Autora del vestuario de más de 80 filmes, la *couturiere* "Lucille", de nombre Lucy Duff–Gordon, supo expresar el carácter de cada personaje ajustándolo a los requisitos narrativos y técnicos de cada producción. Cuando se encargó del vestuario para *The Cinderella Man* (George Loane, 1917), la actriz protagonista Mae Marsh recordaría en su libro *Screen Acting* (1921) como Lucy creó dos copias del modelo más relevante del filme, una en verde y otra en gris, buscando el mejor resultado final bajo diferentes tipos de iluminación. Como experta en requisitos escénicos, afirmaba que cada vestuario precisaba de una "acentuación", ya que las actrices se mueven en condiciones especiales de luz y escenografía, y sus vestidos debían expresar con fuerza la intensidad cromática.[9] De nuevo, aunque en menor medida que sus colegas anteriormente citadas, parte de su trabajo quedó sin acreditar.



Norma Talmadge en *The Way of a Woman* (R. Z. Leonard,1919). Vestuario de Lucy Duff–Gordon.



Desde el universo femenino cuya creatividad fue silenciada dentro del diseño de vestuario cinematográfico, solo una figura conseguiría el debido reconocimiento: Clare West fue la primera diseñadora "acreditada" de vestuario cinematográfico. Se inició en el cine de la mano de dos grandes productores y directores que siempre reconocieron el vestuario como un importante elemento expresivo, al involucrar aun más al espectador en cada trama narrativa: D. W. Griffith y C. B. DeMille. En sus diseños para *Intolerancia* (Intolerance; D. W. Griffith, 1916), brillan su talento y su desbordante creatividad adaptando la línea de clara inspiración oriental, que triunfaba desde 1911 entre el público femenino de toda Europa de la mano del diseñador Paul Poiret.[10] Su trabajo consiguió que, sin existir todavía el crédito de *costume designer,* se creara el de *studio designer*. El filme se convirtió en el primero de Hollywood con un vestuario diseñado íntegramente para la totalidad del reparto, que incluía un gran número de figurantes.[11]



Seena Owen en *Intolerancia* (D. W. Griffith, 1916). Vestuario de Clare West.

Para E. Maeder, el trabajo de West separó definitivamente el vestuario cinematográfico de la Alta Costura. Desde el exotismo refinado que emanaba del vestuario de los *Ballets* Rusos de Sergei Diaghilev, el sinuoso tacto y movimiento de sedas y transparencias dibujarían sinuosamente la libertad del cuerpo femenino.[12]

[10] Aunque la carrera de West como diseñadora se inicia oficialmente con *El Nacimiento de una Nación* [The Bird of a Nation]; (D. W. Griffith, 1915), todos los historiadores coinciden en recalcar como iniciático su trabajo en *Intolerancia* [Intolerance]; (D. W. Griffith, 1916). Edward Maeder: *Hollywood and History...,* p. 57.

[11] Women Film Pioneers Project: https://wfpp.cdrs.columbia.edu/pioneer/ccp–clare–west

[12] Desde sus butacas en las salas de proyección, el público femenino quedaría cautivado ante la deseada comodidad que proporcionaba la asimetría de aquellos diseños de aire oriental que lucían las estrellas en la pantalla.

[13] En la memoria colectiva del espectador y aficionado al cine quedaran para el recuerdo las maravillosas creaciones nacidas de famosos binomios artísticos entre diseñadores y estrellas o directores: Clare West & Griffith, DeMille, Adrian & Greta Garbo, Joan Crawford, Orry–Kelly & Bette Davis, Edith Head & Hitchcoch...

Realizó el vestuario para 10 filmes de Cecil B. DeMille, destacando el estudio riguroso del contexto histórico para *Los Diez Mandamientos* (1923), que la llevó a reunir un extenso archivo que sirvió de referente histórico para otros filmes de la década de 1950.

Aunque, como sus colegas femeninas de profesión, también vio como parte de su trabajo quedó sin acreditar, West consiguió no solo ser la diseñadora favorita de las estrellas del momento, sino que su labor conjunta con Griffith y DeMille asentó las bases de posteriores binomios artísticos (diseñador/director, actriz/diseñador), legendarias colaboraciones que influirían en la estética general de cada filme y en el mimetismo que se establecería entre el público y las estrellas del momento, llegando a su mayor esplendor en la posteriormente denominada "Era dorada de Hollywood".[13]



Gloria Swanson en *Male and Female* (W. Buckland, 1919). El vestuario fue obra de Paul Iribe y Clare West (no acreditados).



Pam Cook,[14] justifica la omisión historiográfica del vestuario cinematográfico por el hecho de que siempre se ha dado más relevancia al trabajo de los directores en detrimento del resto de departamentos, sin los cuales sería imposible por otro lado "la mirada" del producto acabado.

La Academy of Motion Picture Arts and Sciences, fundada en 1927, no incluyó en las nominaciones a los premios Oscar la categoría de diseño de vestuario hasta 1948. La Academia entregaría simultáneamente un premio para el vestuario en blanco y negro y otro para el de color hasta la ceremonia de 1957.[15] La propia industria cinematográfica tardó demasiado en premiar el talento y creatividad de hombres y mujeres, magníficos creadores todos, que desde el cine de los orígenes contribuyeron a que las tendencias de moda las dictara Hollywood desde la pantalla.

## Conclusiones

La escenografía cinematográfica es uno de los más importantes elementos de la realización fílmica, perfectamente controlada desde el inicio de cada rodaje. Los textos dedicados al tema coinciden en afirmar que el vestuario, y por defecto la peluquería y el maquillaje, son piezas fundamentales del engranaje que da vida a la plasticidad cinematográfica. La paradoja entra en escena cuando comprobamos las escasas líneas que esos mismos textos les dedican. De la figura y labor del diseñador de vestuario cinematográfico en particular, no se han publicado estudios específicos. La mayor parte de la escasa información al respecto la encontramos diseminada en capítulos dedicados a la dirección artística, incluida en las diferentes tipologías de las fuentes consultadas.

Lamentablemente, desde los orígenes del cine el talento y la creatividad de los diseñadores de vestuario fue silenciado, y raramente ha sido objeto del merecido reconocimiento por parte de la historiografía cinematográfica. Cecil Beaton se pronunció al respecto al sentenciar en 1979:

> "Aunque Hollywood dio al mundo un nuevo sentido de la moda y la belleza, tristemente no es menos cierto que los grandes creadores que vistieron las estrellas más famosas de cada época nunca recibieron el merecido reconocimiento".[16]

Estas pioneras no serían las únicas, pero abanderaron la creatividad textil que afloró paralelamente al cine. Resulta lamentable de qué modo el talento de aquellas actrices/diseñadoras/escenógrafas, fue silenciado y cómo el perfil de sus respectivas carreras perduró lleno de omisiones. Un excepcional talento mayoritariamente perdido o sin acreditar, que sentó las bases del papel protagonista del vestuario cinematográfico como importante herramienta de la plasticidad y expresividad fílmica que, desde el cine de los orígenes, dejaría su huella en la percepción estética del espectador.

[14] Pam Cook: *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, Londres: British Film Institute, 1996, pp. 41.

[15] En 1948 el *Hamlet* dirigido por Laurence Olivier ganaría el premio al mejor vestuario en blanco y negro y a la dirección artística (el diseñador R. K. Furser recogería los dos). *Las zapatillas rojas* (The red shoes) dirigida por M. Powell ganaría la dirección artística en color. El premio al mejor vestuario en color lo ganarían Dorothy Jenckins y Barbara Karinsca por los diseños para *Juana de Arco* (Joan of Arch) de V. Fleming. En 1957, la Academia unió en una sola categoría la dirección artística y el vestuario, fusionando a su vez las creaciones en blanco y negro y las de color. Luis Miguel Carmona: *Un paseo por la alfombra roja*, Madrid: T&B Editores, 2002, p. 13.

[16] Cecil Beaton citado en Deborah Nadolman: *Diseñadores de vestuario de Cine*, Barcelona: Océano, 2004, p. 8.

**Bibliografía**


BORDWELL, David, THOMPSON, Christin, *El Arte Cinematográfico*, Paidós Ediciones, Barcelona, 1995.

CARMONA, Luis Miguel, *Un Paseo por la Alfombra Roja*, T&B Editores, Madrid, 2002.

COOK, Pam, *Fashioning the Nation: Costume and Identity in British Cinema*, British Film Institute, Londres, 1996.

KEHOE, Vincent, *The Technics of the Professional Make–up Artist for Film, Television and Stage*, Focal Press, Londres, 1985.

MAEDER, Edward, *Hollywood and History: Costume Design in Film*, Thames and Hudson, Los Ángeles, 1990.

MARCEL, Martin, *El Lenguaje del Cine*, Gedisa, Barcelona, 2003.

NADOLMAN, Deborah*, Diseñadores de Vestuario de Cine*, Océano, Barcelona, 2004.

VIVIANI, Christian, *Le Costume. Cinéma Action*, Éditions Charles Corlet, París, 2012.

«Pioneering Women Costume Designers» disponible en: *Women Film Pioneers Project* <http.//wfpp.cdrs.columbia.edu/Pioneer> [Consulta: Julio 2019].



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons.
Reconocimiento–NoComercial–
SinObraDerivada 4.0




# TÉCNICAS TEXTILES

# “ADARME Y MEDIO DE COCHINILLA”. APORTACIONES DE MARÍA BETANCOURT Y MOLINA A LA INDUSTRIA TEXTIL EN LAS ISLAS CANARIAS


ELISA Mª DÍAZ GONZÁLEZ

Profesora Ayudante Doctor en Universidad de La Laguna. Responsable del Servicio de Análisis y Documentación de Obras de Arte del Servicio General de Apoyo a la Investigación de la Universidad de La Laguna.

DIANA CATALINA RAMOS JORGE

Licenciada en Historia por la Universidad de La Laguna. Técnico del Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife.


El volumen denominado popularmente *Libro de Industrias*,[1] conservado en la Real Sociedad Económica de Amigos de País de Tenerife (RSEAPT), es un compendio de diferentes industrias[2] desarrolladas en la isla de Tenerife, por las cuales la RSEAPT tuvo un gran interés desde el momento de su fundación en 1777. *Cuaderno conducente al asunto de seda. Estado de esta manufactura y discursos acerca de su adelantamiento. Tiene su principio en 4 de abril de 1777,* es el título dado al conjunto de documentos, generados por la institución, sobre la manufactura de la seda.[3]

A nivel de tipología documental es un conjunto muy heterogéneo, ya que comprende informes, cartas, extractos de actas, etc., todos ellos referidos a la citada manufactura, debido al interés por conocer y mejorar el estado de esta actividad. En este libro se localiza la documentación generada por María del Carmen de Betancourt y Molina[4] sobre la que basamos nuestra investigación.
La recuperación de la figura de esta ilustrada mujer canaria y del trabajo que desarrolló en torno a la manufactura de la seda, se convierte en nuestro principal objetivo. Un trabajo que, por su condición de mujer, se vio limitado y sobre el cual aún existen muchas preguntas que han quedado sin respuestas.

María de Betancourt y Molina nació el 19 de diciembre de 1758,[5] en Los Realejos, y fue la tercera de los once hijos nacidos del matrimonio de Agustín de Betancourt y Castro Jaques de Mesa y de Leonor de Molina Briones. De los hijos nacidos de este matrimonio destacaron dos: José de Betancourt y Castro, primogénito y heredero del mayorazgo de Castro, y Agustín de Betancourt y Molina. El primero fue un hombre polifacético con un gran interés por la ciencia, aspecto que compartió con Agustín y María. Fue coronel de milicias, arquitecto, político, caballero de la Orden de Calatrava y miembro de diversas instituciones, entre la que destaca la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Por su parte, Agustín destacó por sus múltiples aportaciones en el campo de la ingeniería militar y civil y por haber creado las primeras escuelas de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos de España y Rusia. La escasa diferencia de edad entre los hermanos, Agustín era nueve meses mayor que su hermana y José les llevaba un año a ambos, contribuyó a la formación de María.

Los hermanos Betancourt pertenecieron a una familia de reconocido prestigio económico y social, que poseyó tierras dedicadas al cultivo de la vid y de moreras destinadas a la producción de la seda. Su posición no les eximió de padecer las consecuencias de la crisis económica que afectó a las islas. Dicha crisis, se caracterizó por la caída de la exportación de los vinos canarios y las dificultades que experimentó la industria de la seda, para entrar en los mercados europeos.[6]

La participación de María en la industria textil está vinculada al trabajo de la seda. Sus primeras aportaciones son relativas a la cría de gusanos de seda, que conocemos gracias a los premios convocados por la RSEAPT en 1778. José de Betancourt presentó a estos premios un discurso titulado *Discurso sobre primeras materias,* cuyo objetivo era poner de manifiesto todas aquellas sustancias que se consideraban inútiles para algunas prácticas, pero que podían ser susceptibles de emplearse en las artes, la agricultura y el comercio. Tal es el caso de los “morales blancos o moreras”[7] destinados a la cría de gusanos de seda. En su discurso, nombra como María demostraba[8] que los gusanos alimentados con morales blancos se criaban más saludables, los capullos tenían una túnica más y se obtenían tres capullos extra por cada docena. Esta última cualidad, suponía aumentar en una quinta parte la cosecha. Además, José añade que la seda obtenida era de una gran fineza. Como resultado final de la producción, se podrían vender los capullos para su procesado artesanal, como hilo o prendas.

Sin embargo, sus aportaciones van más allá del cultivo de la materia prima,[9] influyendo en la mecanización del proceso de producción a través del diseño de la máquina epicilíndrica. Está máquina surge de la necesidad de reducir el tiempo en el proceso de entorchado[10] de la seda.

Su diseño y su descripción, fue remitida por ella a la RSEAPT en 1778.[11] En su carta, proclama autor de la máquina a su hermano Agustín. La máquina fue presentada en la RSEAPT[12] de mano de su autor, sin la presencia de María a pesar de ser la instigadora para su fabricación y para quien fue diseñada. La máquina era capaz de entorchar 140 varas[13] en 1 hora, lo que suponía un total de 3.360 varas en 24 horas de trabajo. Junto a la presentación se pudieron examinar distintas muestras que fueron tejidas con la máquina. La implantación de dicha máquina en la manufactura que se llevaba a cabo en la isla hubiera puesto la producción isleña a la altura de países como Francia o Inglaterra. Por desgracia, no parece que dicho invento tuviera repercusión más allá de la demostración realizada en la RSEAPT.

1 Esta denominación procede del título de la encuadernación del libro.

2 Este tomo incluye, además, documentación relativa a las industrias de los peines, loza, tahonas, pescado, artes y oficios.

3 Archivo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife, Tenerife, ARSEAPT, *Cuaderno conducente al asunto de seda. Estado de esta manufactura y discursos acerca de su adelantamiento. Tiene su principio en 4 de abril de 1777*, fols. 60r–234r.

4 En las referencias siguientes a María del Carmen haremos solo uso de María.

5 Archivo Histórico Diocesano de San Cristóbal de La Laguna, Libro 8º bautismos, iglesia de N.S de la Concepción, Realejo de Abajo, folio. 58v.

6 Amílcar Martín Medina: *Biografías de Científicos Canarios. Agustín de Betancourt y Molina,* Madrid: Dykinson, 2006, p. 32.

7 ARSEAPT. *Discurso sobre primeras materias.* RS 27 (22/27), fol. 190v, 1778.

8 Para demostrar esta observación, María del Carmen alimentó y cuidó a dos gusanos. Uno fue alimentado con hojas de morales y el otro con hojas comunes.

9 Una vez obtenidos los capullos de seda, de mejor calidad y en mayor cantidad, se sacaba la seda añadiendo los capullos en una caldera de agua hirviendo, colocada sobre la hornilla, hecha con una base de ladrillos y alimentada con leña. La caldera suele ser de cobre y al lado se colocaba una placa de zinc (aunque también podía usarse piedra tallada) para colocar los capullos. Los capullos se revuelven con una escobilla de brezo, a cuya rama se van quedando pegados. Detrás se sitúa el torno y, entre sus aspas y la caldera, una aguja de hierro, por donde se pasa la primera hebra de seda. El hilo, que sale de 12 ó 15 capullos, sube hasta el carrete colocado en un travesaño del torno, en alto; de ahí, baja para ensartarlo en el burlado o espiral de alambre que se mueve de un lado a otro, y es lo que hace que la seda se extienda para formar la madeja.
María Ángeles Sánchez: *La seda en La Palma,* 2ª ed, Canarias: Gobierno de Canarias, 1996, p. 40.

10 Entorchar: cubrir una cuerda o hilo enroscándole otro de seda o de metal.

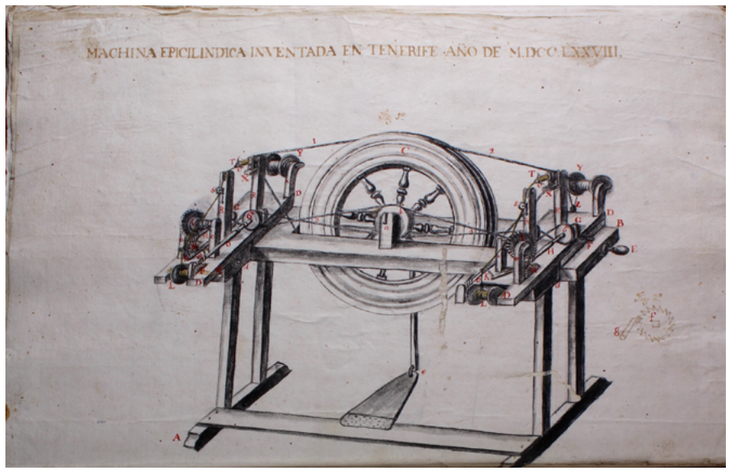
11 ARSEAPT. *Carta de María Betancourt y Molina al marqués de la Villa de San Andrés*. RS 3 (22/3), fols. 113r–130r, 30 de junio de 1778.

12 ARSEAPT, *Borrador de la junta de 4 de julio de 1778.* RS 7 (22/7), 73r–74r.

13 El valor de una vara oscilaba entre 768 y 912 mm.



Muestra nº 121. Detalle realizado con microscopía óptica digital_200x. ARSEAPT. *Muestras de flueco texido por D. Mª de Betancourt, 1778*. RS 3 (22/3), fol. 125.




Dibujo de la máquina epicilíndrica. Todas las piezas que componen la máquina epicilíndrica son descritas en un texto que se adjunta al dibujo remitido. En la descripción de la pieza marcada con una T, se detalla: "Entorchador; que se compone de cuatro piezas, de un canutillo por donde pasa el hilo o alambre que se quiere entorchar, de una polea fija al canutillo por donde pasa la seda con que se entorcha y de los cuernos por donde pasa la hebra a cubrir el hilo o alambre". ARSEAPT. *Carta de María Betancourt y Molina al marqués de la Villa de San Andrés*. RS 3 (22/3), fols. 113r–130r, 30 de junio de 1778.

El interés de María se amplía al proceso de teñido de los hilos de seda mediante la utilización de tintes naturales. Generalmente, los artesanos de la seda adquirían estos conocimientos por tradición familiar. Solían usar el azafrán y la cáscara de almendras. Sobre esta práctica, la Sociedad Económica de Amigos del País de Santa Cruz de La Palma, en su junta del 27 de noviembre de 1782, encargó a sus socios que:

"Para su primera junta averiguasen lo que les fuera posible acerca de las primeras materias de que se usa en los tintes que están en práctica, como la gualda, la tinta de azafrán y la rubia y también sobre los usos de la orchilla".[14] Francisco Escolar y Serrano, a través de la Estadística elaborada entre 1793 y 1806 nos da noticia de que la gualda, el zumaque y el alazón se producen espontáneamente en la isla; todos los demás ingredientes para tintes vienen de América y el extranjero.[15]

María contribuye demostrando la viabilidad del uso del durazno para la producción de tinte. Según la receta (recogida también en el *Discurso sobre primeras materias* de José de Betancourt*)* los duraznos después de pelados eran guisados en aguardiente dando una coloración violada con muchos de sus derivados. Las sedas estaban previamente alumbradas, y a medida que se añadía una cantidad de alumbre y agua, se iba obteniendo la diversidad de colores.[16]

[14] María Ángeles Sánchez: *La seda...*, p. 52. Extraído de Faustino Méndez Cabezola, *Primera época de la Sociedad Económica de Amigos del País de la ciudad de Santa Cruz, isla de San Miguel de La Palma, en Canarias*, Santa Cruz de La Palma: Imprenta de El Time, 1865.

[15] María Ángeles Sánchez. *La seda...*, p. 52. Extraído de Germán Hernández Rodríguez: *Estadísticas de las Islas Canarias 1793–1806 de Francisco Escolar y Serrano*, Las Palmas de Gran Canaria: Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1983–1984.

[16] ARSEAPT. *Discurso sobre primeras materias.* RS 27 (22/27), fol. 196r–196v.





Muestra nº 128. ARSEAPT. *Muestras de hilo y seda teñidas con durazno, 1778.* RS 3 (22/3), fol. 130r.

Por otro lado, en 1779 la RSEAPT convoca sus premios anuales, entre los cuales se destinan 100 reales "a la persona que tiñese y presentase la seda más bien teñida de carmesí fino exponiéndola a las pruebas convenientes (...)".[17] En el archivo institucional, se conservan las dos candidaturas presentadas. La primera de ellas es la propuesta defendida por María y la segunda pertenece a Magdalena de Frías.

Hay que tener en cuenta que los tintes rojos eran escasos, ya que pocas sustancias naturales son capaces de producirlos. La rubia, uno de los tintes más antiguos conocidos por la humanidad, se extraía de las raíces de las plantas de la familia de las rubiaceae. Era un tinte rápido, fuerte y relativamente barato, ya que la calidad variaba dependiendo de las raíces. Sin embargo, era muy sensible tanto a la alcalinidad como a la temperatura y funcionaba mejor con algodón y no tanto para la seda.[18]

El palo del brasil era otra opción que proporcionaba tintes carmesí y púrpura intensos, pero habitualmente desaparecían con rapidez hacia un marrón rosáceo, al igual que la orchilla, tinte hecho de los líquenes que se encuentran en las rocas costeras.[19] Precisamente, la orchilla era la base del tinte propuesto por Magdalena de Frías.[20]

La propuesta de María, sin embargo, consistía en dos recetas de tinte para la seda a base de cochinilla, un insecto parásito que se nutre de las ramas redondas del cactus conocido como nopal o chumbera.[21]

[17] ARSEAPT, *Borrador del acta de la junta de 1 de mayo de 1779.* RS 7 (22/7), fols. 127v–130r, 1779.

[18] Butler Greenfield: *Un rojo perfecto. Imperio, espionaje y la búsqueda del color del deseo*. Valencia: Universitat de València, 2010, p. 44.

[19] Butler Greenfield: *Un rojo perfecto...,* p. 45.

[20] ARSEAPT, *Receta de Magdalena de Frías,* RS 15 (22/15) fol. 70r–70v, 1779.

[21] Antes de conocer o encontrar el tinte de la cochinilla por parte de los conquistadores españoles, los tintoreros decepcionados con el palo del brasil, la orchilla y la laca se volvieron a otra serie de tintes rojos que producían los colores más vivos y duraderos de todos: el quermés de roble, el sangre de San Juan y el rojo armenio. Los tres derivaban de insectos parásitos relacionados con la laca, y los tres funcionaban mejor en las fibras de origen animal, como la lana y la seda, que en las de origen vegetal, como el algodón y lino. Amy Butler Greenfield: *Un rojo perfecto...,* p. 46.

[22] Para facilitar la comprensión de la receta hemos optado por una transcripción modernizada del documento.

[23] ARSEAPT, *Método económico para tintes de carmesí fino,* RS 3 (22/3) fol. 157v.

[24] Adarme: antigua unidad de masa castellana equivalente a una dieciseisava parte de una onza. Equivale a 1,79 gr.

[25] "Una onza de espíritu de nitro; 12 adarmes de sal amoníaco; 6 adarmes de estaño fino en granos y 12 adarmes de agua. Se puso en un frasquito y se dejó reposar por 15 días, al cabo de los cuales se usó de ella. Habiendo con la cantidad que se sacó de esta disolución, para la tinta, que puede dar libra y media de cochinilla." ARSEAPT, *Método económico para tintes de carmesí fino,* RS 3 (22/3) fol. 157v.

[26] Laura Martínez, Horacio Álvarez y Susana de Val: *Guía para el teñido de seda con colorantes naturales.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Tecnología Industrial, [2009], p. 12.

[27] ARSEAPT, *Método económico para tintes de carmesí fino,* RS 3 (22/3) fol. 158r.



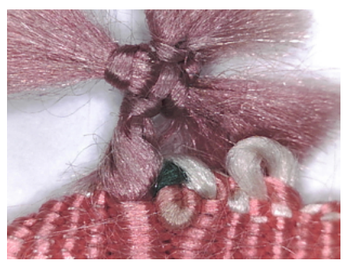
Insecto cochinilla, pertenece a la orden Hemíptera, del género Dactylopius.

La primera receta[22] de carmesí fino[23] contaba con los siguientes ingredientes: Adarme[24] y medio de cochinilla en polvo fina, medio adarme de agalla blanca, tres granos y medio de nata de tártaro, ocho gotas de disolución de estaño y un cuartillo de agua.

Una vez que el agua está a punto de hervir se añaden todos los ingredientes en polvo; se aparta y se deja reposar. Luego se introduce la seda, que ha estado previamente en alumbre doce horas, dando vueltas con frecuencia durante un cuarto de hora. Posteriormente, se pone de nuevo al fuego y se deja hervir media hora removiéndose. Se realizan varias muestras con este tinte variando el tiempo de contacto: muestra nº 1, se aparta unas dieciocho horas; la muestra nº 2, se aparta 12 horas; la muestra nº 3, durante 8 horas; y la muestra 4º, durante 4 horas. Finalmente, se lava la seda con agua fría. La receta incluye una nota que indica la preparación de una disolución de estaño.[25]

La seda natural contiene sustancias que, como la sericina se van perdiendo en los sucesivos procesos que se le realizan para mejorar su aspecto. Para recuperar parte de ese "peso" se carga con tanino más hierro o estaño.[26]

La segunda receta[27] incluye dos adarmes de cochinilla en polvo fino y un cuartillo de agua. Para la realización del tinte se añade la cochinilla antes de que el agua hierva. Se deja hervir de 8 a 10 minutos. Se aparta del fuego y se introduce la seda durante 12 horas. La seda en este caso tenía una tinción previa con achiote y en alumbre durante 24 horas. De la receta, se entiende que María realizó también varias pruebas. Aparte de la ya nombrada, hizo una prueba con el mismo procedimiento, pero cambiando el tiempo del baño a 8 horas y una tercera en que la seda no tenía el baño previo de achiote.



Muestra nº 120. Detalle realizado con microscopía óptica digital._200x. ARSEAPT. *Muestras de flueco texido por D. Mª de Betancourt,1778*. RS 3 (22/3), fol. 125.



Además, se añade una nota al final de las dos recetas[28] donde se calcula la cantidad de seda necesaria para poder realizar cada una de ellas. Con estas recetas se ahorraba más de la mitad de la cantidad de cochinilla para el teñido.

Sin embargo, el *Método económico para tintes de carmesí fino* de María, quedó fuera de la convocatoria, porque la propuesta llegó fuera de plazo, cuando los jueces habían proclamado a su contrincante ganadora.[29] No obstante, el trabajo de María, en palabras del secretario de la RSEAPT, fue sobresaliente y sus muestras junto con las de Petra Naranjo, la única de sus discípulas identificadas, fueron exhibidas en la celebración de San Carlos Borromeo.[30]

La última de las aportaciones a la industria textil es la creación de la primera cinta de terciopelo. Dicha cinta, que no se ha conservado en el archivo, fue presentada por el marqués de la Villa de San Andrés a la junta el 20 de junio de 1778. En dicha junta, además, se menciona a cuatro discípulas que aprovechan la labor pedagógica de María en la actividad textil.

María falleció el 24 de mayo de 1824, a la edad de 65 años. No sabemos con exactitud cuándo dejo de trabajar, si alguna vez lo hizo, en sus investigaciones sobre la seda, pero sí debió ocupar parte de su tiempo en la educación de sus sobrinos, de quienes se hizo cargo al enviudar su hermano José en 1808. En el archivo de la RSEAPT, se pierde su rastro en los premios de 1781, cuando presenta diversas manufacturas que en esta ocasión sí resultaron ganadoras. Este premio fue también un reconocimiento, por parte de la institución, a las diversas contribuciones realizadas en los años precedentes.

[28] "Por las dosis prescritas en la 1ª receta, para media onza de seda que pesan las madejitas número 1, 2, 3 y 4, resulta que para teñir una libra de seda de color carmesí subido se necesitan de 3 onzas de cochinilla, una onza de agalla blanca, 3 adarmes de nata de tártaro, 3 adarmes de disolución de estaño en 10 a 12 cuartillos de agua. Y para la 2ª receta, 4 onzas de cochinilla, y 10 a 12 cuartillos de agua. Aunque al teñir una libra o más porción se puede ahorrar alguna cosa de estas mismas dosis, puesto que las cortas cantidades en que se han hecho estos experimentos, y por los cuales se forma este cálculo, sufren a proporción más mermas y desperdicios, al modo en que acontece en las medidas. Pero como quiera que sea es constante, que, gastándose 8 onzas de cochinilla para una libra de seda según el método ordinario de nuestra isla, se ahorran de esta manera por lo menos lo que va de 3 onzas a 8."
ARSEAPT, *Método económico para tintes de carmesí fino,* RS 3 (22/3) fol. 158r.

[29] ARSEAPT, *Acta de los premios concedidos por la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife en los premios de 1779.* RS 15 (22/15), fols. 19r–20v, 1779.

[30] ARSEAPT, *Certificado de la junta pública del día del Rey y del Príncipe de Asturias,* RS 15 (22/15), fols. 22r–23v, 20 de noviembre de 1779.

**Bibliografía**


ÁLVAREZ, Horacio; MARTÍNEZ, Laura; VAL, Susana de, *Guía para el teñido de seda con colorantes naturales,* Instituto Nacional de Tecnología Industrial, Buenos Aires, 2009.

CULLEN SALAZAR, Juan, *La familia de Agustín de Betancourt y Molina. Correspondencia íntima,* Domibari Editores, Las Palmas de Gran Canaria, 2008.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, José, *Agustín de Betancourt en la Historia de la Ciencia,* IES Agustín de Betancourt, Puerto de la Cruz, 2006.

GREENFIELD, Amy Butler, *Un rojo perfecto. Imperio, espionaje y la búsqueda del color del deseo,* Universitat de València, Valencia, 2015.

MARTÍN MEDINA, Amílcar, *Biografías de Científicos Canarios. Agustín de Betancourt y Molina,* Dykinson, Madrid, 2006.

PERDOMO REYES, María Inmaculada, *Ciencia e Ingeniería en la Ilustración Canaria. El caso de María de Bethencourt y Molina y la industria de la seda,* Instituto Canario de la Mujer, Canarias, 2004.

RODRÍGUEZ MESA, Manuel, *Un canario al servicio de Carlos III: José de Betancourt y Castro,* Instituto de Estudios Canarios, San Cristóbal de La Laguna, 1988.

SÁNCHEZ, María Ángeles. *La seda en La Palma*, 2ª ed., Gobierno de Canarias, Canarias, 1996.


**Agradecimientos**


Queremos agradecer a la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Tenerife y, en especial al Archivero–Bibliotecario, Daniel García Pulido, la colaboración prestada para la realización de este breve artículo sobre María del Carmen Betancourt y Molina.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# ANKE DOMASKE Y EL TEJIDO DE FIBRA DE LECHE

IRENE MÁRQUEZ FERNÁNDEZ

Personal investigador de la Universidad de Vigo. Doctoranda del programa Creatividad e innovación social y sostenible. Facultad de Bellas Artes.

Existe un interés creciente por conocer nuevos textiles, los llamados tejidos inteligentes, que consisten en aquellas telas que aportan un beneficio extra al consumidor, no solo en cuanto a estética sino también en cuanto a bienestar, ofreciendo así beneficios más allá de lo básico. Este concepto, junto con la sostenibilidad y con la ecología, conceptos de gran importancia hoy en día en nuestra sociedad, se puede analizar, investigar y descubrir a grandes amantes y creadores de estos nuevos tejidos, como la diseñadora y bióloga Anke Domaske.

Domaske nace en Leipzig (Alemania) en 1983. Pertenece a una familia dedicada a la moda, su bisabuela era diseñadora y de la madre aprende a utilizar la máquina de coser desde una edad muy temprana. Con diecinueve años decide pasar seis meses en Japón donde es diseñadora, creando un negocio de camisetas con estampados de cómics japoneses, siendo la última moda en aquel momento. A su regreso a casa no decide estudiar diseño de moda, pero crea su primera marca de moda con sello propio, poniéndole el nombre de Mademoiselle Chi–Chi (MCC), con sede en Hannover (Alemania). Esta marca fue muy conocida por estrellas de Hollywood, siendo de las favoritas entre Mischa Barton y Ashlee Simpson (Reuters, 2011).

Poco tiempo después asiste a la élite de la Universidad de Göttingen y se dedica a estudiar su segunda pasión que es la microbiología, especializándose en las bacterias. Siendo estudiante gana el segundo premio en "Jugend forscht" que es la competición de jóvenes talentos más conocida de Alemania. En 2009 completa y finaliza sus estudios convirtiéndose en bióloga.

Domaske siempre pensó que en algún momento de su vida tendría que elegir si dedicarse a la moda o a la biología, pero pudo equilibrar sus dos grandes pasiones con un resultado asombroso. La unión de la microbiología con la moda surgió a partir de un problema familiar. Todo comenzó cuando a su padrastro le diagnosticaron leucemia. La mayoría de los tejidos le producían una reacción alérgica al entrar en contacto con la piel.

Cada vez se reducía más drásticamente el uso de cualquier prenda para vestir a causa de los productos químicos empleados en la producción de los textiles.



La diseñadora y bióloga descubrió que incluso las fibras naturales, como la lana, no están compuestas solamente por recursos naturales, sino que se tratan también con pesticidas que no desparecen con los lavados. Anke quería mejorar la calidad de vida de su padrastro, que había cuidado de ella toda su vida, lo cual le llevó a investigar, descubrir y crear.

Investigando diferentes tejidos y composiciones, descubrió un proceso antiguo sobre las fibras de caseína llevados a cabo en la década de 1930. Estas fibras compuestas por proteína de leche eran muy interesantes, pero el proceso todavía contenía químicos, lo que convertía a la fibra en un elemento no natural al 100 %. Durante las décadas de 1930 y 1940 en América e Italia se hacía uso de prendas de vestir compuestas por esta fibra de leche que sustituía a la lana, pero finalizada la Segunda Guerra Mundial esta fibra fue sustituida por las fibras sintéticas más nuevas y baratas, como el nailon, haciendo desaparecer el tejido de caseína (Danio, 2010).

Habiendo descubierto esta fibra, Anke Domaske  vio una gran oportunidad y consideró que podía mejorarla, convirtiéndola en una fibra 100 % natural, libre de pesticidas y químicos. Los inicios no fueron fáciles, ya que cuando se puso a buscar ayuda, los expertos decían que no se podía hacer un textil de fibra a base de caseína de leche sin productos químicos, así que decidió hacerlo por sí misma con un equipo contratado por ella. Domaske, junto con su equipo formado por seis empleados, se pone manos a la obra en su laboratorio en Hannover y después de dos años de ensayo y error nace la fibra a la que le pone por nombre QMilch. Decide ponerle dicho nombre a la fibra por la combinación de la palabra inglesa *quality*, que en español significa calidad, y la palabra alemana *milch,* que significa leche.

"Todos somos de diferentes disciplinas, y en realidad soy la única científico natural. Tampoco estudié producción textil", explica Domaske e indica que la suerte y la paciencia fueron claves en el proceso.

Con tan solo 28 años, Anke logra desarrollar un tejido compuesto por proteína de leche, la primera fibra producida completamente sin químicos. Para llevar a cabo este proceso hace uso de leche caducada o leche desechada por los estrictos estándares alimentarios. Gracias a este nuevo descubrimiento, su padrastro pudo usar la primera camiseta confeccionada con un tejido 100 % natural y libre de químicos y pesticidas.

A continuación introduce el nuevo tejido de proteína de leche en una colección cápsula en su marca Mademoiselle Chi–Chi, ofreciendo a sus clientes unos vestidos elegantes, con textura fluida y liviana y de colores básicos, siendo así prendas versátiles para cualquier ocasión. A la vez que pone a la venta esta colección se presenta a distintos concursos, consiguiendo el Premio a la Innovación de la Asociación de Investigación Textil de Alemania, que la reconoce como una fibra sostenible y que podría revolucionar la industria del vestido. Otros premios que le otorgaron fueron el Premio a la Innovación de la Confección Textil y de la Moda de Alemania y el Premio Weconomy para jóvenes emprendedores (Kutsche, J.). Anke Domaske recibe estos premios debido a que consigue crear un tejido biodegradable, sostenible, natural y libre de químicos, haciendo uso de leche que no es apta para el consumo humano. Logra llevar a cabo un tejido sin fecha de caducidad; que no se descompone como sucedía con

los tejidos compuestos de caseína de los años 30, que además, al entrar en contacto con la piel también producía malos olores, propiedades que logra mejorar Domaske en su laboratorio. Siendo así, las siguientes características principales que definen dicha fibra son: antibacteriana, absorbe la humedad, hidrata y nutre la piel, protege contra las radiaciones UV y es completamente biodegradable. Este tejido ha sido probado dermatológicamente para ver la compatibilidad con la piel, viendo que es ideal para personas alérgicas.

> "Se siente como la seda y no huele, se puede lavar como cualquier otra prenda", dijo Anke (Reuters, 2011).

En 2011 la diseñadora y bióloga lanza la compañía QMilch siendo ella CEO y fundadora. Dicha empresa comenzó con una pequeña cocina invirtiendo 200 € en utensilios, como una tina, una batidora y un termómetro de mermelada, comprados en un supermercado. Para poder producir la fibra, solo son necesarios dos litros de agua a 80 grados para hacer un kilogramo de fibra textil (Sims, J., 2016). Tuvo tanto éxito que en 2014 la compañía creció y ella decidió producir la fibra no solo para uso y disfrute personal, sino también para otros fabricantes. Cerrando así su marca de moda y dedicándose exclusivamente a la empresa QMilch con sede en Hannover. En un principio solo producían fibra textil de proteína de leche, pero más adelante vio que la leche tenía tantos beneficios para la salud que decidió introducirla en otros productos como cosmética y automoción.

Aunque Anke ha encontrado e reinventado una fibra con grandes beneficios, su gran interés por el mercado de las fibras la ha llevado a seguir investigando e informarse sobre otras fibras, descubriendo así otras muy interesantes, como la de banano, naranja u ortiga, que también presentan propiedades a tener en cuenta para el bienestar del usuario. "Hay gente que sufre mucho usando ropa normal, quería hallar una manera de ayudarlos" comenta Anke (*La Voz*, 2011). Por ello ese gran interés por dichas fibras textiles.

En la actualidad, las prendas dependen de tejidos procedentes del petróleo y se necesita mucha cantidad de agua, empleando miles de litros para producir solamente un kilo de tejido. La moda sostenible del futuro será lo que Anke logró: unir sus dos grandes pasiones, la microbiología y el textil. Estas fibras de alto rendimiento cada vez están despertando más interés, siendo cada vez mayor el deseo de los diseñadores de tomar conciencia del mundo natural.

Hoy en día existen numerosas empresas con un objetivo claro y fundamental que es la sostenibilidad, construyendo un sistema nuevo con proyectos emergentes entorno al ecodiseño, valorando la artesanía en equilibrio con los avances tecnológicos y el respeto a las personas. Anke no solo trata las alergias con la fibra textil que reinventó, sino que también, como dice ella: "Incluso tenemos que repensar nuestros procesos de fabricación en la industria de la moda. Son todo menos sustentables".

Domaske no entiende la tendencia de usar y tirar las camisetas u otras prendas que los consumidores visten.

Gracias a descubrimientos como los de esta diseñadora y bióloga se pueden considerar las fibras naturales y sostenibles como tejidos inteligentes, ya que aportan beneficios claros tanto para el usuario como para el medioambiente.



**Bibliografía**

"5 minutes with... Anke Domaske, CEO and Founder of QMich", disponible en: https://biomarketinsights.com/5-minutes-with-anke-domaske-ceo-and-founder-of-qmilch/ [Fecha de consulta: 12 Junio 2019].

"Diseñadora crea un tejido de leche", disponible en https://www.eluniverso.com/2011/11/18/1/1430/disenadora-crea-un-tejido-leche.html [Fecha de consulta: 12 Junio 2019].

"Ecofashion las mejores marcas de moda sostenible", disponible en https://cardboard.es/ecofashion-time-las-mejor-moda-sostenible/ [Fecha de consulta: 11 Junio 2019].

"El futuro: ese lugar donde cultivarás tus propias prendas", disponible en http://www.itfashion.com/moda/observatorio-de-tendencias/el-futuro-ese-lugar-donde-cultivaras-tus-propias-prendas/ [Fecha de consulta: 11 Junio 2019].

"Exclusive interview with QMilk designer Anke Domaske", disponible en https://www.globalblue.com/destinations/germany/exclusive-interview-qmilk-anke-domaske/ [Fecha de consulta: 15 Junio 2019].

"German Fashion Designer Creates Clothes form Milk", disponible en https://www.odditycentral.com/news/german-fashion-designer-creates-clothes-from-milk.html [Fecha de consulta: 11 Junio 2019].

"La fibra di latte", disponible en https://www.origamiorganics.com/it/c/6-fibra-di-latte [Fecha de consulta: 15 Junio 2019].

"Mademoiselle Chi Chi and QMilch: Eco Fashion Made from Milk", disponible en http://www.feteafete.com/blog/mademoiselle-chi-chi-qmilch-eco-fashion-made-from-milk.html [Fecha de consulta: 14 Junio 2019].

"QMilk- The material of the future", disponible en https://www.qmilkfiber.eu/?lang=en [Fecha de consulta: 11 Junio 2019].

"Una diseñadora alemana hace ropa de la leche", disponible en https://es.reuters.com/article/entertainmentNews/idESMAE7950XX20111006 [Fecha de consulta: 14 Junio 2019].

"Una diseñadora de modas usa leche agria para fabricar vestidos", disponible en https://www.eldiariodelarepublica.com/nota/2018-2-14-15-54-35-una-disenadora-de-modas-usa-leche-agria-para-fabricar-vestidos [Fecha de consulta: 12 Junio 2019].

"Una diseñadora creó tejidos de leche", disponible en: https://www.lavoz.com.ar/ciudadanos/disenadora-creo-tejidos-leche [Fecha consulta: 14 Junio 2019].

"Wie aus alter Milch neue Kleider werden", disponible en: https://sz-magazin.sueddeutsche.de/die-loesung-fuer-alles/wie-aus-alter-milch-neue-kleider-werden-84529 [Fecha de consulta: 15 Junio 2019].

"What is Milk Fiber", disponible en: https://exchanginfire.wordpress.com/2011/02/25/what-is-milk-fiber// [Fecha consulta: 11 Junio 2019].

"Young German designer turns milk into clothing", disponible en: https://www.dw.com/en/young-german-designer-turns-milk-into-clothing/a-15475699 [Fecha consulta: 14 Junio 2019].

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0

# DISEÑO TEXTIL

# LA SOMBRA DEL HILO. UNA TRADICIÓN DE ESTAMPACIÓN MIXTECA

MIGUEL MESA POSADA

Diseñador de vestuario y antropólogo. Colegiatura Colombiana de Diseño, Medellín.

Ixtayutla es una comunidad rural mixteca de difícil acceso. Se encuentra enclavada en una región accidentada de la Sierra Norte y sin vecinos cercanos. Es un lugar en donde ni el estado ni el comercio están muy presentes. Sus habitantes, de alto porcentaje monolingües mixtecos, están históricamente acostumbrados a largas caminatas que pueden durar días o –más recientemente– a depender de incomodas camionetas para ir al pueblo más cercano, a 3 ó 4 horas de distancia en carretera. Son pocos los estudios etnográficos que se han realizado en esta región, calificada como hostil para los investigadores (Vatant, 2003). Sin embargo, desde 1962 se tienen registros fotográficos y físicos de prendas singulares que captan la atención de la pareja Cordry (*Mexican Indian Costumes*, 1968), quienes citan a esta localidad que, de hecho, nunca visitaron. Es en esta fecha, según mis referencias, la primera vez en la que se publica algo sobre el trabajo textil realizado en Ixtayutla. Aun así, sólo en la década del 2010 se volverá a publicar sobre Ixtayutla, sobre todo en el ámbito de la identidad y la auto–denominación (Lechner 2015) o de la lingüística (Penner, 2019).

Desde 1963 se conservan en museos[1] prendas que provienen de Ixtayutla. Todas están realizadas por mujeres en la técnica de telar de cintura, de herencia prehispánica. Entre ellas, huipiles, trallas, calzones (o pantalones), cotones (o camisas), ceñidores y servilletas. La mayor parte son piezas realizadas en algodón para el uso como vestuario y que tienen como particularidad la aplicación de tramas suplementarias de seda color rojo–violáceo, para generar motivos brocados como pájaros, flores, figuras geométricas complejas (mix. *kutiere*), entre otros, sobre tramas y urdimbres blancas. Este tipo de decoración es común en este aire cultural. Sin embargo, además de estos motivos tejidos, las prendas fabricadas en Ixtayutla presentan otros motivos: *estampados* que para un ojo no iniciado pueden presentarse como simples manchas. A este tipo de acabado textil he decidido llamarlo *estampado difuso* y es reconocido, en la variante de mixteco hablada allí, como la *sombra del hilo* (*nduvaa kua'a naa Ko'o iza*).

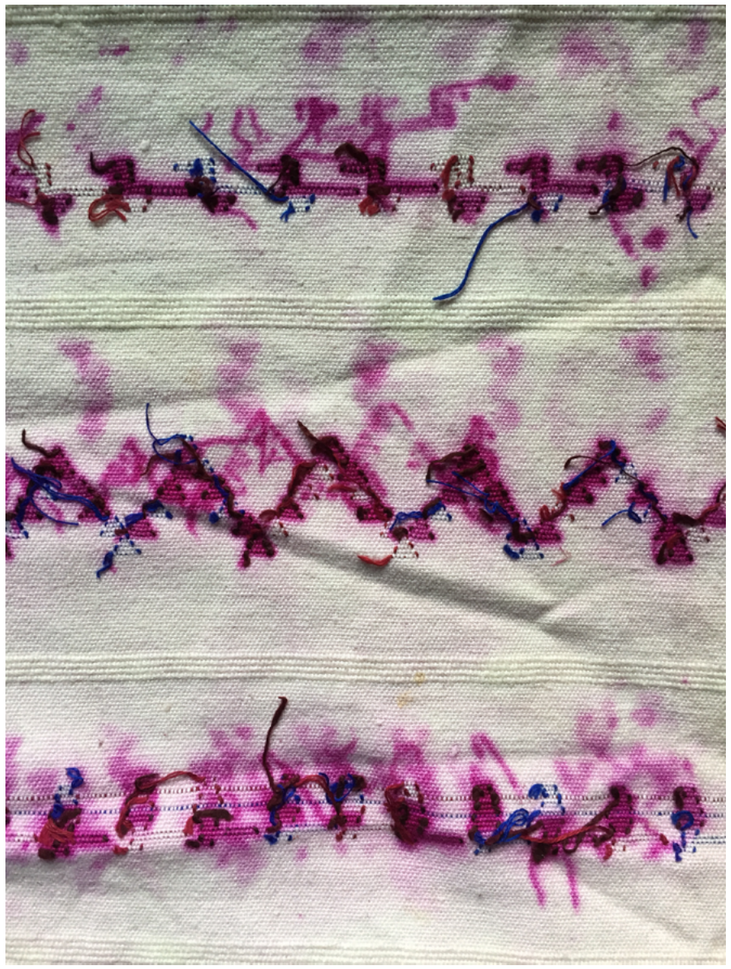
[1] Las piezas más antiguas son las de la coleción del Museo Nacional de Antropología de México, la colección de la antropóloga Susana Druker que fue comprada por Claude y Guy Stresser–Péan, que a su vez la vendieron al Museo del Quai Branly de París, en donde se conservan actualmente. También la colección de Ruth Deutsch de Lechuga actualmente conservada en el claustro del Museo Franz Mayer en Ciudad de México. Más modernas o sin datación algunas, son las piezas conservadas en el Museo Textil de Oaxaca y en el Tropen Museum en Amsterdam.





Vitrina del Museo Nacional de Antropología de México. Tomada el 26 Agosto de 2018. Esta pareja mixteca de Santiago Ixtayutla se presenta en una de las salas del segundo piso del Museo Nacional de Antropología. La tarjeta informativa la describe así "Pareja mixteca de la costa de Santiago Ixtayutla, Oaxaca. Uno de los grupos culturalmente más conservadores del sur de México". En esta imagen los textiles han sido tratados de tal manera que no se pueden identificar las técnicas textiles que hacen únicos el trabajo realizado en Ixtayutla. ¿Se debe a procesos de lavado en el área de restauración del museo? O, por lo contrario, ¿dada la edad y la exposición constante a luz estas características se han desvanecido?

Los *estampados difusos* son una suerte de "ecos" de los motivos tejidos. Los motivos en trama suplementaria se hacen en bandas que van a orillo a orillo de la tela, éstos se pliegan para que se encuentren con secciones blancas –sin urdimbres complementarias– de las prendas. Estos motivos se realizan en el revés de la tela: pequeños hilos de seda cortados se ubican sobre cierto numero de hilos de urdimbre y sus terminaciones son visibles en el posterior del lienzo. Son los segmentos resultantes de estos dobleces en donde migra el color los que reciben el nombre de *sombra del hilo.*



Acercamiento a una tralla femenina de 1994. Parte de la colección de Claudia Quirós. Ésta fue una de las piezas que se tejió para ser usada por miembros de la familia de Quirós durante la fiesta patronal de San Santiago. Es importante por ser la última fiesta en la que una familia decidió "alimentar al pueblo", o sea, a todo quién fuera parte de la celebración, durante una semana. Se observan las impresiones o estampados que realizan tanto las figuras brocadas como los hilos que quedan libres de las tramas suplementarias.

Esto es posible gracias a la materia tintórea contenida en los hilos usados para hacer los brocados. Estos hilos se compran una vez al año en un pueblo a 5–6 horas de distancia (Pinotepa de Don Luis), a un vendedor que es el único que continúa comercializando esta seda hilada a mano en una comunidad aproximadamente a cinco horas (San Mateo Peñasco). Estos hilos son sumergidos en fucsina y luego secados varias veces. La fucsina es un colorante artificial llamado también magenta, cuya invención data de 1859 en Lión; actualmente su uso no se da en el textil, sino que es comercializado en algunas tiendas especializadas en química médica bajo la fórmula de Fucsina de Ziehl.[2] Es así como se deposita en estos hilos un potencial de coloración que se libera al contacto con el agua. Si una superficie blanca mojada entra en contacto con ellos, el color migrará indudablemente, ya que es un colorante que no se fija a las fibras ni de seda ni de algodón. No se han realizado estudios recientes que demuestren la presencia de otros colorantes además de la fucsina.

[2] Usada para pigmentar las bacterias que causan la tuberculosis, por ejemplo.



Éste es fácil de identificar por la forma en la que pinta y el tono del color, pero se podría pensar también que se puede tratar de una mezcla que tenga otros colorantes rojos–violetas (De Avila, 2017). Aun así, las tejedoras llaman a este hilo *yu'va cochinilla* (hilo de cochinilla) o *yu'va kua* (hilo rojo). Esto quiere decir que creen que se trata de una tintura a base de cochinilla y, por lo tanto, que son completamente ajenas al proceso de producción tanto del hilo como de la cochinilla, situación que las hace dependientes a la oferta y al precio que el comerciante desee ponerle a este hilo.

El origen de esta técnica ha separado en dos a quienes desean explicarla: (I) Si bien la fucsina es un colorante artificial, situación que hace pensar automáticamente a una apropiación de las invenciones del comienzo de la industria de colores sintéticos, también es probable (II) que se usara la cochinilla, colorante natural de amplio uso en la mixteca desde hace cientos de años, para pintar los hilos que luego se tejerían y *estamparían* en los textiles. Es debido a esta duda, imposible de aclarar, por la que considero que estos textiles han permanecido en la sombra de los estudios textiles en México. Considero también importante preguntar: ¿Hasta qué punto puede el investigador decidir si un *'x'* fenómeno de color sobre un textil es mancha o un estampado? En este punto es lógico que haya voces disonantes; la respuesta que tomo es la que sugiere el trabajo etnográfico. De hecho, es gracias a una expresión vernácula en la que se describen estos sectores nebulosos de color en la que fundamento mi tesis. Esta expresión es "la sombra del hilo" (*nduvaa kua'a naa Ko'o iza*).



Hombres entrando a una celebración religiosa el 25 de julio de 2018, fiesta del santo patrono de Ixtayutla: San Santiago.

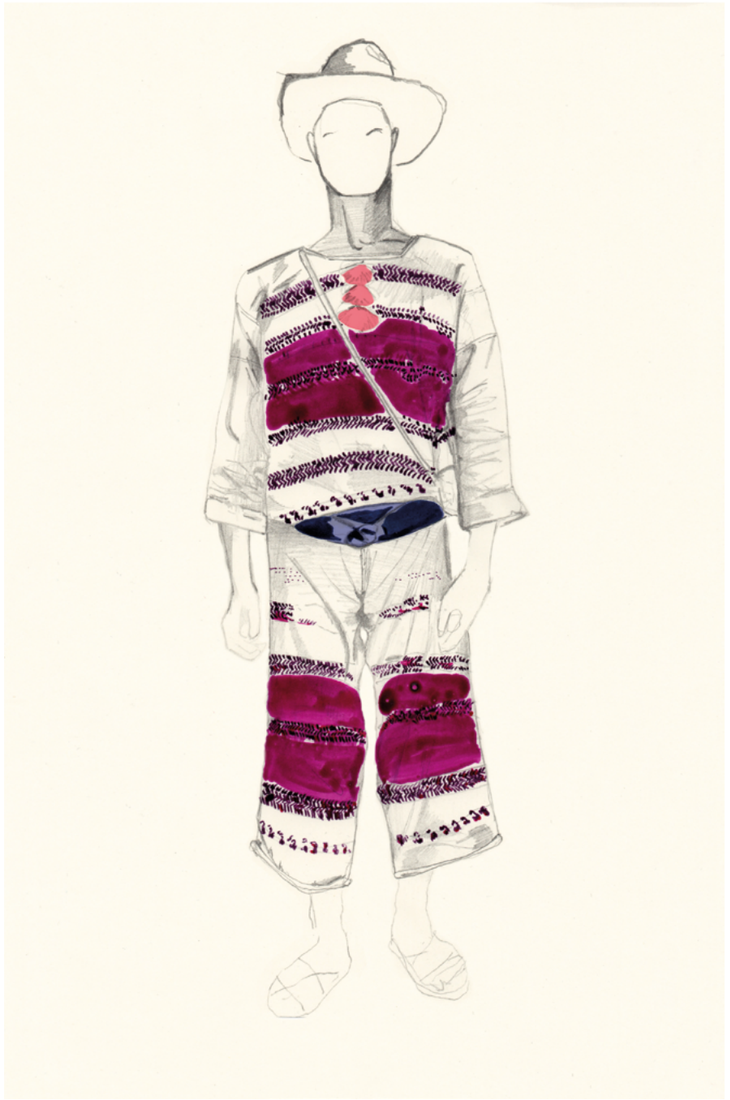
Para entrar más en detalle y compartir algunos datos etnográficos, actualmente la producción de estas prendas es en su mayor parte dedicada al consumo de hombres importantes (*tata mandones),* quienes portan diariamente calzones y cotones con *estampados difusos*. Otros hombres las usan únicamente en ocasiones especiales y cada vez menos jóvenes están interesados en usarlas. Pocas son las mujeres que conservan aún huipiles o trallas tejidos en esta técnica, tanto así que generalmente éstos suelen ser rentados para usarlos uno o dos días en fiestas o representaciones culturales.

La escasez de prendas con *estampados difusos* se debe en gran parte a la subida del precio del hilo con el que se realizan las tramas suplementarias, ya que en los últimos diez años ha multiplicado por 300 su precio. Además del factor económico también está el factor del gusto. Muchos jóvenes no están interesados en portarlo: lo califican de atractivo, bien hecho y de orgullo local, pero consideran que no se les ve bien puesto. Para sustentar la disminución en el uso y producción de estos trajes se debe también pensar en su tiempo de uso, usualmente más corto que el de otras prendas, industrialmente fabricadas e importadas, menos costosas. A la hora de portar las prendas con *estampados difusos* se debe tener mucho cuidado, ensuciarlas es lamentable porque los procesos de lavado requieren tiempo y paciencia para realizarse con éxito, sino, todo lo invertido en el tejido, o en tiempo, dos semanas en los cotones y tres semanas en los calzones, y en dinero, podría echarse a perder fácilmente. Lo que determina la usabilidad de estas prendas es la presencia de un degradado de color y la presencia de blanco en la prenda. Lo problemático es que cada lavada, por más cuidadosa que sea, hace menos notorios los *estampados difusos* y genera fugas de color que terminan por invadir toda la prenda de manera casi homogénea. Es aquí cuando la prenda es considerada vencida o caduca: cuando el rojo–violáceo se apropia de toda la superficie y no permite ver gradaciones desde el rojo–violáceo muy oscuro, casi negro, pasando por un amplio espectro de fucsias, hasta llegar al blanco. Estas son entonces prendas que son dispendiosas a tejer y difíciles de usar y mantener en estado prístino.

Por otro lado, es diferente la aplicación de la técnica de trama suplementaria y de *estampado difuso* según sea en una prenda masculina o femenina. Fueron Isabel Ruiz, María Cruz y Juana Bautista quienes me iniciaron en esta manera de estampar en las prendas masculinas, que ellas realizan únicamente sobre encargo. Se comienza lavando las madejas de hilo industrial con agua y cloro, para así garantizar el “blanco más blanco” y quitarle todo tipo de aprestos que pueda tener el hilo que pueda evitar que el color rojo–violáceo lo pinte. La unidad de diseño es la elección de los motivos a tejer, y que debe aplicarse de igual forma en tres lienzos diferentes: dos de cada pierna en el pantalón y dos veces en el del cotón, porque la prenda es igual en delantero y en posterior. La unidad de diseño es la que puede variar según la cantidad de hilo de seda que se disponga. En la imagen represento un traje observado que contiene la mayor cantidad de hilo de seda que haya visto, en museos y en la cotidianidad o fiestas de Ixtayutla. Este es un ejemplo que ilustra un gasto ostentoso por parte de su portador; esto no está bien visto por parte de algunos habitantes. Si bien puede sonar contradictorio, si se sabe que poco hilo quiere decir que se trata de una persona de bajos recursos, que “poco tiene para aportar a la sociedad”. Mucho hilo y poco compromiso o aporte social puede generar represalias y voceadas en contra del uso de ese traje, en especifico por parte de esa persona en particular. Esto demuestra que debe haber una simetría, una relación intrínseca y representativa, entre la elección de la cantidad de hilo de seda y el compromiso social que se tenga con el pueblo, sino es una contradicción social, una incoherencia. Según el refrán común en Ixtayutla, para llevar un traje así de rojo: “debe habérsele dado de comer al pueblo”,[3] Este hecho demuestra la importancia y lo delicado que es elegir la cantidad exacta de hilo rojo–violáceo que debe–puede tener el traje de cotón y calzón masculinos.

[3] Dar de comer es literalmente haber invitado a una comida o varias a la totalidad del pueblo, sin exepciones. Pero tambien quiere decir “tener un compromiso social y haber llevado a buen termino cargos de servicio publico en pro del pueblo”.





Dibujo en base a un hombre así vestido para asistir al jaripeo, el 26 de julio de 2018.

Sobre prendas del vestuario femenino, pude interrogar a Dominga Quiroz. Quien me enseñó cómo dobló una tralla para realizar los *estampados difusos* de esta pieza que data de mediados de los años 70. En el caso del vestuario femenino, son más las franjas que se tejen y menos los espacios blancos dejados entre ellas. En esa época algunos textiles se continuaban realizando con algodón cultivado *in situ*. Los que no, como esta tralla, usaban hilos muy delgados que se retorcían con el malacate, para hacer el trabajo más fino. Esta imagen ilustra el proceso de doblado que es también parte indispensable de este saber heredado. Otro tipo de pliegues no generarían el efecto deseado. Sobre las prendas femeninas es poco lo que he podido recoger, ya que su uso es hoy de gala y su producción actual es casi inexistente. Por lo que queda como un tema a continuar de estudiar y del cual no poseo en simetría información del caso masculino.

Es gracias a estas cuatro mujeres que he podido documentar este *savoir–faire* particular, en el que además de su producción (tejido) es quizá más importante la manera en la que se pliega (se estampa) y en la que se lava. Aún así, no son las únicas tejedoras capaces de poner en practica esta técnica de estampación: aproximadamente 200 mujeres la conocen, pero únicamente unas 30 continúan realizándola.

Espero que con la etnografía del vestido que me propuse llevar a la practica más ampliamente en mi memoria de titulación,[4] puedan entenderse mejor los procesos de producción, de uso y de cuidado de los textiles en Ixtayutla. Porque casos como este demuestran que pueden haberse pasado por alto técnicas originales pensando que son fruto de la modernidad, cuando es también probable que hayan acompañado a este pueblo por cientos de años. Sea lo uno o lo otro, es innegable que esta técnica es hoy singular y espero que la única sombra que acoja a estas expertas tejedoras sea *la sombra del hilo* y no esta técnica de estampación mixteca practicada actualmente en Ixtayutla.

[4] Memoria de maestría en Antropología social y etnografía en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) de París en 2019.

**Bibliografia**


CORDRY, Dorothy & CORDRY, Donald, *Mexican Indian Costumes*, University of Texas Press, Austin, 1968.

DE ÀVILA, Alejandro, "No todo rojo es grana. El carmín y la fucsina en los tejidos mexicanos", en *Rojo mexicano: la grana cochinilla en el arte,* ed. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

LECHNER, Denise, *¿Por qué nos dicen* tacuates*? Identidad inyu en Santiago Ixtayutla*, Tesis Licenciatura en Antropología con área en Antropología Cultural, Departamento de Antropología, Escuela de Ciencias Sociales, Universidad de las Américas, Puebla, 2015.

PENNER, Kevin P., *Prosodic structure in Ixtayutla Mixtec: Evidence for the foot*. Tesis de Doctorado en Filosofía, Departamento de Linguistica, Universidad de Alberta, Edmonton, 2019.

VATANT, Françoise, *Primera Radiografía de una experiencia colectiva de campo en la zona Tacuate. Proyecto de investigación formativa: etnografía e identidad*, Escuela Nacional de Antropología e Historia, México, 2003.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# MIREIA PAGANI Y LOS DISEÑADORES DE ESTAMPADOS DE BARCELONA


## ASSUMPTA DANGLA RAMON

Técnica del Museu de l'Estampació de Premià de Mar y Doctora especializada en estampación textil


El diseño para estampación textil vivió una larga época de auge en Barcelona durante el último tercio del siglo XX. La ciudad pasó de ser un núcleo de creación de diseños en la periferia a crear tendencias y mostrar el talento local, con productos para la exportación. A partir de la década de 1960 salió del estancamiento que había significado el cierre de fronteras de la postguerra y adoptó las tendencias que surgieron de los principales centros de referencia, que eran París, Lyon y Como.

Durante esta época se consolidaron más de veinte estudios en la ciudad, que partieron de un núcleo común: la formación de alumnos en cursos especializados en estampación textil. Barcelona ya tenía una trayectoria consolidada en la enseñanza de diseño para estampados, que arrancó con las primeras manufacturas de indianas del siglo XVIII; en 1775 la Junta de Comerç de Barcelona impulsó la enseñanza gratuita de dibujo para las tan preciadas telas. Desde 1967, la escuela La Massana fue el más importante foco donde los dibujantes se preparaban gracias a un programa dedicado a diseños de estampados. Al frente de estas clases, había un distinguido grupo de profesores que contaban con una dilatada experiencia en diseño para textiles, que empezó de la mano de los profesores Benet, Teresa Mamano y su marido, y el grabador Puig, entre otros. En la Escola d'Arts i Oficis de La Llotja de Barcelona se impartían también desde estos años cursos de diseño de estampados, con algunos nombres de referencia, como el teórico textil Francesc Pérez–Dolz.[1]

En Barcelona, entre 1967 y 1970 nacieron los estudios Cims, Incra, Doñate, Fontanals, Gaudí Deco, Balanza y Homs, que participaron en la introducción de las nuevas tendencias. El estudio Cims surgió de la iniciativa de Tina Mola, Miquel Sanchís y Rosa Rodrigo, quien posteriormente dirigió Gaudí Déco. Pedro Molina, a su vez, fundó el estudio Incra, que posteriormente fue dirigido por Àngels Cortina. Además había extranjeros afincados en Barcelona, como es el caso del italiano Mario Resmini o el polaco Klucewsky, que marcaron tendencia con unos característicos efectos de acuarelado y pinceladas llenas de matices.[2] Muchos de estos nombres han quedado en la sombra, y aunque fueron relevantes en la época, están en riesgo de caer en el olvido.

[1] Prevosti, Marta (coord.), *L'estampació tèxtil a Catalunya. Ponsa: art, disseny i indústria*, Premià de Mar, Clavell, 2005.

[2] El Museu de l'Estampació de Premià de Mar conserva la colección completa de muestrarios de la empresa Ponsa S.A. de los años 1960 a 1981. En ellos, se pueden distinguir las características telas de los dos autores extranjeros, cuya autoría confirmó Miquel Godó Ponsa (2005).

Las mujeres tenían una importante presencia en los estudios, tanto por los puestos de responsabilidad que ocupaban como por el talento y el número de profesionales especializadas –que en muchos casos se elevaba a más de la mitad– y también tuvieron un peso relevante como profesionales autónomas. El listado de mujeres dedicadas al dibujo de originales era extenso; además de las citadas anteriormente, tuvieron un papel relevante Teresa Blasi, Esther de Aquitania y Joaquima Masalles. Y entre estas creadoras destacó especialmente la diseñadora Mireia Pagani Roig, por su estilo característico y por las novedades que supo introducir en sus diseños.

Mireia Pagani empezó su trayectoria como dibujante en el estudio Cims y en 1970 creó el taller Homs junto con dos dibujantes más. Fue una destacada alumna de la escuela La Massana, cursó después estudios de *Visual design* en Italia, y su preparación le valió el reconocimiento del sector. Su formación fue clave en la consecución de un estilo característico. Obtuvo una beca para estudiar en Milán, donde tuvo como profesores a Max Uber, Bruno Munari y Guido Ballo. Compatibilizaba el curso con el trabajo en el Studio Giorgio Taroni. Los estudios de diseño de Barcelona e Italia presentaban algunas diferencias: la mayoría de los directores y fundadores de talleres italianos eran hombres, y el método de trabajo seguía un modelo más industrial, de forma que un dibujante hacía el dibujo y otro profesional le aplicaba el color. Por el contrario, en Barcelona había un gran número de estudios dirigidos por mujeres, y era costumbre que el mismo profesional hiciera el proceso completo. Mireia Pagani propuso a Giorgio Taroni hacer el diseño de principio a fin, y así aprendió a aunar dibujo y color. A la vuelta de Milán, Pagani fundó su propio estudio junto a su marido Lluís Beltran, donde trabajaron hasta el año 2000.[3]

Durante sus cuarenta años de historia, el estudio cambió de ubicación en tres ocasiones, siempre en el ensanche derecho barcelonés, el lugar de encuentro de diferentes profesionales dedicados al estampado. La Ronda de San Pere de Barcelona era un eje entorno al cual se articulaba la creación en moda y decoración de la época, un punto neurálgico que agrupaba diseñadores, empresas textiles y de la confección. En las entrevistas que hemos realizado a diferentes personas dedicadas a la industria textil en este momento álgido, coinciden en destacar las sinergias que se crearon entre los diferentes profesionales, fruto de una época donde la competencia entre ellos no era un impedimento. Sin duda, fue un modelo de funcionamiento que no tiene correspondencia en una sociedad tan competitiva como la actual. Se establecieron relaciones de colaboración, intercambio de conocimientos, la solidaridad era un valor apreciado e incluso había amistad entre competidores. Este factor humano ayudó, presumiblemente, a la evolución de los talleres. La consideración del dibujante de estampados, que en esa época se llamaban entre sí originalistas, contribuyó al bienestar. En una época donde el tiempo no condicionaba tanto la producción –la valorización de la profesión permitía dedicar jornadas enteras a un dibujo–, en el que la actividad estaba bien reconocida y remunerada, los estudios crecieron y se consolidaron; así lo recuerdan muchos de los dibujantes y empresarios que el Museu de l'Estampació de Premià de Mar ha entrevistado, que coinciden en decir que fueron años agradables, felices, para la profesión.[4]

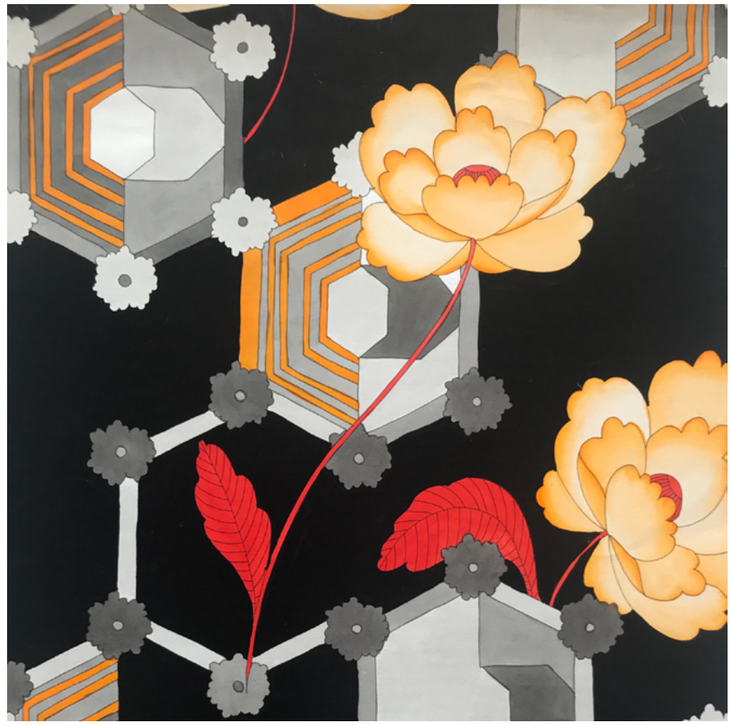
El estudio de Mireia Pagani fue ampliando el número de clientes y tuvo hasta diez originalistas en plantilla, entre los que se encontraban Lola Abellán y Mercè Bosch. Pagani y Beltran, a medida que crecía el estudio, dedicaron más tiempo a la actividad comercial, en detrimento de las horas que ocupaban anteriormente con el dibujo. En el momento más álgido del estudio, se habilitaron tres salas para atender simultáneamente a los clientes, y se hacían sólo dos colecciones al año, ya que la gran mayoría de trabajos se realizaban por encargo. Los diseños se vendían en ferias internacionales, principalmente en Frankfurt. El estudio tenía una cartera de más de 200 clientes, tanto de España como del extranjero, entre los que destacaron las empresas Ponsa Hermanos, Sederías Vilumara, Sederías Bernades, Sedunion, Industrias Casacuberta y Salvador Casacuberta, entre otras.[5]

La obra del estudio se caracteriza por los diseños florales de gran formato de tendencia psicodélica y colores brillantes, característicos de Mireia Pagani, aunque tenían también mucha aceptación los dibujos geométricos que hacía Lluís Beltran. El estudio se distinguió por la incorporación de algunas novedades que introdujeron de Italia. La más significativa fue el trazo característico de los perfiles de los motivos, generalmente grandes flores, que realizaban con un esmalte especial italiano. El esmalte, que se aplicaba con una manga, no admitía ninguna corrección. Mireia Pagani dominaba el gesto, y con este material y un trazo fluido conseguía hacer unos dibujos florales con el atractivo de unos perfiles irregulares, que delimitaban amplias zonas de colores planos.

[3] Según entrevista realizada a Lluís Beltran Bielsa por la autora (16.12.2018).

[4] Dangla, Assumpta, "Moda del Sol y estampados Farreró", *Datatèxtil*, 38 (2018).

[5] Se han podido establecer las autorías de los dibujos de Ponsa y Vilumara del Museu de l'Estampació de Premià de Mar a partir de la marca de taller estampada en el reverso de los dibujos originales y del trabajo de documentación que se realizó en 2017 en el MEPM con Josep M. Vilumara Lamarca.



Dibujo original para estampado. Estudio de Mireia Pagani. 1972–1977.



Dibujo original para estampado con perfiles de esmalte. Mireia Pagani. 1972–1977.

En el estudio no se hacía el reportado del dibujo para no limitar la libertad del trazo ni la espontaneidad de la composición, y sólo se realizaba cuando el cliente lo pedía de forma expresa.

Cabe recordar que el reportado lo hacía a mano el reportista o el dibujante de clichés, que era un oficio con menos consideración que el de originalista. Pese a todo, traspasar la idea original al cliché de acetato requería una notable habilidad artística e intuición. El reportista y el dibujante de clichés tenían que interpretar la composición, de forma que se pudiese adaptar al grabado de moldes de lionesa –una técnica de estampación similar a la serigrafía– sin perder los efectos de pincelado, los trazos fluidos, los contrastes de luz y sombras y las gradaciones de color.

Además de los diseños florales, el estudio destacó por un peculiar tratamiento de los motivos geométricos, marcados por una inusual calidez. Lluís Beltran hacía el dibujo preparatorio a lápiz, con la ayuda de reglas o compases, y luego reseguía las líneas a mano alzada, consiguiendo así un efecto que despojaba la composición de la rigidez de las líneas completamente rectas o curvas.



Dibujo original para estampado. Estudio de Mireia Pagani. 1972–1977.



La técnica de Lluís Beltran se caracterizó también por la adaptación del motivo a la confección, una habilidad que adquirió a través del diálogo con los modistos, como Joaquim Verdú. En la actualidad, se conservan diseños originales de Studio Pagani en el Museu de l'Estampació de Premià de Mar (provincia de Barcelona) y en colecciones particulares.



Dibujo original para estampado. Estudio de Mireia Pagani. 1972–1977.

En las entrevistas que hemos realizado a Lluís Beltran hemos podido ver el recorrido y la evolución del taller. En otras entrevistas, como la que realizamos al empresario sedero Josep M. Vilumara, se ha destacado el papel relevante que tuvo el estudio en la modernización del diseño de estampados y en la creación de una marca característica durante las últimas décadas del siglo XX.[6]

[6] Según diversas entrevistas realizadas a Josep M. Vilumara Lamarca por la autora (2017).

[7] Según entrevista realizada a Lluís Beltran por la autora (30.07.2019).

Las fuentes de inspiración a las cuales recurría Studio Pagani eran diversas.[7] Tomaban como referencia revistas de ilustradores japoneses y revistas de moda y confección –*Linea Italiana*, *Elegance* y *Burda* eran las más consultadas–, hacían cuatro viajes cada año a Italia y seguían de cerca las tendencias del momento. En algunas ocasiones adquirían las revistas en el mismo establecimiento donde las compraba el renombrado dibujante Vernet de Francia, o se inspiraban en los del estudio hungarés Farcas, que era el referente en Como. Para los coloridos, se regían por las directrices del Instituto Nacional de la Moda, o seguían las indicaciones del International Colour Authority, editado por Benjamin Dent. Los viajes frecuentes a Milán y Como eran una fuente de inspiración, donde además compraban libros japoneses con diseños estampados. Y quizás más importante que estos recursos, se guiaban por una intuición desarrollada durante años de dedicación al dibujo, para acertar los gustos particulares de la clientela.

Los dibujantes experimentaban constantemente con nuevos materiales o se desplazaban al extranjero para comprar algunos de los que no se utilizaban en España y que conferían un carácter especial al diseño. El papel de soporte del dibujo, de alta gama, lo compraban en la casa Fabriano en los viajes que hacían a Italia. Otras peculiaridades eran soportes de dibujo no comercializados para este fin; papeles que no admitían pigmentos u hojas para la encuadernación, que con un tratamiento especial daban una textura original al diseño. También usaron un tipo de seda especial sobre la cual realizaban el dibujo a mano alzada para mostrarlo al cliente, e incluso materiales orgánicos y lejías para lograr efectos de difuminado o decolorados. El precio de los dibujos les permitía un ensayar y errar, teniendo un margen para hacer pruebas. El diálogo con otros profesionales era fluido. El grabador y el dibujante de clichés buscaban soluciones para trasladar la idea original al molde, un proceso en el cual intervenía también la introducción de nuevas técnicas, como las plumas estilográficas eléctricas que se importaron de Milán. Había que interpretar el diseño, y en este paso intermedio, el dibujante de clichés usaba también esponjas, aerógrafos, difuminadores y otros utensilios.

Mireia Pagani murió prematuramente, con cincuenta años de edad, y el estudio quedó a cargo únicamente de Lluís Beltran, que cambió el nombre de la sociedad. Desde el año 2000 siguió con el nombre de Studio Pagani, y en 2012 Lluís Beltran cesó la actividad y se sumó al equipo de la empresa Drapets, que hacía diseños de carácter infantil.

Lluís Beltran ha podido comprobar que algunos de los diseños de Studio Pagani han sido copiados, fusilados, durante los últimos años. En la actualidad, el diseño para estampados está en un momento de crisis y cambio. Las plataformas digitales, redes sociales e incluso las aplicaciones para teléfonos móbiles –Pinterest y Shutterstock son algunos ejemplos–, ofrecen imágenes de diseños a unos precios irrisorios, aunque se sigue reconociendo y remunerando el talento en ferias internacionales consolidadas, como las que se organizan en París, Nueva York y Alemania. El reto actual es superar la falta de consideración de la figura del dibujante originalista, y conseguir una mayor innovación, autenticidad, a través de la creación de nuevas tendencias. La continua repetición de modelos anteriores, en los que se hace uso y abuso de modelos de épocas anteriores, está carente de originalidad. Ante la era digital en la que estamos immersos, marcada por el cambio de modelos de producción, la introducción de importantes avances tecnológicos, la consolidación del concepto de moda sostenible y de lujo sostenible, reivindicamos la necesidad de poner en valor el talento de los dibujantes originalistas de Barcelona y las tendencias que crearon a partir de la formación en programas de diseño de estampados, una etapa significativa que, en la actualidad, se encuentra en fase de estudio por el personal técnico del Museu de l'Estampació de Premià de Mar.

© de todas las imágenes: Lluís Beltran Bielsa

Procedencia de los dibujos originales: colección privada de Lluís Beltran Bielsa

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# ESTILO Y COLOR EN LOS INTERIORES DE JORDI VILANOVA. DISEÑO DE ESTAMPADOS TEXTILES EN LA BARCELONA DE LOS SESENTA Y SETENTA

Doctoranda y profesora de Historia, Teoría y Crítica del Diseño en la Universitat de Barcelona –UNIBA

ISABEL DEL RÍO

Desde la década de los años 60 del siglo XX hasta su cierre, las tiendas del diseñador, ebanista e interiorista catalán Jordi Vilanova i Bosch (1925–1998) gozaron de gran popularidad en la ciudad de Barcelona. Situado en la calle Ganduxer y en la Ronda del General Mitre, estos tres locales estaban enfocados a la exposición y venta de muebles y objetos de decoración del propio autor y de artistas y diseñadores allegados. Entre los nombres de estos colaboradores de Vilanova siempre han destacado los miembros del grupo artístico multidisciplinar La Cantonada, al cual él también pertenecía, y que entre 1960 y 1975 realizaron proyectos integrales de arte civil y arte sacro. El grupo estuvo integrado también por el ceramista Jordi Aguadé (1925), el orfebre y joyero Aureli Bisbe (1923–2005), el arquitecto Jordi Bonet (1925) y el pintor y vidriero Joan Vila–Grau (1932).

Fieles a un ideario propio –basado en la creación de objetos de carácter humanístico y producidos semiartesanalmente en pequeñas series– y a falta de una industria local altamente tecnificada, los miembros de La Cantonada optaron por la realización de proyectos más adaptados a necesidades específicas. En su caso, Vilanova contó con la ayuda de proveedores locales (carpinteros, metalistas, tapiceros, fabricantes de telas, etc) y otros artistas, artesanos y diseñadores que le permitieron llevar adelante su propia editora de muebles y lámparas.

### La esquematización de los diseños de estampados de Joan Vila–Grau

Concretamente en el campo del textil, Vilanova como empresario confió en la mano de su compañero Joan Vila–Grau cuya faceta como diseñador de estampados textiles es poco conocida. Vila–Grau creció en un ambiente íntimamente ligado al mundo del arte, pues es hijo del pintor y grabador Antoni Vila Arrufat (1894–1989). Aunque inicialmente estudió en la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona en los años 50 del siglo XX, se ha dedicado profesionalmente a la pintura y sobre todo a la técnica del vitral, de la que hoy es uno de los grandes expertos tanto a nivel técnico como teórico.[1] Paralelamente, ha ido realizando numerosos murales cerámicos[2] en colaboración con su cuñado y también miembro de La Cantonada, Jordi Aguadé. Asimismo, como integrante del grupo, Vila–Grau es el autor del característico logotipo de la Galería AS y del diseño y maquetación de la revista *Qüestions d'Art.*[3]

Su obra pictórica comenzó siendo de un figurativismo muy esquemático, de claras resonancias románicas como se puede observar en sus figuras de los plafones cerámicos de la Farmacia Grau de Canet de Mar (1960) o de la fachada de la Iglesia de Santa Eulalia de Esparraguera (1964), realizados conjuntamente con Jordi Aguadé.[4]

Podríamos decir que sus diseños de estampados textiles para el decorador Jordi Vilanova, editados por la reputada firma catalana Tapicerías Gancedo, se enmarcan dentro de esa primera etapa de los años 60. Por ejemplo, el diseño denominado *Galzeran*[5], un estampado sobre algodón que fue seleccionado finalista en los premios Delta del ADI–FAD del año 1961, se basa en la esquematización de unas figuras vegetales mediante un trazo grueso que las silueta, así como la aplicación de colores planos en verde, rojo y negro.



Estampado textil Galzeran (1960) de Joan Vila–Grau. Izquierda: aplicación en una cortina para una habitación de la casa familiar de Jordi Vilanova en la localidad de Vidrà, Girona (© Isabel del Río). Derecha: aplicación en colcha de cama y pared para una habitación juvenil amueblada y decorada por Jordi Vilanova (© Fundació Història del Disseny).

Este tratamiento bidimensional es el mismo utilizado en otro de sus estampados, *Segre*, que al igual que *Galzeran,* es aplicado por Vilanova en diversos elementos de decoración como cubrecamas, cabezales y colchas, cojines, cortinas y tapicerías de asientos.

[1] Joan Vila–Grau siempre ha demostrado un gran interés por el arte litúrgico por lo que se ha especializado en el estudio y restauración de vitrales góticos catalanes, así como en la realización de vidrieras para iglesias y otros edificios religiosos como el Templo Expiatorio de la Sagrada Familia de Barcelona (2002–2010). Asimismo son especialmente remarcables sus investigaciones sobre las vidrieras desde la época gótica hasta el modernismo y la contemporaneidad, entre las que destacan *Els vitrallers de la Barcelona modernista* junto a F. Rodon (La Polígrafa, 1982), *El vitral gòtic a Catalunya. Descoberta de la taula de vitraller de Girona* (Discurso de ingreso en la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 1985) o *El vitrall renaixentista* (Memorias de la Real Academia de Ciencias y Artes de Barcelona, 1991).

[2] Como, por ejemplo, el mural del Col·legi de Metges de Barcelona (1968), el del edificio de la empresa Punto Blanco en Igualada (1972) o el del Banco Industrial de Cataluña en Madrid (1973).

[3] Tanto la Galeria AS como la revista *Qüestions d'Art* fueron emprendidas por el grupo La Cantonada desde 1967 a 1974.

[4] Ver en Pilar Vélez: *La Cantonada. Art Civil i Art Sacre, 1960–1975*, Barcelona: Enciclopedia Catalana, 1999, pp. 33 y 43.

[5] "Galzeran" se traduce de la lengua catalana como rusco. El rusco es un arbusto que ofrece frutos en forma de llamativas bolitas rojas y tallos aplanados que parecen hojas puntiagudas. Debido a la espectacularidad resultante del contraste entre su color verde oscuro y las bayas brillantes, esta planta se utiliza popularmente para la decoración navideña.

[6] Como el Colegio Mayor de Nuestra Señora de la Paz (Salamanca).

[7] Por ejemplo, grafismos para vajillas de la empresa guipuzcoana Porcelanas Bidasoa o ilustraciones para portadas de libros de editoriales como Blume o Ediciones Urbión.

[8] Manuel Vázquez Montalbán: "Decoración, humanismo y nueva artesanía», *Hogares Modernos*, 20, 1968".

[9] Manuel Vázquez Montalbán: "Decoración ...".

### Los diseños evocadores de Ángeles González Alvarado

A finales de los años 60 y principios de los 70, Vilanova contó también con la exclusiva colaboración de la diseñadora de patrones Ángeles González Alvarado (1925). Artesana vasca, licenciada por la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Madrid y con estudios básicos en arquitectura, se inició muy pronto en la decoración a través de diversos proyectos en ciudades como Salamanca y Bilbao.[6]

González ha hecho asimismo incursiones en el mundo del grafismo,[7] aunque gracias a sus originales composiciones siempre ha destacado en el campo del textil, elaborando colecciones exclusivas de alfombras para Tapirama S.L., pañuelos para Bordados Mallorca S.A., complementos de baño para Roca Sanitarios S.A., o toallas y sábanas para Monesal S.A.

Ya establecida definitivamente en Cataluña desde los 60, comenzó a realizar diseños únicos de telas para tapicerías para la empresa de Jordi Vilanova. Entre sus aportaciones destacan sobre todo sus numerosas telas de inspiración floral, de las que el periodista y escritor Manuel Vázquez Montalbán dijo que poseen "todo el encanto del cromatismo plano de la pintura primitiva".[8] Según el que fuera redactor de la revista de decoración *Hogares Modernos*, Ángeles González "busca la humildad estética del nuevo primitivismo" y utiliza unos colores que "son de una rotundez formal de ingenuista".[9]



plano de la pintura primitiva, de la pintura decorativa de los carteleistes liberty. Hablando con esta artesana vasca, hoy radicada en Cataluña, recuerdo una respuesta correctiva de Miró cuando oyó que un periodista le atribuía la calificación de pintor: *No, lo que yo hago no es pintura. Es una formalización expresiva. Yo me expreso. Soy un expresionista.* Angeles me dice que ha dado cauce a su necesidad de expresión a través de su profesión de cada día: colaboradora de uno de los más importantes decoradores barcelonenses.

Si trabajara en una fábrica probablemente utilizaría los tubos, la maquinaria, no sé, para conseguir traducir mi necesidad de expresión.

Lo que la fascina de su oficio no es la mecánica artesanal tanto como el resultado, las nuevas combinaciones de formas y colores, su identificación con un ambiente decorativo. Me enseña una habitación matrimonial en la que partía ya del color de la tapicería, del diseño de la cabecera: su misión era diseñar un cubrecama. El cubrecama está ahí. Y uno piensa que ese cubrecama no podría estar en otra parte, que ha nacido con y por esta habitación.

REVOLUCION CULTURAL

Le pido su opinión sobre esa moda decorativa, que cada día se extiende más, de alternar el mueble moderno con pequeñas piezas artesanales: una muñeca, un cojín, un tapiz... Creo que es como una compensación, como una especie de detalle humanista... Mire ese tapete. Yo soy consciente de que no es un tapete perfecto... por ejemplo, no es simétrico, o mire ese cuadro, creo que es totalmente cursi. ¿Por qué lo he hecho, pues? Precisamente por eso. Me he tomado la libertad de intentar crear un objeto bonito al margen de las convenciones de armonía e inteligencia que normalmente rigen todos los productos industriales.

Pasamos, por el común hilo, al tema de la moda actual. En arte, en litera-

Estampados textiles de inspiración floral que acompañan al artículo firmado por Manuel Vázquez Montalbán sobre la diseñadora Ángeles González (revista *Hogares Modernos,* nº 20, enero de 1968).

De esta manera, el autor quiso resaltar las cualidades de la obra de esta artista autodidacta: su aparente sencillez formal, una búsqueda evocadora de la infancia, candidez, así como un intencionado uso de vívidos colores.

> "Si observamos sus cosas, podemos descubrir los verdes y ocres surgidos del paisaje del País Vasco. [...] Puede verse a través de su obra artesanal como voluntariamente se integra a la tierra que la vio nacer y como recaba siempre en el verde".[10]

[10] Manuel Vázquez Montalbán: "Del verde al ocre, *Hogares Modernos*, 57, 1971, p. 49".



Incluso cierta carencia de sofisticación se manifiesta en su elaboración: en algunas ocasiones González utiliza fragmentos de papel de seda de distintos colores que se superponen y se barnizan una vez finalizada la composición; en otras, engancha recortes de cartulinas previamente pintadas por ella misma para cerciorarse de conseguir las tonalidades deseadas.



Estampado textil Putzle (finales años 60) de Ángeles González. Izquierda: fotografía que muestra la composición con los distintos recortes de cartulinas de colores, previa a su estampación textil (© Ángeles González). Derecha: aplicación en un cubrecamas para una habitación de matrimonio amueblada y decorada por Jordi Vilanova (© Fundació Història del Disseny).

Mientras algunas de estas telas fueron editadas por Tapicerías Gancedo y otras por la Galeria AS, Vilanova siempre se las ingenió para darles salida a través de innumerables aplicaciones en colchas, tapicerías, cortinas, alfombras, lámparas, incluso en paredes y techos.



Imágenes de la propuesta del interiorismo y decoración de Jordi Vilanova para un apartamento de 36 m² (© Fundació Història del Disseny). Se trata de un espacio reconstruido para la exhibición organizada por el FAD y Formica ® en el Pabellón de la Metalurgia de la Fira de Barcelona, con motivo de la feria Hogarotel (1967). Vilanova utilizó un diseño de estampado floral de González para decorar todas las estancias y algunos objetos.



Estampado textil Roselles (1961) de Ángeles González. Izquierda: muestra de tela original. (© Isabel del Río). Derecha: aplicación en colcha, cortina y paredes para una habitación múltiple amueblada y decorada por Jordi Vilanova (© Fundació Història del Disseny). Propuesta presentada para la Residencia Albada de Sabadell (1969).

### La humanización de los interiores de Jordi Vilanova

No es difícil percibir por qué el decorador Jordi Vilanova quiso rodearse de artistas y artesanos que le ayudaron a definir los más diversos aspectos de la configuración de interiores: su búsqueda de la simbiosis entre belleza y utilidad.

En palabras de la historiadora Pilar Vélez, el grupo La Cantonada defendía la integración de las artes en función de la estética y, para ellos, la estética era equivalente a la integración total del hombre con la realidad que le envuelve.[11] Por ello cada uno de sus integrantes propuso objetos semiartesanales, de pequeña serie, que lograron satisfacer el deseo de individualización del usuario a un precio razonable.

> "De arte religioso o doméstico, de ornato del vivir, en suma, no como ostentación, sino como enaltecimiento del humano existir [...] con adscripción siempre a la sencillez y al calor humano de las cosas cotidianas, sea en el recinto hogareño, sea en el comunitario del ritual y de la fe".[12]

Al mismo tiempo que los miembros de La Cantonada se posicionaron con su arte útil lejos de la frialdad de la masificación de los objetos fabricados en grandes series, la artesana Ángeles González iniciaba su propia batalla contra "la supremacía y la bondad universal de la civilización industrial":[13]

> "[...] sobre esa moda decorativa, que cada día se extiende más, de alternar el mueble moderno con pequeñas piezas artesanales [...] creo que es como una compensación, como una especie de detalle humanista. Mire ese tapete. Yo soy consciente de que no es un tapete perfecto... por ejemplo, no es simétrico, o mire ese cuadro, creo que es totalmente cursi. ¿Por qué lo he hecho, pues? Precisamente por eso. Me he tomado la libertad de intentar crear un objeto bonito al margen de las convenciones de armonía e inteligencia que normalmente tienen todos los productos industriales".[14]

[11] Pilar Vélez: *La Cantonada...* p. 50.

[12] Rafael Santos Torroella: "La Cantonada" *El Noticiero universal*, Barcelona, 2 de junio de 1965.

[13] Manuel Vázquez Montalbán: "Decoración...".

[14] Entrevista a A. González en Manuel Vázquez Montalbán: "Decoración...".



Es probable que un decorador moderno como Vilanova decidiera incorporar estos humildes objetos porque intuyese que otorgaban al ser humano de occidente su deseado reposo y que la perfección de aquello producido a máquina podría reportar a la larga cierto hastío y deshumanización. Se trata de una concepción estética que no es nueva, sino que ya había sido defendida en el siglo XIX por personajes como William Morris, que fue además uno de los principales promotores de la recuperación del tradicional arte textil, así como de sus métodos de producción artesanales frente a la producción industrial.

**Bibliografía**


BARBA, J. A.; DURAN, E., "Un dormitorio múltiple", *El Correo catalán*, Barcelona, 1970.

CAMPI, Isabel, "Les botigues de Jordi Vilanova", en *L'interiorisme comercial com a patrimoni. Una aproximació des del món del disseny*, Eina, Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona, Barcelona, 2016.

SANTOS TORROELLA, Rafael, "La Cantonada", *El Noticiero universal*, Barcelona, 2–6–1965, p. 11.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel, "Decoración, humanismo y nueva artesanía", *Hogares Modernos*, 20, Barcelona, enero de 1968.

VÉLEZ, Pilar, *La Cantonada. Art Civil i Art Sacre, 1960–1975*, Enciclopedia Catalana, Barcelona, 1999.

VV.AA., *Jordi Vilanova i Bosch, decorador en el seu setantè aniversari*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1995.

"Jordi Vilanova o las ambientaciones sedantes", *Hogares Modernos*, 21, Barcelona, febrero de 1968.

"Artesanía textil", *Hogares Modernos*, 24, Barcelona, mayo de 1968.

"Su hobby", *Hogares Modernos*, 36, Barcelona, mayo de 1969.

"Habitaciones infantiles. Jordi Vilanova", *Hogares Modernos*, 53, Barcelona, diciembre de 1970.

"Del verde al ocre", *Hogares Modernos*, 57, Barcelona, abril de 1971.



**Agradecimientos**

Agradecemos ante todo la colaboración de los artistas Joan Vila–Grau y Ángeles González Alvarado. Sin ellos no hubiera sido posible esta investigación.



CC BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# ARTE TEXTIL

# ARPILLERISTAS: ARTISTAS DE LA RESISTENCIA

Artista plástica orientada al arte textil

GABRIELA VANZETTI

¿Cómo se resiste a la dictadura? ¿Cómo se sobrevive a la violencia, a la soledad, a la sombra? Las arpilleristas chilenas resistieron narrando a través del arte textil. Se toparon con la urgencia de proporcionar a sus familias alimento, casa y vestido, como únicas proveedoras del hogar. Además, la imperiosa necesidad de contar, ser escuchadas y sentirse acompañadas en su desesperanza, fueron los detonantes para que un grupo de mujeres se convirtieran en artistas de la resistencia.

Chile, tierra de terremotos, esta situado entre la cordillera andina y el Océano Pacífico, en el anillo de fuego. El 11 de septiembre de 1973 se convirtió en una fecha fatídica para muchos chilenos, es literalmente el pistoletazo que da inicio a los años de dictadura militar que se prolongó hasta 1990.

El golpe de Estado es dado al gobierno socialista de Salvador Allende, que para la época había generado gran interés a nivel internacional. En el continente americano, el gobierno de los EEUU, con el presidente Richard Nixon, colaboró con el éxito del golpe. En Europa, los gobiernos socialistas veían con buen ánimo el triunfo de la izquierda y en muchos países la violenta interrupción del gobierno de Allende fue motivo de gran aflicción y preocupación. Por otra parte, la sombra de los horrores de la Segunda Guerra Mundial planeaba sobre todos los continentes. Sin dejar de mencionar las influencias de los enfrentamientos entre el bloque Occidental y el bloque del Este de la Guerra Fría.

Cita un artículo de un canal de televisión ruso en idioma castellano publicado en el año 2011, que: "El número de víctimas del régimen de Augusto Pinochet superó las 40.000 personas (cifra en la que se incluyen 3.225 muertos o desaparecidos), según un nuevo informe oficial elaborado por la Comisión Valech que investiga los abusos a los Derechos Humanos en Chile en las décadas de 1970 y 1980".[1]

Simultáneamente, para hacernos una idea de los avances tecnológicos de la época, en 1971 España es testigo de las primeras tarjetas de crédito y también de las tarjetas de memoria que permitían almacenar el equivalente a cinco documentos de texto. En 1973 aparece el primer teléfono móvil y en 1974 llegaron los cajeros automáticos. En Chile, la aparición de estos avances no ocurre hasta entrados los años 80.

Los tapices, las alfombras y los diversos tejidos se materializan, en estos contextos, para ofrecer testimonio de realidades difíciles y

[1] Las víctimas identificadas de la dictadura de Pinochet ascienden a 40.280, disponible en https://bit.ly/2kzXSTS.





Existen pocas arpilleras sobre la figura de Salvador Allende. En esta arpillera, las mujeres realizan peregrinaje a la tumba de Allende en Valparaíso. Imagen de Archivo de Marjorie Agosín, s.d.

dolorosas. Varían los territorios, sin embargo los detonantes siempre han sido la vulneración de los derechos humanos y las injusticias. Es así como las artes textiles han servido como vehículo narrativo aportando sus herramientas y medios de expresión: agujas, hilos, botones, lanas, arpilleras, ropa y el cuerpo como hacedor de relatos colectivos: manos que bordando cuentan, que cosiendo narran y escriben la historia.

La década de los 70 es también testigo del nacimiento de las arpilleristas, como artistas de la resistencia. Principalmente mujeres, que se opusieron al terror y la pobreza, con la solidaridad como valor estructural. ¿Cómo se resiste a la dictadura? Las arpilleristas lo hicieron gracias a la fuerza de la creatividad, la esperanza, la voluntad, el coraje, la unión colectiva y una gran dosis de confianza entre ellas.

Este movimiento comenzó como algo clandestino, pequeño, y bajo el auspicio de la Vicaría de la Solidaridad. "El cardenal Raúl Silva Henríquez, arzobispo de Santiago, formó una nueva institución bajo el resguardo exclusivo de la Iglesia católica denominada Vicariato de la Solidaridad. Esta organización no pudo ser desmantelada porque funcionaba enteramente dentro de las estrictas leyes ecuménicas de la Iglesia Católica de Roma y el cargo de Arzobispo, estableciendo 20 oficinas regionales en diferentes zonas del país".[2]

Marjorie Agosín, escritora chilena, relata el nacimiento del primer taller: "El primer taller de arpilleras fue formado en marzo de 1974 como un taller de artesanías bajo el apoyo de la Vicaría. En el punto máximo de su desesperación, aproximadamente catorce mujeres llegaron a la Vicaría. Ellas no sabían que hacer para aplacar la profunda pena, para remediar la crisis económica y para alimentar los niños quienes estaban sin padres".[3]

[2] Marjorie Agosín, *Tapestries of hope,* Rowman & Littlefield Publishers, INC., Maryland, 2008, p.p. 43.

[3] Ídem, p.p. 24.



Arpilleristas trabajando en una iglesia en Santiag. s.d. Imagen de Archivo de Marjorie Agosín.

María Romero, una de las primeras mujeres en unirse a los talleres, recuerda:

> "Los talleres de arpilleras empezaron debido a las ollas comunes para niños... Las ollas comunes se fundaron porque los niños no tenían nada que comer en casa. Sus padres no podían alimentarlos, así que la Iglesia católica creó las ollas comunes para niños. Luego empezaron a hacer arpilleras para que las madres de los niños pudiesen ganar algo de dinero y alimentarlos".[4]

Irma Muller, una de las fundadoras del primer taller, relata su primera arpillera: "Mostré una casa destrozada, un edificio destruido, un hogar roto, como mi casa ha sido desde la desaparición de mi hijo y mi nuera". Irma Muller es madre de Jorge Muller, camarógrafo de cine, que a principios de 1974 filmó su última película en el norte de Chile, *A la sombra del sol*.[5]

La asistencia técnica para hacer las primeras arpilleras fue proporcionada por voluntarios entrenados en las artes plásticas, mujeres como Valentina Bonne, una pintora. También colaboraron con las arpilleristas un grupo de estudiantes de teatro, enseñándoles cómo observar, cómo reflexionar sobre su realidad, cómo encontrar nuevos temas, colores y personajes, cómo comunicar el mensaje que deseaban y cómo ajustar la expresión de los *Monos* (figuras humanas).[6]

Entre las principales influencias de las arpilleristas, se encontraban los tapices bordados de lana realizados por Violeta Parra, compositora chilena, cantante, poeta y artista visual. De la misma manera, los tapices bordados de lana de Isla Negra, un pueblo en la costa central de Chile, que utilizan una antigua técnica textil. También, los trabajos de las bordadoras de Macul, barrio bajo–medio y de clase obrera en el sureste de Santiago.[7] De tierras más lejanas, la mola panameña, una especie de tapiz indígena, y el *patchwork* que estaba de moda en varios países.

[4] Ídem, p. 34.

[5] Marjorie Agosín, *Tapestries of hope...*, p. 46.

[6] Jacqueline Adams, *Art Against Dictatorship,* University of Texas Press, Austin, 2013, p. 114.

[7] Ídem, p. 63.



Violeta Morales, arpillerista y hermana de un desaparecido, comenta: "Comenzamos recordando los bordados de Macul y las obras de Violeta Parra, pero queríamos hacer algo diferente. No queríamos hacer algo que funcionara como decoración. Queríamos diseñar un producto hecho a mano que denunciara lo que nosotras y nuestro país vivíamos. Queríamos contarle a la gente nuestras experiencias personales a través de piezas de nuestra propia ropa. Queríamos bordar nuestra historia, la historia dura y triste de nuestro país en ruinas. Al principio, tuvimos problemas para conseguir los materiales, especialmente la tela y la lana. Por lo tanto, tuvimos la idea de cortar nuestra propia ropa y desenredar nuestro *sweater* para hacer las primeras arpilleras".[8]

El 80 % de las arpilleristas provienen de familias obreras–pobres, con esposos desempleados o desaparecidos que vivían en Santiago, aunque también había algunas mujeres solteras, viudas, separadas que hacían arpilleras. Alrededor del 20 % eran de la clase alta–media que se habían incorporado al taller debido a la desaparición de sus hijos o porque se identificaban con el sufrimiento de los que habían perdido miembros de la familia.[9]

El legado de las artistas de la resistencia es indiscutible. No solo han legado un arsenal de productos culturales, también han construido complicidades, encuentros y memoria, mujeres que han sido forzadas a utilizar símbolos y compartir las experiencias hostiles que les tocó vivir, han aprendido a mirar, porque así se les impuso, el momento histórico. La búsqueda de la verdad y la justicia las hizo transitar del espacio privado al público; las crónicas de la vida cotidiana, la violencia y pobreza las narraron utilizando un lenguaje universal e intergeneracional.

El movimiento Arpillera en Chile, creado por un grupo de madres, hermanas y viudas de los desaparecidos, representa uno de los movimientos simbólicos donde el arte, la política y el dolor personal y público se unen para crear una estética de la memoria dominada por el arte de la resistencia y la lucha obstinada por recordar.[10]




[8] Marjorie Agosín, *Tapestries of hope...*, p. 88.

[9] Ídem, p. 49.

[10] Marjorie Agosín, *Tapestries of hope...*, p. 21.

Arpillera de Patricia Hidalgo. s.d. *Arpilleristas de Peñalolén*, Corporación Cultural de Peñalolén, Proyecto Arpillerista Crespial, Primera edición mayo de 2016.

Para las primeras arpilleristas, la subsistencia y la terapia se entretejieron con la denuncia. Mantener sus nombres en la sombra era indispensable para proteger y preservar las vidas. Realizaron arte colectivo, construyeron acción social espontánea. ¿Dónde se subscriben las arpilleras? ¿Arte o artesanía? ¿Qué similitudes encontramos con otros movimientos artísticos?

Debido a esta necesidad de contar y subsistir, se genera una cadena solidaria que permite la comercialización de las arpilleras. La producción, distribución, venta y compra se sostiene gracias a una extensa red de personas e instituciones que tejen creatividad, esperanza, fuerza de voluntad, coraje, unión colectiva y confianza y un soporte financiero y moral de resistencia ante las barbaries de la dictadura.

La cadena solidaria requiere varios elementos necesarios. La escritora Jacqueline Adams los describe de la siguiente manera:[11] primero, artistas suficientemente convencidas para realizar obras y además estar dispuestas a hacer frente a los riesgos implicados, como las barreras de represión y miedo, las expectativas de género, ausencia de libertad de expresión y la ausencia de libertad de asamblea cuando las obras se realizan en grupo. El segundo elemento, son compradores informados sobre la dictadura y la represión y que poseen el deseo de comprar por un sentido útil de apoyar a las artistas en vez de donar a una causa. El tercer elemento, son los vendedores, quienes deben inspirar confianza para que el dinero recolectado llegue a las manos de las artistas. Cuarto, es útil que haya individuos o instituciones de apoyo con contactos que estén dispuestos a vender y comprar, tanto en el país como en el extranjero. Es así como exiliados, defensores de derechos humanos, feministas e instituciones religiosas y activistas como Oxfam y Amnistía Internacional, empáticas con las víctimas de la dictadura e indignados con las injusticias, se unen y generan una red de resistencia y apoyo.

Francia, Bélgica y Suiza se destacan como los países que más apoyo ofreció a las víctimas de la dictadura militar chilena, mostrando entusiasmo por las arpilleras como objeto artesanal y símbolo en la lucha por recuperar la democracia. Usualmente se establecía un diálogo vendedor–comprador sobre la situación del país y sobre quienes eran las artistas. Varias eran las consideraciones al momento de la compra, como: los beneficios sobre la maternidad y la manutención familiar; los riesgos de la producción y la distribución; la huella de la narradora, el tacto de la tela y el lenguaje no verbal de las imágenes, hicieron de la arpillera un objeto sensible para un mercado solidario.

Una de las consecuencias de la cadena de resistencia fue las características de las arpilleras. Adams describe en su libro, las directrices que les eran dadas a los grupos de arpilleristas por la Vicaría, que era la principal institución de distribución y ventas de arpilleras, y que, sin embargo, condicionaba la creación artística. Tenían que describir sólo aquello que vivían y observaban de su entorno, que reflejara "la realidad"; añadir las montañas de los Andes y utilizar los colores verdaderos; los *monos*, como llamaban a las figuras humanas, eran realizados con moldes en todos los grupos; al principio, la medida establecida era mediana de 45x50 cm. Luego, comenzaron a realizar pequeñas de 18x22 cm y más grandes de 60x90 cm.

[11] Jacqueline Adams, *Art Against Dictatorship...*, pp. 115, 116.





*Arpilleristas de Peñalolén*, Corporación Cultural de Peñalolén, Proyecto Arpillerista Crespial, Primera edición mayo de 2016. s.d.

Cuando la arpillera estaba realizada, era revisada por las coordinadoras de cada grupo, sugiriendo cambios y correcciones. Al mismo tiempo, se proponían los temas a trabajar como la Declaración de los Derechos Humanos y sugerían otros temas a evitar como los considerados fuertes, por lo explícito de la violencia.

Para algunos investigadores las arpilleras tienen relación con la almazuela y el *collage*. En mi caso, lo asocio con el arte naíf o pintura ingenua: por el colorido, la riqueza de los detalles y la expresividad de sus evocaciones. También, encuentro similitudes con el arte pobre, por el uso de materiales de fácil obtención, son movimientos creativos y espontáneos y se alejan de la reproducción industrial. Sin dejar de mencionar la abundante e importante herencia del arte del bordado y su impacto en diversos movimientos artísticos y el mundo de la moda.

Como observa Ariet Zeittin en un ensayo inédito titulado *Los tejidos de la guerra*:

> "Los textiles de guerra son una tendencia internacional, dispersa en tres continentes entre más de diez grupos étnicos, lingüísticos o nacionales. Estos incluyen a los afganos Turkoman, Baglani y Baterch, los ayacuchanos de Perú, los guatemaltecos mayas, los trabajadores chilenos de Santiago, el Dega de Vietnam, los vietnamitas Boat People, los Tai Lue y los Hmong de Laos".[12]

[12] Marjorie Agosín, *Tapestries of hope...*, p. 58.

Es así como la arpillera se establece dentro de la tradición de la narrativa de los textiles. En definitiva, como expresa la arpillerista Patricia Hidalgo: “Las arpilleras pasaron a ser como un diario de vida… una forma total de expresión”.[13]

[13] *Arpilleristas de Peñalolén*, Corporación Cultural Peñalolén, 2016, p. 28.



Arpillera de María Madariaga. s.d. *Arpilleristas de Peñalolén*, Corporación Cultural de Peñalolén, Proyecto Arpillerista Crespial, Primera edición mayo de 2016.



**Bibliografia**

ADAMS, Jacqueline, *Art Against Dictatorship, Making and exporting Arpilleras under Pinochet*, University of Texas Press, Austin, 2013.

AGOSIN, Marjorie, *Tapestries of hope, threads of love: The Arpillera Movement in Chile*, Second Edition, Rowman & Littlefield Publishers, INC., Maryland, 2008.

*Arpilleristas de Peñalolén*, Corporación Cultural de Peñalolén, Proyecto Arpillerista Crespial, Primera edición mayo de 2016.

*Las víctimas identificadas de la dictadura de Pinochet ascienden a 40.280,* disponible en: https://bit.ly/2kzXSTS (Publicado: 19 agosto de 2011).

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# TEJER EL ALMA: CREACIÓN TEXTIL DE LAS MÉDIUMS JOSEFA TOLRÀ, MAGDE GILL Y JEANNE TRIPIER

DRA. PILAR BONET

Universitat de Barcelona. Visionary Women Research Group

ALBERT SALVADOR

Investigador independiente. Miembro del grupo de investigación Visionary Women Research Group

La investigación *Tejer el Alma* quiere analizar y dar a conocer la creatividad textil de tres mujeres extraordinarias y fuera de norma, vinculadas a la pulsión mística y la capacidad sanadora. Vidas y obras que analizamos desde la perspectiva de género, activando una revisión crítica sobre el sentido y la autoridad estética de sus producciones. Mujeres vinculadas a la espiritualidad, la terapia y la revuelta de la psique a principios del siglo XX en el difícil contexto europeo de entreguerras. Para ellas el tiempo de la creación es una actividad del alma que les permite ahondar en el silencio para evadirse de la realidad y hallar el antídoto al dolor, la soledad o la pérdida de identidad.[1]

Desde el grupo de estudios trabajamos creadoras europeas vinculadas a la mediúmnidad y el talento visionario. Mujeres que bordan y dibujan en su espacio doméstico, aunque sea un centro asilar, como forma de resistencia. La naturaleza de su lenguaje se gesta entre hilos, agujas y el ganchillo y se transfiere posteriormente al dibujo sobre papel a través de enigmáticas morfologías. Usan materiales frágiles y trabajan durante las horas nocturnas para aliviar el insomnio. Sus creaciones rehúyen el *Episteme* de la noción de autor, se sienten guiadas por los espíritus y su inspiración no es académica sino esotérica. Su arte no viene del arte, sino del talento visionario, la tradición simbólica y la cultura de las mujeres.

El orden de su creatividad –de la puntada del hilo a la línea del dibujo, y no al revés– nos permite revisar una jerarquía entre las *artes mayores* y las *artes menores*. Estas formas de creatividad nos ayudan a replantear los términos *Art brut* y *Outsider art* en los que se ha contextualizado su obra y también la disciplina de la historia y filosofía del arte. Aquello que el feminismo de Griselda Pollock y Rozsika Parker ya cuestionaron como historiadora y psicoterapeuta, poniendo en tela de juicio la división tradicional entre bellas artes y artes aplicadas a través del estudio de la cultura de las mujeres y la creación textil como un arte de naturaleza revolucionaria.[2]

Tres nombres en la sombra que documentan nuestro interés por lo oculto y lo negado, en el sentido más esotérico y político.

[1] Sobre algunas de estas autoras europeas puede consultarse en web los contenidos, textos e imágenes, de la exposición *ALMA.Médiums y Visionarias* que se presentó en el Museu d'Art Modern i Contemporani Es Baluard de Palma (14 de febrero–2 de junio 2019). Comisaria Pilar Bonet, disponible en <https://www.esbaluard.org/exposicion/alma–mediums–visionarias>

[2] Rozsika Parker: *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London–New York: I.B. Tauris, 1996. pp. 189–215.

### Josefa Tolrà, bordados "fluídicos" para la eternidad

La filosofía espiritista encuentra en las obras textiles de mujeres como la catalana Josefa Tolrà (1880–1959) una forma de resistencia en femenino. Hilos y agujas son aliados para hacer emerger su revuelta interior: fundas de almohada, manteles y mantones de seda ilustran formas extraordinarias relatando historias de tiempos ajenos, pasados o por llegar. Josefa es una mujer de origen humilde con habilidades extrasensoriales que verbaliza y escribe textos poéticos que son transcripciones del Más Allá. Su taller está en la cocina y el comedor. El hogar es un espacio de dulce exilio interior, su retaguardia frente la adversidad.

Tiene 60 años cuando empieza a bordar, escribir y dibujar para paliar la enorme tristeza ocasionada por la muerte de dos hijos. Inmersa en las telas o los papeles entra en contacto con otras realidades y entidades espirituales. Los delicados bordados tejen puentes entre lo celestial y lo terrenal, haciendo visible lo invisible. Las voces de los seres de luz guían sus manos, ejecutando puntadas que emergen de forma automática.



Josefa Tolrà, mantón bordado negro (detalle), 1958. Bordado sobre tela de seda, 126 x 125 cm (más flecos de 30 cm). Fotografía de Xavier Arenós. Colección particular, Barcelona. © Asociación Josefa Tolrà. Publicada en *Josefa Tolrà, mèdium i artista*, ed. por Pilar Bonet, Mataró, Ajuntament de Mataró – ACM, 2014.

Borda mantones de Manila de largos flecos, un producto de origen chino–filipino usado como decoración o complemento de vestir en ocasiones especiales. Las telas muestran motivos conectados con la mediúmnidad: alfabetos cifrados, "energías fluídicas" o escenas antropoteístas. Tolrà percibe el *Anima Mundi* empleando hilos de vibrantes colores que contrasta con los fondos monocromos, otorgando luminosidad a la labor. Anatomía y vegetación se convierten en un cuerpo visual de estructura armónica. Las representaciones no dan lugar a lo inerte sino a formas de vida: brotes, raíces, úteros o células imaginarias. Cose con precisión múltiples puntadas –bodoques, puntos de tallo, puntos de espiga o puntos de arenilla–, demostrando dominio técnico y conocimiento de la tradición. Sin duda, aprendió a bordar de joven y por ello traslada su saber textil a los dibujos sobre papel.



Josefa Tolrà, Mantón bordado blanco (detalle), 1956. Bordado sobre tela de seda, 82 x 85 cm (más flecos de 19 cm). Fotografía de Xavier Arenós. Colección particular, Barcelona. © Asociación Josefa Tolrà / Fotografía de Josefa Tolrà bordando en su casa de Cabrils, 1956. Archivo familiar. © Asociación Josefa Tolrà. Publicadas en *Josefa Tolrà, mèdium i artista*, ed. por Pilar Bonet. Mataró: Ajuntament de Mataró – ACM, 2014.

Los trazos de sus dibujos en papel son dinámicos y vibrantes, aluden a la sintaxis del bordado y en ocasiones generan la sensación de tramas textiles, particularidad compartida con otras autoras del arte mediúmnico.[3] La representación de la indumentaria y la ornamentación en sus personajes dibujados denota asimismo la relevancia del arte textil en su obra: abalorios, mantones bordados, mantillas, abanicos o puntillas. Ella afirmaba que "sólo cuando dibujo me siento en paz".

[3] David Maclagan: *Line Let Loose: Scribbling, Doodling and Automatic Drawing*, Londres: Reaktion Books, 2014, p. 94.



### Madge Gill: cuerpos y vestigios

Inmersa en una actividad en la que perdía la noción de tiempo, la británica Madge Gill (1882–1961) bordaba y dibujaba conducida por un guía espiritual llamado *Myrninerest* [mi paz interior]. La soledad y el silencio de la noche le ofrecían la tranquilidad que su vida le había arrebatado. La pérdida de dos hijos y una enfermedad que le amputó el ojo izquierdo desencadenaron el inicio de su pulsión creativa.[4]

En estado de trance idea dibujos, vestidos y tejidos generando escenografías que se extienden *ad infinitum*, sin márgenes. Gran parte de sus dibujos muestran la acumulación de rostros de mujeres sin identidad, pero cuando la autora se enfrenta al bordado éstos se diluyen desapareciendo por completo. En sus obras la esencia femenina se concentra entre hilos y gestos repetitivos con los que, puntada tras puntada, consigue encontrarse a sí misma.

Las piezas bordadas recuerdan composiciones abstractas de alfombras o tapices. Contienen millones de puntadas y son el resultado de meses de trabajo. Es difícil constatar el material de soporte, probablemente un tejido de lona. Algunas de estas obras presentan bordes deshilachados y revés con hilos sin atar de un grosor considerable. En el tejido se generan estallidos cromáticos con formas irregulares que se expanden del centro hacia los laterales. Formas concéntricas, reminiscencias fractales, que otorgan sensación de continuo movimiento energético. Las puntadas se presentan sin vacíos, enlazadas unas con otras.



Madge Gill, sin título. Bordado con algodón de colores. Fotografía de Paul Tucker. Collection Patricia Berger. Publicada en *Madge Gill by Myrninerest*, ed. por Sophie Dutton. Londres: RouchTradeBooks, 2019.

Los bordados son de interpretación libre, sin patrón previo ni modelos tradicionales. Para su realización elige materiales similares: lana, algodón, hilos sedosos o algodón mercerizado con los que consigue efectos visuales del mate a los brillos.[5] Los hilos tienen distintos grosores. Parece bordar con "punto de matiz", combinando tonos en la aguja para crear matices, variando el largo de las puntadas al azar. La puntada entra inclinada sobre la tela, contribuyendo a que se fundan los colores.

[4] Vivienne Roberts, coeditora del número especial de *Light* dedicado a Madge Gill, aporta documentos y fotografías de gran interés para el estudio de esta autora mediúmnica, en "The Art and Spirit of Magde Gill", *Light. A review of Psychic and Spiritual Knowledge and Research*, Londres: The College of Psychic Studies, vol.140, junio 2019.

[5] Victoria de Lorenzo y Albert Salvador: "Embroidering her Inner Revolt", Londres: *Raw Vision* 103 (Invierno 2019/20, en edición).

Con materiales similares idea al menos uno de sus vestidos y también realiza gorros. La creación de vestidos, como las labores del hogar, forma parte del universo artístico de estas mujeres autodidactas. Para Madge, la indumentaria es una expansión más de su creatividad desobediente. Las obras forman parte de una cartografía íntima guiada por *Myrninerest*, una metáfora en la que la autora repara sus sufrimientos tratando de dejarlos atrás en la realización de cada pieza. Un arte sanador, una reencarnación en vida.



Madge Gill en su casa en Plashet Grove con uno de sus vestidos bordados, agosto 1947. Fotografía de Edward Russell Westwood. ©Paul Popper/Popperfoto/Getty Images ©estate of E. Rusell Westwood. Publicada en *Madge Gill by Myrninerest*, ed. por Sophie Dutton. Londres: RouchTradeBooks, 2019.

### Jeanne Tripier, tejer un mundo global nuevo

El legado de la francesa Jeanne Tripier (1869–1944) es enigmático. Un tesoro realizado entre 1935 y 1939 en el asilo mental para mujeres Maison–Blanche y que ahora forma parte de la colección de *l'Art Brut* de Lausanne: cincuenta obras bordadas o de punto, cuatrocientos dibujos y más de dos mil páginas de escritura. Una obra que no deja de convocarnos a múltiples lecturas. ¿Quién es esta mujer?



Fértil en sus creaciones, se consideraba una *morte–vivante*. Una médium con la misión encomendada por el espíritu heroico de Jeanne d'Arc: salvar a la humanidad de la barbarie desde la justicia y el progreso. En 1927 contactó con la voz que le instruía, aquello que el surrealismo de Breton denominó "el monólogo del pensamiento hablado". En los años 20 Jeanne había frecuentado los círculos espiritistas, asumiendo que el alma sobrevive al cuerpo como una energía de luz realizando el gran viaje interplanetario de conocimiento. Su obra textil interpreta a través de un vocabulario secreto el discurso del espiritismo y las visiones astrales.

Los bordados y encajes son minúsculos. Cuerpos celestes, elementos que ella define como *Monde global nouveau*.[6] Con lana, seda o algodón, irregulares en su perímetro y confusos en la morfología, evocan algo a la vez activo y secreto. Cosmologías a las que no accedemos con la mirada estética convencional: formas marinas, cartografías astrales, espíritus o vibraciones electromagnéticas. Psicografías que se repiten en las manchas de los dibujos sobre papel, creaciones de prospección interior que emergen cuando la realidad se desvanece y el silencio golpea las puertas del Gran Secreto.[7] Lejos de tratarse de formas de "belleza sin sentido", como las definían los psiquiatras, las apreciamos como "belleza necesaria". Funcionan como tablas para rememorar y hacer videncia.



Jeanne Tripier. Encaje a ganchillo, 21,5 x 21,5 cm. © Colección de l'*Art brut*, Lausanne. Bordado de algodón sobre tela, 20 x 25 cm. © Colección de l'*Art brut*, Lausanne. Publicadas en *Jeanne Tripier. Creación y Delirio*, ed. por Aurora Herrera Gómez, Madrid: La Casa Encendida, 2019.

Sus creaciones, ganchillo o bordados sobre tela recortada, pueden mezclar hilos de diferentes gruesos y colores, combinando recursos –punto de cadeneta, espiga, festón– con plena libertad. Queremos poetizar que son bellos tejidos sin ortografía, desordenados como sus escritos.[8] Obras que nacen del talento mediúmnico y que fortalecen su revuelta interior. Jeanne se consideraba mediadora entre mundos: "Une Énorme Etoile filante Bleu vermeille; Bouleverse, les Univers entiers...", escribe en un mensaje del 1 de febrero 1938. Estas obras nos ayudan a entender otros contextos de creación y otras mediaciones estéticas sin infravalorar su impacto místico.

[6] Lise Maurer, *Le "Remémoirer" de Jeanne Tripier*, Lausanne: érès. GREC, 1994, p. 131.

[7] Expresión de André Breton que aparece en el texto *Lettre aux voyantes* (1925), una reflexión sobre la labor de las médiums: "únicas tributarias y únicas protectoras del Secreto". A Breton y los surrealistas les fascinaba la figura de la vidente. Se interesaron por las pitonisas y las consultaban, practicando la escritura automática como forma de conexión con lo "Inocultable". María José González, "Surrealismo y videncia: la obra de Remedios Varo", en Pilar Bonet (ed.), *Josefa Tolrà. Médium y artista*, Mataró: Ajuntament de Mataró y ACM, 2014. pp. 97–109.

[8] *L'Art Brut 8*, "Messages et Clichés de Jeanne Tripier", Paris: Publications de la Compagnie de L'Art Brut, 1966. pp. 5–70.

La prestigiosa teórica e historiadora feminista Rozsika Parker considera y reivindica que las agujas son el fundamento de la génesis de la cultura de la humanidad como el pincel o el lápiz. Esta afirmación supone un toque disruptivo en las inercias de la historia del arte de Occidente. Su aportación en clave de género sobre la presencia y la representación del relato textil en las comunidades de mujeres y los rituales domésticos del siglo XX es una guía en esta investigación. Las labores textiles, su artesanía, permite a estas tejedoras un tiempo propio alejado de imposiciones externas donde gestar su emancipación. En contacto con una fuerza invisible que les guía, tejen mundos paralelos experimentando con los materiales a través de gestos repetitivos, hipnóticos, que les permiten reconstruir sus recuerdos, reinventar su vida y recitar un hermoso "no olvidarme de mí misma".

Artistas que no se consideran artistas, que expanden una energía visual gestada entre hilos y colores desde su exilio interior. Lo maravilloso, aquello inexplicable, pertenece al plano sobrenatural: un mundo donde los lugares y las vidas componen creaciones que nos fascinan, emocionan, inquietan e inducen a nuevos saberes.

**Bibliografía**


BONET, Pilar (ed.), *Josefa Tolrà. Médium i artista*, Ajuntament de Mataró–ACM, Mataró, 2014.

DUTTON, Sophie (ed.), *Madge Gill by Myrninerest*, RouchTradeBooks, Londres, 2019.

HERRERA GÓMEZ, Aurora (ed.), *Jeanne Tripier. Creación y Delirio*, La Casa Encendida, Madrid, 2019.

PEIRY, Lucienne (ed.), *Inextricabilia. Enchevêtrements magiques*, Flammarion, París, 2017.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0




# EL INDUMENTO DISRUPTIVO Y EL ARTE: LE MINDU, LESPAGNARD, WARREN Y GARCÍA


ALMUDENA CRUZ FUERTE

Facultad de Bellas Artes de la Universidad Politécnica de Valencia


Que la moda y el arte contemporáneo son un símil fruto de las condiciones socioculturales que propició la postmodernidad es indiscutible. Como profiere el galerista de arte Jeffrey Deitch, citado por Diane Crane:

> "El arte solía ser una comunidad, pero ahora es una industria. No es solo un mercado; es una industria de la cultura visual, como la industria del cine o de la industria de la moda, y unida a ellas" (Crane, 2012:128).

Y es en esta cultura visual (desligado, se requiere puntualizar, del concepto *industria*) donde creadores y artistas despliegan su producción plástica a través del indumento.

Sin embargo, la difusa frontera entre arte y moda, y los prejuicios sobre el traje como obra artística, sitúan a estos autores en una sombra que bien merece ser disipada. Charlie Le Mindu, Jean Paul Lespagnard, Jaimie Warren y Rachel García son sólo algunos de estos autores que vinculan moda y arte y cuyos trabajos trascienden las barreras normativas de la moda, mostrándose como prolegómenos de un nuevo horizonte de experimentación para el lenguaje vestimentario y, por lo tanto, de un nuevo campo artístico que enaltece el indumento como herramienta narrativa y plástica.

Todos ellos connotan al vestuario de una capacidad polisémica que beneficia a la producción artística, demostrando la capacidad del traje para vehicular un discurso crítico y reflexivo.

Claro ejemplo de ello es el trabajo de *haute coiffure* de Charlie Le Mindu. Sus producciones *hors norme* trascienden la industria arquetípica de la moda y, tras desfilar en la London Fashion Week y en el Salon Tranoï de París, Le Mindu ha gestado creaciones para las artes escénicas, habiendo sido objeto de exposiciones muchas de sus piezas.

Su discurso disruptivo inherente a su obra cuestiona conceptos que hasta la fecha parecían vetados al formato moda: la monstruosidad, la sensualidad distorsionada y la pulsión irreverentemente primigenia

del artificio cosmogónico, son premisas cuestionadas a través de sus creaciones escultóricas de pelo natural, y que reformulan los parámetros creativos de una industria normativizante de la moda, para vincularla con la producción artística.

En particular, cabe destacar sus creaciones *chewbacca*. Estas piezas, confeccionadas enteramente con pelo, remiten a esa pulsión creativo–dinamizante primitiva que evoca a culturas que usaron como base este material: los *basket makers* que se asentaron en la era cuaternaria en el Parque Nacional de la Mesa Verde de Colorado, recurrieron a mechones de mujer para hacer las tiras que ajustaban sus rudimentarias sandalias al pie (Toussaint–Samat, 1990).

Como los *basket makers*, Le Mindu usa largos mechones como remisión última al pelo femenino de éstos, para recrear así un ser bestial que linda entre la monstruosidad del hombre de las nieves y la figura del chamán de un colectivo imbuido por la cultura pop, que reconoce en él al mítico personaje de la saga *Star Wars*. Sea como fuere, sus piezas *chewbacca* aluden a una primitividad ancestral, cosmogónica, que hermana al ser humano con la pulsión creativa y artificiosa. Una concatenación que Walter Benjamin, según Lozano, describe como la capacidad de la moda de conectar "el cuerpo vivo con el mundo inorgánico" y que prosigue con la citación a Focillon en la que la moda,

> "la mayoría de las veces… crea… híbridos, impone al ser humano el perfil de la bestia" (Lozano 2015: 24– 25). Y continúa: "Esta humanidad alternativamente heráldica, teatral, mágica, arquitectónica, tiene…como regla… la poética del ornamento", en la que existe "un sutil compromiso entre cierto canon fisiológico… y la fantasía de las figuras" (íbid., p.24).

Jean Paul Lespagnard, por su parte, se ha integrado de una manera más formal en el sector de la moda. Sin embargo, sus creaciones siempre han emanado de una reflexión crítico–creativa que las ha proveído de una plasticidad que supera los límites formales y convencionales del mercado textil.

Su colección *Ich will nen Cowboy als Mann*[1] fue presentada en el 23º Festival de Hyères en 2008. Esta colección preludió su manifiesto como autor: la sociedad de consumo, *proto–cowboy* y "debordiana" del espectáculo (en su versión más *kitsch*), quedó representada en cascadas de bucles blondos, tacones en forma de barquillas de patatas fritas y pantalones con bolsillos estilo rodeo. La cultura de la parodia y del pastiche como señas de identidad del posmodernismo en la moda (Crane, 2012) parece ser rendida en homenaje en esta colección, en la que Ronald MacDonald se metamorfosea en una enseña que abandera la mofa al pensamiento *capitalistocéntrico.*[2]

Y es en esta burla en la que Lespagnard ofrece una reflexión, a través del elemento vestimentario, sobre la cuestión del consumo desde una perspectiva sociológica que sitúa al espectador entre dos fronteras filosóficas: una, la teorizada por la Escuela de Frankfurt en el período de postguerra, en la que las elecciones de los consumidores eran manipuladas por la cultura de masas representada directamente por la efigie de Ronald MacDonald y la densificación de la cultura norteamericana en su folclore proto–capitalista (Crane, 2012); y otra, la estructurada por Bordieu, en la que se incide en la voluntad del consumidor en adoptar bienes como respuesta a un anhelo de reprocidad entre su gusto estético y la carga simbólica de estos

[1] Traducida como *Quiero un cowboy como esposo*, título extraído del repertorio de la cantante danesa Gitte Hænning.

[2] Concepto expuesto por Valérie Fournier citada por Diane Crane (2012, p. 140).



productos, la crítica a través de sus estampados satíricos de trazado naïf, aludiendo al conflicto de repoblación de EEUU en el siglo XIX, interpelan a un espectador consciente (íbid.).

Esta colección contenía todos los ingredientes para participar en una *perfomance* colectiva llamada *Demolition Party*, organizada por el hotel de lujo Le Royal Monceau de París, ante su clausura temporal por reformas. La *soirée* invitaba a los presentes, entre los que se encontraban artistas y diseñadores, a intervenir en la destrucción de los espacios previamente a su demolición. En este contexto de caos, las modelos de Lespagnard avanzaban, bailaban y se exhibían ante una multitud, con un *clown beauty* que las emparentaba con la imagen diabólica del payaso de *Viernes 13*, una nueva remisión a la hiperbólica cultura pop que hermana la caricatura con el retoricismo crítico. La perversidad es subrayada aquí como un soporte remanente de una colección que cataliza la sátira como fuente constructora de un discurso crítico y que va más allá del producto de consumo.

En esta misma sintonía se encuadra el trabajo de Jaimie Warren junto con el artista Matt Roche. Su proyecto *Whoop Dee Doo!* antecede aquella premisa de la sociedad de consumo regurgitada por la "debordiana" del espectáculo de Lespagnard, bajo un espectro de *micro–globalización* como único recurso para apelar al concepto ancestral de comunidad, en su acepción más espiritual.

Este proyecto, auspiciado por instituciones artísticas y en el que colaboran artistas, niños y adolescentes, recoge la asunción del humor dentro del arte, en lo que el filósofo francés Gilles Lipovetsky (2003) considera "como una de sus dimensiones constitutivas" (Lipovetsky, 2003: 136). *Whoop Dee Doo!* suscribe esta idea del humor a través de la escenografía, la *performance* y el vestuario.

Siguiendo con la formulación de Lipovetsky, según la cual el humor ha evolucionado a través de la historia desde la comicidad grotesca al humor pop, la propuesta de Warren versa entre este puente de agudezas. Sin embargo, su vertiente pop difiere de la perspectiva crítica de Lipovetsky, ya que *Whoop Dee Doo!* integra la insurgencia y la disidencia con un hilo conductor comunitario y carnavalesco que le exime de la vacuidad humorística post–pop, enraizándolo con la metódica medieval (Lipovetsky, 2003). Porque *Whoop Dee Doo!* linda con la cultura cómica de la Edad Media, "profundamente ligada a las fiestas", donde:

> "Lo cómico está unificado por la categoría de 'realismo grotesco' basado en el principio del rebajamiento de lo sublime, del poder, de lo sagrado, por medio de imágenes hipertrofiadas de la vida material y corporal" (íbid., p. 138).

Esta deformación del ideal normativo se vislumbra en la ideación del vestuario: trajes de comida basura, la recreación de emblemas folclóricos de culturas no–occidentales (como proclama de que occidente no es el único eje circundante) y las prendas surrealistas a base de materiales reciclados, ahondan en el poder del indumento para vehicular narrativas artísticas que cuestionan los formalismos y arquetipos de la cultura dominante.

La figurinista y escenógrafa Rachel García hace lo propio, pero con un matiz cargado de sutilezas. Su capacidad de síntesis a la hora de evocar la crítica reflexiva a través de sus propuestas de vestuario en producciones de artes escénicas, es de una firmeza creativa remarcable.

Como ejemplo de tal sutileza valga el vestuario que recreó para el coreógrafo David Wampach para su espectáculo *Cassette* (2011). La pieza parte de la reconducción de la danza contemporánea hacía la idea del colectivo, siendo la pareja de baile el núcleo matriz de esta colectividad e introductora de la seducción cosmogónica de lo femenino/masculino. Los bailes de salón son distorsionados en esta pieza en una cadencia de movimientos que son elevados a través del bodi, o bien vestidos y monos asimétricos.

El vestuario de García recoge así la esencia a la que Wampach hace referencia: la seducción como entelequia última del juego artificioso que gesta la interrelación humana. La samba o el cha–cha–chá son una excusa metódica para ejercitar un juego artificial de seducción, agudizado a través de la hipertrofia de un vestuario con disimetrías por medio de localizaciones estratégicas de tul de color carne, que redundan en la erótica y la festividad de los concursos de baile. Esta enfática puesta en escena vestimentaria vendría a resumir el apotegma de Baudrillard, el cual dice:

> "La seducción nunca es del orden de la naturaleza, sino del artificio – nunca del orden de la energía sino del signo y del ritual" (Baudrillard, 1981: 9).

El vestuario de García juega con esa impostura que introduce el maniqueo de la seducción, gracias al recurso feminizado de las simetrías evocadoras del cuerpo, incluyendo al masculino. Parece como si García partiese de la máxima de Baudrillard según la cual la "seducción y feminidad son ineludibles en cuanto reverso mismo del sexo, del sentido, del poder" (íbid., p. 10), y jugara caricaturalmente con esa feminización de la seducción, para someter al cuerpo masculino a esas veladuras indecorosas para alcanzar un objetivo común: seducir para revertir la falocracia.

Y es que las propuestas de García, como las de Le Mindu, Lespangard y Warren, demuestran que el traje habla, la moda permuta y el vestuario afirma. Estos cuatro artistas, diseñadores y figurinistas ejemplifican con sus creaciones que la filosofía, la crítica, la sociología y la etnología encuentran en el vestuario un vehículo para articular una disertación dentro de la producción artística que cuestione lo consensuado.

Porque el traje, la moda y el vestuario son fundamentales para entender nuestro mundo actual, pasado y futuro, e interpelar a todos aquellos mundos extraños al nuestro, ya que comunican, descifran y codifican lenguajes múltiples. Es por ello por lo que desde la presente comunicación se apuesta por impulsar los estudios en moda desde una perspectiva crítico–conceptual y por una escena artística capaz de acoger creaciones reflexivas entorno al vestuario, una escena consciente de la inmediatez comunicativa intrínseca en el acto de vestir.



**Bibliografía**

BAUDRILLARD, Jean, *De la Seducción*, Cátedra, Madrid, 1981.

CRANE, Diane, *Difundir, coleccionar y consumir: ensayos sobre moda, arte y consumo,* Eunsa, Pamplona, 2012.

LIPOVETSKY, Gilles, *La Era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 2003.

LOZANO, Jorge, *Moda, el poder de las apariencias*, Casimiro Libros, Madrid, 2015.

TOUSSAINT–SAMAT, *Maguelonne, Historia técnica y moral del vestido*. 2–. Telas, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

**Agradecimientos**

Quiero agradecer la inestimable ayuda y el apoyo por incluir la moda dentro de los estudios artísticos y de investigación de mi director de tesis, Dr. José Francisco Romero; al Dr. Miguel Molina por su infatigable dedicación e inconmensurable generosidad; y a Anna Titus y Patricia Bueno por su siempre exquisita atención.

BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional

# EJ GRUPO 3.4.5: UNA COOPERATIVA DE ARTISTAS POR DESCUBRIR

INÉS PEREIRA GUERREIRO JORGE

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas–Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas–Artes. Largo da Academia Nacional de Belas–Artes, Lisboa, Portugal

En esta comunicación se pretende dar a conocer la obra del Grupo 3.4.5., una asociación de artistas con sede en Lisboa y activa entre 1978 y 2002. Según la investigadora Ana María Gonçalves que, en su tesis de máster, traza la historia del tapiz contemporáneo portugués, la cooperativa tuvo un papel fundamental en el desarrollo y promoción de esta práctica.[1]

Aunque no haya sido publicado, el trabajo de Gonçalves ha contribuido a sacar a la luz la actividad del grupo, a través de la identificación de casi cincuenta artistas participantes y más de cincuenta exposiciones organizadas; del reconocimiento del diálogo con la producción internacional; de la definición de sus diferentes fases de acción; y de la realización de entrevistas a los principales integrantes que se encuentran vivos.

Con una intención similar, Ana María Gonçalves y Teresa Lousa dedicaron aún un artículo al origen femenino y asociativo del tapiz contemporáneo portugués, reconstituyendo la trayectoria artística de dos figuras fundadoras: María Flávia de Monsaraz (n. 1935) y Gisella Santi (1922–2006).[2]

Aparte de estas aportaciones, los análisis sobre la cooperativa se confinan a breves textos en catálogos de exposiciones colectivas.[3] En efecto, el Grupo 3.4.5. y sus artistas permanecen poco divulgados, ya que gran parte de sus obras se encuentra en colecciones privadas.[4]

Así, en esta comunicación se intentará profundizar en la caracterización formal y temática del trabajo de la asociación, a partir de la consulta de catálogos y de la observación de las piezas donadas por algunos de sus artistas al Instituto Politécnico de Castelo Branco (IPCB), con vistas a integrar la colección del nunca consumado Museo de Tapiz Contemporáneo de Castelo Branco.

### Breve historia del Grupo 3.4.5.

El Grupo 3.4.5. fue la asociación sucesora de la cooperativa ARA (1975–77), en cuya fundación habían estado implicadas María Flávia Monsaraz, portuguesa nacida en España y formada en Escultura en la Escola Superior de Belas–Artes de Lisboa, y Gisella Santi, pintora y restauradora de tapiz antiguo, de nacionalidad italiana.[5]

Santi fundó este grupo en el taller que compartía con Mizette Nielsen (n. 1941), en la Avenida Infante Santo, 345, 2.º dcho., en Lisboa. El nombre de la asociación proviene del número de la puerta del estudio.[6]

Tras un determinado período, los aprendices del taller eran invitados a formar parte de la cooperativa. Su naturaleza, todavía, era dinámica y flexible, ya que era frecuente la entrada y salida de miembros, así como la participación de artistas externos en exposiciones del grupo.[7]

El principal objetivo del Grupo 3.4.5. era divulgar el tapiz contemporáneo portugués. En las entrevistas llevadas a cabo por Gonçalves, todos los antiguos elementos de la asociación realzan la lucha de Gisella Santi por la clasificación del tapiz como categoría artística, mientras algunos apuntan su reconocimiento tardío en Portugal.[8]

Ante esta realidad, los artistas de la cooperativa participaron en importantes eventos internacionales de arte textil. Gisella Santi, Ana Isabel Miranda Rodrigues (n. 1951) y dos artistas temporalmente asociadas al grupo (Isabel Laginhas e Isabel Magos, n. 1942) han sido seleccionadas en las Bienales de Lausanne.[9]

La disertación de Ana María Gonçalves, datada de 2015, revela que la Trienal de Łódź, iniciada en 1972, contó con trece presencias portuguesas desde 1985, nueve de las cuales provienen de miembros del Grupo 3.4.5.: Gisella Santi, 5ª edición, 1985; Eveline Martin (n. 1948) y Teresa Segurado Pavão (n. 1957), 6ª edición, 1988; Lena Horta Lobo y Carmo Portela (n. 1949), 9ª edición, 1998; María Cândida Correia Marques (n. 1939), María Delfina Macedo (n. 1933) y María José Mateus (n. 1923), 10ª edición, 2001; María Luísa Ferreira (n. 1949), 11ª edición, 2004.[10] A esta lista se añaden las participaciones de María Altina Martins (n. 1953) y Guida Fonseca (n. 1955) en la edición de 2016.

Aunque no exista un final definido o consensuado de la asociación, a partir de la recogida de testimonios y del seguimiento de exposiciones realizadas, Gonçalves ha establecido la fecha de 2002.[11]

### El Grupo 3.4.5: una primera caracterización de su obra

En su investigación, Ana María Gonçalves ha determinado que el Grupo 3.4.5. pasó por tres fases distintas, a las que atribuyó algunas particularidades estéticas:

1. “Participación en la Descentralización Cultural (1978–1987)”[12]

   Marcada por la organización de exposiciones itinerantes en Portugal y Europa, por la participación de algunos elementos en las Bienales de Cerveira, por la presencia en exposiciones de tapiz internacional en Lisboa (tales como la 8ª Bienal de Tapiz de Lausanne, presentada en 1978 en la Fundação Calouste Gulbenkian) y por la influencia del tapiz internacional de los años 1960 y 1970.

[1] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969–2002). Antecedentes e Protagonistas do Século XX,* Lisboa: Faculdade de Belas–Artes da Universidade de Lisboa, 2015, Volume I – Texto, p. 164. http://repositorio.ul.pt/handle/10451/25868.

[2] Ana María Gonçalves y Teresa Lousa:“Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino – Figuras Fundadoras: María Flávia de Monsaraz e Gisella Santi”, *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais – Art&Sensorium*, 5 (1), 2018, pp. 151–168.

[3] Ver, por ejemplo: Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.): *Exposição Itinerante de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa,* cat. exp., Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980; Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.): *Grupo 3.4.5.: Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, cat. exp., Vilamoura: Galeria d'Arte, 1987; Sociedade Nacional de Belas–Artes (ed.): *17.º Aniversário do Grupo 3.4.5. – Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, cat. exp., Lisboa: SNBA, 1995; Galeria Municipal de Arte – Câmara Municipal de Almada (ed.): *Exposição Colectiva Tapeçaria. Artista Convidada Gisella Santi*, cat. exp., Almada: Galeria Municipal de Art/Câmara Municipal de Almada, 1999.

[4] Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ed.): *ARTLAB: Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea*, cat. exp., Viana do Castelo: Instituto Politécnico de Viana do Castelo – Faculdade de Belas–Artes da Universidade de Lisboa, 2016. Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 7, p. 4.

[5] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., pp. 158–164.

[6] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 164.

[7] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 165.

[8] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 166; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 22, p. 2; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 8, p. 1.

[9] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 146; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 7, p. 4.

[10] Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ed.): *ARTLAB*..., p. 17.

[11] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., pp. 169–170.

[12] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 170.

2. “Afirmación del tapiz contemporáneo portugués (1988–1996)”[13]

Señalada por la autonomización de algunos miembros, por múltiples exposiciones individuales y colectivas en Portugal, por la organización de exposiciones en África, Asia y Oceanía, por la realización de la I Bienal Nacional del Tapiz en Matosinhos (1988) y de los simposios de tapiz contemporáneo en Loures (1991, 1993 y 1996), y por el abandono de la estética internacional.

3. “Del Grupo 3.4.5. y Más Allá del Grupo (1997–2002)”[14]

Distinguida por la continuidad de las exposiciones, por la búsqueda de la institucionalización, por la participación de varios artistas externos en exposiciones de la cooperativa, por la continuación de los simposios de tapiz contemporáneo (1998) y por la realización del I Encuentro de Tapiz Contemporáneo (2000), ambos en Loures.

Partiendo de la periodización propuesta, de la observación de piezas de la colección del IPCB y de la consulta de catálogos de exposiciones, se procederá a una caracterización formal y temática de la obra del grupo. Este análisis, sin embargo, es de cariz provisional, puesto que más de mitad de las obras examinadas (45 de un total de 85) no tiene la indicación de fecha. Hay que considerar, también, el siguiente aspecto, evidenciado en el catálogo de una exposición de la cooperativa:

> “Cada uno de los componentes sigue sus propios rumbos de creación e intersección, además de facilitar contactos con otros y esta predispuesto a manifestaciones conjuntas”.[15]

En la primera fase definida por Gonçalves, el contacto del Grupo 3.4.5. con el tapiz internacional ocurrió a través del movimiento *Nouvelle Tapisserie,* surgido tras la II Guerra Mundial y desarrollado, sobre todo, gracias a la Bienal Internacional del Tapiz, organizada en Lausanne entre 1962 y 1995.

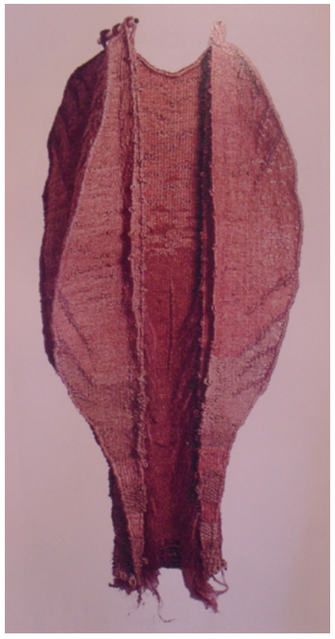
Las ediciones de 1965 y 1967 fueron particularmente memorables, dado el carácter innovador de las piezas presentadas por artistas oriundos de países satélites soviéticos, destacando las creadoras polacas que también integraban cooperativas artísticas. Designadas como “tapices salvajes”,[16] estas obras se alejaban del tapiz tradicional debido a la introducción de tintes naturales y materiales como el sisal, el pelo de cabra y el cáñamo, en detrimento de la lana y de la seda; a la realización del tejido por las propias artistas, en lugar de en talleres profesionales, uniéndose los papeles de diseñador y artista; y al privilegio de la tridimensionalidad, estructura y escala monumental, en vez de la narrativa en superficies bidimensionales.[17]

De una forma general, la producción artística del Grupo 3.4.5. puede dividirse en tres tipos: 1) el parietal, que preserva la filiación a la pared y la bidimensionalidad del tapiz tradicional, por medio de materiales menos arriesgados, resultando en obras abstractas o figurativas; 2) el espacial que, bajo la influencia de la *Nouvelle Tapisserie,* privilegia la exploración de todo tipo de materiales maleables, produciendo piezas liberadas de la pared, tridimensionales y abstractas; y 3) el parietal volumétrico, situado a medio camino entre los dos anteriores, ya que conserva el vínculo parietal, al mismo tiempo que la textura y el volumen generados por la inserción de materiales no convencionales introducen tridimensionalidad, originando obras esencialmente abstractas.

Con relación a la primera fase de la asociación, se verifica una preponderancia de la tipología parietal volumétrica, en que el plano bidimensional es subvertido a través de la exposición de hilos por tejer, o de la creación de texturas o fisuras. En *Cascata,* de Aida Barata, a la composición en sisal se añaden aplicaciones en lana e hilos de nailon, cuyos efectos de color, luz y movimiento aluden a este fenómeno natural.



[18] Aida Miguel Barata, *Cascata,* 1972. Técnica mixta: lana, sisal y nailon. 1,65 x 1,06 m. Colección del Museo de Tapicería Contemporánea de Castelo Branco. © Aida Barata.



Gisella Santi, *Antes do Dilúvio*, 1984–85. Técnica mixta: Sisal y fibras de cáscara de coco. 265 x 130 x 45 cm. Obra integrada en la 5ª edición de la Trienal de Łódź (1985). Colección del Museo de Tapicería Contemporánea de Castelo Branco. © Gisella Santi.

[13] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 176.

[14] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 183.

[15] Traducido del original: “Cada um dos elementos segue os seus próprios rumos de criação e pesquisa, mas também contactos com outros e predispõe-se a manifestações conjuntas”. Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.): *Grupo 3.4.5.* ..., p. 3.

[16] Madeleine Jarry: *La Tapisserie: Art du XXème Siècle*, Fribourg: Office du Livre, 1974, p. 175.

[17] André Kuenzi: *La Nouvelle*..., p. 52; Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.): *Exposição Itinerante*..., s/p; Giselle Eberhard Cotton: ”The Lausanne International Tapestry Biennials (1962–1995) The Pivotal Role...”, p. 4; Giselle Eberhard Cotton: “The Lausanne International Tapestry Biennials (1962–1995)”..., pp. 349–360.

[18] Tal como ha sido referido, la naturaleza dinámica del grupo y el objetivo primordial de promover el tapiz contemporáneo portugués, determinaron la participación frecuente de artistas externos en sus exposiciones. Por este motivo, se considera pertinente la inclusión de una pieza de Aida Barata en la caracterización de la obra de la cooperativa, aunque la artista no haya pertenecido a la misma. Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., p. 184.

[19] Alves Dias y Teresa Segurado Pavão son de los pocos artistas del grupo que siguen trabajando en tapiz y/o textil contemporáneo. El primero fue invitado para representar Portugal en la VIII Bienal Internacional de Arte Textil Contemporáneo WTA Madrid, 2019, mientras la segunda articula materiales y funde técnicas del textil, de la cerámica y de la joyería. «Alves Dias», disponible en <https://alvesdias.pt/sobre/> [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2019]; «Teresa Segurado Pavão», disponible en <http://www.teresapavao.com> [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2019].



Teresa Segurado Pavão, *Objecto Textil*, 1988. Piedra, púas de erizo, madera, cáñamo, liño, sisal, seda, rafia y acrílico. 69,5 x 20 x 10,5 cm. © Teresa Segurado Pavão.

También es evidente el desarrollo, aunque menos expresivo, del género espacial, como ocurre en *Antes do Dilúvio* de Gisella Santi, obra expuesta en la edición de 1985 de la Bienal de Łódź.

Se trata de una estructura suspensa por dos palos, urdida con sisal y fibras de cáscara de coco, cuya forma evoca a un abrigo y a una narrativa mitológica que es común a varias culturas alrededor del mundo.

En el segundo momento de la cooperativa, siguen siendo investigados los tipos espacial y parietal volumétrico. El primero está presente en piezas como *Objecto Textil* de Teresa Segurado Pavão, que constituye un ensamblaje de materiales oriundos de la naturaleza –hilos múltiples, una piedra y hasta púas de erizo–, cuya carga simbólica nos transporta a civilizaciones arcaicas.

A su vez, el tríptico *Rotas de Sonho e Mistério* de Alves Dias es paradigmático del segundo género, configurando un ejercicio a partir de líneas curvas, patentes tanto en el formato de los planos textiles sobrepuestos que componen sus tres elementos, como en los patrones creados por el tejido.



Alves Dias, Tríptico *Rotas de Sonho e Mistério*, 1988. Tejido vertical: lana, rafia, algodón y fibra acrílica. Primer elemento: 1,04 x 1,10 m. Segundo elemento: 1,02 x 1,30 m. Tercer elemento: 1,04 x 1,3o m. Colección del Museo de Tapicería Contemporánea de Castelo Branco. © Alves Dias. [19]

En relación al último periodo del grupo, se destaca la tipología parietal, esencialmente vinculada al empleo de técnicas y materiales tradicionales, así como al predominio de la figuración. En *Desenhos Rupestres* de Gisella Santi, el formato inusual de la pieza, las figuras retratadas y el juego de colores, simulan una roca dibujada por hombres primitivos, aludiendo al origen remoto, tanto de la pintura, como del tapiz. Por fin, los agujeros irregulares simulan la acción del tiempo sobre el tapiz.





Gisella Santi, *Desenhos Rupestres*, 2001. Punto básico de los Tapices de Trapillo, ejecutados en telar y muy populares en varias regiones de Portugal. 128 x 88 cm. Colección del Museo de Tapicería Contemporánea de Castelo Branco. © Gisella Santi.

El total de obras analizadas revela una preponderancia del tipo parietal volumétrico y una menor expresión del tipo espacial. Desde la perspectiva de los artistas, este hecho habrá sido motivado por factores como la escasez de espacio para trabajar con telares de dimensiones considerables en casas cada vez más reducidas, el esfuerzo físico implicado en la labor y transporte de piezas de gran formato, y la necesidad de corresponder a un mercado dominado por encargos privados y destinadas a la decoración de interiores.[20] Con relación a las instituciones artísticas, la ausencia de espacios apropiados para la conservación y exposición, a la par del reconocimiento tardío del tapiz en Portugal, han frenado la adquisición y confección de piezas monumentales.[21]

[20] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 1A, p. 2; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 3, p. 4; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 4, p. 2; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 8, p. 3; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 9, p. 3.

[21] Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 21, p. 4; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 22, p. 2; Ana María Gonçalves: *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*..., Volume II – Anexos, Entrevista 24, p.

**Bibliografía**

«Alves Dias», disponible en: <https://alvesdias.pt/sobre/> [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2019].

«Teresa Segurado Pavão», disponible en: <http://www.teresapavao.com> [fecha de consulta: 9 de septiembre de 2019].

COTTON, Giselle Eberhard, "The Lausanne International Tapestry Biennials (1962–1995)", en *The Handbook of Textile Culture*, Bloomsbury Academic, Londres/Nueva York, 2015.

COTTON, Giselle Eberhard, "The Lausanne International Tapestry Biennials (1962–1995). The Pivotal Role of a Swiss City in the «New Tapestry» Movement in Eastern Europe After World War II", *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 670, Washington, D.C., 19–09–2012, pp. 1–6. <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/670>.

Galeria Municipal de Arte – Câmara Municipal de Almada (ed.): *Exposição Colectiva Tapeçaria. Artista Convidada Gisella Santi*, cat. exp., Galeria Municipal de Art/Câmara Municipal de Almada, Almada, 1999.

GONÇALVES, Ana María, *Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (1969–2002). Antecedentes e Protagonistas do Século XX,* 2 volúmenes, Faculdade de Belas– Artes da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015. <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/25868>.

GONÇALVES, Ana María y LOUSA, Teresa, "Tapeçaria contemporânea portuguesa e sua origem no feminino – Figuras Fundadoras: María Flávia de Monsaraz e Gisella Santi", *Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais – Art&Sensorium*, volumen 5, número 1, Paraná, junio de 2018, pp. 151–168.

Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.), *Exposição Itinerante de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa,* cat. exp., Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980.

Grupo 3.4.5. Tapeçaria Contemporânea Portuguesa (ed.), *Grupo 3.4.5.: Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, cat. exp., Galeria d'Arte, Vilamoura, 1987.

Instituto Politécnico de Viana do Castelo (ed.), *ARTLAB: Mitos e Rituais da Tapeçaria Contemporânea*, cat. exp., Instituto Politécnico de Viana do Castelo – Faculdade de Belas–Artes da Universidade de Lisboa, Viana do Castelo, 2016.

JARRY, Madeleine, *La Tapisserie: Art du XXème Siècle*, Office du Livre, Fribourg, 1974.

KUENZI, André, *La Nouvelle Tapisserie*, Bibliothèque des Arts, Paris Lausanne, 1981 [1973].

Sociedade Nacional de Belas–Artes (ed.), *17.º Aniversário do Grupo 3.4.5. – Associação de Tapeçaria Contemporânea Portuguesa*, cat. exp., Lisboa, SNBA, 1995.

**Agradecimientos**

Alves Dias

Arquitecta Cristina Rodrigues

Escola Superior de Artes Aplicadas (IPCB)

Idalina Jorge

Instituto Politécnico de Castelo Branco

Professora Doutora Alexandra Cruchinho

Professora María do Rosário Quelhas

Teresa Segurado Pavão

BY-NC-SA

© Creative Commons Reconocimiento–NoComercial–CompartirIgual 4.0 Internacional



# LA PRESENCIA DE LOS TEXTILES EN LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA CONTEMPORÁNEA VASCA Y SU CONSERVACIÓN

ALAZNE PORCEL ZIARSOLO

Doctora en Bellas Artes, es profesora adjunta en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

ENARA ARTETXE SÁNCHEZ

Doctora en Bellas Artes y Graduada en Historia del Arte, es profesora adjunta en la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU.

## Introducción

El empleo de los textiles en las prácticas artísticas contemporáneas y su presencia en instituciones encargadas de preservar y difundir este tipo de patrimonio es habitual hoy en día. Su asimilación y aceptación en el ámbito artístico, sin embargo, no ha sido siempre plena. Estos materiales, así como los procesos y técnicas asociados a su práctica, como coser, bordar o tejer, han sido puestos en cuestión debido a su tradicional vinculación con la artesanía y las prácticas femeninas de carácter doméstico y decorativo, relegándolos a un segundo plano que no ha favorecido su correcta interpretación.

El contexto artístico vasco de las últimas décadas muestra un sorprendente empleo de tejidos y elementos relacionados con la indumentaria, creándose una interesante relación con otros materiales históricamente vinculados a la práctica artística. Se evidencia la influencia de artistas y movimientos internacionales que fueron durante el siglo XX incorporando estos materiales y, ya desde los 80, el textil comienza a insertarse de modo evidente en la producción artística vasca. De ésta y décadas posteriores se conservan interesantes obras en las principales instituciones museísticas vascas y estatales como Artium, el Guggenheim o el Museo Nacional Reina Sofía.

Consideramos que conocer las obras y autores que forman parte de este ámbito de la producción artística contemporánea puede constituirse como un primer paso para garantizar su correcta conservación e interpretación. Su estudio histórico, técnico y material, junto con la comprensión de aspectos conceptuales, son esenciales para establecer necesidades de conservación en arte contemporáneo. Igualmente importante resulta el posicionamiento del artista en la toma de decisiones para preservar adecuadamente estas obras de arte.

"La gran transformación" del arte vasco durante las décadas finales del siglo trajo consigo el empleo de nuevos materiales.[1] Aunque durante los años 70, de modo más bien aislado, algunos artistas como Andrés Nagel (San Sebastián, 1947) con sus "esculto–pinturas"[2] o Ángel Bados (Olazagutia, 1945) ya habían comenzado a introducir textiles en sus obras,[3] será a partir de los 80 cuando comience a darse la introducción de tejidos y objetos propios de la indumentaria en las propuestas artísticas del momento.

En el año 1980, Itziar Elejalde (Bilbao, 1954) presentaba la obra *Penélope* en los Encuentros de la Asamblea de Mujeres de Euskadi, que supuso una ruptura tanto temática como material respecto a lo que se venía creando en décadas anteriores.[4]




Itziar Elejalde. *Penélope.* 1980. Instalación con cortina, pinzas y neones. Medidas variables. Colección ARTIUM de Álava. © Gert Voor in't Holt.

Hacia 1987–88, surge en el País Vasco una generación de escultores[5] y artistas multidisciplinares vinculados a la Facultad de Bellas Artes de la UPV/EHU y los talleres de Arteleku,[6] que si bien según San Martín no plateaban un nexo estilístico común, fueron desarrollando formas diferentes de entender la creación alejándose de la escultura heredada.[7]

[1] Peio Aguirre, "Periodizando los años noventa. (Sujetos deseantes)" en: Museo BB.AA Bilbao (ed). *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País vasco 1968–2018.* cat.exp. Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, 2018, p.6.

[2] Ana De Begoña, María Jesús Beriain y Felicitas Martínez de Salinas, Museo de Bellas Artes de Álava. cat. exp. Vitoria–Gasteiz: Diputación Foral de Álava, 1982, p.234.

[3] Sarriugarte menciona la obra *Vestido para Isabel* de 1979 en la que Bados introdujo un vestido y una tela. Iñigo Sarriugarte, "Ángel Bados: entre la construcción de un lenguaje propio y la influencia del discurso oteiziano en los años 80". *Príncipe de Viana (PV)*, número 249, 2010, p.91.

[4] Antón Bilbao, "El Museo de Papel". *Diario de Noticias de Álava*, Sección El Camaleón–Arte. 2019, p. 8.

[5] Según Moraza, la escultura está considerada como la aportación más significativa que el País Vasco ha hecho a la cultura contemporánea internacional, aunque resulta complicado clasificar la multitud de tipologías que aquí se revisan bajo una única disciplina. Juan Luis Moraza, "Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)". *Ondare*, número 26, 2008, p. 69.

[6] Centro de arte creado por la Diputación Foral de Guipúzcoa en 1987 que finalizó su actividad en 2014.

[7] Francisco Javier San Martín, "Ana Laura Aláez, elogio del maquillaje". *Zehar,* Boletín de Arteleku, número 21, 1993, p. 24.



La "fábrica de arte contemporáneo" Arteleku,[8] fue testigo de la introducción de nuevas técnicas y materiales a la producción artística del momento. Entre 1987 y 1989 se impartieron talleres sobre el empleo de textiles al estilo de escuelas como la Bauhaus[9] por parte de artistas catalanes como Consuelo Gómez, María Assumpció Raventós o Josep Grau Garriga.

Con la idea de que la palabra textil debía ampliarse en el campo artístico se organizaron cursos de mano de Bados o Juan Luis Moraza (Vitoria, 1960), queriendo evidenciar que "no es el material el que define la obra, sino la intencionalidad de cada artista".[10] Peio Aguirre subraya precisamente su importancia en la educación de artistas, tanto en la Facultad de Bellas Artes como en dichos talleres,[11] a los que asistirían jóvenes artistas como Ana Laura Aláez (Bilbao, 1964), Gema Intxausti (Gernika, 1966) o Iratxe Larrea (Bilbao, 1972).

En este mismo contexto se crean premios a la creación artística como *Ertibil* (1983),[12] que durante sus ediciones irán conformando importantes colecciones a partir de las obras ganadoras, actualmente ubicadas en las diferentes instituciones y edificios oficiales. La subsiguiente década de los 90 se caracterizará por una institucionalización cultural promovida por las diputaciones forales,[13] así como por la presencia de una red de galerías que, junto con los museos, propiciaran la difusión de este tipo de obras.



Obra ganadora del certamen Ertibil 2017. Sahatsa Jauregi Azkarate. *Su Tu Tumba*, 2017. Instalación realizada con impresiones sobre poliéster. Medidas variables. Colección Diputación Foral de Bizkaia. © Sahatsa Jauregi Azkarate.

Autores como Biel Mesquida o Teresa Blanch señalan una tendencia en el arte de estas últimas décadas "a utilizar objetos sencillos y cotidianos, como signos".[14] También en el contexto artístico vasco Peio Aguirre destaca la aparición en los 90 de una serie de obras objetuales que emplean nuevos materiales e introducen objetos y accesorios relacionadas con el ámbito de la indumentaria, como "el chubasquero amarillo plegado de María Luisa Fernández, las botas mondrianescas de Txomin Badiola o los zapatos retro de Ana Laura Aláez".[15] Moraza creará por esta época sus objetos textiles serigrafiados de la serie *Ornamento y Ley,* conservados actualmente en diversos museos.

[8] Ainara Iraeta Usabiaga, "Arteleku, "La fábrica de Arte Contemporáneo" de Gipuzkoa". *Euskonews & Media*, 74, 2000 / 4 / 7–14.

[9] Arteleku se funda basada en las escuelas de artes y oficios, ligada a las disciplinas tradicionales y más específicamente a los materiales, entre los que se encontraba desde sus inicios el Taller de Textiles. Fito Arturo Rodríguez Bornaetxea, "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes". *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*. 2011, pp. 227–228.

[10] Arteleku, *Encuentros partiendo del textil*. Curso impartido en Arteleku entre 11 –12–1989 y 15–12–1989.

[11] Peio Aguirre: "Periodizando los años noventa ...", p. 9.

[12] Certamen anual de Artes Visuales creado por la Diputación de Bizkaia en 1983 vigente hasta la actualidad.

[13] Peio Aguirre: "Periodizando los años noventa ...", p. 16.

[14] Mesquida, Biel. "Saltos sutiles. La elegancia de lo frágil", en VV.AA.: *Arte nuevo español*. Museum für Gegenwart, Berlín, 2002: 20. / Blanch, Teresa. "Transitions–Fugues–Assimilations", en VV.AA.: *Dobles Vides*, Electa, Barcelona, 1999, pág. 17. Citados en: Iñigo Sarriugarte: «Escultura en los años 90...", p. 192.

[15] Peio Aguirre: "Periodizando los años noventa...", p. 8.



Juan Luis Moraza. *Ornamento y Ley (Arte de armario)* 1994. Serigrafía sobre raso de seda acrílico. 5 x 45.5 x 33 cm © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Archivo MNCARS.

Otro núcleo de producción se genera posteriormente en torno al centro Fundación BilbaoArte, creado en 1998. De sus talleres saldrá consolidado el trabajo de reconocidas artistas como Naia del Castillo (Bilbao, 1975), Malus Arbide (San Sebastián, 1958) o Iratxe Larrea, vinculada también a Arteleku a principios de los 90. La fundación, dependiente del ayuntamiento bilbaíno, cuenta actualmente con una notable colección contemporánea, entre la que se encuentran obras realizadas con textiles.

Además de la evidente relación de estos centros formativos con la producción artística del momento, Martínez–Novillo destaca una gran influencia del arte internacional, debido a que una gran parte de estos y estas artistas pudieron cursar estudios o estancias en centros extranjeros.[16] Es el caso de Ana Laura Aláez, Naia del Castillo, Asier Mendizábal, Javier Pérez o Txaro Arrazola, entre otros.

Participarán también en talleres impartidos por artistas de renombre internacional,[17] por lo que no sorprende observar acusadas influencias de artistas como Rosamarie Trockel, Annette Messager, Robert Raushenberg o Kiki Smith en la obra de estos artistas, mediante la introducción de nuevos lenguajes donde tendrán cabida prácticas tradicionalmente vinculadas a los textiles, como el cosido, el bordado o el tejido. Se dará, asimismo, la inclusión de accesorios de indumentaria como sombreros y calzado o el empleo de materiales como la piel, el pelaje o las plumas, además de los textiles.

### Artistas

Vinculadas al mencionado núcleo de Arteleku, encontramos a Miren Arenzana (Bilbao, 1965) mezclando materiales sintéticos con elementos habituales en colecciones de moda como las plumas junto con bordados, o Gema Intxausti, conocida por el “uso subversivo y poético de los materiales asociados al hogar y tradicionalmente vinculados a la mujer”,[18] como las bayetas de limpieza, para la creación de objetos.

[16] Álvaro Martínez–Novillo. “El reto de una generación”, en VV.AA.: *Arte Emergente*. Nuevo Milenio; Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, A Coruña, 2001, p. 31.

[17] Iñigo Sarriugarte: ”Escultura en los años 90 ...”

[18] Peio Agirre: “Periodizando los años noventa...”, p. 10.





Detalle bordado sobre la obra en hilo de lana rojo en la obra de Miren Arenzana, *Red*, 1993. Colección Museo de Bellas Artes de Bilbao.



Obra de punto tejido de la obra de Ana Laura Aláez Dedos , 1993. Colección ARTIUM de Álava. © Gert Voor in't Holt.

La indumentaria tiene asimismo una importante presencia en obras que indagan sobre la carga simbólica y las connotaciones que los textiles y los objetos realizados con ellos acarrean. Estas investigaciones se materializan en los accesorios de moda de Ana Laura Aláez o los trabajos de Naia del Castillo, donde prendas y objetos textiles relacionados con su domesticidad encierran y oprimen el cuerpo femenino. También Txaro Arrazola (Vitoria–Gasteiz, 1963), relaciona materiales textiles y prácticas domésticas como bordar o coser, incluyendo este tipo de elementos y representaciones en su obra.

Es importante la figura de Iratxe Larrea, cuya obra artística de finales de los 90 y principios de 2000 culmina con su investigación doctoral mostrando la amplia presencia e importancia del textil en el mundo del arte más allá de su práctica artesanal.[19]

Destaca en el ámbito de la escultura y la instalación Javier Pérez (Bilbao, 1968), que emplea también materiales como la piel o el pelo para tratar temas de la máscara y la identidad.[20] Asier Mendizabal (Ordizia, 1973) o Juan Pérez Agirregoikoa (San Sebastián, 1963), utilizaran textiles cosidos y pintados para la creación de instalaciones a modo de banderas o pancartas de gran formato, que requieren de protocolos específicos para su almacenaje y/o exhibición.

En la actualidad es notable el uso de estos materiales en artistas emergentes como Sahatsa Jauregi (Salvador de Bahía, 1984), June Crespo (Pamplona, 1982), Elena Aitzkoa (Apodaka, Álava, 1984) o Zigor Barayazaharra (Bilbao, 1976), con sus trajes de fieltro “hortícola”,[21]

[19] Iratxe Larrea Príncipe. *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco UPV/EHU, Leioa, España, 2007.

[20] Iñigo Sarriugarte: ”Escultura en los años 90...”, p. 198.

[21] Metropolis, “Hybris, hacia una aproximación ecoestética”. *Metropolis,* RTVE, Emisión 1/11/2017. 33´01 min

junto con artistas consagrados como Ángel Bados, reinterpretando el empleo de tejidos y prendas encontradas en diálogo con otros materiales tradicionalmente asociados a la escultura.

### Conservación de las obras contemporáneas realizadas con textiles

Como establece French, la principal problemática en la obra textil contemporánea está relacionada, además de con materiales y técnicas, con su exposición, sistemas de almacenaje y factores implicados en su transporte.[22] La opinión del artista en relación a todos estos aspectos es determinante para su adecuada trasmisión material y conceptual.

Las estrategias de conservación de las principales instituciones museísticas donde se conserva la obra de muchos de los nombres mencionados, se dirigen principalmente a la conservación preventiva y control de riesgos de las colecciones en su conjunto, lo que en ocasiones no tiene en cuenta sus especificidades individuales.

Esto, en algunos casos, ha derivado en problemas como pérdidas de color de los tejidos por periodos de exhibición demasiado prolongados u otro tipo de deterioros que podrían haberse evitado con medidas preventivas concretas. Los materiales textiles son especialmente sensibles ante factores como la luz o los agentes biológicos, que pueden producir daños irreversibles que supongan la destrucción material y/o conceptual de la obra.

### Conclusiones

El presente estudio evidencia la presencia de múltiples artistas que entre las décadas de los 80 y 90 hasta la actualidad han recurrido al empleo de materiales textiles, tejidos y técnicas asociadas (cosido, bordado, tejido, estampado, etc.). La impresión o el *transfer* se incorporan también a las creaciones contemporáneas, ampliando el abanico de posibles problemáticas debidas a la inestabilidad e incompatibilidad entre materiales.

Asimismo, la presencia de obras experimentales y nuevas tipologías en el arte contemporáneo, como la instalación, han abierto la puerta a la inclusión de indumentaria, accesorios y otros objetos relacionados al ámbito de los museos y las galerías, lo que conlleva la presencia de materiales sintéticos y de diferente naturaleza con requerimientos diferenciados para su conservación.

Como ya indicaba Moraza en 2008, se constata que la producción de obras que experimentan con nuevos materiales se concentra en torno a núcleos formativos de diversa índole, con especial relevancia de centros como Arteleku,[23] que realizarán una importante labor de transmisión y puesta en valor del uso de los textiles en el arte.

A pesar de no ser su uso exclusivo de las prácticas artísticas femeninas, se observa una mayor presencia de materiales y técnicas relacionados con los tejidos y la indumentaria de mano de mujeres, también por la presencia que van adquiriendo en estos años en las diferentes muestras expositivas en el País Vasco.[24]

[22] French, A. (2004), "Textile or art? The conservation, display and storage of modern textile art", *Studies in Conservation*, *49* (2), p. 34.

[23] Juan Luis Moraza, "Tránsitos...", p. 78.

[24] Iñigo Sarriugarte: "Escultura en los años 90...", p. 209.





Ana Laura Aláez. *Mujeres sobre zapatos de plataforma*, 1992. Seis pelucas diseñadas por la artista y seis pares de zapatos de los años 70–Instalación: 185 x 332 x 29 cm Colección LA CAIXA ©Ana Laura Aláez, VEGAP, Barcelona, 2019.

Tras el estudio realizado en centros de arte e instituciones museísticas o aquellas encargadas de su salvaguarda, se intuye todavía en la actualidad un menor conocimiento sobre estos materiales y sus procesos de creación en comparación con otros materiales habituales en el arte. Esto puede llegar a traer problemas derivados de identificaciones incompletas y las dificultades existentes para estandarizar protocolos de conservación, restauración, almacenaje y exposición en este tipo de obras.

Habiendo observado las diversas tipologías presentes en la producción artística vasca, se evidencia que las especificidades formales y materiales de cada obra pueden tener enormes implicaciones en su conservación, así como su función o carga conceptual, que pueden condicionar tratamientos y criterios de intervención. La información obtenida de mano de las artistas resulta igualmente imprescindible para entender el alcance de las problemáticas.

Hemos podido comprobar que la conservación de arte contemporáneo está sujeta a aspectos relacionados con su exhibición, protocolos de registro y almacenaje, así como a la necesaria colaboración multidisciplinar entre los diferentes campos implicados (creación, comisariado, conservación, historia, etc.), para poder preservar y transmitir adecuadamente las obras de arte.

**Bibliografía**

ARTELEKU, (coord.), *Encuentros partiendo del textil*, Curso impartido en Arteleku entre 11–12–1989 y 15–12–1989, disponible en < https://bit.ly/34elBLr > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

AGUIRRE, Peio, "Periodizando los años noventa. (Sujetos deseantes)" en Museo BB.AA Bilbao (ed.), *Después del 68. Arte y prácticas artísticas en el País Vasco 1968–2018,* cat.exp., Bilbao: Museo Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2018, pp. 85–105, disponible en < https://bit.ly/2lznj89 > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

BILBAO, Antón, "El Museo de Papel". *Diario de Noticias de Álava*, Sección El Camaleón–Arte, 8, 12 de abril de 2019.

DIPUTACIÓN FORAL DE GUIPUZCOA, (ed.), *Un placer. Cualquiera, todos, ninguno (Más allá de la Muerte del autor)*. Vol I. cat.exp. septiembre 1991, DFG & Arteleku, San Sebastián, 1991.

DE BEGOÑA, Ana; BERIAIN, María Jesús & MARTÍNEZ DE SALINAS, Felicitas, *Museo de Bellas Artes de Álava*, Cat.exp., Diputación Foral de Álava, Vitoria–Gasteiz, 1982.

FRENCH, Anne, "Textile or art? The conservation, display and storage of modern textile art.", *Studies in Conservation*, *49* (2), 2004, pp. 34–38.

IRAETA USABIAGA, Ainara. "Arteleku, 'La fábrica de Arte Contemporáneo' de Gipuzkoa", *Euskonews & Media,* 74, 7–14/04/2000, disponible en < http://www.euskonews.eus/0074zbk/gaia7404es.html > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

LARREA PRINCIPE, Iratxe, *El significado de la creación de tejidos en la obra de mujeres artistas*. (Tesis doctoral). Universidad del País Vasco UPV/EHU, Leioa, 2007.

MARTÍNEZ–NOVILLO, Álvaro, "El reto de una generación", en VV.AA.: *Arte Emergente*, Nuevo Milenio, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, A Coruña, 2001.

METROPOLIS, "Hybris, hacia una aproximación ecoestética", *Metropolis,* RTVE, Emisión 1/11/2017. 33´01 min, disponible en < https://bit.ly/2ke27oh> [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

MORAZA, Juan Luis, "Tránsitos (esculturas, objetos, instalaciones)", *Ondare*, número 26, 2008, pp.65–102, disponible en < https://bit.ly/2lQNtn6 > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

RODRÍGUEZ BORNAETXEA, Fito Arturo, "Arteleku desde la perspectiva educacional. Alternativa y modelo: desarrollos, ejes, apuntes", *Desacuerdos 6. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español*, 2011, pp. 222–237, disponible en < https://bit.ly/2kdTV7s > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Ana Laura Aláez, elogio del maquillaje", *Zehar, Boletín de Arteleku*, (Febrero–Marzo), número 21, 1993, pp. 24–25, disponible en < https://bit.ly/2lsfdOW > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

SARRIUGARTE, Iñigo, "Ángel Bados: entre la construcción de un lenguaje propio y la influencia del discurso oteiziano en los años 80", *Príncipe de Viana (PV)*, número 249, 2010, pp. 87–118, disponible en < https://bit.ly/2kpYaN3 > [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

SARRIUGARTE, Iñigo, "Escultura en los años 90 en el País Vasco: Reconfigurando el pasado–presente", *Sancho el Sabio*, número 35, 2012, pp.189–221, disponible en < https://bit.ly/2lWr1Jz> [fecha de consulta: 18 de agosto de 2019].

**Agradecimientos**

Museo de Bellas Artes de Bilbao

Centro Museo de Arte Contemporáneo ARTIUM

Museo Guggenheim Bilbao

Fundación BilboARTE Fundazioa

Museo Wurth Rioja

Diputación Foral de Bizkaia

Diputación Foral de Guipúzcoa– Gordailua

Naia del Castillo, Txaro Arrazola, Sahatsa Jauregui y a todas las artistas mencionadas que han cedido imágenes e información para la presente investigación.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# COLECCIONISTAS

# MANUEL ROCAMORA VIDAL (BARCELONA, 1892–1976), COLECCIONISTA DE INDUMENTARIA ANTIGUA

Doctora en Historia del Arte

LAIA SOLER MORENO



Retrato de Manuel Rocamora Vidal. Fundación Cultural Privada Rocamora.



Manuel Rocamora Vidal (Barcelona, 1892–1976), fue un personaje altamente polifacético que tuvo un destacado papel en la vida cultural, artística y social de la Barcelona del siglo XX. Entre las actividades que ejerció se encuentra preeminentemente el coleccionismo, faceta que le granjeó mayor reconocimiento, además de dedicarse activamente a la pintura, la escritura y la promoción cultural. Rocamora era un coleccionista múltiple, que llegó a formar numerosas y dispares series,[1] aunque su colección de indumentaria antigua es considerada como la de mayor importancia.

Dicha compilación fue iniciada entre los diecisiete y los dieciocho años, a partir de la selección de vestidos de cada temporada guardados por su madre, Ana Vidal Sala, elegante dama de la alta burguesía de la ciudad. No fue ésta la primera colección de Rocamora, pues anteriormente ya había recopilado objetos procedentes de excavaciones arqueológicas, porcelanas y cerámica, pero rompió accidentalmente tres piezas de ésta última y se planteó la posibilidad de empezar otra colección, a su modo de ver, menos frágil,[2] eligiendo los vestidos.

## Descripción de las coleciones

Manuel Rocamora aglutinó la colección de indumentaria antigua durante toda su vida, consiguiendo un sólido conjunto entorno a las 5.000 vestimentas y accesorios desde el siglo XIV hasta el XX. Aunque muy probablemente se sintió más inclinado por los vestidos femeninos, quiso formar una colección lo más cohesiva posible y adquirió igualmente indumentaria masculina e infantil, así como complementos (calzados, medias, sombreros…), accesorios (abanicos, bolsos, guantes…), piezas litúrgicas y de devoción popular (casullas, mitras, guantes episcopales…), anexos (una amplísima categoría que abarca joyas, muñecas, pañuelos conmemorativos…) y documentación. La colección fue donada prácticamente en su totalidad al Ayuntamiento de Barcelona, comprendiendo un total de 4.187 piezas[3] que se aceptaron formalmente en 1969 (pese a que el coleccionista ya las venía ofreciendo desde 1961). Si bien se habilitó un palacio de la calle Montcada para albergar el museo homónimo de Rocamora, desde el año 2014 y en la actualidad la colección se conserva en el Museu del Disseny de Barcelona.[4]

La compilación fue hecha con finalidad historicista y tenía como objetivo primordial adquirir material español que estaba fuera del país.[5] No obstante, se trata de un surtido internacional, ya que también hay representación de otros países como Francia o Italia. Rocamora compraba en toda Cataluña (en ciudades como Barcelona, Vic o Tortosa, entre otras) y el resto de España (especialmente en Madrid), además de en el extranjero, a lo largo de sus viajes por Europa y América del Norte.[6]

## Piezas destacadas: catalanas y españolas

Manuel Rocamora logró reunir una colección de gran diversidad e importancia y todas sus piezas resultan de interés, pero juzgamos especialmente relevantes los conjuntos provenientes de Cataluña y del resto de España, por su singularidad y unicidad. Esto no significa que no tuviera notables piezas del resto de Europa, sobre todo francesas,

[1] Entre ellas, además de indumentaria, encontramos cerámica, pintura, escultura, grabados, medallas, mascarones de proa, reclamos publicitarios, tarjetas de visita, exlibris o *ephemera*, entre otras. No concebía guardarse las colecciones exclusivamente para sí, sino que las prestó a exposiciones o las donó a museos de toda Cataluña y Madrid. Aunque reservó un buen número de piezas para su disfrute personal, preservándolas en su casa de la barcelonesa calle Ballester número 12, dejó estipulado en su testamento que dicha vivienda debía convertirse, a su muerte, en la sede de una fundación privada abierta al público, voluntad que fue cumplida creándose en 1976 la Fundación Cultural Privada Rocamora.

[2] José Castells Cañameras: "Figuras y hechos: Don Manuel Rocamora", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio e Industrias de Tarrassa*, Terrassa, 1966.

[3] Las restantes son un conjunto que coleccionó después de esta donación y que prefirió guardar en su propia casa, actualmente visitable como sede de la Fundación Cultural Privada Rocamora; además de varias series de tejidos, mayoritariamente estampados, que donó gradualmente al Museo Textil de Terrassa entre 1965 y 1975.

[4] El recorrido de la colección de indumentaria fue complejo. Para empezar, la donación al consistorio incluía aportaciones previas a la Junta de Museus en los años 1935 y 1949 y a los Museus d'Art de Barcelona en 1955. Estas piezas ya estuvieron en otras instituciones de la ciudad como el Museo de Artes Decorativas (primero en su emplazamiento en el Palacio de Pedralbes y después en el Palacio de la Virreina) y, a partir de 1969, se trasladaron al recientemente inaugurado Museo de Indumentaria – Colección Rocamora, situado en el Palacio del Marqués de Llió de la calle Montcada. Este museo fue fusionado con otro, el Museo Textil de Barcelona, en 1982, coexistiendo con el nombre de Museo Textil y de la Indumentaria hasta su desaparición en 2008. Desde 2014, como ya se ha indicado, la colección se halla en el Museu del Disseny de Barcelona.

[5] José Castells Cañameras: *Op. cit.*, Terrassa, 1966.

[6] Concretamente visitó la ciudad de Nueva York y sus alrededores, donde residía su gran amigo Ismael Smith Marí (Barcelona, 1886–White Plains, 1972), escultor, dibujante y grabador. En muchas ocasiones, Smith participó activamente junto a Rocamora en la búsqueda de piezas para las colecciones de este último.

[7] Capa corta hasta la cintura o las rodillas, de forma semicircular y con cuello que bordea el escote. Se trata de un elemento característico de la moda masculina española de mediados del siglo XVI y de la segunda mitad, que posteriormente se extenderá al resto de Europa. Museu del Disseny de Barcelona (MDB), *Ficha de catalogación de los Museos de Arte de Barcelona, nº88168*, realizada por Rosa Maria Martín i Ros, sin fechar.

[8] «Capa, 1570–1580, MTIB 88170», disponible en <https://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H293939/?resultsetnav=5d3ff0da53976> [fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

aunque éstas, en general, resultan más comunes y están más presentes en las colecciones de otros museos.

Dentro de la indumentaria masculina, destacan por su antigüedad tres capas herreruelo[7] del siglo XVI. Proceden de Madrid y Valladolid. El herreruelo madrileño es de terciopelo granate con adornos radiales de galón de pasamanería en seda granate y oro, siendo el único de estos ejemplares que tiene capucha con borla terminal (MTIB 88169). Los herreruelos vallisoletanos son, respectivamente, de raso carmesí con cuello y base ornamentados con bordados de elementos vegetales imitando a candelabros, cerrándose con dos cordones de pasamanería de seda negra a la altura del cuello (MTIB 88168); y de terciopelo verde, con lujosos bordados en oro en disposición radial con franja terminal de dibujos de flores y aves, mientras que el forro es de tafetán verde y el cierre de pasamanería[8] (MTIB 88170).



Herreruelo de terciopelo verde y bordados en oro, siglo XVI. MTIB 88170. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografía: La Fotogràfica.



Estos dos últimos ejemplares, según el coleccionista, fueron encontrados dentro de un cofre de un palacio de Valladolid, aunque fueron adquiridos en Barcelona.[9]

Respecto a la indumentaria femenina, empezaremos señalando los ropajes antiguos pertenecientes a la nobleza catalana. Uno de ellos era el favorito de Rocamora, considerándolo una de sus piezas más valiosas y al cual se refirió en una epístola como la vestimenta más hermosa que había visto en toda su vida de coleccionista.[10] Se trata de una pieza originaria de la casa Salvador de Tortosa y estaría fechada de principios del siglo XVIII,[11] aunque el coleccionista la identificó como del siglo XVII.[12] Es de terciopelo verde esmeralda con decoraciones bordadas en hilo y cordón de oro y plata[13] (MTIB 88002).



Vestido de terciopelo verde con bordados en hilo y cordón de oro y plata, siglo XVIII. MTIB 88002. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografía: La Fotogràfica.

[9] María Luisa Roca: "El Museo del Vestido, próximo a ser inaugurado en Barcelona", *La Prensa*, Barcelona, 20 de junio de 1968.

[10] En dicha carta, dirigida a Mónica Marí (madre del artista Ismael Smith), el coleccionista escribió: "Fa pocs dies, he comprat el vestit mès hermòs que he vist en la meva vida de col·leccionista, es tracta d'un vestit de dama d'època 1650 (Lluís XIV) català, en vellut verd d'esmeragda finíssimament brodat d'or, complet (corpinyo, peto, faldilles) d'una elegancia exquisida i ademès tinc les mitjes corresponents del mateix color del vestit, en seda, brodades també en or. Amb aquest vestit tan extraordinari la meva col·lecció ha pujat molt d'interès. Jo feia 15 anys que sabia era a Tortosa, i que el tenia una familia que no el volia vendre." [sic]
Museu d'Art de Cerdanyola (MAC). *Carta escrita por Manuel Rocamora y dirigida a Mónica Marí*. Barcelona, 9 de enero de 1933.

[11] Según fecha establecida por los expertos del Museu del Disseny de Barcelona, tal y como consta en el catálogo de la exposición de indumentaria comisariada por Teresa Bastardes y Sílvia Ventosa.
Sílvia Ventosa (ed.): *El cos vestit: siluetes i moda, 1550–2015*, cat. exp., Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona – Ajuntament de Barcelona, 2014, p. 43.

[12] Dicha datación se halla recogida en el catálogo del Museo de Indumentaria – Colección Rocamora, con fichas de las piezas realizadas por el propio coleccionista.
Ayuntamiento de Barcelona: *Museo de Indumentaria Colección Rocamora*, cat. exp., Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 1970, p. 17.

[13] «Vestit, vers 1718, MTIB 88002–0», disponible en <https://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H298017/?resultsetnav=5d3f03112c8f9> [fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

[14] Pascual Maisterra: "Don Manuel Rocamora lo colecciona todo", *Tele/eXprés*, Barcelona, 15 de marzo de 1965.

[15] Autor desconocido: "El Museo del Vestido se debe al donativo de don Manuel Rocamora", *Boletín de Información Textil (BIT)*, Barcelona, 1969, p. 19.

Se adquirió en una subasta en Les Guilleries, donde fue disputado a un anticuario londinense que lo quería para forrar unos sillones con la falda.[14] Asimismo, es igualmente digno de destacar un conjunto de la casa Rocafiguera de Vic, que el coleccionista juzgó de gran importancia.[15] Está formado por cuatro vestidos. Los dos más antiguos son del siglo XVIII y se sabe con certeza que fueron confeccionados en Cataluña, presentando además sendos calzados a conjunto. El primer atuendo está confeccionado en lama de plata con ramos de flores policromas al espolín (MTIB 88003), mientras que el segundo es en seda salmón, labrada con franja de oro y espolinado, adornado con frisos de encajes y borlas de plata (MTIB 88011).



Vestido de seda salmón labrada con franja de oro y espolinado y adornos de frisos de encajes y borlas de plata, siglo XVIII. MTIB 88011. Museu del Disseny de Barcelona.



Esta pieza es de estilo *Watteau*, con su característica cola fruncida que recorre toda la parte posterior. Los dos atavíos restantes son más tardíos, de principios del siglo XIX. Uno de ellos es de seda con decoración reticulada sobre fondo blanco y adornado con friso inferior de gasas y flores (MTIB 88044), en cambio el otro es de seda color marfil, también con decoración en el bajo, esta vez de lazos y cintas (MTIB 88048).

Dentro de la colección Rocamora también se encuentran ejemplares confeccionados en Barcelona, que integran desde la última década del siglo XIX hasta los años 20 del siglo siguiente. Corresponden a la moda modernista y parte de ellos pertenecieron a la madre del coleccionista, Ana Vidal. De ésta se conservan una treintena de vestidos completos, varios de los cuales obra de prestigiosas modistas barcelonesas, como Maria Molist (1860–1933) y Carolina Montagne (1858–1941). De Molist enfatizamos un vestido de tarde fechado hacia 1911, adornado con puntillas y pasamanería sobre tul de seda azul (MTIB 88146).[16] Por otra parte, aunque Vidal tuvo ejemplares de Montagne, destacaremos uno que no le perteneció pero que forma parte igualmente de la colección:[17] un vestido nupcial muy refinado, de principios del siglo XX, elaborado en crepé de seda color marfil (MTIB 88114).[18]



Vestido confeccionado por Carolina Montagne en crepé de seda color marfil y puntilla mecánica de seda, siglo XX. MTIB 88114. Museu del Disseny de Barcelona. Fotografía: La Fotogràfica.

[16] "Vestit Maria Molist, vers 1911, MTIB 88146", disponible en <https://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H300218/?resultsetnav=5d3f030a57e7d> [fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

[17] Se trata de un vestido de novia que presumiblemente perteneció a la madre de Francesc Xavier de Salas Bosch (1907–1982), comisario delegado y director de los Museus d'Art de Barcelona, además de secretario de la Junta de Museus barcelonesa entre 1940 y 1947 y director del Museo del Prado de Madrid entre 1970 y 1978.

[18] "Vestit Carolina Montagne, 1905–1907, MTIB 88114", disponible en <https://cataleg.museudeldisseny.cat/fitxa/mtib/H298745/?resultsetnav=5d3f02e5c0337> [fecha de consulta: 29 de julio de 2019].

El cuello, los volantes del cuerpo, los adornos de las mangas y las aplicaciones de la falda (estas últimas contorneadas por tiras de crepé frisadas) son de puntilla mecánica de seda del mismo color que el indumento.[19]

## Importancia de la colección

Gracias al hecho de que Rocamora era un experto en indumentaria (incluso escribió publicaciones sobre el tema y catalogó personalmente sus piezas), pudo configurar una colección heterogénea y cuidadosamente seleccionada. Aunque todas las series que la conforman son de interés, se puede decir que su especialización es la indumentaria masculina y femenina, con predominio de los siglos XVIII y XIX.[20]

Podemos constatar que se trata de la colección privada de indumentaria antigua más importante de Cataluña (aunque cabe destacar al coleccionista Lluís Tolosa Giralt, competidor directo de Rocamora, cuyas piezas están en el Museo Textil de Terrassa) y muy probablemente de España, por la antigüedad, cantidad, calidad y variedad de las piezas, siendo también una de las colecciones más interesantes a nivel internacional. Un aspecto muy singular es que justificó la creación de un nuevo museo. Aunque otros centros españoles, europeos y del resto del mundo posean fondos textiles globalmente más importantes que los reunidos por Rocamora, proceden de diferentes fuentes de ingreso y no de un solo coleccionista, como es el ejemplo que tratamos. El caso de Rocamora es, por lo tanto, excepcional dentro del contexto español e internacional.

[19] Rosa Maria Martín i Ros y Hèlios Rubio: "Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'alta costura a Catalunya", *L'Avenç*, 295, 2004, pp. 22–27.

[20] Rocamora apreciaba en gran medida el período romántico del siglo XIX, e incluso organizó una celebración conmemorativa del mismo el 3 de junio de 1930 en los Jardines del Laberinto de Horta, donde se encargó de la indumentaria de época que lucieron los figurantes. Para saber más sobre esta cuestión, se puede consultar el siguiente artículo:
Laia Soler Moreno: "Manuel Rocamora i Isabel Llorach, promotors culturals en el centenari del Romanticisme", *Emblecat*, 7, 2018, pp. 113–136.



**Bibliografía**


AUTOR DESCONOCIDO: "El Museo del Vestido se debe al donativo de don Manuel Rocamora", *Boletín de Información Textil (BIT)*, Barcelona, 1969, p. 19.

AYUNTAMIENTO DE BARCELONA, *Museo de Indumentaria Colección Rocamora*, cat. exp., Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona,1970.

CASTELLS CAÑAMERAS, José, "Figuras y hechos: Don Manuel Rocamora", *Boletín de la Cámara Oficial de Comercio e Industrias de Tarrassa*, Terrassa, 1966.

Catálogo en línea de las colecciones del Museu del Disseny de Barcelona, disponible en <https://cataleg.museudeldisseny.cat/>
COLEGIO DEL ARTE MAYOR DE LA SEDA, *La seda en la indumentaria, siglos XVI–XIX*, cat. exp., Colegio del Arte Mayor de la Seda, Barcelona,1957.ç

JUNTA DE MUSEUS: *Catàleg de la col·lecció d'indumentària de Manuel Rocamora exposada per l'Associació d'Amics dels Museus de Catalunya. Museu de les Arts Decoratives. Palau de Pedralbes. Barcelona 2 de juny a 2 de juliol 1933*, cat. exp., Junta de Museus, Barcelona, 1933.

JUNTA DE MUSEUS: *Catàleg de les sales que contenen la col·lecció d'indumentària. Donatiu de Manuel Rocamora al Museu de les Arts Decoratives, inaugurades el 17 de febrer del 1935*, cat. exp., Junta de Museus, Barcelona,1935.

MAISTERRA, Pascual, "Don Manuel Rocamora lo colecciona todo", *Tele/eXprés*, Barcelona, 15 de marzo de 1965.

MARTÍN I ROS, Rosa Maria y RUBIO, Hèlios, "Carolina i Maria Montagne: pioneres de l'alta costura a Catalunya", *L'Avenç*, 295, 2004, pp. 22–27.

ROCA, María Luisa, "El Museo del Vestido, próximo a ser inaugurado en Barcelona", *La Prensa*, Barcelona, 20 de junio de 1968.

SOLER MORENO, Laia, "Manuel Rocamora i Isabel Llorach, promotors culturals en el centenari del Romanticisme", *Emblecat*, 7, 2018, pp. 113–136.

VENTOSA, Sílvia (ed.), *El cos vestit: siluetes i moda, 1550–2015*, cat. exp., Museu del Disseny de Barcelona–Ajuntament de Barcelona, Barcelona, 2014.



**Agradecimientos**

Rosa María Martín i Ros (especialista en textiles e indumentaria), Sílvia Ventosa Muñoz (Museu del Disseny de Barcelona) y Eduardo Rocamora Trías (Fundación Cultural Privada Rocamora).



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# JOAN ARTIGAS–ALART, INDUSTRIAL TEXTIL Y COLECCIONISTA DE MANTONES DE MANILA

JOSEP CAPSIR

Licenciado en Historia. Conservador de Artes Decorativas del Museo del Diseño de Barcelona.

## Un industrial textil de éxito

Joan Artigas Casas nació en Barcelona en 1885, en el nº 1 de la desaparecida calle Arcos de Junqueras.[1] El padre, Joan Artigas Alart (1844–1903), era un industrial textil originario de La Pobla de Lillet y su madre, Josefa Casas Bartrina (1860–1928), nacida en Barcelona, gozaba también de buena posición social. La infancia y juventud de nuestro protagonista se vio rodeada por un ambiente marcadamente femenino, por la presencia de su madre y sus hermanas Mercedes, Montserrat, Pilar y Carmen. A pesar de su interés por el mundo artístico, Joan Artigas Casas, guiado por los consejos de su padre, enfocó su futuro profesional hacia el campo de los negocios.

[1] AMCB, Registro Civil de Barcelona, inscripción nº 567, 26 de enero de 1885.

En 1903, a la muerte de su progenitor, Joan Artigas Casas se pondrá al frente de la fábrica de La Pobla de Lillet, que de "Juan Artigas Alart" pasará a denominarse "Hijo de Juan Artigas Alart". El industrial se hará cargo de la finalización de las obras que Antoni Gaudí había proyectado en la finca consistentes en el ajardinamiento de unos terrenos junto a la factoría, hoy felizmente conservados.[2] Tras su muerte la industria pasó a uno de sus sobrinos.

[2] Joan Bassegoda, Ramon Espel, Roger Orriols: "Els jardins de ca l'Artigas", *Gaudí a la Vall de Lillet*, Àmbit de Recerques del Berguedà, 2002, pp. 31–40.

Joan Artigas Casas fue un empresario emprendedor, que no se resignó a mantener la fábrica de su padre, y apostó a la vez por nuevas iniciativas. "Parareda y Capdevila", sociedad formada en 1918 con Juan Capdevila Artigas y Clemente Parareda Rotllán, es un ejemplo. Con razón social en Barcelona, la firma comercial tenía como objeto la confección y venta de ropa. La duración inicial de la sociedad estaba prevista para cinco años, pero se fue prorrogando incluso tras la muerte progresiva de los tres socios fundadores.[3] En 1940 Carmen Artigas Casas, como heredera universal de su hermano, recuperó su participación en el negocio, que fue de setecientas–cincuenta mil pesetas.

[3] AHPB, notario Miguel Martí Beya, protocolo nº 892, 24 de diciembre de 1918.



## El Salón Nancy de Barcelona y Madrid

En 1924 Joan Artigas Casas emprendió un nuevo proyecto empresarial que terminó un lustro después, dedicado a la compra venta al mayor y al detalle de objetos de arte.[4] Le acompañarían sus socios Vicente Leopoldo Juan y José Guasch Teigel. La sociedad tendría la sede social en Barcelona y una sucursal en Madrid. El establecimiento comercial, que funcionaría bajo el nombre de Casa Nancy o Salón Nancy, se formalizó en 1924, pero tenemos noticias de que en 1921 ya había abierto sus puertas. En Barcelona el negocio se estableció en el nº 652 de la Gran Vía de las Cortes Catalanas. El imponente edificio que lo albergaba, propiedad de Juan Artigas Casas, fue legado a su muerte a entidades benéficas de Barcelona.

[4] "Objetos de Arte Nancy, S.A." 'Casa Nancy, S.A.', *La Veu de Catalunya*, 23 de septiembre de 1924, p.3.

En Madrid, el Salón Nancy, situado en el nº 40 de la carrera de San Jerónimo, funcionó más bien como galería de arte, sin dejar de lado los artículos decorativos de lujo. Nuestro personaje se convirtió así en protector de artistas, al presentar en su establecimiento madrileño a pintores y escultores, algunos consagrados, pero otros noveles cuyos nombres se proyectaban a menudo en la prensa, ayudando de esta manera a consolidar sus respectivas trayectorias. Eliseu Meifren, Joaquim Mir, Roberto Domingo, Agapit Casas, Martí Torrents o bien Frederic Marés exhibieron sus obras en el Salón Nancy de Madrid, como también lo hicieron el dibujante Roberto Martínez Baldrich y el cartelista Rafael de Penagós.

## Monte Calvario, un hotel junto al mar

En 1916, Joan Artigas Casas compró el hotel Monte Calvario en Arenys de Mar.[5] El peculiar establecimiento disponía de habitaciones, restaurante, vivero de langostas, así como una capilla en la que había un Santo Cristo. Los veraneantes realizaban allí la celebración de despedida de la temporada estival como recoge un cronista de la época:

[5] AHPB, notario Antonio Par Busquets, protocolo nº 1140, 25 de septiembre de 1916.

> "La fiesta tuvo efecto en el elegante hotel Monte Calvario cuyo salón central estaba adornado artísticamente e iluminado con grandes lámparas y profusión de luz eléctrica, produciendo bonito efecto, así como también la terraza junto al mar, iluminada a la veneciana por gran número de faroles".[6]

[6] "Arenys de Mar", *La Vanguardia*, Barcelona 16 de septiembre de 1925, p. 11.

Añadía a su crónica que:

> "La animación fue grande durante toda la noche, asistiendo gran número de bellas y distinguidas señoritas, ataviadas con mantones de Manila".

Junto al hotel había un chalet con planta baja y un piso que fue remodelado por el empresario y convertido en su residencia de fin de semana o veraneo. A la muerte de nuestro personaje estas propiedades fueron heredadas por una de sus sobrinas.

## De Artigas a Artigas–Alart

En 1916, Joan Artigas Casas inicia los trámites legales con el objetivo de poder adicionar delante de su apellido paterno de Artigas, el de Alart, que era el materno de su padre, obteniendo así como resultado el compuesto de Artigas–Alart.[7]

[7] AHPB, notario Miguel Martí Beya, Barcelona, protocolo nº7, 4 de enero de 1916.

En la década de los 20 y de forma progresiva el coleccionista utilizará con mayor frecuencia la nueva formulación de su apellido, que encontraremos ya de forma evidente en la esquela mortuoria que apareció en la prensa tras su fallecimiento en 1934.[8] El motivo que pudo impulsarlo a dar el paso de modificar su apellido paterno sin duda alguna es de carácter sucesorio. Posiblemente pensó en la posibilidad de contraer matrimonio y en el caso de haber tenido descendencia masculina el doble apellido Artigas–Alart se hubiese podido transmitir a futuras generaciones. No fue así. Y sus hermanas Montserrat, Pilar y Carmen, a pesar de haberse casado y tenido descendencia, ninguna pudo ni tan siquiera transmitir más allá de la siguiente generación el apellido Artigas, que acabaría desapareciendo del árbol genealógico familiar, en favor del apellido de sus respectivos esposos.

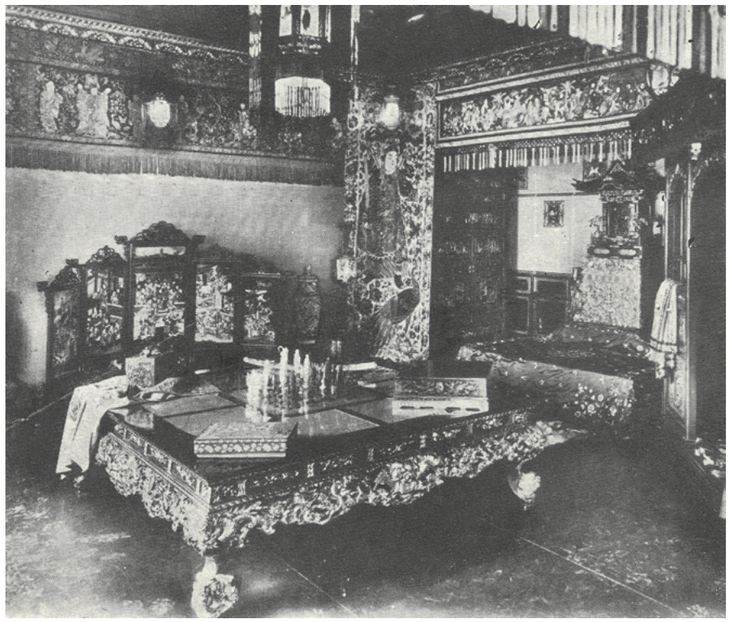
[8] "Joan Artigas–Alart Casas murió el 13–5–1934". *La Vanguardia*, Barcelona 22 de mayo de 1934, p. 2.

## El interior chino y la colección de mantones de Manila

La revista *D'Ací d'Allà*[9] se hacía eco en 1930 del interior chino que el coleccionista tenía instalado en su domicilio.[10] Concretamente en un chalet situado en el nº 529 de la barcelonesa calle Muntaner.

[9] P. de l'A.: "Un interior d'estil xinès", *D'Ací d'Allà*, Barcelona, noviembre de 1930, p. 380. El artículo situa erróneamente el chalet en Sarrià cuando su ubicación era Sant Gervasi de Cassoles.

[10] Mònica Ginés Blasi: "Art i cultura material de la Xina en les col·leccions privades de la Barcelona vuitcentista", *LOCVS AMOENVS* nº 13, 2015, p.139–155.



Interior chino, Muntaner nº 529, Barcelona. *D'Ací d'Allà*, noviembre 1930.

Dicho interior estaba en la segunda planta y ocupaba el espacio más íntimo de las estancias del chalet. Las dos imágenes en blanco y negro que contiene el artículo evidencian el despliegue de fantasía y exotismo decorativo del interior, decorado con muebles y bordados de carácter oriental procedentes en su mayoría de la China.[11]

Los objetos más significativos que se exhibían en la mesa que presidía la estancia se conservan en el Museo del Diseño de Barcelona. Tal sería el caso del juego de ajedrez de marfil tallado, la caja lacada en bermellón y oro de forma rectangular, que contiene en su interior un juego de cuencos para el arroz en porcelana, así como otra caja de forma cuadrada con aristas redondeadas también lacada en bermellón y oro, todo ello del siglo XIX.

[11] Ricard Bru: «El col·leccionisme d'art de l'Àsia Oriental a Catalunya (1868–1936)», *Mercat de l'art, col·leccionisme i museus*, Memoria Artium nº17, 2014, pp.77–84.

Los bordados mayoritariamente de origen chino que inundaban la estancia a modo de cortina decorativa, o bien elaborados para ser exhibidos como un gran friso colgante, forman parte también de los fondos del Museo del Diseño. El más espectacular es sin duda aquel que ocupaba el espacio central en la estancia. De forma rectangular, se encontraba colgado a modo de cortina. Se trata de un bordado con hilos de seda y oro con aplicaciones de lentejuelas. El personaje representado en el mismo va vestido con una elegante túnica que exhibe un dragón. Lleva en su mano derecha dos espadas *jian* y en la espalda cuatro banderas. Luce un peculiar gorro con colgantes en los extremos. A sus pies aparece un exuberante pavo real y en la parte superior el sol. La decoración figurativa de este magnífico bordado del siglo XIX se completa con un derroche de delicada ornamentación floral.



Cortina decorativa. Bordado chino del siglo XIX. MTIB 13.994. Museo del Diseño de Barcelona. Foto: Guillem Fernandez–Huerta.



Frontal de altar. Bordado chino del siglo XIX. MTIB 14.000. Museo del Diseño de Barcelona. Foto: Guillem Fernandez–Huerta.

Otro de los bordados que cabe mencionar, que hacía las funciones de frontal de altar doméstico en el interior chino, es un bordado con hilos de seda y oro de forma rectangular en el que aparecen dos registros. El superior decorado con dos aves fénix enfrontadas entre una peonia. Y el inferior exhibe un dragón flanqueado por dos aves fénix. Todo ello enmarcado por una cenefa en la que se combinan el símbolo de la longevidad con el de la buena suerte.

Este bordado tiene una etiqueta en la parte posterior en la que se lee la inscripción *Date 1928*. Ello nos invita a pensar que el interior chino pudo haberse instalado en el domicilio del coleccionista en los años 20, coincidiendo con la actividad comercial de la Casa Nancy, que quizás pudo proveer la estancia de todo tipo de objetos de importación necesarios para su exuberante decoración. En relación a los objetos decorativos, así como los bordados, éstos fueron entregados en concepto de donación a la Junta de Museos en 1935 por Carmen Artigas Casas, heredera de su hermano.

Teniendo en cuenta la debilidad de Joan Artigas–Alart Casas por las culturas orientales, y siendo él un industrial textil, no es nada extraño que quedase cautivado por una producción tan característica como son los denominados mantones de Manila, de los cuales llegó a reunir en torno a 32 ejemplares, que posiblemente conservase en aquel mismo espacio, ya que en el interior chino había armarios donde poder guardarlos.[12]

Estos ejemplares, excepto uno, son chinos manufacturados entre la segunda mitad del siglo XIX y el primer cuarto del siglo XX. Las piezas son de forma cuadrada y exhiben un generoso fleco. Tanto el soporte como el trabajo de bordado se realizaron en seda. En algunos casos, el bordado se combina con la aplicación de delicadas piezas de marfil tallado y pintado para la representación de las caras. En cuanto a la iconografía, hay mantones de Manila que son exclusivamente de carácter floral, donde la peonia es omnipresente. En otros casos, vemos como se combina la presencia de flores con aves exóticas, como el pavo real, el faisán, el fénix y mariposas multicolores.



Mantón de Manila. Bordado chino del primer cuarto del siglo XX. MTIB 21.146. Museo del Diseño de Barcelona. Foto: Guillem Fernández–Huerta.

[12] Sílvia Carbonell Baste: "La formació dels museus tèxtils a Catalunya: col·leccions i col·leccionistes", *Col·leccionistes, antiquaris, falsificadors i museus*, Memoria Artium, 21, 2016, p.138.

[13] ANC, Fondo Junta de Museos de Barcelona, caja nº 88, expediente Legado Artigas–Alart, 1935.

[14] Adelaida Ferré de Ruiz–Narváez: "Una col·lecció de mantons de Manila al Museu de Pedralbes", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. VII, nº 71, abril de 1937, pp. 113–125, y nº 72, mayo de 1937, pp. 139–150.



También encontramos representados racimos de uva. Otros exhiben arquitecturas orientales, entre ellas las pagodas, con profusión de escenas de la vida cotidiana de altos dignatarios de la corte imperial china, en plena naturaleza. Joan Artigas–Alart Casas legó los mantones de Manila a la Junta de Museos.[13] Tras la muerte del coleccionista éstos se incorporaron al Museo de las Artes Decorativas.[14]
El chalet de la calle Muntaner lo heredó uno de sus sobrinos.

### La impronta de Artigas–Alart en el Palacio de Pedralbes

El 17 de febrero de 1935 se inauguró la instalación provisional de la colección de mantones de Manila en el Museo de las Artes Decorativas ubicado en el Palacio de Pedralbes, anteriormente residencia real.



[15] Exposición de la colección de mantones de Manila en el Palacio de Pedralbes, 1935. Foto: AFB.

El lugar escogido fue el antiguo vestidor de la Reina, presidido por un retrato de Joan Artigas–Alart Casas, del pintor Ricard Canals. El acto contó, entre otros, con la asistencia de Carmen Artigas Casas y su esposo Antonio Costa Font.[16] El 2 de junio de 1935 se presentó la instalación definitiva en una sala que llevaría el nombre del coleccionista, aunque por poco tiempo.[17] El estallido de la Guerra Civil el 18 de julio de 1936 comportó el cierre del Museo de las Artes Decorativas y el almacenaje de sus fondos patrimoniales.

Terminada la Guerra Civil en 1939, el Palacio de Pedralbes perdió su uso museístico y durante décadas se vio sometido a numerosas reformas, no siempre afortunadas. En 1994 recaló de nuevo allí el Museo de las Artes Decorativas, ocupando ahora un modesto espacio de la primera planta. En 1997, y con motivo del enlace matrimonial

[15] AHCB *Exposició de la Col·lecció de Mantons de Manila llegada al Museu pel senyor J. ARTIGAS–ALART inaugurada el dia 17 de febrer de 1935*. Junta de Museus.

[16] "Museo de las Artes Decorativas. Una inauguración". *La Vanguardia*, Barcelona, 19 de febrero de 1935, p.11.

[17] "Noves Sales al Museu de les Arts Decoratives", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, vol. V, nº 51, agosto de 1935. p. 233.

[18] En 1998 se presentó la exposición "*Mantons de Manila. Col·lecció Artigas Alart del Museu Textil i d'Indumentaria*". La colección se hallaba por aquel entonces custodiada en aquel museo. Se exhibieron 13 ejemplares. Rosa M. Martín i Ros, fue la comisaria y autora del tríptico explicativo.

de la Infanta Cristina y habida cuenta que el Palacio de Pedralbes sería el escenario del banquete nupcial, el edificio se vio sometido a una nueva reforma. En esta ocasión, los grandes plafones de forma cuadrangular de tela adamascada que cubrían parte de las paredes de una de las salas de recepción de la planta baja fueron retirados. Por sorpresa, debajo de ellos aparecieron inscritos en las paredes los nombres de los donantes, depositantes y testadores benefactores del Museo de las Artes Decorativas. Entre ellos, el de Joan Artigas–Alart Casas. Vale la pena recordarlo ochenta y cinco años después de su muerte, cuando el Palacio de Pedralbes ha perdido nuevamente su uso museístico.[18] Pero no así el recuerdo de un generoso barcelonés, cuyo nombre perdurará en el tiempo estampado en la pared del regio edificio que acogió y exhibió públicamente por primera vez su magnífica colección de mantones de Manila.[19]

[19] Nuestra tarea profesional desarrollada en el Museo de las Artes Decorativas durante el período 1994–2014 nos permitió ser testigos de tan singular descubrimiento.

**Agradecimientos**

Rosario Costa, Antonio Costa, Agustín Barral, Jordi Nadal, Montserrat Xirau, Bea Urbano y Huang Yi.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0



# LUIS TOLOSA GIRALT, COLECCIONISTA DE INDUMENTARIA

MERCÈ LÓPEZ GARCÍA

Conservadora del Museu Tèxtil de Terrassa y doctoranda del Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universitat Autònoma de Barcelona

Luis Tolosa Giralt nació en Sant Andreu de Llavaneres el 16 de septiembre de 1905.[1] Hijo del pintor Aureli Tolosa y de Maria Teresa Giralt Baixeras, residió toda su vida en Barcelona y representa un caso peculiar de coleccionista textil. En primer lugar, porque no procedía de una familia de la burguesía industrial, y por otro, y más destacado, porque coleccionaba una tipología poco frecuente entre el resto de los coleccionistas textiles: indumentaria.[2]

Profesionalmente se dedicó a regentar el negocio *Tolosa pintura y decoración*, un estudio–taller que trabajaba para diferentes instituciones y particulares. Era uno de los más importantes de Barcelona y gracias a ello Tolosa podía permitirse viajar y dedicarse a una de sus mayores aficiones: el coleccionismo de indumentaria. No conocemos si heredó esta afición de parte de sus progenitores, lo que si es cierto es que en julio de 1933, con solo 29 años, participó en una exposición celebrada en los céntricos Almacenes Jorba, donde presentó 214 prendas de indumentaria y complementos, además de 269 figurines de moda.[3]

Luis Tolosa adquiría objetos para su colección principalmente en Barcelona,[4] pero también en anticuarios de Madrid, San Sebastián y de capitales europeas como Roma, París o Londres. A medida que su colección aumentaba acondicionó varias salas con vitrinas y expositores en un piso de su propiedad, situado en la calle de la Merced, donde celebraba encuentros culturales para un reducido círculo de amigos.

Tal vez, el hecho de no ser una persona con gran repercusión social hizo que su colección se mantuviera en el anonimato hasta principios de la década de 1970, ya que no se ha encontrado ninguna participación en exposiciones o eventos culturales. El proyecto de remodelación urbanística para ampliar la plaza de la Merced fue un punto de reivindicación de este museo, ya que iba a ser derribado.[5] Ante esta situación, y como no tenía descendientes, Tolosa expresó la voluntad de donar su colección al presidente de la Diputación de Barcelona, Josep Maria de Muller y Abadal.[6]

Aunque Luis Tolosa era barcelonés, la decisión de donar su patrimonio a la Diputación y no al Ayuntamiento, pudo responder a diversos factores. Los principales pudieron ser el hecho de que el consistorio

[1] Arxiu Parroquial de Sant Andreu de Llavaneres. *Libro de Bautismos* vol. 13, folio 132.

[2] Cataluña ha sido, a lo largo del siglo XX, la cuna de importantes coleccionistas textiles. La mayoría atesoraba tejidos como parte de otras colecciones artísticas. Para conocer más sobre este tema pueden consultar: Carbonell Basté, Sílvia, "El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segle XVIII–XX". Director Bonaventura Bassegoda. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016. Disponible en linea: <http://hdl.handle.net/10803/399345> [fecha de consulta: 16 de agosto de 2019].

[3] Fue una exposición conjunta, con vestidos regionales de la colección Ricard Torres Reina y prendas de indumentaria, figurines y grabados de la colección de la Condesa de Vilardaga: *Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig al 1er d'agost de 1933,* Barcelona: Magatzems Jorba, 1933.

[4] Maresma, Josep, "Legado Tolosa para la Diputación", *San Jorge. Revista Trimestral de la Diputación Provincial de Barcelona,* número 92, Barcelona, 1973, pp. 8–9, disponible en <http://arxiugeneral.diba.cat/biblioteca/Search/Results?lookfor=San+Jorge+%3A+revista+de+la+Excma.+Diputaci%C3%B3n+Provincial+de+Barcelona&type=AllFields&limit=20&sort=relevance> [fecha de consulta: 30 de agosto de 2019].



Interior de una de las salas donde Luis Tolosa exhibía parte de su colección. Archivo fotográfico del CDMT, autor del negativo Francesc Soler Guillaume.

ya había recibido, en 1969, la donación de la importante colección de indumentaria, complementos y muñecas de Manuel Rocamora,[7] contemporáneo suyo y hasta cierto punto competidor, y por otro, el deseo de tener un museo a su nombre en la ciudad de Sitges[8].

A los pocos meses de tomar esta decisión, Tolosa cayó enfermo y decidió dejar en testamento, firmado ante notario el 9 de julio de 1973, todo lo acordado con el presidente de la Diputación.[9] Pocos días después, el 12 de agosto, falleció en la clínica donde estaba ingresado.

### La colección de indumentaria y complementos

Tras la muerte del coleccionista los objetos se encontraban repartidos entre su residencia y el piso de la calle de la Merced, edificio que finalmente no fue derribado. En 1975 algunas piezas de indumentaria se exhibieron en el Museo Provincial Textil (actual Museu Tèxtil de Terrassa) y durante el acto, Juan Antonio Samaranch, el entonces presidente de la Diputación de Barcelona, anunció que la institución tenía intención de adquirir el hotel Miramar de Sitges, para respetar la voluntad de Luis Tolosa y ubicar allí su colección.[10]

Desgraciadamente, las obras para transformar el hotel en un centro museístico se prolongaron durante más de diez años. Francesc Torrella Niubó, director del Museo Provincial Textil y conocedor de esta situación, insistió en depositar temporalmente la colección en el museo, para su estudio y restauración, ya que algunas piezas estaban sufriendo por la falta de conservación y de mantenimiento de los espacios donde se encontraban.

En aquella época el Museo Provincial Textil estaba gestionado por la Diputación de Barcelona y disponía de una importante colección de tejidos, pero los fondos de indumentaria eran escasos. Por este motivo, y después de diversas peticiones, Francesc Torrella logró que en 1980 se hiciera un inventario parcial de la misma. Finalmente, su constancia fue clave para el traslado de las piezas de indumentaria y complementos a Terrassa, en 1982. Al año siguiente, los trajes más destacados de la colección se presentaron en una exposición con la inauguración de nuevas salas.

En conjunto, la colección supone un buen exponente de la indumentaria, especialmente femenina y predominantemente internacional, ya que hay pocos ejemplos de indumentaria tradicional. Son piezas que, por la riqueza de sus tejidos, pertenecieron a las clases más acomodadas, posiblemente a la burguesía catalana, y muestran diversas técnicas textiles y de confección, además de ser representativas del comercio y de los cambios en la indumentaria producidos por los acontecimientos sociales del periodo comprendido entre principios del siglo XVIII y mediados del siglo XX.

La riqueza de las piezas que forman la colección son el motivo por el que fueron guardadas de generación en generación. El hecho de convertirse en un objeto de valor hizo que llegaran a los anticuarios, ante la demanda de algunos coleccionistas como Luis Tolosa. Desafortunadamente, no se ha encontrado ningún registro de compras del coleccionista.

Actualmente, la colección conservada en el Museu Tèxtil consta de 1495 números de registro[11] de los cuales, aproximadamente la mitad correspondería a prendas de indumentaria y la otra mitad a complementos.[12]

### Indumentaria masculina

Este grupo consta de 166 números de registro y abarca una cronología entre el primer cuarto del siglo XVIII hasta principios del XX. Destacan, sin duda, chupas y conjuntos de indumentaria del siglo XVIII, por la riqueza de los tejidos y de las decoraciones. En cuanto al siglo XIX y principios del XX, el hecho de que la indumentaria masculina perdiera vistosidad, hizo que fueran piezas menos buscadas por coleccionistas y no hay trajes completos, casi todas las prendas son chalecos, la mayoría confeccionados en seda.



Conjunto masculino formado por casaca y chupa de terciopelo labrado de seda, con bordados y aplicaciones de plata que se aprecian con detalle en el puño, 1760–1780, núm. reg. 11631.

[5] Puigdollers, Maria Elena: "La Colección de Indumentarias Luis Tolosa, un tesoro olvidado y amenazado de desaparición", *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1972, p. 41.

[6] Arxiu General de la Diputació de Barcelona (AGDB), *Fons Diputació de Barcelona*, G–890, carta, 2 de junio de 1972.

[7] El Ayuntamiento celebró la recepción de esta donación con la creación del Museo de Indumentaria, en el palacio del Marqués de Lió, inaugurado el 30 de octubre de 1969.

[8] AGDB, *Fons Diputació de Barcelona*, G–890, carta, 6 de junio de 1972.

[9] Idem, testamento, 9 de julio de 1973.

[10] F. J. C.: "Tarrasa: exposición de indumentaria femenina en el Museo Texti", *La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1975, p. 44.

[11] Cabe destacar que, al hablar de números de registro, a menudo un único número engloba varias piezas. Por ejemplo, un vestido formado por cuerpo y falda, son dos prendas, pero se registra con un único número, seguido de un subnúmero. Sucede los mismo con los pares de zapatos, medias, ligas, etc. Si contáramos prenda por prenda, el número total posiblemente se duplicaría.

[12] La colección de indumentaria puede consultarse en línea a través de la base de datos del museo IMATEX: < http://imatex.cdmt.es/_cat/pubIndex.aspx?idioma=2 > [fecha de consulta: 30 agosto de 2019]. Además, Luis Tolosa coleccionó más de 100 muñecas maniquí del siglo XIX, que se encuentran en el Museu Romàntic de Sitges y que también representan una importante fuente de estudio para la indumentaria de la época.

### Indumentaria femenina

Este grupo es bastante más numeroso y está formado por 471 números de registro, con una cronología entre 1730 y 1940. La mayoría son vestidos, formados por cuerpo y falda, pero también hay cuerpos y faldas sueltos, manteletas y cotillas. A partir de mediados del siglo XIX, algunos conservan etiqueta del taller donde fueron realizados y se pueden situar en diversos puntos de España y también en París, capital de la moda femenina. Destacan algunas prendas procedentes de casas de modas como Worth o Doucet, las más prestigiosas del momento. Al ser un conjunto tan numeroso es muy interesante para seguir la evolución de las técnicas textiles y los cambios en la moda femenina durante este periodo.





A la izquierda, vestido de corte confeccionado en seda brocada, con hilo entorchado y lámina de plata, 1745–1750, núm. reg. 11682. A la derecha, vestido de seda decorado con encaje de bolillos y plumas de pavo real, 1870–1879, núm. reg. 11899.

### Indumentaria infantil

Este grupo está formado por 48 números de registro. En comparación con los anteriores es un grupo más minoritario, pero en conjunto permite hacer un recorrido, principalmente por la indumentaria de las niñas, desde el segundo cuarto del siglo XVIII hasta el primer cuarto del siglo XX. También destacan los vestidos de bautizo, ya que eran prendas muy ricas y elaboradas.





A la izquierda, conjunto infantil confeccionado en paño de lana y decorado con bordados en seda, 1775–1795, núm. reg. 11632. A la derecha vestido para niña, de *glacé* de seda, que incluso lleva ballenas interiores reforzando el cuerpo, 1870–1875, núm. reg. 20642.

### Indumentaria para imagen de culto

Es un grupo muy minoritario, formado por 3 vestidos y 4 capas. Por la tipología de los tejidos, su cronología estaría en torno al siglo XVIII, aunque al ser prendas que no respondían a las modas, pueden haber sido realizadas en épocas posteriores aprovechando tejidos antiguos.

### Complementos

Sin duda, es el grupo más numeroso ya que engloba una gran diversidad de tipologías. Los objetos femeninos tienen protagonismo, aunque también hay complementos propiamente masculinos y algunos infantiles. En total existen 803 números de registro correspondientes a objetos tan diversos como abanicos, bolsos y otros contenedores (escarcelas, limosneros, petacas, carteras, etc.), cofias, cuellos, corbatas, diademas, estuches, gorras, guantes, mitones, petacas, sombreros, sombrillas o zapatos. Su cronología va desde el siglo XVII hasta mitad del siglo XX y una de las piezas más antiguas es un par de guantes, tejidos a mano, de los cuales se conoce la procedencia gracias a las inscripciones de los dedos.[13]

[13] Sobre estos guantes existe el siguiente artículo publicado en la revista del Museu Tèxtil, *Datatèxtil*: Carbonell, Sílvia, "Guantes episcopales con mensaje", *Datatèxtil*, 17, Terrassa, 2007, pp. 82–88. < disponible: https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/issue/view/20846/showToc> [fecha de consulta: 30 de agosto de 2019].



Guantes episcopales tejidos en punto de seda, trabajado de forma circular. Además de diversos símbolos, las inscripciones de los dedos indican que fueron realizados por fray Agustín López, abad del monasterio de Santa María de Valbuena, Valladolid, finales del siglo XVII. Núm. reg. 20125.

## Conclusiones

Con esta breve presentación de la colección Tolosa de indumentaria, hemos podido destacar varios aspectos que la definen como una de las colecciones de indumentaria más importantes de Cataluña.

El estudio directo de la colección, además, nos ha permitido conocer una serie de datos fundamentales para entender la visión de Luis Tolosa como coleccionista. La cronología general va desde el siglo XVII hasta mitad de siglo XX, aunque la mayoría de los objetos pertenecen a los siglos XVIII y XIX. Del primer siglo encontramos piezas masculinas y femeninas, pero del segundo prácticamente todas son femeninas y eso nos hace plantear la hipótesis de que, además del criterio histórico, Luis Tolosa tenía preferencia por el criterio estético, ya que la indumentaria masculina del XIX, como hemos mencionado anteriormente, fue más sobria, confeccionada con tejidos de lana que no tenían la misma riqueza y lujo que los de seda.

A pesar de ello, cabe destacar el conocimiento de la historia de la indumentaria que poseía Luis Tolosa, ya que no existen modelos similares, sobre todo en indumentaria femenina, sino que a la hora de coleccionar tenía una clara intención por representar todos los periodos, con los cambios en la silueta y las novedades en los tejidos.

Con todo ello, podemos afirmar que la colección Luis Tolosa de indumentaria presenta elementos y características que pueden ser utilizadas para el estudio de la indumentaria masculina del siglo XVIII y sobre todo femenina de los siglos XVIII y XIX.

**Bibliografía**


CARBONELL, Sílvia, *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya. Segle XVIII–XX,* Director Bonaventura Bassegoda, Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra, 2016, disponible en: <http://hdl.handle.net/10803/399345> [fecha de consulta: 16 agosto de 2019].

CARBONELL, Sílvia "Guantes episcopales con mensaje", *Datatèxtil*, 17, Terrassa, 2007, pp. 82–88, disponible: <https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/issue/view/20846/showToc> [fecha de consulta 30 de agosto de 2019].

F. J. C.: "Tarrasa: exposición de indumentaria femenina en el Museo Textil", *La Vanguardia*, 21 de diciembre de 1975, p. 44.

*Magatzems Jorba: exposició de vestits regionals i d'època: del 31 de maig al 1er d'agost de 1933,* Barcelona, Magatzems Jorba, 1933.

MARESMA, Josep, "Legado Tolosa para la Diputación", *San Jorge. Revista Trimestral de la Diputación Provincial de Barcelona,* número 92, Barcelona, 1973, pp. 5–10 y 84–87, <disponible en <http://arxiugeneral.diba.cat/bibliotecaSearchResults?lookfor=San+Jorge+%3A+revista+-de+la+Excma.+Diputaci%C3%B3n+Provincial+de+Barcelona&type=AllFields&limit=20&sort=relevance> [fecha de consulta: 30 de agosto de 2019].

PUIGDOLLERS, Maria Elena, "La Colección de Indumentarias Luis Tolosa, un tesoro olvidado y amenazado de desaparición", *La Vanguardia*, 4 de marzo de 1972, p. 41.

TARIN–IGLESIAS, José, "Un museo valioso y desconocido", *ABC*, 2 de abril de 1972, p. 39.

TORRELLA, Francesc, *Col·lecció Tolosa d'indumentària i els seus complements*, Diputació de Barcelona, Terrassa, 1983.

Base de datos del Museu Tèxtil, IMATEX
http://imatex.cdmt.es/_cat/pubIndex.aspx?idioma=1





**Agradecimientos**

Agradezco al Museu Tèxtil el haberme dado la oportunidad de documentar esta colección, que hizo surgir mi interés por su origen. También quiero dar las gracias a Maria Lluïsa Elías y a Josep Ricart por toda la información que me han ofrecido acerca de Luis Tolosa. Finalmente agradecer a mi familia su paciencia, por todas las horas que les he robado durante la elaboración de este estudio.



© Cetre de Documentació i Museu Tèxtil/ Quico Ortega.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# OLEGUER JUNYENT, COL·LECCIONISTA DE PUNTES

JOAN MIQUEL LLODRÀ NOGUERAS

Historiador de l'art

Entre finals del segle XIX i començaments del noucents, col·leccionar teixits, en totes les seves variants, va arribar a estar de moda.[1] A Catalunya, les puntes –tant al coixí com a l'agulla– van esdevenir un preuat objecte de col·leccionista. El fet de tractar-se d'una de les indústries artístiques nacionals més emblemàtiques –especialment a la costa barcelonina– i que comencés a veure's greument amenaçada pels canvis a la moda i per la mecanització, foren alguns dels factors que podrien explicar el seu auge en el mercat col·leccionista.

Josep Pascó Mensa és considerat encara avui un dels col·leccionistes de puntes catalanes més destacats de principis del segle XX. La qualitat i varietat –i, en algun cas, raresa– de les puntes i blondes per ell aplegades va fer que tot el seu fons acabés essent adquirit el 1908 pel Museu de Teixits de la Cambra de Comerç de Lió.[2] Però a banda de la de Pascó, n'hi hagueren moltes altres de col·leccions de puntes i, afortunadament, van sortint a la llum. Algunes s'han conservat força intactes, com ara la de l'escultor Frederic Marès, la de la ballarina Carmen Tòrtola València –propietat del Col·legi Major de la Seda– o la de la promotora de l'educació femenina Francesca Bonnemaison, totes tres dipositades al Museu d'Arenys de Mar. D'altres, malauradament, o bé se n'ha perdut el rastre, s'han disgregat, o han anat a raure, sovint descontextualitzant-se, en museus públics. Parlem, per exemple, de la de la puntaire i estudiosa de les puntes Adelaida Ferré; la del polièdric empresari rander Josep Fiter Inglés o les del controvertit escriptor Pompeu Gener i l'arquitecte Antoni Coll i Fort, que, provinents del fons dels museus municipals de Barcelona, es troben avui al fons del Museu del Disseny de la mateixa ciutat.[3] Localitzar-les i documentar-les permet continuar eixamplant el coneixement sobre el ric patrimoni tèxtil d'un país com és Catalunya, a banda de recuperar el valor i reconeixement –tant per tècnica, estètica i història– del que gaudiren les puntes a casa nostra encara no fa cent anys.

L'objectiu d'aquesta comunicació no és cap altre que el de fer créixer aquest llistat de col·leccions amb una de nova, no desconeguda però sí oblidada; un conjunt format per més de dues-centes cinquanta puntes propietat d'Oleguer Junyent (Barcelona, 1876–1956), pintor, decorador, escenògraf, comerciant d'antiguitats i col·leccionista, personatge imprescindible de la cultura barcelonina de la primera meitat del segle XX.[4]

[1] Un estudi aprofundit sobre el tema el trobareu a Carbonell, Sílvia, *El col·leccionisme i l'estudi dels teixits i la indumentària a Catalunya: segles XVIII–XX*, tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2016.

[2] Lefèvre,Auguste, *La collection de dentelles au Musée des Tissus de Lyon*, 1910.

[3] Els llibres de registre conservats al Museu del Disseny permeten anar recomponent aquestes col·leccions.

[4] Agraïm l'ajut i col·laboració de Sabine Armengol, directora i conservadora de l'estudi–biblioteca d'Oleguer Junyent; Clara Bertran, doctorant en Història de l'Art i especialista en Junyent; Neus Ribas, directora del Museu d'Arenys de Mar; Sílvia Ventosa, conservadora de tèxtil i moda del Museu del Disseny de Barcelona, i Montserrat Mañà i Oriol Grañé, dipositaris de la col·lecció Granyer–Junyent.



## Una col·lecció per redescobrir

La primera dada que trobàrem referent a l'existència d'aquesta col·lecció de puntes fou en el catàleg editat amb motiu de l'exposició homenatge que l'any 1961, la Junta de Museus de Barcelona, amb la col·laboració de familiars i col·leccionistes, reté a Junyent al Palau de la Virreina. En aquesta mostra, a banda d'objectes personals que feien referència a la seva tasca en el món de l'escenografia, va haver-hi una bona representació del que va ser la seva gran passió, el col·leccionisme:escultures, teixits, fragments pictòrics medievals, el magnífic aplec d'arquetes medievals i, sorprenentment per a nosaltres, una col·lecció de puntes.

El catàleg indica que van ser vint–i–set les puntes que es van poder veure en aquell esdeveniment.[5] Els exemplars mostrats, degudament descrits pel que fa a la tècnica i datats entre els segles XVII i XIX, van ser exhibits en marcs de fusta amb vidre.[6] Aquella, però, no era la primera vegada que aquesta col·lecció s'exhibia en públic. Tenim constància, fins al moment, de dues exposicions anteriors en les quals les puntes de l'escenògraf haurien estat presentades en societat.

La primera va tenir lloc el 1918, a l'avui enderrocat Palau de Belles Arts de Barcelona.[7] El Foment de les Arts Decoratives –entitat de la qual Junyent era membre– va habilitar-hi un espai específicament per a les puntes catalanes en el qual mostraren exemplars de totes les tècniques i èpoques no només professionals del ram –productors i comerciants– sinó també institucions vàries i col·leccionistes. A banda d'un vano "de punta blanca antiga", vint de les peces exposades per Junyent van ser les anomenades puntes d'Espanya, és a dir, les confeccionades amb fils d'or i plata.[8]

La segona exposició fou el 1922, una mostra de vanos i puntes coordinada per Francesca Bonnemaison i celebrada al palauet d'Isabel Llorach, destacada membre de l'alta burgesia barcelonina i sòcia honorària del FAD.[9] Tot i que no se'n va editar cap catàleg, l'Arxiu Mas conserva imatges de les peces exhibides, entre les quals, les de Junyent; catorze fotografies de puntes al coixí, la majoria fetes amb fil metàl·lic, entre els segles XVI i XVII, al Pla de Barcelona, qui sap si alguna de les quals exposada a la mostra suara citada del 1918.[10]

A banda de continuar amb la recerca bibliogràfica –força infructuosa–, el següent pas va ser visitar l'estudi–biblioteca d'Oleguer Junyent. Allí ens fou mostrat quasi un centenar de puntes, de totes mides i formats –de variades tècniques, materials, estils i èpoques–,curosament guardades en una capsa de cartó.[11]

Però tan interessant com aquest aplec de puntes van ser dos documents conservats al mateix indret i que aportaren molta llum a la nostra recerca. El primer és un petit glossari escrit a mà, desenvolupat en sis fulls i titulat "Característiques de les puntes a l'agulla". Signat per M. Raventós –que hem d'entendre com a Montserrat Raventós–el text recull les principals varietats en aquesta tècnica. El segon document, més transcendental encara, és una llista amb dues–centes seixanta–tres entrades, en les quals es descriuen d'una en una les puntes que, hem de pensar, formarien el global de la col·lecció Junyent.[12]

[5] *Oleguer Junyent. Catálogo*. Barcelona: Palau de la Virreina, 1961, p. 38–39. Les obres exposades foren: puntes de Milà, fetes al coixí amb tècniques belgues; puntes de boixet imitació de reticella; *dentelle au lacet*, tècnica belga; punt de gassa a l'agulla; duquessa de Bruges a l'agulla; punta d'Espanya, amb boixets, tècnica catalana; Malines amb boixet, tècnica catalana; puntes d'Espanya amb or i plata, algunes fetes a Sarrià, i punta gòtica de Venècia.

[6] Presentar les puntes d'aquesta manera –prioritzant l'estètica per sobre de la conservació– era un fet habitual a l'època. És visible en algunes de les puntes provinents de la col·lecció Marès exposades al Museu d'Arenys de Mar.

[7] Llodrà, Joan Miquel, "Cent anys d'una exposició. A la recerca d'unes puntes perdudes", a *Datatèxtil*, núm. 39, 2019, pp. 34–42.

[8] El catàleg –en el qual no es reproduí la imatge de cap punta– és poc precís en la descripció de les peces: "Sis mostres de puntes antigues, fetes amb or i plata" i "Catorze mostres de puntes antigues, fetes amb or i plata". Vegeu *Exposició d'Art. Catàleg Oficial. Secció del Foment de les Arts Decoratives*, 1918. Palau de Belles Arts, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, Oliva de Vilanova Impressor.

[9] L'article de Miquel Capdevila, "Exposició de puntes i ventalls", *La Pàgina artística de la Veu de Catalunya*, 20 de juliol del 1922, és la millor font per conèixer les peces exposades i els seus propietaris.

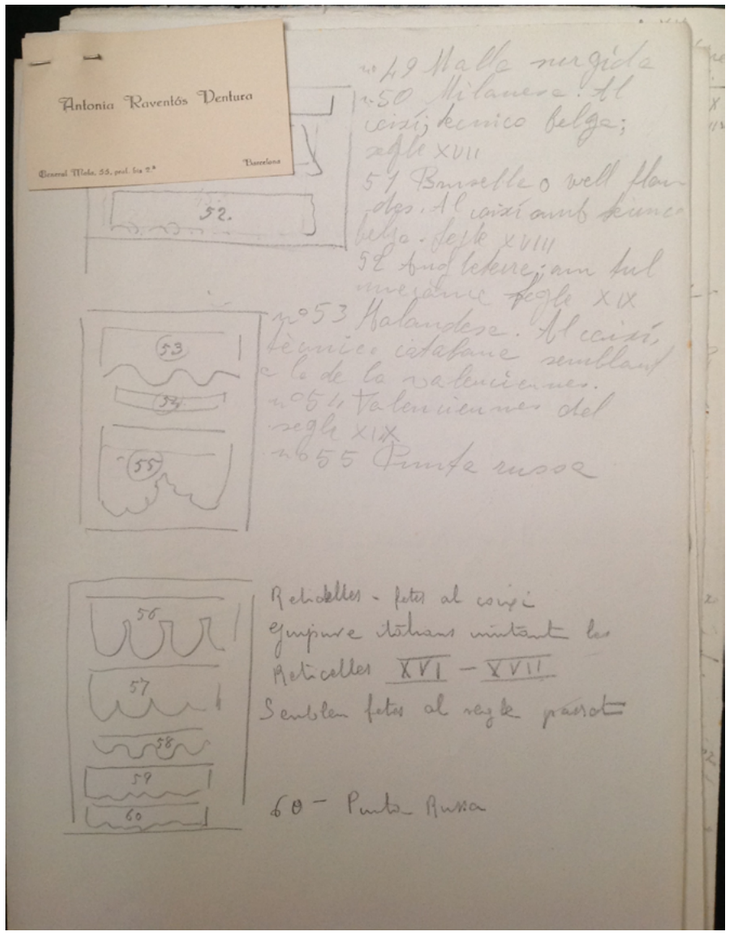
[10] Arxiu Mas, Institut Amatller d'Art Hispànic: clixés 38201, 38209, 38211, 38228, 38229, 38230, 38231, 38232, 38277, 38278, 38280, 38296, 38335 i 38328. Darrera de cada imatge hi ha una breu descripció de cada punta.

[11] S'ha iniciat un primer inventari d'aquestes puntes, amb les corresponents fotografies, numeració i presa de mides.

[12] Els formats descrits són diversos: de fragments retallats, o peces petites, a d'altres de senceres o de gran format com ara volants d'albes, rebosillos, tovalloles, mocadors, ombrel·les, capelines...



Algunes de les puntes localitzades a l'estudi–biblioteca d'Oleguer Junyent. Fotografia de Sabine Armengol.




Fragment de l'inventari de puntes de la col·lecció Junyent. Estudi–biblioteca d'Oleguer Junyent. Fotografia de Joan Miquel Llodrà.



Aquesta relació és enriquida amb els esquemes, dibuixats a mà alçada, de vint–i–un quadres amb el que hem d'imaginar els perfils de les puntes que contindrien, setanta–dues de tot el global enumerat. Així doncs, hem de suposar que, detallista com era, Junyent exposaria part d'aquesta col·lecció degudament emmarcada, de la mateixa manera que se n'hi poden veure tantes altres encara avui al seu estudi–biblioteca.

Aquest inventari no només deixa palès la riquesa de la col·lecció que ens ocupa sinó també el coneixement de l'art de les puntes, en totes les vessants –tècnica, històrica, geogràfica, cronològica i estilística–,[13] de qui el redactà, de ben segur que Antònia Raventós –germana de Montserrat Raventós, anteriorment esmentada–, si fem cas de la tarja de visita que apareix grapada en un dels fulls.[14] L'aparició d'ambdues germanes –reconegudes expertes en puntes– en aquesta història no fa res més que incrementar el valor d'aquesta col·lecció, ja que esdevenen un garant de la seva qualitat i permeten afegir el nom de l'escenògraf en un dels períodes més àlgids a casa nostra pel que fa a l'estudi d'aquesta artesania.

Qui sap si va ser el 1935, amb motiu de l'exposició de puntes organitzada per les Raventós a l'Arxiu d'Història de la Ciutat, quan Junyent entrà en contacte amb elles i els encarregà catalogar la seva col·lecció. Sigui com sigui, el que cal recalcar de tot plegat és al nostre artista com a un col·leccionista no només interessat en acaparar sinó també amb l'interès de documentar i classificar, gairebé amb voluntat enciclopedista i amb qui llavors era el millor assessorament possible, tot allò que atresorava.

### Una col·lecció dividida

En morir Junyent aquesta col·lecció va quedar dividida entre les seves nebodes Adelina i Maria Junyent Quinquer, filles del seu germà, el pintor Sebastià Junyent, ambdues amants de les labors femenines. Va ser seguint aquesta pista que vam entrar en contacte amb Montserrat Mañà, hereva per part marital d'Adelina Junyent. Per satisfacció nostra, Mañà conserva deu marcs de fusta amb quaranta–sis puntes que, per la numeració escrita en unes etiquetes enganxades als vidres, vam podem identificar amb els quadres succintament dibuixats en l'inventari de l'estudi–biblioteca abans comentat. A excepció d'un quadre que va trencar–se, com ens informa Mañà, dels deu restants no se'n sap el parador.[15]

Afortunadament, també heretats d'Adelina, Mañà conserva dues cistelles en les quals no només vam localitzar l'inventari esmentat, degudament passat a màquina, sinó un total de cent trenta–cinc puntes, de les quals setanta–cinc són perfectament etiquetades i numerades seguint el registre d'Antònia Raventós. La col·lecció de puntes Junyent, a diferència del que hom podria haver pensat de bon començament, es conservava gairebé intacta, quasi inalterada.

[13] En ocasions s'especifica si l'execució de determinat exemplar és més o menys difícil; en d'altres, fins i tot, es concreta el nombre de boixets emprats. Moltes de les observacions recollides s'escapen al gran públic però no a algú expert en el tema. Heus ací un exemple: *"Nº 20 Fragment de punta d'alba, de Brussel·les, dita "Vell Flandes". Riquesa de punt i de fons. Flors i demés dibuixos units amb trenetes. Tul de les Malines. Tècnica belga. Segle XVIII. Dibuix Lluís XV"*.

[14] Antònia i Montserrat Raventós, antigues alumnes del'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de les Dones, esdevingueren expertes puntaires i ànimes de l'efímer Museu de les Puntes de la Virreina. Entrar en contacte amb Joaquim Folch i Torres i Adelaida Ferré els va permetre conèixer amb profunditat la col·lecció municipal de puntes. Després d'impartir classesa l'escola Lluïsa Cura, el 1962 fundaren l'Escola de Puntaires de Barcelona, encara avui en actiu.

[15] Quatre d'aquests marcs –(1 a 6), (18 a 20), (21 a 31) i (32 a 37)– van ser els exhibits l'any 1961 a l'exposició–homenatge de la Virreina.



Puntes emmarcades de la col·lecció Junyent. Col·lecció Granyer–Manyà.
Fotografia de Joan Miquel Llodrà.




Exemplar de ret fi etiquetat de la col·lecció Junyent. Col·lecció Granyer–Manyà.
Fotografia de Joan Miquel Llodrà.



Seguint amb la recerca, vàrem poder afegir una altra punta a totes les localitzades fins aquell moment: ni més ni menys que un bell exemplar de l'anomenada punta de Catalunya –també dita sols salmantins– que Maria Junyent va donar el 1968 al llavors recent creat Museu de les Puntes de la Virreina.[16] Es tracta d'una peça de mides considerables –qui sap si el volant d'un roquet, d'una alba o un fragment d'estovalles– que passa a engruixir el llistat d'exemplars d'aquesta variant de punta present en aquesta col·lecció, del tot equiparable als conservats a la col·lecció Pascó, avui a Lyon.[17] És interessant observar com part d'aquesta punta és buida, segurament retallada –pel mateix Junyent o altri– per a enriquir una altra col·lecció.[18]

## Summing up

D'haver romàs oblidada tants anys, ens trobem amb què, després de la investigació duta a terme –i que no donem per acabada–, la col·lecció Junyent de puntes pot ser restituïda i documentada en molt bona part.[19] Ens atrevim a dir –per la quantitat, varietat i qualitat de les peces trobades– que estem davant d'una de les recopilacions de puntes més importants del seu temps.[20]

Com a gran col·leccionista i home del seu temps que va ser Oleguer Junyent, no ens ha de sorprendre aquesta col·lecció al seu estudi–biblioteca.[21] De fet, el tèxtil –manifestat en teixits diversos, brodats, tapissos i indumentària civil i litúrgica– va despertar sempre el seu interès. Malauradament, en aquest cas ens és difícil de saber l'origen i procedència dels exemplars aplegats: a diferència d'altres objectes col·leccionats –escultures, arquetes, ceràmica...–, les fonts documentals de les que disposem –especialment els llibres de comptes– no ens aporten cap mena d'informació, ja sigui de compra o intercanvi amb altres col·leccionistes o antiquaris. Heus ací una més de les tasques que encara resten per fer a l'entorn d'aquesta col·lecció, un tresor tèxtil que, de ben segur, encara ens depara moltes sorpreses.

[16] Punta. MTIB 50.393. Museu del Disseny de Barcelona. Aquesta punta va ser reproduïda per les germanes Raventós al seu llibre *Puntes*, Barcelona, 1967.

[17] La punta de Catalunya va ser una de les puntes que més interès va despertar entre els col·leccionistes catalans, pel seu probable origen català com per la manca d'exemplars disponibles. Alguna mostra conservada a la col·lecció de Patrici Pascó, va se reproduïda en més d'una ocasió per deixebles d'Adelaida Ferré.

[18] Saladrigas, Sílvia, "Proyecto 'Des–fragmento', puzles textiles medievales", *I Coloquio Textil y Moda,* Terrassa, 2017, p. 215–218.

[19] Hauríem d'afegir en aquesta col·lecció els complements d'indumentària conservats a l'estudi–biblioteca de Junyent i totes aquelles peces que Maria va poder aplicar a la seva col·lecció de nines.

[20] Heus ací totes les tècniques documentades: punta de Milà al coixí (amb tècnica belga); reticella (real o imitació); punt de gasa; duquessa clàssica de Bruges; punta russa (tècnica belga o feta a Catalunya); Bernicella; punta hongaresa; punt d'Irlanda; Malines (tècnica catalana); Valenciennes (de malla quadrada o rodona); punta d'Espanya; Anglaterra; ret fi (de cotó i fil metàl·lic); punta Renaixement; malles argides; guipurs monocroms i policroms; punta de Brabant; punta holandesa; punt de Catalunya; xantillí i Binche.

[21] Beltrán, Clara, "Oleguer Junyent: col·leccionista i antiquari. El mercat de l'art a la Barcelona de la primera meitat del segle XX", dins *Oleguer Junyent, col·leccionista i fotògraf. "Roda el món i torna al Born"*, Quaderns del Museu Frederic Marès, núm. 21, 2017, pp. 13–28.

BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons. Reconocimiento–NoComercial–SinObraDerivada 4.0

# COPLAS Y REFAJOS: AURELI PUIG ESCOÍ, COLECCIONISTA, INVESTIGADOR Y *MASOVER*

Conservadora del Museu Valencià d'Etnologia

SUNCIÓ GARCÍA ZANÓN

Aureli Puig Escoí "Elio" (Les Coves de Vinromà 1937 – Torreblanca 2015) es, sin ninguna duda, uno de esos "nombres en la sombra" que con su trabajo han contribuido a conformar una visión cada vez más extensa y completa de la cultura tradicional de las clases populares valencianas. Poco conocido fuera del ámbito de los estudios relacionados con la indumentaria valenciana, investigó la cultura de su pueblo, creó una colección fundamental y fue un autor prolífico, con 9 libros publicados, entre ellos un diccionario de indumentaria, y con un número parecido de trabajos inéditos que permanecen a la espera de ver la luz. El año 2009 recibió el "Premio Bernat Capó por la difusión de la cultura popular" con la obra *Menjem i cantem* (Comamos y cantemos). El presente texto no es más que una primera aproximación a las razones por las que se convirtió en estudioso y coleccionista de objetos pertenecientes al patrimonio cultural de la sociedad tradicional castellonense y a la manera en que fue conformando su colección de indumentaria y de objetos relacionados con las actividades textiles domésticas.



Elio Puig Escoí. Autor desconocido. Cedida por Rosa Vilaplana.



Aureli Puig Escoí nace el 11 de mayo de 1937 en Les Coves de Vinromà, un municipio de la zona prelitoral de Castelló en la comarca de la Plana Alta, entre Penyíscola y Oropesa. Es el tercer hijo de una familia de comerciantes textiles que, en 1938, se instala provisionalmente en Terrateig, pueblo de la provincia de Valencia, huyendo de los bombardeos causados por la Guerra Civil. Acabada la contienda, la familia regresa a Castellón, pero su casa está en ruinas debido a las bombas, así que cambian su residencia y se instalan en Torreblanca, un pueblo cercano más grande y que les ofrece mejores perspectivas de futuro que su pueblo natal. En Torreblanca continuarán su negocio, en el que venden tanto telas como prendas ya confeccionadas. Durante esos años de postguerra se mantuvieron en Torreblanca numerosas costumbres y tradiciones con las que Elio convive durante su infancia y adolescencia y que él mismo describirá más tarde en algunas de sus publicaciones. Aunque su familia no pertenece a una clase acomodada, los beneficios que la tienda proporciona hacen posible que tanto Elio como su hermano mayor puedan cursar estudios universitarios. Elio pasará cuatro años en Valencia estudiando el bachillerato y la reválida, y luego marchará a Barcelona para estudiar ingeniería, pero sus inclinaciones no lo llevarán por ese camino y, tras dos años, se incorporará al negocio familiar en Torreblanca. En 1967 contrae matrimonio con Rosa Vilaplana, compañera, cómplice y colaboradora fundamental en la conservación de las colecciones que más adelante Elio irá conformando.

Será a lo largo de la década de 1970 cuando comenzará el proceso de transformación y de cambio de mentalidad por el cual, y según sus propias palabras, "después de 40 años de vivir como español, me decidí a vivir como valenciano [...] y dedicar el resto de mi vida a servir a mi País".[1] El desencadenante de este proceso será la realización, por parte de Elio y de Rosa, de un curso de valenciano en la biblioteca pública de Torreblanca a finales de la mencionada década. Es entonces cuando comienza a tomar conciencia de la situación de discriminación e inferioridad que sufre su lengua materna, el valenciano, especialmente en ciertos círculos ilustrados y en la administración pública. Para Elio, "servir a su País" significará sentirse orgulloso de su cultura y de su lengua y recuperar y difundir lo que para él era la esencia del pueblo al que pertenecía, Castelló, en clara oposición con València, a la que considerará "españolizada".

Será también ahora cuando comenzará a interesarse por la recuperación de aperos y herramientas de trabajo en desuso y a conformar sus colecciones. Paralelamente iniciará la recopilación de "cobles", coplas populares del interior de Castelló, tanto las ya publicadas en diversas fuentes, como a partir de conversaciones con vecinos de todas las edades, especialmente con los más ancianos. También a esta época corresponde su participación en la política municipal.

En los años 80 construirá el Mas del Molló como segunda residencia en una pequeña montaña cercana a Torreblanca. Este lugar se convertirá, progresivamente, en un lugar esencial para la identidad que poco a poco fue configurando Elio para sí mismo. Llegado un momento, incluso antes de entrar en la jubilación y vender el comercio en Torreblanca, la familia se traslada a vivir permanentemente en el Mas del Molló buscando la naturaleza y el contacto con la vida sencilla. El propio nombre del lugar nos habla del proceso de transformación de Elio Puig, puesto que, en realidad, el edificio no

[1] Puig Escoí, Aureli: *Els valencians despullats per un masover. Cançoner amb València i els valencians com a protagonistas,* Edición del autor, 2014, pp. 75–76. Traducción de la autora.

sigue las características estructurales o estéticas que lo definirían como una masía propia de la zona. La vivienda se construye, como es por otra parte lógico, siguiendo tanto los gustos de la época como las peticiones de cada miembro de la familia, es decir, el matrimonio y Rosa, la única hija de la pareja, incluyendo una piscina, un frontón y un tejado de pizarra procedente de Galicia. La denominación proviene de la cercanía del "molló" o mojón que marca la división entre el término de Torreblanca y el de Alcalà de Chivert. A pesar de ello, Elio comienza a considerarse cada vez más como un *masover*, proceso que camina en paralelo, y se ve reforzado, con sus trabajos de recuperación y estudio de coplas y objetos tradicionales y populares.

Esta consideración tiene en realidad connotaciones muy profundas: cuando se presenta a sí mismo como tal, lo que Elio está transmitiendo no es solamente una forma vida, sino, de alguna manera, una especie de reinvención realizada de forma totalmente consciente. Para él, "*ser masover*" significa pertenecer a la gente sencilla, el arraigo a la tierra y a las esencias de su pueblo: el castellonense que habla en valenciano y tiene una identidad propia y definida. Años más tarde, el mismo Elio confesaba que, de haber tenido la oportunidad de retroceder en el tiempo y volver a construir su hogar, probablemente se hubiera decantado por un estilo más acorde con la arquitectura tradicional de la zona.

Ya en la década de 2000, comienza a dar conferencias sobre cultura popular y carlismo y a publicar sus trabajos de recopilación de coplas y de costumbres y tradiciones populares castellonenses. En 2009 recibirá el "Premi Bernat Capó per la difusió de la cultura popular" por la obra *Menjem i cantem. Cobles amb motivacions agrícoles i gastronòmiques* (*Comamos y cantemos. Coplas con motivaciones agrícolas y gastronómicas*). Elio Puig Escoí fallecerá en mayo de 2015, tratando de convencer a Rosa y a sus médicos de que le permitan abandonar el hospital para la presentación en Vinaròs del que sería su último libro y autobiografía *Els valencians despullats per un masover*.[2]

[2] http://www.editorsvalencians.com/Mor-Aureli-Puig-les-cobles-ploren-Nosaltres-tambu_va_1_2853_0.html

### El coleccionista y su colección

Elio Puig poseía una curiosidad insaciable, al tiempo que una personalidad decidida e impaciente. Los primeros objetos que formaron su colección fueron un par de platos de cerámica popular que llamaron su atención por llevar uno de ellos escrito el apellido Puig, y que adquirió a finales de los años 70 del siglo XX a un comerciante ambulante de raza gitana. Este primer contacto desencadenó dos procesos paralelos y ya imparables: de un lado la conformación de una colección de más de 2000 objetos de diversa índole, desde armas –una de sus primeras adquisiciones fue una espingarda–, hasta cerámica religiosa y popular, muebles, aperos y herramientas, objetos relacionados con la historia del carlismo en el Maestrat y Els Ports, estelas funerarias y, por supuesto, indumentaria. El segundo proceso fue la constante curiosidad, tiempo y esfuerzo que Elio dedicó desde ese momento a adquirir conocimientos en torno a todos los temas, tipologías y materiales que le interesaban, que eran prácticamente todos los relacionados con la cultura popular castellonense. Esta pasión por conocer el máximo posible en torno a sus intereses es común a otros coleccionistas, aunque en el caso de Elio probablemente influyó también el hecho de que no estuviera muy seguro de que la antigüedad de los platos adquiridos fuera en realidad la que el comerciante que se los vendió le había asegurado. Elio compartirá con otros coleccionistas otros rasgos: la casi compulsión a la hora de adquirir piezas para su colección, un "goteo semanal" afirma su esposa Rosa, prefiriendo permanecer en casa mientras ella realizaba algún viaje de ocio, y empleando el dinero que le hubiera costado el mismo en la incorporación de nuevas piezas. También la forma en la que llegaba a las piezas, a través de contactos diversos como anticuarios, preguntando constantemente a conocidos y visitando todo el interior de Castellón con Rosa y entrando en el bar de cada población para preguntar si conocían a personas interesadas en vender objetos o prendas antiguas.

Elio nunca fue lo que se conoce como un "coleccionista receloso" que atesora sus piezas para disfrutar de ellas en soledad y se resiste a mostrarlas o a que otros conozcan el contenido de su colección. El Mas del Molló siempre estuvo abierto para todo aquel que deseara conocerlas, fueran amigos, investigadores u otros coleccionistas. Tampoco buscaba completar series de tipologías, simplemente adquiría aquello que le gustaba y que consideraba significativo de la cultura popular, aunque no se tratara siempre de objetos considerados artísticos o elaborados con materiales nobles. En su colección conviven un *Spencer* de principios del siglo XIX confeccionado en seda color rosa palo con una falda perteneciente a una mujer trabajadora de principios del siglo XX mil veces remendada. Tampoco fue un coleccionista sistemático a la hora de clasificar las piezas, no fue hasta los últimos años en que, junto a su nieta Marta, fotografió y elaboró una lista de cada una de las piezas adjuntando la información que disponía de cada una de ellas, así como la cantidad por la que las había adquirido. La formación de la colección tuvo a Rosa como "colaboradora necesaria". Rosa no solamente acompañaba a Elio en las presentaciones de sus libros cantando las coplas relacionadas con los mismos, también se unía a él en muchas oportunidades en la búsqueda de piezas y, aunque consideraba que en ocasiones la pasión de Elio podía ser excesiva, era ella quien realizaba las labores de limpieza y conservación de las piezas, que se guardaban en arcones y armarios por toda la casa. Otro de los rasgos que diferencia a Elio Puig de otros coleccionistas es el uso que daba a las piezas, algunas de ellas eran empleadas por la familia para vestirse en bailes y fiestas tradicionales de Torreblanca. A pesar de que estaba orgulloso de su colección, no sentía un apego excesivo hacia las piezas, no teniendo reparo en intercambiarlas por otras, si lo consideraba necesario.

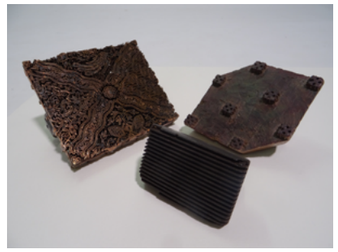
A pesar de proceder del mundo del comercio textil y de haberse dedicado él mismo a este sector durante mucho tiempo, resulta curioso el hecho de que durante sus primeros años como coleccionista Elio no mostrara ningún interés por la indumentaria. Sin embargo, en cuanto comenzó a adquirir prendas disfrutó enormemente de las mismas y se convirtió en un gran conocedor de los tejidos y la indumentaria de las clases populares del interior castellonense, llegando a publicar en 2002 el *Diccionari de la indumentaria: el vestit popular valencià als segles XVIII i XIX. Cançoner*, editado por la Diputació de Castelló. La colección abarca un eje cronológico que empieza en el siglo XVIII y finaliza a principios del siglo XX. Está conformada por un amplio abanico tipológico, con piezas masculinas y femeninas, tanto de adultos como infantiles, interiores y exteriores (jubones, basquiñas, *camalets*, camisas, *vions*, enaguas, chupas, justillos, corsés, faltriqueras, mantones de Cachemir

y de Manila, mantas masculinas, pañuelos de cuello y de cabeza, medias lunas*, mantellinas*, dengues, sombreros, zapatos, capas, conjuntos de cristianar, cajas de novia, telares manuales y moldes de estampación manual, etc.).

La representación de tejidos empleados en la confección de estas piezas es también significativa: diferentes tipos de tejidos de seda y de algodón y lana, lino, estopa, fieltros, trapos, diversas labores de aguja como ganchillo, calceta, o bolillos, etc. Están presentes tanto los tejidos y la confección manuales como las mecánicas.



Exposición en el Mas del Molló. Autor: Albert Costa. Museu Valencià d'Etnologia.



Tampones de estampación textil manual. Col·lecció Puig–Vilaplana. Fotografía de la autora. Museu Valencià d'Etnologia.

La intención de Elio Puig era fomentar la creación de un museo con todas sus piezas en Torreblanca; él prestaría gratuitamente su colección y se encargaría del mantenimiento de las mismas. Aunque las conversaciones con las autoridades se iniciaron y se llegó a adquirir un edificio para estos fines, finalmente el proyecto se malogró y Elio decidió hacer tabla rasa y montó una pequeña exposición en el Mas del Molló.

Finalmente, el Museu Valencià d'Etnología adquirió 750 piezas de la Colección Puig–Vilaplana y su estudio interdisciplinar resulta fundamental para profundizar en el conocimiento técnico, antropológico y sociológico de la indumentaria y los tejidos populares valencianos de los siglos XVIII y XIX.

Un sábado por la mañana del año 2001 visité por primera vez el Mas del Molló y conocí a Elio y a Rosa. Por aquel entonces yo todavía no era conservadora en el Museu Valencià d'Etnologia, aunque ya formaba parte de su personal y comenzaba mi interés por el estudio de la indumentaria popular y, sobre todo, por las gentes que la habían confeccionado y vestid





Justillo de seda espolinada de color morado con motivos ornamentales animales, florales y vegetales procedente de Tirig (Castellò). Col·lecció Puig–Vilaplana. Fotografía de la autora. Museu Valencià d'Etnologia.

Desde ese día Elio y yo mantuvimos la comunicación, él me llamaba para contarme que había adquirido unos *xavocs* [3] espectaculares o yo le pedía prestada una capa masculina para una exposición que estaba preparando y que iba a viajar a Rusia. Este texto está dedicado a él y a su esposa, a esas llamadas telefónicas y a todas las mañanas pasadas en el Mas del Molló junto a Rosa y a mi compañero Jorge Cruz, descubriendo los tesoros que salían de cada arcón e inventariando en la mesa del comedor la colección que nuestro museo había adquirido.

[3] Los *xavocs* son un tipo de zuecos.



Jubón de terciopelo negro con decoración de aves, flores y frutos. Palas confeccionadas con lienzo color rosa. Primera mitad del siglo XIX. Col·lecció Puig–Vilaplana. Fotografía de la autora. Museu Valencià d'Etnologia.

**Bibliografía**


PUIG ESCOÍ, Aureli, *Cobles i costums*, Antinea, Vinaròs, 2000.

*Les guerres carlines*, Antinea, Vinaròs, 2000.

*Diccionari de la indumentària,* Diputació de Castelló, 2002.

*Antologia eròtica: balls, cobles i cançons*, Associació d'Amics de Mainhardt, 2003.

*Cobles, cançons i costums al nord del País Valencià*, Antinea, Vinaròs, 2006.

*Les guerres carlistes al nord valencià. Cançoner*, Onada, Benicarló, 2008.

*Mengem i cantem: cobles amb motivacions agrícoles i gastronòmiques,* Ed.Bullent, Picanya, 2010.

*Retalls de cultura popular castellonenca,* Diputació de Castelló, Castelló, 2011.

*Els valencians despullats per un masover*, Edición del autor, Torreblanca, 2014.



BY-NC-ND

©Licencia Creative Commons.
Reconocimiento–NoComercial–
SinObraDerivada 4.0

# CRÉDITOS

**Título:** *Nombres en la sombra. Hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil.*
**Coordinación de la edición:** Isabel Campi y Sílvia Ventosa
**Edición:** Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona

**Publicación**
Coordinación: Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona
Edición de textos: Isabel Campi, Sílvia Ventosa, Anna Titus
Corrección de textos: Patricia Bueno
Maquetación: Noelia Felip
ISBN 978-84-09-15616-0
Barcelona 2019

**Administración de la publicación**
Fundación Historia del Diseño
C. Córsega, 176, bajos-interior
08036 Barcelona

**Coloquio**
**Organizan:** Fundación Historia del Diseño y Museo del Diseño de Barcelona
**Colaboran:**
Centre de Documentació i Museu Tèxtil, Terrassa
Museu Marès de la Punta, Arenys de Mar
Museu de l'Estampació de Premià de Mar
Can Marfà. Gènere de Punt-Museu de Mataró

**Comité organizador:**
Isabel Campi, Sílvia Carbonell, Assumpta Dangla, Conxita Gil, Neus Ribas, Sílvia Ventosa.
**Comité científico:**
Sílvia Carbonell, Assumpta Dangla, Conxita Gil, Joan Miquel Llodrà, Neus Ribas, Sílvia Rosés, Sílvia Ventosa.
**Secretaría técnica y coordinación**
Cecília Jané, Anna Titus

© **De los textos:** Los autores.
Con licencia Creative Commons
© **De las imágenes:** Consultar pies de ilustraciones
**Agradecimientos:**
Imagen del coloquio: familia de Roser López Monsò

Barcelona, 2019

Organizan:

FHD
Fundació Història del Disseny
Fundación Historia del Diseño
Design History Foundation

Museu del Disseny de Barcelona

Colaboran:

MUSEU TÈXTIL TERRASSA

MUSEU ARENYS DE MAR

MUSEU DE L'ESTAMPACIÓ DE PREMIÀ DE MAR
MUSEU DE LA CIÈNCIA I DE LA TÈCNICA DE CATALUNYA

CAN MARFÀ GÈNERE DE PUNT
MUSEU DE MATARÓ