



Vidles d'Alta Costura

Vidas de Alta Costura



WADN

EXPOSICIÓ / EXPOSICIÓN

Disseny / Diseño

Albert Vallverdú Disseny

Gràfica / Gráfica

Palosanto Comunicación Gráfica, S.L.

Producció elements expositius / Producción elementos expositivos

Feltrero División Arte, S.L.

Textos

Mercè López Garcia

Revisió i correcció / Revisión i corrección

Sílvia Carbonell

Helena Peña

Sílvia Saladrigas

Servei d'Assessorament Lingüístic
de Terrassa (CNL)

Fotografia / Fotografía

Quico Ortega

Audiovisual

Albert Balagué

Conservació preventiva i muntatge / Conservación preventiva y montaje

Mercè López

Marina Solé

Merçé Fernández

Paula Madalina

Restauració i suports d'exposició / Restauración y soportes de exposición

Elisabet Cerdà

Marina Blay

Meritxell Rodríguez

Suport muntatge i il·luminació / Apoyo montaje e iluminación

Francisco Martínez

Carles Miralles

Agraïments / Agradecimientos

Maya Álvarez de Sotomayor de León

CATÀLEG / CATÁLOGO

Edita

Centre de Documentació i Museu Tèxtil

Textos

Mercè López Garcia

Revisió i correcció / Revisión i corrección

Sílvia Carbonell

Noelia Garcia

Helena Peña

Sílvia Saladrigas

Servei d'Assessorament Lingüístic
de Terrassa (CNL)

Fotografia / Fotografía

© Quico Ortega, Museu Tèxtil

Excepte les indicades en els peus de
fotografia / Excepto las indicadas en
los pies de fotografía

Disseny i maquetació / Diseño y maquetación

Estudi NatArranz

Impressió / Impresión

Ce.Ge Creaciones Gráficas, S.A.

Agraïments / Agradecimientos

Maya Álvarez de Sotomayor de León

Santa Eulalia

Abril 2023

ISBN: 978-84-123228-7-3

Diposit Legal: B 9927-2023

Vidles d'Alta Costura Vidas de Alta Costura

Del 30 d'abril de 2023 al 30 de gener de 2024

7 VIDES D'ALTA COSTURA // VIDAS DE ALTA COSTURA
Mercè López Garcia

PIECES EXPOSADIES
PIEZAS EXPUUESTAS

8 VESTIDES DE LLARG // VESTIDAS DE LARGO

28 VESTIDES DE DIA // VESTIDAS DE DÍA

44 VESTIDES DE FIRMES INTERNACIONALS //
VESTIDAS DE FIRMAS INTERNACIONALES

60 VESTIDES DE NÚVIA // VESTIDAS DE NOVIA

TEXTS COMPLEMENTARIS
TEXTOS COMPLEMENTARIOS

70 ALTA COSTURA // ALTA COSTURA

72 ESPANYA I LA COOPERATIVA DE ALTA COSTURA //
ESPAÑA Y LA COOPERATIVA DE ALTA COSTURA

74 L'OFICI DE MODISTA // EL OFICIO DE MODISTA

76 "EL COSIR S'ESTÀ PERIDENT": DONES I COSTURA AL
SÈGLE XX // "EL COSIER SE ESTÁ PERDIENDO": MUJERES
Y COSTURA EN EL SIGLO XX

78 BIBA LONDON: LA JOVENTUT MAJCA TENDÈNCIA //
BIBA LONDON: LA JUVENTUD MAJCA TENDENCIA

80 TEIXITS DE "NOVIETAT" // TEJIDOS DE "NOVEDAD"

82 EL MERCAT DE LA MODA // EL MERCADO DE LA MODA

84 EISA I BALENCIAGA // EISA Y BALENCIAGA

87 BIBLIOGRAFIA



Mercè López Garcia

Conservadora

Centre de Documentació i Museu Tèxtil

VIDES D'ALTA COSTURA

“Vides d’alta costura” vol mostrar l’evolució de la moda femenina seguint el fil de diverses generacions de la família de Maya Álvarez de Sotomayor de León qui, molt generosament, ha cedit en comoditat al museu més de cent-setanta peces, que són un reflex de la indumentària de l’alta societat madrilenya entre 1890 i la dècada de 1980. A través dels vestits exposats no només veurem la indumentària de les dones que tenien el privilegi de seguir la última moda sinó que també **podrem entendre quins eren els rols socials, el consum de moda o les tendències de París**, amb la seva capacitat per influir en la manera de vestir de la majoria de la població.

Dins del guarda-roba de la mare, l’àvia, la besàvia i altres dones relacionades amb Maya Álvarez de Sotomayor trobem peces de grans dissenyadors internacionals com **Cristóbal Balenciaga, Manuel Pertegaz, Emanuel Ungaro o Emilio Pucci**. Però també *prêt-à-porter* de luxe de firmes com Valentino o Hermès, a més de vestits d’extraordinària qualitat de modistes i roba de botigues icòniques com Rango (Madrid) o BIBA (Londres). Són peces que, malgrat estar confeccionades per a una època determinada, han estat utilitzades per generacions posteriors.

Des de ben petita la Maya sent atracció per les robes que s’amagaven als armaris i baguls de les seves familiars. Per això ha volgut conservar i guardar un **llegat extraordinari principalment confeccionat a mida que ens mostra que la moda és un cicle interminable de tendències**. La indumentària canvia constantment però hi ha peces que mai passen de moda i modes que sempre acaben tornant.

“Vidas de alta costura” pretende mostrar **la evolución de la moda femenina siguiendo el hilo de varias generaciones de la familia de Maya Álvarez de Sotomayor de León** quien, muy generosamente, ha cedido en comodato al museo más de ciento setenta piezas, que son un reflejo de la indumentaria de la alta sociedad madrileña entre 1890 y la década de 1980. A través de los trajes expuestos no solo vemos la indumentaria de las mujeres que tenían el privilegio de seguir la última moda, sino que **podremos entender cuáles eran los roles sociales, el consumo de moda o las tendencias de París** con su capacidad para influir en la forma de vestir de la mayoría de la población.

Dentro del guardarropa de la madre, la abuela, la bisabuela y otras mujeres relacionadas con Maya Álvarez de Sotomayor encontramos piezas de grandes diseñadores internacionales como **Cristóbal Balenciaga, Manuel Pertegaz, Emanuel Ungaro o Emilio Pucci**. Pero también *prêt-à-porter* de lujo de firmas como Valentino o Hermès, además de vestidos de extraordinaria calidad de modistas y ropa de tiendas icónicas como Rango (Madrid) o BIBA (Londres). Son prendas que, pese a estar confeccionadas para una época determinada, han sido utilizadas por generaciones posteriores.

Desde muy pequeña Maya siente atracción por las ropas que se escondían en los armarios y baúles de sus familiares. Por eso ha querido conservar y guardar un **legado extraordinario, principalmente confeccionado a medida, que nos muestra que la moda es un ciclo interminable de tendencias**. La indumentaria cambia constantemente, pero hay piezas que nunca pasan de moda y modas que siempre acaban volviendo.

VIDAS D'ALTA COSTURA

VESTIDES DE LLARG

Si fem un recorregut per la indumentària occidental veurem que, **durant gran part de la història, les dones s'han cobert les cames gairebé en la seva totalitat.** La faldilla llarga, fos quin fos el seu volum, era la norma i no és fins a la **dècada dels anys vint** que la manera de vestir femenina **es transforma radicalment** i comença a mostrar part de les cames. Des de llavors, el llarg de les faldilles ha variat segons la moda i **les més llargues queden reservades per als vestits de nit més elegants o de cerimònia**, per a totes les classes socials. Les peces que veureu a continuació segueixen un recorregut cronològic que va des d'elegants vestits de societat datats cap al 1900 fins a conjunts dels anys seixanta, el denominador comú de les quals és que han estat utilitzades per a esdeveniments i celebracions. Són peces de **màxim luxe i creativitat**, algunes de firmes conegudes com Pertegaz o EISA, altres amb etiqueta de modistes de Madrid o Biarritz. En elles veiem l'evolució de la silueta al llarg del segle XX i les influències de la moda, principalment de París.

Si hacemos un recorrido por la indumentaria occidental observaremos que, **durante gran parte de la historia, las mujeres se han cubierto las piernas casi en su totalidad.** La falda larga, sea cual fuere su volumen, era la norma y no es hasta la **década de los años veinte** que la forma de vestir femenina **se transforma radicalmente** y empieza a mostrar parte de las piernas. Desde entonces, el largo de las faldas ha variado según la moda y **las más largas quedan reservadas para los vestidos más elegantes de noche o de ceremonia**, en todas las clases sociales. Las piezas que se muestran a continuación siguen un recorrido cronológico que va desde elegantes trajes de sociedad datados hacia 1900 hasta conjuntos de los años sesenta, cuyo denominador común es que han sido utilizadas para eventos y celebraciones. Son prendas de **máximo lujo y creatividad**, algunas de firmas conocidas como Pertegaz o EISA, otras con etiqueta de modistas de Madrid o Biarritz. En ellas descubrimos la evolución de la silueta a lo largo del siglo XX y las influencias de la moda, principalmente de París.

VESTIDAS DE LLARG



**Vestit de societat /
Vestido de sociedad**

1895-1900

Jacquard de seda, gasa, tul
brodat / Jacquard de seda,
gasa, tul bordado

Al Capricho (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a
Paz Alcalde

N.r. CC006





**Vestit de societat /
Vestido de sociedad**

Ca 1900

Tafetà de seda i tul brodats /
Tafetán de seda y tul bordados

Madame Balbine (Biarritz)

Va pertànyer / Perteneció
a Paz Alcalde

N.r. CC005





Vestido / Vestit

Dècada / década de 1920

Crepè de seda brodat / Crepé de seda bordado

Modista desconeguda / desconocida

Origen espanyol / español

Va pertànyer / Perteneció a Paz Chavarri

N.r. CC029





Vestido / Vestit

Dècada / década de 1930

Crepè de seda estampat i tallat al biaix / Crepé de seda estampado y cortado al biés

Modista desconeguda / desconocida

Origen espanyol / español

Va pertànyer / Perteneció a Paz Chavarri

N.r. CC012





Vestido / Vestit

Ca 1940

Acanalat de seda brodat amb
pedreria / Acanalado de seda
bordado con pedrería

EISA B.E. (San Sebastián)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC028





Vestit i torera / Vestido y torera

1950-1953

Teixit llavorat de seda / Tejido labrado de seda

Modista desconeguda / desconocida

Origen francès / francés

Va pertànyer / Perteneció a
Leticia de León

N.r. CC014





Abric / Abrigo

1968 - 1972

Acanalat de seda / Acanalado de seda

Manuel Pertegaz (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a Mercedes Álvarez de Lovell

N.r. CC008





Vestit / Vestido

1965 - 1968

Punt llis de raió estampat /
Punto liso de rayón estampado

Origen italià / italiano

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC011





**Conjunt de vestit de tirants
i cos sense mànigues /
Conjunto de vestido de
tirantes y cuerpo sin mangas**

Dècada / Década de 1960

Tafetà de raió brodat / Tafetán de
rayón bordado

Rango (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a María
Victoria de León

N.r. CC013



VESTIDES DE DIA

Les normes socials i el protocol marquen la vida de les dones de l'alta societat. A Espanya, fins a la dècada dels anys setanta **la manera com vestien era un reflex del seu estatus i objectiu de les crítiques**, en el cas que no anessin com marcava la moral o el tipus d'esdeveniment. **Per als vestits de dia es relaxava aquesta estricta mirada i es permetien faldilles més curtes i teixits amb més varietat de motius.** Així, trobem conjunts per anar a passejar, abrics o vestits de còctel confeccionats amb teixits de qualitat destinats a esdeveniments diürns, on no calia portar faldilla llarga. **A Europa i els Estats Units l'auge de la joventut canvia la tendència durant els anys seixanta:** les noies ja no volen vestir com les seves mares i demanen una moda segons les seves necessitats. El **“vestir modern” i l'aparició de la minifaldilla** van permetre trencar molts estereotips relacionats amb la moda clàssica i va fer que les robes de dia tinguessin un estil marcadament diferent a les peces utilitzades a la nit.

Las normas sociales y el protocolo marcan la vida de las mujeres de la alta sociedad. En España, hasta la década de los años setenta **la manera de vestir era un reflejo de su estatus y objetivo de las críticas**, en caso de que no fueran como marcaba la moral o el tipo de acontecimiento. **Para los trajes de día se relajaba esta estricta mirada y se permitían faldas más cortas y tejidos con mayor variedad de motivos.** Así, encontramos conjuntos para ir a pasear y abrigos o vestidos de cóctel confeccionados con tejidos de calidad destinados a eventos diurnos, donde no era necesario llevar falda larga. **En Europa y en Estados Unidos el auge de la juventud cambia la tendencia en los años sesenta:** las chicas ya no quieren vestir como sus madres y piden una moda según sus necesidades. El **“vestir moderno” y la aparición de la minifalda** permitieron romper muchos estereotipos relacionados con la moda clásica e hizo que la ropa de día tuviera un estilo marcadamente diferente a las prendas utilizadas por la noche.

VESTIDAS DE DIA



Vestit / Vestido

Dècada / Década de 1920

Crepè de raïó, setí de seda,
brodat amb granadura / Crepé
de rayón, raso de seda, bordado
con mostacillas

Modista desconeguda /
desconocida

Origen espanyol / español

Va pertànyer / Perteneció a
Paz Chavarri

N.r. CC023





Vestit / Vestido

Dècada / Década de 1960

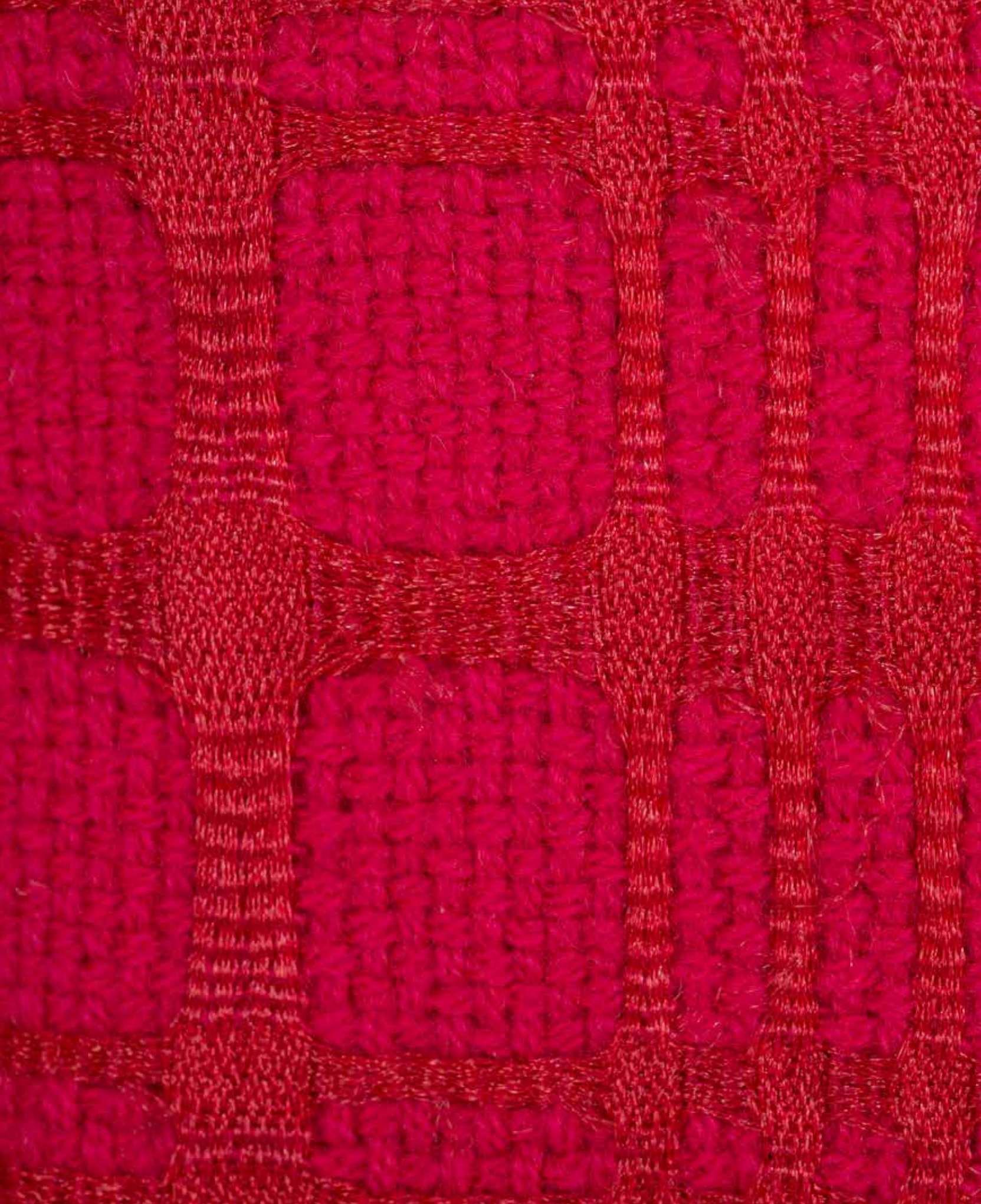
Gasa de seda brodada / Gasa
seda bordada

Rango (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC020





Abric llavorat / Abrigo labrado

1958 - 1960

Teixit llavorat de llana i fibra sintètica / Tejido labrado de lana i fibra sintètica

Caron (França / Francia)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC024



Vestit / Vestido

1966 - 1968

Crepè de llana / Crepé de lana

Hermine (París)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC021





Vestit / Vestido

1968 - 1970

Cloqué estampat de fibra sintètica, coll de pedreria /
Cloqué estampado de fibra sintètica, cuello de pedreria

Rango (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC022





Vestit / Vestido

1970

Tafetà de cotó estampat /
Tafetán de algodón estampado

Biba (Londres)

Va pertànyer / Perteneció a
Maya Álvarez de Sotomayor

N.r. CC025





**Conjunt de vestit i americana /
Conjunto de vestido y americana**

1980 - 1985

Americana de cloqué i vestit de gasa, tots dos de seda amb el mateix estampat / Americana de cloqué y vestido de gasa, los dos de seda con el mismo estampado

Henriette (Madrid), teixits / tejidos de Cadena

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC015



VESTIDES DE FIRMES INTERNACIONALS

L'època daurada de l'alta costura a Espanya se situa entre la dècada dels anys quaranta i finals dels anys seixanta. La situació política va suposar el tancament de fronteres envers l'arribada de grans firmes internacionals, principalment vingudes de París, Roma o de Milà. Però les dones que podien viatjar compraven robes a les grans capitals de la moda. **El declivi de l'alta costura coincideix amb la introducció de les anomenades *boutiques*** que incorporaven, en alguns casos, la confecció feta en sèrie. I algunes cases d'alta costura decideixen adaptar-se als nous temps amb la **creació de línies de *prêt-à-porter***, és a dir, peces confeccionades en sèrie a través d'un sistema de talles, però amb el segell de la marca per donar-li exclusivitat i realitzades amb materials de qualitat. Ens ho demostren els conjunts i vestits tant de dia com de nit de firmes franceses, italianes i fins i tot nord-americanes com Pucci, Lanvin, Valentino, Hermès o Oleg Cassini, a través de models icònics que es reconeixen gràcies a l'estil de cada casa de moda.

La época dorada de la alta costura en España se sitúa entre la década de los cuarenta y finales de los años sesenta. La situación política supuso el cierre de fronteras hacia la llegada de grandes firmas internacionales, principalmente venidas de París, Roma o Milán. Pero las mujeres que podían viajar compraban ropa en las grandes capitales de la moda. **El declive de la alta costura coincide con la introducción de las llamadas *boutiques*** que incorporaban, en algunos casos, la confección realizada en serie. Y algunas casas de alta costura deciden adaptarse a los nuevos tiempos con la **creación de líneas de *prêt-à-porter***, es decir, piezas confeccionadas en serie a través de un sistema de tallas, pero con el sello de la marca para darle exclusividad y realizadas con materiales de calidad. Nos lo demuestran los conjuntos y vestidos tanto de día como de noche de firmas francesas, italianas e incluso estadounidenses como Pucci, Lanvin, Valentino, Hermès u Oleg Cassini, a través de modelos icónicos que se reconocen gracias al estilo de cada casa de moda.

VESTIDAS DE FIRMAS INTERNACIONALES



Vestit / Vestido

Dècada / Década de 1940

Vellut de raió i franja de seda brodada amb lluentons i fil metàl·lic / Terciopelo de rayón y franja de seda bordada con lentejuelas e hilo metálico

Robert Piguet (París)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC016





Vestit / Vestido

Dècada / Década de 1970

Gasa de seda estampada

Oleg Cassini (New York)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC010





**Conjunt de jaqueta i pantalons /
Conjunto de chaqueta y pantalón**

Dècada / década de 1970

Jaqueta de sarja de seda estampada i
pantalons de pell / Chaqueta de sarga
de seda estampada y pantalones de piel

Hermès (París)

Va pertànyer / Perteneció a
María Antonia González Arnao

N.r. CC026





Vestit / Vestido

Dècada / década de 1970

Punt de seda estampat i coll
de pedreria / Punto de seda
estampado y cuello de pedrería

Emilio Pucci (Itàlia)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC009





Vestit / Vestido

Dècada / década de 1980

Teixit de llana i punta sintètica
brodada amb lluentons /
Tejido de lana y encaje sintético
bordado com lentejuelas

Ungaro Parallèle (Itàlia)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC019





Vestit / Vestido

Dècada / década de 1980

Vellut i tafetà de seda /
Terciopelo y tafetán de seda

Lanvin (París)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC017





**Conjunt de jaqueta i faldilla /
Conjunto de chaqueta y falda**

Dècada / década de 1980

Sarja de llana i vellut de raió /
Sarga de lana y terciopelo de rayón

Valentino Miss V (Itàlia)

Va pertànyer / Perteneció a
María Victoria de León

N.r. CC018



VESTIDES DE NÚVIA

El vestit de núvia és un dels elements més emblemàtics de la cerimònia de casament. La litúrgia no regula el color i entre les classes més modestes sovint es vestia un conjunt que es pogués utilitzar posteriorment. **A Occident la silueta ha variat seguint la moda**, però un tret determinant en les classes benestants ha estat la dimensió de la cua, que s'allarga considerablement per demostrar el rang social de la família. Es considera que **el vestit de núvia va començar a confeccionar-se en blanc cap a finals del segle XVIII**, però va ser durant el casament de la reina Victòria d'Anglaterra, l'any 1840, quan es va consolidar l'ús d'aquest **color com a símbol de núvia**. Els tres vestits mostrats en aquest àmbit recullen a la perfecció les **influències de la moda i la riquesa dels materials** amb què estan confeccionats. El primer, datat cap al 1910, és de setí de seda i puntes, i s'inspira en el dissenyador francès Paul Poiret. En el segon, de 1947 i realitzat amb teixit llavorat, es marquen les espatlles, tret característic dels anys quaranta. **La longitud de la cua mostra la posició social de la núvia**. Finalment, hi ha un vestit dissenyat per Balenciaga cronològicament molt proper a l'anterior, però clarament influenciat per la silueta "Corolle", presentada per Christian Dior a París l'any 1947. Amb ella es recupera la femineïtat, amb espatlles arrodonides, cintura ajustada i faldilles amb molt volum, tal com veiem en aquest vestit de tul on destaca també una esplèndida cua.

El traje de novia es uno de los elementos más emblemáticos de la ceremonia de boda. La liturgia no regula el color y entre las clases más modestas a menudo se vestía un conjunto que pudiera utilizarse posteriormente. **En Occidente la silueta ha variado siguiendo la moda**, pero un rasgo determinante en las clases acomodadas ha sido la dimensión de la cola, que se alarga considerablemente para demostrar el rango social de la familia. Se considera que **el traje de novia empezó a confeccionarse en blanco hacia finales del siglo XVIII**, pero fue durante la boda de la reina Victoria de Inglaterra, en 1840, cuando se consolidó el uso de este **color como símbolo de novia**. Los tres trajes mostrados en este ámbito recogen a la perfección las **influencias de la moda y la riqueza de los materiales** con los que están confeccionados. El primero, datado hacia 1910, es de satén de seda y encaje, y se inspira en el diseñador francés Paul Poiret. En el segundo, de 1947 y realizado con tejido labrado, se marcan los hombros, rasgo característico de los años cuarenta. **La longitud de la cola muestra la posición social de la novia**. Por último, hay un vestido diseñado por Balenciaga cronológicamente muy cercano al anterior, pero claramente influenciado por la silueta "Corolle", presentada por Christian Dior en París en 1947. Con ella se recupera la femineidad, con hombros redondeados, cintura ajustada y faldas con mucho volumen, tal y como vemos en este vestido de tul donde destaca también una espléndida cola.

VESTIDAS DE NOVIA



Vestit de núvia / Vestido de novia

Ca 1910

Setí de seda i puntes /
Raso de seda y encaje

Cándido G. Sobrino (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a
Paz Chavarri

N.r. CC007





Vestit de núvia / Vestido de novia

1947

Domàs amb ordit de seda i trama de raió / Damasco con urdimbre de seda i trama de rayón

Modas Serverina (Bilbao)

Va pertànyer / Perteneció a Leticia de León

N.r. CC027





Vestit de núvia / Vestido de novia

1948

Punta de seda, gasa i tul de raíó /
Encaje de seda, gasa y tul de rayón

Cristóbal Balenciaga (Madrid)

Va pertànyer / Perteneció a María
Victoria de León

N.r. CC001





“Vides d’alta costura” ens ofereix la possibilitat d’apropar-nos a tota una sèrie de temes relacionats amb els vestits que s’exposen. A més dels textos d’àmbit podem vincular les peces exposades amb altres aspectes com el consum de moda durant gran part del segle XX o com ha evolucionat la relació entre les dones i les labors de costura. A través dels següents textos volem fer una pinzellada sobre alguns d’ells.

“Vidas de alta costura” nos ofrece la posibilidad de acercarnos a toda una serie de temas relacionados con las prendas que se exponen. Además de los textos de ámbito, podemos vincular las piezas expuestas con otros aspectos como el consumo de moda durante gran parte del siglo XX o cómo ha evolucionado la relación entre las mujeres y las labores de costura. A través de los siguientes textos queremos hacer una pincelada sobre algunos de ellos.

ALTA COSTURA

L'alta costura defineix les peces d'indumentària realitzades a mida per a cada persona, gairebé de forma artesanal i utilitzant materials de gran qualitat. El preu elevat d'aquestes creacions redueix notablement la clientela que pot tenir accés. Per aquest motiu se li dona un component d'exclusivitat molt vinculat a les indústries del luxe.

El concepte «alta costura» no va sorgir de sobte i els historiadors divergeixen entre qui el va idear. Uns destaquen Rose Bertin (1747 – 1813), modista de la reina Maria Antonieta de França, que va arribar a ostentar el càrrec de «Ministre des Modes». Altres, coincideixen en la figura de Charles Frederick Worth (1825 – 1895) que va fundar a París la primera casa de modes.

El punt culminant el podem situar l'any 1868, quan diversos modistes parisencs van fundar la Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame. Reconvertida el 1945 com a Chambre Syndicale de la Haute Couture, el seu objectiu era marcar unes directrius que diferenciaven el que consideraven *haute couture* de la resta de peces. Després de la Segona Guerra Mundial, París va recuperar i potenciar el seu predomini en matèria de moda recuperant la idea de luxe i opulència gràcies al dissenyador Christian Dior (1905 – 1957). El terme *haute couture* està protegit per llei a França i només les cases de moda seleccionades per aquest organisme el poden utilitzar.

Malgrat això, és ben cert que aquesta manera de fer, és a dir, confeccionar peces a mida per a unes clientes determinades a partir de teixits de qualitat, ha existit al marge de les grans cases de moda parisenes. Dissenyadors espanyols i tota una sèrie de modistes d'arreu de l'Estat han confeccionat peces extraordinàries sense ni tan sols etiquetar-les amb el seu nom. Cal reconèixer, però, el paper de les cases d'alta costura franceses com a font d'inspiració per altres dissenyadors, modistes i empreses de confecció, i la seva capacitat per influir en la manera de vestir de la majoria de la població.

La alta costura define las piezas de indumentaria realizadas a medida para cada persona, casi de forma artesanal y utilizando materiales de excelente calidad. El elevado precio de estas creaciones reduce notablemente la clientela que puede tener acceso. De ahí que se le dé un componente de exclusividad muy vinculado a las industrias del lujo.

El concepto «alta costura» no surgió de repente y los historiadores divergen entre quien lo ideó. Unos destacan a Rose Bertin (1747 – 1813), modista de la reina María Antonieta de Francia, que llegó a ostentar el cargo de «Ministre des Modes». Otros coinciden en la figura de Charles Frederick Worth (1825 – 1895) que fundó en París la primera casa de modas.

El punto culminante lo podemos situar en 1868, cuando varios modistos parisinos fundaron la Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame. Reconvertida en 1945 como Chambre Syndicale de la Haute Couture, su objetivo era marcar unas directrices que diferenciaban lo que consideraban *haute couture* del resto de prendas. Tras la Segunda Guerra Mundial, París recuperó y potenció su predominio en materia de moda recuperando la idea de lujo y opulencia gracias al diseñador Christian Dior (1905 – 1957). El término *haute couture* está protegido por ley en Francia y sólo las casas de moda seleccionadas por este organismo pueden utilizarlo.

A pesar de ello, es cierto que esta forma de hacer, es decir, confeccionar prendas a medida para unas clientas determinadas a partir de tejidos de calidad, ha existido al margen de las grandes casas de moda parisinas. Diseñadores españoles y toda una serie de modistas de todo el Estado han confeccionado piezas extraordinarias sin siquiera etiquetarlas con su nombre. Sin embargo, es necesario reconocer el papel de las casas de alta costura francesas como fuente de inspiración para otros diseñadores, modistas y empresas de confección, y su capacidad para influir en la forma de vestir de la mayoría de la población.

ALTA COSTURA



Etiquetes de firmes de moda trobades dins d'algunes peces /
Etiquetas de firmas de moda halladas en el interior de algunas prendas

ESPAÑA Y LA COOPERATIVA DE ALTA COSTURA

L'any 1940 es va fundar a Barcelona la Cooperativa de Alta Costura amb l'objectiu d'emular a l'Estat les directrius de la Chambre Syndicale de la Haute Couture francesa. En plena postguerra la moda espanyola patia per la situació econòmica, la manca de subministraments pel veto a les importacions decretat pel govern franquista i després de la marxa de figures com Cristóbal Balenciaga.

Pedro Rodríguez (1895 – 1990), dissenyador amb trajectòria consolidada, va ser nomenat president. Dins de la Cooperativa destacaven els anomenats per la premsa “Els cinc grans”: Pedro Rodríguez, Manuel Pertegaz, Asunción Bastida i les boutiques Santa Eulalia i El Dique Flotante. També en van formar part firmes madrilenyes com Marbel Junior, Vargas Ochagavía o Herrera y Ollero.

Entre les activitats organitzades per la Cooperativa hi havia una revista i l'organització de desfilades per presentar els models cada temporada, moltes a l'hotel Ritz de Barcelona i també fora d'Espanya. Malgrat que la moda occidental estava marcada per les influències de les col·leccions presentades a París, la moda espanyola va voler imprimir el seu segell i, tot i les restriccions aplicades pel règim franquista, alguns noms van tenir repercussió internacional, com per exemple Manuel Pertegaz (1918 – 2014). L'activitat de la Cooperativa va anar en paral·lel amb l'auge de l'alta costura que a Espanya es va mantenir fins a la dècada dels anys setanta.

Després de la dictadura franquista el mercat espanyol es va obrir de forma definitiva cap a l'exterior i els canvis socials van transformar la manera de vestir de les dones. Algunes de les firmes esmentades havien tancat les seves portes o confeccionaven línies de *prêt-à-porter* i l'alta costura es va limitar a un cercle reduït de clientes.

En 1940 se fundó en Barcelona la Cooperativa de Alta Costura con el objetivo de emular en España las directrices de la Chambre Syndicale de la Haute Couture francesa. En plena posguerra la moda española sufría debido a la situación económica, la carencia de suministros por el veto a las importaciones decretado por el gobierno franquista y tras la marcha de figuras como Cristóbal Balenciaga.

Pedro Rodríguez (1895 – 1990), diseñador con trayectoria consolidada, fue nombrado presidente. Dentro de la Cooperativa destacaban los llamados por la prensa “Los cinco grandes”: Pedro Rodríguez, Manuel Pertegaz, Asunción Bastida y las boutiques Santa Eulalia y El Dique Flotante. También formaron parte firmas madrileñas como Marbel Junior, Vargas Ochagavía o Herrera y Ollero.

Entre las actividades organizadas por la Cooperativa destacaba una revista y la organización de desfiles para presentar los modelos cada temporada, muchos en el hotel Ritz de Barcelona y también fuera de España. Pese a que la moda occidental estaba marcada por las influencias de las colecciones presentadas en París, la moda española quiso imprimir su sello y, a pesar de las restricciones aplicadas por el régimen franquista, algunos nombres tuvieron repercusión internacional, como Manuel Pertegaz (1918 – 2014). La actividad de la Cooperativa fue en paralelo con el auge de la alta costura que en España se mantuvo hasta la década de los setenta.

Tras la dictadura franquista el mercado español se abrió de forma definitiva hacia el exterior y los cambios sociales transformaron la manera de vestir de las mujeres. Algunas de las firmas mencionadas habían cerrado sus puertas o confeccionaban líneas de *prêt-à-porter* y la alta costura quedó limitada a un círculo reducido de clientas.

ESPAÑA Y LA COOPERATIVA DE ALTA COSTURA

Figurí del dissenyador
Pedro Rodríguez /
Figurín del diseñador
Pedro Rodríguez

Década 1960/ Década 1960

Museu Tèxtil, n. r. 19895



L'OFICI DE MODISTA

Quan contemplem una peça de roba de qualitat sovint ens fixem en la silueta i en la riquesa dels teixits. Generalment va associada al geni creatiu d'un dissenyador, però el que és segur és que ha passat per les mans de diferents dones anònimes que coneixien molt bé el seu ofici: modistes, cosidores, broadores, puntaires, etc.

Aquests oficis donaven feina a dones de condició social diversa, des de modistes de prestigi que etiquetaven les seves peces, fins a les cosidores dels tallers més humils. La manera de treballar era molt similar, ja sigui dins del taller d'una gran firma com a la petita habitació de casa de la modista de barri. La gran diferència entre unes i altres radicava en l'originalitat del disseny, la qualitat dels materials i l'exigència en els treballs de costura, molt més elevada segons la categoria de l'establiment.

La manera d'accedir a l'ofici de modista, habitualment, era començant com aprenenta i progressivament s'ascendia a mida que s'assolien determinades capacitats. Les modistes de barri, de ciutats petites o mitjanes, sovint tenien aprenentes i noies que ja havien passat aquest període i que cosien, però sense saber patronatge. Qui atenia a les clientes i donava les directrius, a més de fer les proves, era la responsable del taller. En els tallers d'alta costura la jerarquia estava més marcada. Eren necessaris un mínim de quatre a cinc anys de treball com aprenenta per ascendir a la categoria d'oficiala. Dins d'aquesta, en alguns tallers es diferenciaven dues subcategories: oficiala de segona i, després de dos anys, s'accedia a oficiala de primera. Llavors se la podia considerar modista i coneixedora de l'ofici.

Per sobre d'aquesta categoria hi havia la d'encarregada, que solia ser la dona amb més antiguitat del taller. No eren moltes les que arribaven a aquest estatus perquè en aquesta època no només no estava ben vist que les casades treballassin, sinó que la llei espanyola anterior a 1961 establí l'excedència forçosa de les dones en casar-se, excepte en casos molt determinats.

Cuando contemplamos una prenda de calidad a menudo nos fijamos en la silueta y en la riqueza de los tejidos. Generalmente va asociada al genio creativo de un diseñador, pero lo cierto es que ha pasado por las manos de diferentes mujeres anónimas que conocían muy bien su oficio: modistas, costureras, bordadoras, encajeras, etc.

Estos oficios empleaban a mujeres de diversa condición social, desde modistas de prestigio que etiquetaban sus prendas, hasta costureras de los talleres más humildes. La forma de trabajar era muy similar, tanto en el taller de una gran firma como en la pequeña habitación de casa de una modista de barrio. La gran diferencia entre unas y otras radicaba en la originalidad del diseño, la calidad de los materiales y la exigencia en los trabajos de costura, mucho mayor según la categoría del establecimiento.

La forma de acceder al oficio de modista, habitualmente, era empezando como aprendiz y progresivamente se ascendía a medida que se alcanzaban determinadas capacidades. Las modistas de barrio, de ciudades pequeñas o medianas, a menudo tenían aprendizas y chicas que ya habían pasado este período y que cosían, pero sin saber dibujar patrones. Quien atendía a las clientas y daba las directrices, además de hacer las pruebas, era la responsable del taller. En los talleres de alta costura, se establecía una mayor jerarquía. Eran necesarios un mínimo de cuatro a cinco años de trabajo como aprendiz para ascender a la categoría de oficiala. Dentro de ésta, en algunos talleres se diferenciaban dos subcategorías: oficiala de segunda y, después de dos años, se accedía a oficiala de primera. Solo entonces se la podía considerar modista y conocedora del oficio.

Por encima de esta categoría estaba la de encargada, que solía ser la mujer con mayor antigüedad del taller. No eran muchas las que llegaban a este estatus porque en esa época no sólo no estaba bien visto que las casadas trabajaran, sino que la ley española anterior a 1961 establecía la excedencia forzosa de las mujeres al casarse, salvo en casos muy determinados.

EL OFICIO DE MODISTA

Imatge del taller núm. 3 d'Alta Costura de la botiga Santa Eulalia, passeig de Gràcia, 60, Barcelona, any 1958 / Imagen del taller núm. 3 de Alta Costura de la tienda Santa Eulalia, paseo de Gracia, 60, Barcelona, año, 1958.

Cortesia / cortesía Arxiu Fotogràfic de Santa Eulalia



“EL COSIR S’ESTÀ PERDIENT”: IDONES I COSTURA AL SEGLE XX

La realitat social i educativa de moltes nenes a Espanya ha estat limitada, durant gran part del segle XX, a les matèries que es consideraven necessàries per al seu paper d’esposes i mares. Entre elles hi havia diverses labors com cosir, brodar i fer puntes, ensenyaments que s’aprenien tant a l’escola com dins de la família. Anteriorment a la Llei General d’Educació de 1970, l’escolarització obligatòria era fins als dotze anys, però era habitual que molts nens i nenes marxessin de l’escola abans per desenvolupar feines diverses, sense cap contracte, amb l’objectiu d’ajudar econòmicament a la seva família. En zones rurals treballaven al camp i a les zones industrials, com l’edat legal per entrar a les fàbriques eren els catorze anys, es dedicaven a realitzar tasques domèstiques per a altres persones, netejant, servint i cuidant la mainada.

Una altra opció per les noies era començar com aprenentes a tallers de modistes, on aprenien un ofici fins que es casaven ja que la llei d’excedència forçosa vigent fins l’any 1961 prohibia que continuessin treballant. Per això, les que desitjaven perpetuar el seu ofici per vocació, o per necessitat, ho havien de fer pel seu compte, sovint en situació de precarietat. Moltes confeccionaven peces des de casa i per aquest motiu, durant gran part del segle XX, els oficis de l’agulla han estat una de les poques sortides professionals de les dones a Espanya —junt amb la indústria tèxtil a Catalunya—. Hi ha pocs estudis dedicats a aquest àmbit, però mostren que el sou de les dones que cosien a casa era inferior al de les treballadores de les fàbriques tèxtils, com també les condicions laborals, ja que no tenien un horari de feina determinat i sovint treballaven segons la demanda que, en èpoques com casaments, festes majors o festes de Nadal, s’incrementava considerablement.

Segurament, les condicions de clandestinitat que han arrossegat durant molts anys les feines relacionades amb la costura han estat fonamentals per a considerar-les un treball mal pagat i poc reconegut. Les labors de costura es van limitar molt amb l’arribada de la confecció seriada i la incorporació massiva de la dona al treball fora de casa, que a Espanya es va generalitzar a la dècada de 1970. Les modistes que encara continuaven van deixar paulatinament la seva feina degut a la poca demanda i al seu envelliment, sense un relleu generacional. A més, dins de les famílies la costura ja no era considerada un aprenentatge imprescindible. “El cosir s’està perdent” és una frase que diuen moltes dones que encara conserven el coneixement que van adquirir de les seves mares. Aquest aprenentatge ja no s’ha perpetuat en generacions posteriors i aquest fet, junt amb altres factors, està molt lligat amb el poc valor que donem a la roba actualment ja que hem perdut la saviesa sobre els teixits i la confecció.



Cosint una peça en el taller “Fes-te un vestit modernista” del Museu Tèxtil / Cosiendo una prenda en el taller “Hazte un vestido modernista” del Museu Tèxtil

La realidad social y educativa de muchas niñas en España ha estado limitada, durante gran parte del siglo XX, a las materias que se consideraban necesarias para su papel de esposas y madres. Entre ellas había varias labores como coser, bordar y hacer encajes, enseñanzas que se aprendían tanto en la escuela como dentro de la familia. Anteriormente a la Ley General de Educación de 1970, la escolarización obligatoria llegaba hasta los doce años, pero era habitual que muchos niños y niñas se marcharan de la escuela antes para desarrollar trabajos diversos, sin ningún contrato, con el objetivo de ayudar económicamente a su familia. En zonas rurales trabajaban en el campo y en las zonas industriales, como la edad legal para entrar en las fábricas eran los catorce años, se dedicaban a realizar tareas domésticas para otras personas, limpiando, sirviendo y cuidando a niños pequeños.

Otra opción para las chicas era empezar como aprendizas en talleres de modistas, donde aprendían un oficio hasta que se casaban ya que la ley de excedencia forzosa vigente hasta el año 1961 prohibía que siguieran trabajando. Por eso, las que deseaban perpetuar su oficio por vocación, o por necesidad, debían hacerlo por su cuenta, a menudo en situación de precariedad. Muchas confeccionaban prendas desde casa y por este motivo, durante gran parte del siglo XX, los oficios de la aguja han sido una de las pocas salidas profesionales de las mujeres en España —junto a la industria textil en Cataluña—. Hay pocos estudios dedicados a este ámbito, pero muestran que el sueldo de las mujeres que cosían en casa era inferior al de las trabajadoras de las fábricas textiles, así como las condiciones laborales, ya que carecían de un horario de trabajo determinado y a menudo trabajaban según la demanda que, en épocas como bodas, fiestas mayores o fiestas navideñas, se incrementaba considerablemente.

Seguramente, las condiciones de clandestinidad que han arrastrado durante muchos años los trabajos relacionados con la costura han sido fundamentales para considerarlos un trabajo mal pagado y poco reconocido. Las labores de costura se limitaron mucho con la llegada de la confección seriada y la incorporación masiva de la mujer al trabajo fuera de casa, que en España se generalizó en la década de 1970. Las modistas que aún seguían fueron dejando su trabajo paulatinamente debido a la poca demanda y a su envejecimiento, sin un relevo generacional. Además, dentro de las familias, la costura ya no era considerada un aprendizaje imprescindible. “El coser se está perdiendo” es una frase que dicen muchas mujeres que todavía conservan el conocimiento que adquirieron de sus madres. Este aprendizaje ya no se ha perpetuado en generaciones posteriores y este hecho, junto con otros factores, está muy ligado con el poco valor que damos a la ropa actualmente puesto que hemos perdido la sabiduría sobre los tejidos y la confección.

“EL COSER SE ESTÁ PERDIENDO”: MUJERES Y COSTURA EN EL SIGLO XX

BIBA LONDON: LA JOVENTUT MARCA TENDIÈNCIA

L'any 1964, la il·lustradora de moda polonesa Barbara Hulanicki va obrir al barri londinenc de Kensington una boutique anomenada Biba. Allà venia objectes decoratius, teixits i peces de roba. Socialment, els anys seixanta a Londres van representar entre els joves la necessitat de reivindicar la seva posició trencant amb la societat imperant. Aquest fenomen va influir culturalment la capital britànica que va esdevenir epicentre de moviments musicals i del món de la moda, definit amb l'expressió *Swinging London*.

El desig de la Barbara era recuperar l'esperit de les *flappers* de la dècada de 1920: noies joves, alliberades, que desafiaven amb la seva conducta i manera de vestir l'hegemonia masculina. També volia oferir una moda assequible amb dissenys trencadors, sense una confecció acurada, però originals i amb un estil eclèctic, per exemple, recuperant el patronatge victorià d'espatlles estretes i mànigues frunzides a la copa en vestits confeccionats amb teixits d'estil oriental. Creava edicions limitades que provocaven llargues cues a la porta de la botiga per poder comprar pantalons unisex, vestits femenins d'estil infantil i la famosa minifaldilla —la invenció de la qual s'ha atribuït a la britànica Mary Quant i al francès André Courrèges—.

Les compradores de la botiga es reivindicaven com a *Biba Girls* i vestien colors intensos i estampats psicodèlics, com el vestit que la mateixa Maya va comprar a la botiga l'any 1970. Cinc anys més tard la firma britànica minorista Dorothy Perkins va comprar els drets de Biba i va realitzar uns canvis que van dur la marca al fracàs, tancant al cap de poc temps les tres botigues que existien en aquell moment.

En 1964, la ilustradora de moda polaca Barbara Hulanicki abrió en el barrio londinense de Kensington una boutique llamada Biba. Allí vendía objetos decorativos, tejidos y prendas. Socialmente, los años sesenta en Londres representaron entre los jóvenes la necesidad de reivindicar su posición rompiendo con la sociedad imperante. Este fenómeno influyó culturalmente en la capital británica que se convirtió en epicentro de movimientos musicales y del mundo de la moda, definido con la expresión *Swinging London*.

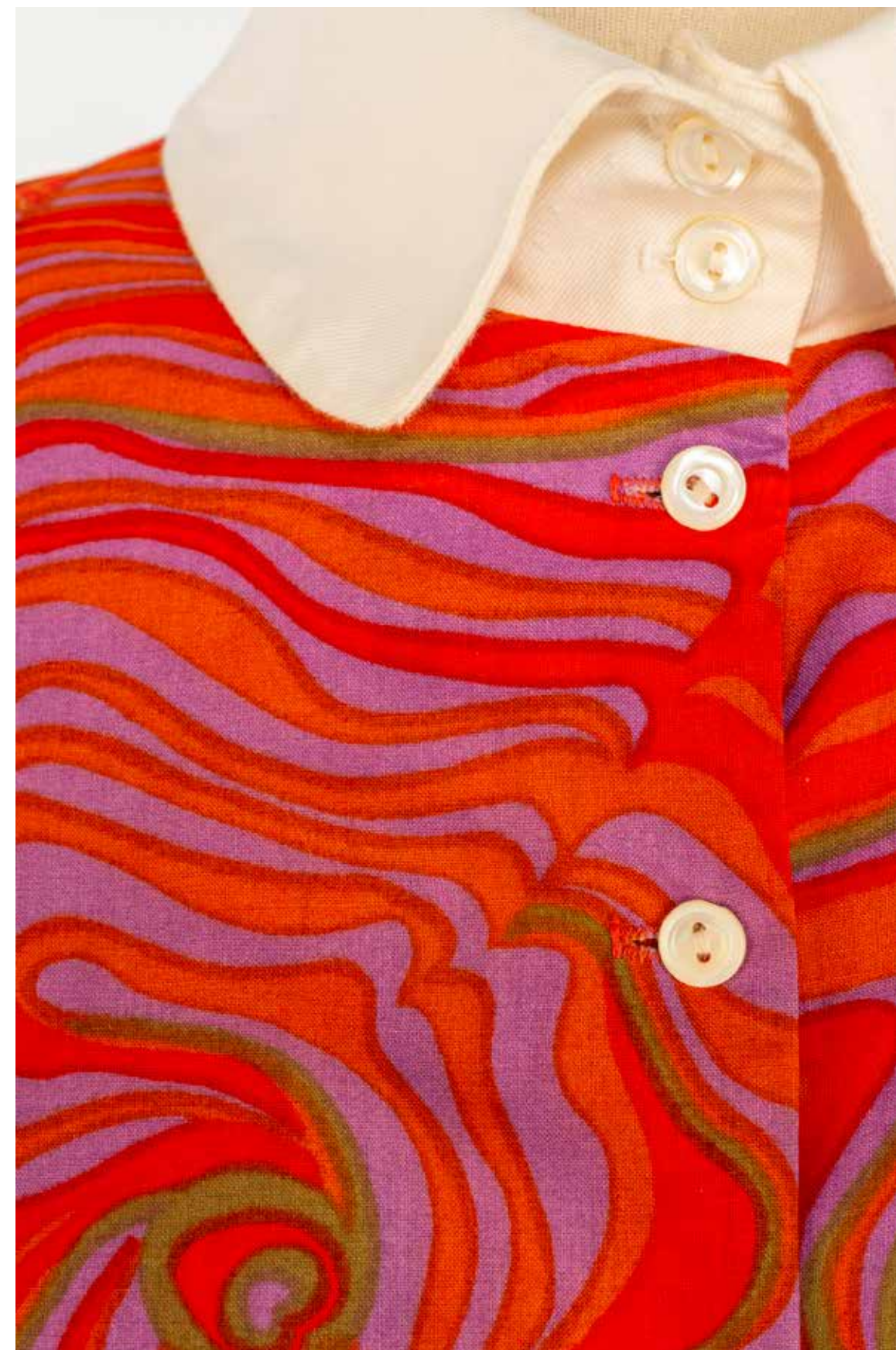
El deseo de Barbara era recuperar el espíritu de las *flappers* de la década de 1920: chicas jóvenes, liberadas, que desafiaban con su conducta y forma de vestir la hegemonía masculina. También quería ofrecer una moda asequible con diseños rompedores, sin una confección cuidadosa, pero originales y con un estilo ecléctico, por ejemplo, recuperando la silueta victoriana de hombros estrechos y mangas fruncidas en la copa en vestidos confeccionados con tejidos de estilo oriental. Creaba ediciones limitadas que provocaban largas colas en la puerta de la tienda para poder comprar pantalones unisex, vestidos femeninos de estilo infantil y la famosa minifalda —cuya invención se ha atribuido a la británica Mary Quant y al francés André Courrèges—.

Las compradoras de la tienda se reivindicaban como *Biba Girls* y vestían colores intensos y estampados psicodélicos, como el vestido que la propia Maya compró en la tienda en 1970. Cinco años más tarde la firma británica minorista Dorothy Perkins compró los derechos de Biba y realizó unos cambios que llevaron la marca al fracaso, cerrando al poco tiempo las tres tiendas que existían en ese momento.

BIBA LONDON: LA JUVENTUD MARCA TENDIÈNCIA

Detall del vestit comprat a la botiga Biba de Londres per Maya Álvarez de Sotomayor l'any 1971 / Detalle del vestido comprado en la tienda Biba de Londres por Maya Álvarez de Sotomayor en 1971.

Museu Tèxtil, CC025



TEIXITS DE "NOVETAT"⁹⁹

Des del sorgiment de les grans cases de moda es va establir un calendari marcat per les temporades primavera-estiu i tardor-hivern. Era la manera com les firmes de luxe mostraven, a través de desfilades, les noves col·leccions adaptades a cada època de l'any. Així, als tallers d'alta costura es presentaven els vestits de la temporada tardor-hivern cap al mes de febrer, per tal de disposar del temps suficient per confeccionar i adaptar els models a les clientes i entregar les comandes al setembre. Des de la irrupció de les grans cadenes de moda s'ha accelerat aquest calendari, però encara existeixen les anomenades "Setmanes de la moda" que es celebren en diferents capitals del món com per exemple París, Londres, Milà o Nova York, seguint les dues temporades tradicionals.

En aquest sistema no només intervenen els tallers de moda, sinó que també hi ha coordinació amb les fàbriques de filatura i de teixits ja que han de produir, amb més antelació encara, les teles dels models que es mostren a les desfilades. Aquests teixits habitualment es presenten a través de fires sectorials i s'envien en format mostrari a les cases de moda que trien i encarreguen els metres de teixit necessaris per crear les col·leccions d'indumentària. Aquesta manera de funcionar, que com hem dit va ser implementada per les cases de moda, va ser imitada per les empreses de confecció que habitualment presentaven les seves col·leccions d'indumentària realitzada en sèrie a través de catàlegs o dels grans magatzems.

Cal esmentar que creadors com Balenciaga o Dior treballaven estretament amb empreses tèxtils que els hi fabricaven teixits en exclusiva. Catalunya va tenir un paper fonamental com a epicentre de l'Estat en la fabricació de teixits des d'inicis del segle XX fins a la dècada dels anys setanta. Les fàbriques catalanes sovint adquirien els anomenats quaderns de tendències que elaboraven estudis de disseny ubicats principalment a París (França) o a Biella i Prato (Itàlia) per a dissenyar els teixits de cada temporada. D'aquesta manera era habitual que el color que estaria de moda o el disseny dels teixits sorgís un any i mig o dos abans que la clientela pogués adquirir la peça de vestir.

Com hem vist s'establia, i encara existeix, tot un engranatge entre empreses de filatura, tèxtils, de confecció i botigues de roba que es repeteix cíclicament cada temporada. Si consultem mostraris d'empreses tèxtils de l'edat d'or de l'alta costura, situada entre la dècada de 1940 i la de 1960, podem veure com hi ha teles que es repeteixen perquè havien esdevingut clàssics de la moda, com el crepè, la pota de gall, el drap o el setí. Els nous dissenys s'anomenaven "novetat" i així constava als mostraris, catàlegs i revistes de l'època.

Actualment el mercat de la moda ha accelerat tot aquest procés: les firmes de moda seleccionen els models a produir en funció dels *likes* que reben durant l'emissió de les seves desfilades a través de les xarxes socials i les grans cadenes tenen la capacitat d'adaptar-se a les noves tendències creant col·leccions que arriben a les botigues cada quinze dies.

Mostrari de l'empresa Pedro Alemany (Sabadell), llanereria per a dona, dècada de 1970 / Muestrario de la empresa Pedro Alemany (Sabadell), lanería para mujer, década de 1970.

Museu Tèxtil, n.r. 21426

Mostrari de l'empresa Pedro Alemany (Sabadell), llanereria per a dona, dècada de 1970 / Muestrario de la empresa Pedro Alemany (Sabadell), lanería para mujer, década de 1970.

Museu Tèxtil, n.r. 21426

Desde el surgimiento de las grandes casas de moda se estableció un calendario marcado por las temporadas primavera-verano y otoño-invierno. Era la forma en que las firmas de lujo mostraban, a través de desfiles, las nuevas colecciones adaptadas a cada época del año. Así, en los talleres de alta costura se presentaban los trajes de la temporada otoño-invierno hacia febrero, para disponer del tiempo suficiente para confeccionar y adaptar los modelos a las clientas y entregar los pedidos en septiembre. Desde la irrupción de las grandes cadenas de moda se ha acelerado este calendario, pero todavía existen las llamadas "Semanas de la moda" que se celebran en diferentes capitales del mundo como por ejemplo París, Londres, Milán o Nueva York, siguiendo las dos temporadas tradicionales.

En este sistema no sólo intervienen los talleres de moda, sino que también hay coordinación con las fábricas de hilatura y de tejidos ya que deben producir, con mayor antelación todavía, las telas de los modelos que se muestran en los desfiles. Estos tejidos habitualmente se presentan a través de ferias sectoriales y se envían en formato muestrario a las casas de moda que eligen y encargan los metros de tejido necesarios para crear las colecciones de indumentaria. Esta forma de funcionar, que como hemos dicho fue implementada por las casas de moda, fue imitada por las empresas de confección que habitualmente presentaban sus colecciones de indumentaria realizada en serie a través de catálogos o grandes almacenes.

Cabe mencionar que creadores como Balenciaga o Dior trabajaban estrechamente con empresas textiles que les fabricaban tejidos en exclusiva. Cataluña tuvo un papel fundamental como epicentro del Estado en la fabricación de tejidos desde inicios del siglo XX hasta la década de los años setenta. Las fábricas catalanas a menudo adquirían los llamados cuadernos de tendencias que elaboraban estudios de diseño ubicados principalmente en París (Francia) o en Biella y Prato (Italia) para diseñar los tejidos de cada temporada. De esta forma era habitual que el color que estaría de moda o el diseño de los tejidos surgiera un año y medio o dos antes de que la clientela pudiera adquirir la prenda de vestir.

Como hemos visto se establecía, y todavía existe, todo un engranaje entre empresas de hilatura, textiles, confección y tiendas de ropa que se repite cíclicamente cada temporada. Si consultamos muestrarios de empresas textiles de la edad de oro de la alta costura, situada entre la década de 1940 y la de 1960, podemos ver cómo hay telas que se repiten porque se habían convertido en clásicos de la moda, como el crepé, la pata de gallo, el paño o el satén. Los nuevos diseños se llamaban "novedad" y así constaba en los muestrarios, catálogos y revistas de la época.

Actualmente, el mercado de la moda ha acelerado todo este proceso: las firmas de moda seleccionan los modelos a producir en función de los *likes* que reciben durante la emisión de sus desfiles a través de las redes sociales y las grandes cadenas tienen la capacidad de adaptarse a las nuevas tendencias creando colecciones que llegan a las tiendas cada quince días.



TEJIDOS DE "NOVEDAD"⁹⁹

EL MERCAT DE LA MODA

La manera com adquirim roba s'ha transformat considerablement en els darrers anys. Les grans cadenes de moda han alterat el calendari de dues temporades anuals fent llançaments de col·leccions cada quinze dies i han reduït sensiblement el preu de la indumentària gràcies a polítiques de deslocalització en països en desenvolupament.

La democratització de la moda és avui més real que mai, en el sentit que gairebé qualsevol persona pot vestir a la moda a preus molt accessibles. Però durant gran part del segle XX l'accés a un guarda-roba complet a la moda era privilegi de poques dones i sovint estava marcat per la necessitat de mostrar el poder adquisitiu de la família a través de la seva imatge.

A dalt de tot de la jerarquia de la moda hi havia les dones de classes benestants, que tenien la possibilitat de viatjar a París, capital de la moda internacional, a comprar les darreres novetats. També adquirien models a les grans cases de moda i modistes espanyoles de renom. A més, existien establiments com Santa Eulàlia, a Barcelona, on a més de confeccionar peces a mida es podien adquirir els teixits més exclusius i patrons en forma de "glasilla". Aquesta influència arribava a les classes socials inferiors que podien conèixer aquests models a través de les revistes femenines i de les modistes més properes, on sovint encarregaven peces per a esdeveniments especials.

Aprendre a cosir era un requisit indispensable en l'educació de les nenes, però no s'ensenyava a fer patrons, excepte els de la bolcada de néixer. Es podien adquirir patrons principalment a les merceries o a través d'algunes revistes de moda. Magatzems com El Siglo, o Jorba, a més de vendre tota una sèrie d'objectes, entre ells complements de moda, oferien secció de teixits, venda de patrons i també confeccionaven.

Les revistes de moda, les de l'anomenada "premsa rosa" i fins i tot el cinema eren fonts de coneixement de les darreres tendències. Les botigues de teixits també eren un punt de referència per conèixer la moda a través de les noves teles i dels coneixements del personal que les atenia. Una altra opció de compra era a les *boutiques*, que a Espanya es van estendre a finals de la dècada de 1960. En aquests establiments, com Rango a Madrid, es venia confecció seriada de qualitat i de firmes conegudes que, a més de la confecció a mida van decidir apuntar-se a la nova tendència del *prêt-à-porter* —o confecció seriada a través d'un sistema de talles—.

Una altra via d'adquisició de peces a la moda era a través de la compra a determinats particulars que tenien la possibilitat de viatjar a capitals com París, Roma o Londres i adquirien peces de roba amb l'objectiu de vendre-les a coneguts o terceres persones. Diversos factors, entre ells la millora en la mecanització de les tècniques de patronatge i confecció, la generalització de les fibres sintètiques, menys delicades que les fibres naturals, els preus tan assequibles i la incorporació de la dona massivament al treball fora de casa, van acabar imposant la confecció seriada com a principal productora de moda.

La forma en que adquirimos ropa se ha transformado considerablemente en los últimos años. Las grandes cadenas de moda han alterado el calendario de dos temporadas anuales realizando lanzamientos de colecciones cada quince días y reduciendo sensiblemente el precio de la indumentaria gracias a políticas de deslocalización en países en desarrollo.

La democratización de la moda es hoy más real que nunca, en el sentido de que casi cualquier persona puede vestirse a la moda a precios muy accesibles. Pero durante gran parte del siglo XX el acceso a un guardarropa completo a la moda era privilegio de pocas mujeres y a menudo estaba marcado por la necesidad de mostrar el poder adquisitivo de la familia a través de su imagen.

En lo alto de la jerarquía de la moda estaban las mujeres de clases acomodadas, que tenían la posibilidad de viajar a París, capital de la moda internacional, para comprar las últimas novedades. También adquirían modelos en las grandes casas de moda y modistas españolas de renombre. Además, existían establecimientos como Santa Eulalia, en Barcelona, donde además de confeccionar prendas a medida se podían adquirir los tejidos más exclusivos y patronos en forma de "glasilla". Esta influencia llegaba a las clases sociales inferiores que podían conocer estos modelos a través de las revistas femeninas y de las modistas más cercanas, donde a menudo encargaban piezas para eventos especiales.



Revistes de moda datades entre la dècada de 1920 i la de 1980 /
Revistas datadas entre la dècada de 1920 y la de 1980

Hemeroteca del Museu Tèxtil

Aprender a coser era un requisito indispensable en la educación de las niñas, pero no se enseñaba a hacer patronos, excepto los de la canastilla de bebé. Se podía adquirir patronos principalmente en las mercerías o a través de algunas revistas de moda. Almacenes como El Siglo, o Jorba, además de vender toda una serie de objetos, entre ellos complementos de moda, ofrecían sección de tejidos, venta de patronos y también confeccionaban.

Las revistas de moda, las denominadas de la "prensa rosa" e incluso el cine eran fuentes de conocimiento de las últimas tendencias. Las tiendas de tejidos también eran un punto de referencia para conocer la moda a través de las nuevas telas y de los conocimientos del personal que las atendía. Otra opción de compra estaba en las *boutiques*, que en España se extendieron a finales de la década de 1960. En estos establecimientos, como Rango en Madrid, se vendía confección seriada de calidad y de firmas conocidas que, además de la confección a medida decidieron apuntarse a la nueva tendencia del *prêt-à-porter* —o confección seriada a través de un sistema de tallas—.

Otra vía de adquisición de prendas a la moda era a través de la compra a determinados particulares que tenían la posibilidad de viajar a capitales como París, Roma o Londres y adquirían prendas con el objetivo de venderlas a conocidos o terceras personas. Varios factores, entre ellos la mejora en la mecanización de las técnicas de realizar patronos y confección, la generalización de las fibras sintéticas, menos delicadas que las fibras naturales, los precios tan assequibles y la incorporación de la mujer masivamente en el trabajo fuera de casa, acabaron imponiendo la confección seriada como principal productora de moda.

EL MERCADO DE LA MODA

EISA I BALENCIAGA

Cristóbal Balenciaga Eizaguirre (1895-1972), és considerat un dels creadors més importants de l'alta costura a nivell internacional. El mateix Christian Dior l'anomenava "mestre de mestres" i admirava la manera com el dissenyador basc era capaç de crear modelant el teixit sobre el maniquí. El nom Balenciaga és mundialment admirat però no tothom coneix la relació entre el gran creador basc i la firma EISA.

Cristóbal Balenciaga va fundar la seva casa de modes a París l'any 1937, després de tancar les seves botigues a Espanya, a causa de la Guerra Civil. Les peces que es confeccionaven al taller parisenc duïen l'etiqueta «BALENCIAGA / 10, AVENUE GEORGE V. PARIS». Uns anys més tard alguns familiars del creador van gestionar la marca EISA a Espanya, independent a nivell fiscal i comercial de la casa de modes Balenciaga, però amb els mateixos models que els creats a París. El primer taller el va obrir a Sant Sebastià la germana del dissenyador, Agustina. I més tard, dos nebots es van posar al front dels tallers de Barcelona i de Madrid. Aquestes tres ciutats eren l'anomenat "triangle d'or" perquè allà es concentraven la majoria de famílies benestants i, per tant, les clientes amb més poder adquisitiu.

Cal destacar que la firma EISA ja existia l'any 1934, propietat de Cristóbal Balenciaga. D'aquesta època es conserven peces amb l'etiqueta EISA B.E., com el vestit Núm. reg. CC028 d'aquest catàleg. Però l'any 1942 es va transformar en EISA S.A., malgrat que a les etiquetes no apareix l'abreviació de Societat Anònima. Cristóbal Balenciaga n'era soci i inversor principal i ho va ser fins al seu tancament.

Les peces confeccionades a Espanya, malgrat portar l'etiqueta EISA tenien la mateixa línia i estil de les realitzades a la *maison* Balenciaga de París, però el seu cost era inferior. A finals dels anys 50, coincidint amb l'auge del turisme a la península, van començar a arribar clients del nord d'Europa i fins i tot dels Estats Units d'Amèrica. A més de l'estil propi de Balenciaga, aquestes clientes buscaven el toc característic que tenien les peces confeccionades sota la marca EISA, amb més brodats, puntes i jaquetes tipus torera.

Quan el dissenyador va decidir retirar-se, l'any 1968, va tancar tots els tallers, tant els de la firma Balenciaga de París com els tres de la marca EISA a Espanya. Resulta curiós descobrir que el taller de París, que treballava a nivell mundial, va deixar sense feina 500 treballadores mentre que als tres tallers de l'Estat hi havia un total de 200 treballadores. Això ens indica la importància dels tallers del "triangle d'or", malgrat que es dedicaven principalment al mercat espanyol.



Vestit acanalat de seda brodat amb pedreria
Vestido acanalado de seda bordado con pedrería
EISA B.E. (San Sebastián)
Ca 1940
Va pertànyer / Perteneceió a María Victoria de León
N.r. CC028



Etiqueta EISA del conjunt n.r. 8982
Etiqueta EISA del conjunto n.r. 8982
Museu Tèxtil de Terrassa

Cristóbal Balenciaga Eizaguirre (1895-1972), está considerado uno de los creadores más importantes de la alta costura a nivel internacional. El propio Christian Dior le llamaba "maestro de maestros" y admiraba la manera en que el diseñador vasco era capaz de crear modelando el tejido sobre el maniquí. El nombre Balenciaga es mundialmente admirado pero no todo el mundo conoce la relación entre el gran creador vasco y la firma EISA.

Cristóbal Balenciaga fundó la casa de modas que lleva su nombre en París en 1937, tras cerrar sus tiendas en España, a causa de la Guerra Civil. Las prendas que se confeccionaban en el taller parisino llevaban la etiqueta «BALENCIAGA / 10, AVENUE GEORGE V. PARIS». Unos años más tarde algunos familiares del creador gestionaron la marca EISA en España, independiente a nivel fiscal y comercial de la casa de modas Balenciaga, pero con los mismos modelos que los creados en París. El primer taller lo abrió en San Sebastián la hermana del diseñador, Agustina. Más tarde, dos sobrinos se pusieron al frente de los talleres de Barcelona y de Madrid. Estas tres ciudades eran el llamado "triángulo de oro" porque allí se concentraban la mayoría de las familias acomodadas y, por tanto, las clientas con mayor poder adquisitivo.

Cabe destacar que la firma EISA ya existía en 1934, propiedad de Cristóbal Balenciaga. De esta época se conservan prendas con la etiqueta EISA B.E., como el vestido Núm. reg. CC028 de este catálogo. Pero en 1942 se transformó en EISA, S.A., aunque en las etiquetas no aparece la abreviación de Sociedad Anónima. Cristóbal Balenciaga era socio e inversor principal y lo fue hasta su cierre.

Las prendas confeccionadas en España, pese a llevar la etiqueta EISA tenían la misma línea y estilo de las realizadas en la *maison* Balenciaga de París, pero su coste era inferior. A finales de los años 50, coincidiendo con el auge del turismo en la península, empezaron a llegar clientas del norte de Europa e incluso de Estados Unidos de América. Además del estilo propio de Balenciaga, estas clientas buscaban el toque característico que tenían las prendas confeccionadas bajo la marca EISA, con más bordados, encajes y chaquetas tipo torera.

Quando el dissenyador decidíó retirar-se, en 1968, cerró todos los talleres, tanto los de la firma Balenciaga de París como los tres de la marca EISA en España. Resulta curioso descubrir que el taller de París, que trabajaba a nivel mundial, dejó sin empleo a 500 trabajadoras, mientras que en los tres talleres del Estado había un total de 200 trabajadoras. Esto nos indica la importancia de los talleres del "triángulo de oro", aunque se dedicaran principalmente al mercado español.

EISA Y BALENCIAGA

BIBLIOGRAFIA

CASAMARTINA I PARASSOLS, Josep, *Barcelona alta costura*, Barcelona: Triangle Postals, 2009.

COMPANYS, Mariona (coord.), *Moda i modistes*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya, 2019.

DIOR, Christian, *Christian Dior y yo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

EMILAS, Mariu, *Balenciaga: mi jefe*, Almería: Editorial Círculo Rojo, 2008.

FIGUERAS, Josefina, *Moda española. Una historia de sueños y realidades*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias, 2003.

GARCÍA, Leticia, *Batallón de modistillas*. Madrid: Carpe Noctem, 2022.

GUTIÉRREZ, Juan, «José María Fillol, “padre” del *prêt-à-porter* en España», en *Nombres en la sombra: hacia la reconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Barcelona: Museu del Disseny. Fundación Historia del Diseño, 2019, pp. 109-111, [en línea], <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/publicacion/nombres-en-la-sombra-libro-de-comunicaciones-del-ii-coloquio-de-investigadores-en-textil>

HERNÁNDEZ, Javier, *Manuel Pertegaz: el hombre que rozó la perfección*, Zaragoza: Gobierno de Aragón. Departamento de Cultura y Deporte, 2018.

JACOBS, Laura, *The art of Haute Couture*, New York: Abbeville Press Publishers, 1995.

LÓPEZ GARCIA, Mercè, «Moda y mercado». *Datatèxtil*, 2014, Núm. 31, [en línea] <https://raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/287366>

MARTÍNEZ DE LA PERA, Eloy (dir.), *Henry Clarke y la moda de España bajo el influjo de la Alhambra*. Granada: Junta de Andalucía. Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Patronato de la Alhambra y Generalife, 2023.

MILLER, Lesley Ellis, *Cristóbal Balenciaga, modisto de modistos (1895-1972)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

MULVEY, Kate, *La mujer en el siglo XX: décadas de belleza, 1890 - 1990*. Barcelona: Tres Torres, 1998.

ORTIZ HERAS, Manuel, «Mujer y dictadura franquista». *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 2006, Núm. 28, [en línea], <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495950221001>

PUERTAS I NOVAU, Sílvia, *Artesanes i obreres: treballadores de l'agulla a la Barcelona contemporània*. Lleida: Diario La Mañana, 1994.

ROSÉS, Sílvia, «La alta costura española: a la sombra de Cristóbal Balenciaga», en *Nombres en la sombra: hacia la reconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Barcelona: Museu del Disseny. Fundación Historia del Diseño, 2019, pp. 88-92, [en línea], <https://ajuntament.barcelona.cat/museudeldisseny/es/publicacion/nombres-en-la-sombra-libro-de-comunicaciones-del-ii-coloquio-de-investigadores-en-textil>

RIELLO, Giorgio, *Breve historia de la moda. Desde la Edad Media hasta la actualidad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

SOLÉ, Magda, *Pedro Rodríguez*, Barcelona: Labor, 1991.

VV. AA., *En Madrid: una historia de la moda, 1940-1970*. Madrid: Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2022.

VV. AA., *Mujeres de blanco. Trajes de novia en las colecciones del Museo del Traje*. Madrid: Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, 2007.

WAD

