

# Vestits per a l'ocasió

La indumentària en els ritus de pas



## PUBLICACIÓ

**Edició:** Ajuntament d'Arenys de Mar

### © Textos:

Joan Miquel Llodrà  
Jaume Mascaró  
Neus Ribas  
Carmina Pairet  
Laura Casal-Valls

### © Fotografies:

Irene Masriera, amb l'excepció de:  
David Castañeda  
Txeni Gil  
Mercè Loire  
Agrupació fotogràfica de Catalunya  
Arxiu Històric Fidel Fita, Ajuntament d'Arenys de Mar  
Arxiu Històric de l'Escala  
Arxiu Municipal de l'Ajuntament de Terrassa  
Biblioteca de Catalunya  
Centre Excursionista de Catalunya  
Col·lecció Viñas  
Museu Etnogràfic de Ripoll  
The Graphics Fairy  
I les fotografies cedides per particulars

**Correccions:** Assumpció Ribas, Ajuntament d'Arenys de Mar

**Disseny i maquetació:** Santi Artigas, disseny integral

**Impressió:** Printcolor.es

Dipòsit legal: B 11637-2016

Imprès a Catalunya

Primera edició: maig de 2016

## EXPOSICIÓ

**Organització:** Museu d'Arenys de Mar

**Comissariat i textos:** Neus Ribas. Museu d'Arenys de Mar

**Documentació:** Neus Ribas, Carmina Pairet, Pilar Gómez  
i Museu Etnològic de Ripoll

**Disseny:** Santi Artigas, disseny integral

**Producció i muntatge:** Santi Artigas, disseny integral,  
Pilar Gómez i Ona Curto

**Prestadors:** Colecció Viñas–L'Arca i Museu de l'Anxova i la  
Sal de l'Escala

### Agraïments:

Volem agrair a totes les persones i institucions que han dipositat i donat al Museu d'Arenys de Mar les peces de l'exposició i que amb les seves històries han contribuït a enriquir-la i a Carmina Viñas, Col·lecció Viñas–L'Arca i el Museu de l'Anxova i la Sal de l'Escala que han cedit peces per a aquesta exposició.  
I la col·laboració de Roser Puig, l'Esbart Maragall, LM Infants i Flors Fresia

Podeu accedir a la versió digital d'aquesta publicació a: <http://museu.arenysdemar.cat>



Aquesta obra està subjecta a una llicència Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual 2.5 de Creative Commons. Se'n permet la reproducció, distribució i comunicació pública sempre que se'n citi l'autoria i la titularitat dels drets (Museu d'Arenys de Mar i autors/res identificats amb CC) i no se'n faci un ús comercial. Si transformeu aquesta obra per generar una nova obra derivada, heu de distribuir-la amb una llicència igual a la que regula l'obra original. La llicència completa es pot consultar a: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/es/legalcode.ca>.

# Sumari

---

5

REFLEXIONS A L'ENTORN D'UNA EXPOSICIÓ

Joan Miquel Llodrà

9

EMOCIONS I RITUALS PAS: EL CICLE DE LA VIDA

Jaume Mascaró Pons

17

LA IMPORTÀNCIA DE LA INDUMENTÀRIA EN ELS RITUS DE PAS

Neus Ribas San Emeterio

31

TUL I FLORS DE TARONGINA. EL VESTIT DE NÚVIA EN LA TRADICIÓ BURGESA ESPANYOLA

Carmina Pairet

41

EL COLOR DE LA INTIMITAT: LA ROBA BLANCA

Laura Casal-Valls

49

OBRES DE L'EXPOSICIÓ *VESTITS PER A L'OCASIÓ*

73

TRADUCCIÓ AL CASTELLANO



# Reflexions a l'entorn d'una exposició

---

JOAN MIQUEL LLODRÀ NOGUERAS

Regidor de Cultura de l'Ajuntament d'Arenys de Mar

En el supòsit de que poguessin parlar, estic segur que més d'un museu, en ser preguntat per la seva situació al segle XXI, respondria amb el cap cot que la cosa és força complicada. Efectivament, els museus en general, davant una societat en canvi, en crisi, en evolució constant, ho tenen força difícil, i més, fins i tot, si s'entesten en continuar ancorats en el tipus d'institució que encara avui molts tenen al cap; uns centres on es recull un llegat patrimonial –sigui quina sigui la seva naturalesa–, s'inventaria, en el millor dels casos es documenta, i, si s'escau, o bé s'exposa o bé s'emmagatzema. Pitjor ho tenen els museus locals –que són molts al nostre país– i que, malgrat pertànyer a determinades xarxes, cosa que els enforteix i els fa més visibles en el territori, han de veure com la millor part del pastís se la reparteixen els de la capital –ben pocs s'escapen geogràficament de la marca Barcelona–, molt més mediàtics i amb unes possibilitats i recursos infinitament superiors als de províncies, terme emprat en el sentit més positiu.

El Museu d'Arenys de Mar –en totes les seves seccions– és un més de la seixantena d'equipaments adherits a la Xarxa de Museus Locals de la Diputació de Barcelona i del Registre de Museus de la Generalitat de Catalunya. Des de la seva fundació, fa més de trenta anys, el nostre museu ha anat veient com el creixement de les seves col·leccions era quasi inversament proporcional als serveis que, com tocaria, ha d'oferir als seus usuaris –i per usuaris hem d'entendre les visites i els qui

consulten i estudien els seus fons, entre d'altres. Tot i així, malgrat la manca de la inversió econòmica que realment caldria –malauradament no sempre a causa de les crisis que ens assoten sinó de la desídia o poc interès de les autoritats competents– podem estar ben orgullosos del nostre museu. La seva direcció, amb gran professionalitat, moltes vegades amb una immensa dosi d'inventiva, ha sabut anar adaptant-lo a les necessitats i requisits de qualsevol institució museogràfica de la centúria que ens toca de viure. Queda molt per fer, però es farà, n'hem d'estar segurs. Cal convèncer encara molts buròcrates, l'administració en general –sovint insensible i perversa–, que en els centres museístics no tot es basa en la quantitat de gent que passa per taquilla. No tot s'acaba amb els diners recollits al final de la setmana, ni de bon tros.

Són moltíssims els reptes als quals s'enfronta i ha de donar resposta un museu avui en dia. Si, com dèiem a l'inici, parléssim d'aquelles institucions creades segles enrere com a gabinets de curiositats, ideats per satisfer momentàniament unes necessitats de diversió o entreteniment, podríem continuar tirant de veta unes quantes dècades més. Però no és el cas. Com tampoc és el cas centrar-nos en una de les principals missions de qualsevol museu: vetllar per la correcta conservació d'un patrimoni i disposar de tots els mitjans, econòmics i humans perquè aquesta conservació sigui possible.

En el que sí voldria incidir, i lligar-ho finalment amb l'exposició al voltant de la qual gira aquest catàleg, és

en un fet avui indispensable –i no tan fàcil d’aconseguir– que uneix el museu amb qui potencialment pot arribar a gaudir-ne: la difusió. Resumidament: sense una difusió com cal no hi pot haver coneixement i sense coneixement és impossible tenir consciència del que es posseeix –perquè tots som propietaris dels nostres fons museístics públics–, ni del seu valor, valor cultural, històric, artístic, social,... Difondre, com s’hauria d’entendre en l’actualitat, no és només el fet d’exposar públicament, no és només el fet de mostrar el que sigui i de la manera que sigui, per molt espectaculars que siguin els mitjans dels quals es disposa. Difondre és arribar a establir un lligam permanent entre allò exhibit, amb totes les seves peculiaritats, amb tot el que significa, amb tot el que s’amaga al seu darrera, i qui ho observa. Sense aquesta difusió serà impossible d’assegurar el coneixement del qual parlàvem unes ratlles més amunt i, encara menys, assegurar la conservació, en el temps i en l’espai, de tot allò que mereixi ser-ho, per a nosaltres i per a les generacions futures. Qui no coneix no estima, qui no estima no cuida. Res més senzill.

*Vestits per a l’ocasió*, exposició que vaig tenir el plaer i l’honor d’inaugurar el 24 de gener de 2016, és, precisament, un més dels èxits aconseguits pel Museu d’Arenys de Mar en la vessant divulgativa. A partir d’allò que hom anomena els rituals de pas, pels quals la majoria de nosaltres –una majoria que va a la baixa– hem passat, ens acostem, veiem de prop i entenem una de les principals funcions que les puntes van tenir i han tingut, –en alguns casos encara tenen– al llarg de la història: decorar, ornar, embellir la indumentària, civil o eclesiàstica, i el parament, ja sigui de la llar o religiós. Gràcies a un muntatge atractiu i clar, l’exposició de les peces permet anar seguint un discurs que, degudament il·lustrat amb imatges i objectes complementaris, enganxa l’espectador des del

primer moment. Enganxa tant a qui, per experiència vital, ja sap el que s’hi ensenya, com a qui –em refereixo a les generacions més joves– ni s’imagina el que una volta, no fa pas tants anys, va ser.

*Vestits per a l’ocasió* ens descobreix les puntes, les verdaderes protagonistes del nostre museu, des d’un punt de vista considerablement diferent d’aquell amb què es mostren a la resta de les seves sales. En aquesta exposició temporal les puntes apareixen perfectament contextualitzades, és a dir, fent la funció ornamental per a la qual van ser confeccionades des de bon començament. Així, ens trobem amb vestits de bateig, de comunió o de casament, entre altres, a banda de jocs de llit o vels i mantellines, perfectament guarnits amb aquestes belles trenades en fil per les mans d’anònimes puntaires. *Vestits per a l’ocasió* ens permet veure i entendre les puntes com el que vertaderament són, una de les arts aplicades o decoratives; unes peces que per sí soles –mostrades fredament en unes vitrines– tenen tot el valor artístic i tècnic que els vulguem atorgar, però que vistes aplicades a un teixit determinat, enriquint indumentària, complements o el que sigui, poden ser enteses i apreciades en tota la seva immensitat, estètica i funcional. Això, que pot semblar tan obvi, tan senzill, és cabdal per conèixer molt millor el que realment van ser les puntes i el paper que, al llarg de tants segles, tingueren en la nostra societat.

Un altre dels encerts de *Vestits per a l’ocasió* és el públic al qual va adreçada. Es tracta d’una exposició oberta a tothom, a totes les franges d’edat i a tots els interessos. No hi ha un *target* determinat, per molt que ho pugui semblar en una exposició d’aquestes característiques i és així com hauria de ser sempre. D’aquesta manera, no només seran les puntaires les que gaudeixin de les obres exposades, comentant-ne les tècniques, les maneres de fer i tota mena de curiositats al voltant d’aquest art –avui artesania, ahir ofici–, sinó

també les modistes, les cosidores, les brodadores i totes aquelles professions, que són moltes, vinculades al món del teixit i la confecció. A banda, tots aquells interessats en la història, en l'antropologia i en l'etnografia trobaran també en aquesta mostra dades per al seu interès ja que el seu discurs descriu una manera de fer i de viure que, fins fa pocs anys, era absolutament vigent. D'altres, perquè de despistats sempre n'hi ha, potser no sabran què vénen a veure però de ben segur que en sortiran del tot satisfets, gratament sorpresos de l'experiència, ni indiferents, ni encara menys decebuts. Grans i petits, d'aquí i d'allà, marxaran de *Vestits per a l'ocasió* amb una idea, ni que sigui una, per a reflexionar i pensar. El museu –el nostre i tots els altres– ha de ser qui enforteixi el lligam entre la ciutadania i el patrimoni, amb qui vehiculi la relació que tothom ha de tenir cap allò que ens ve donat dels nostres avantpassats i que nosaltres hem de llegar a la societat d'un futur pròxim.

*Vestits per a l'ocasió*, com tantes altres exposicions temporals organitzades pel Museu d'Arenys de Mar és, a més, la millor de les maneres per treure dels magatzems el ric i quasi inabastable fons d'aquest equipament –un dels conjunts de puntes al coixí i a l'agulla més importants del país–, que, malauradament, no pot ser exposat en la seva totalitat. A banda de les peces que, normalment, no poden veure's, l'exposició exhibeix, entre d'altres, peces donades o dipositades per particulars, alguns estretalment lligats a la història de la nostra vila –és el cas de les famílies Cucurull i Espriu–, altres del nostre país –la donació de les hereves de Francesca Bonnemaison, de les monges del monestir de Sant Benet de Montserrat, o la col·lecció Carmen Tórtola Valencia, dipòsit del Col·legi de l'Art Major de la Seda de Barcelona– i a tots el quals s'ha d'agrair la seva col·laboració. Sense oblidar la cessió per a aquesta exposició de dos vestits de núvia, un

d'ells del Museu de l'Anxova i la Sal de l'Escala i el segon de la col·lecció de Carmina Viñas, que ja l'any 1992 va donar amb el seu marit una important col·lecció de puntes per al Museu d'Arenys de Mar. Entre les peces exhibides hi ha també les últimes adquisicions perquè, que quedi ben clar, el Museu d'Arenys de Mar, tot i les donacions privades i sempre que els pressupostos ho permeten, va ampliant les seves col·leccions per tal de continuar donant forma a la història que recull. El nostre museu és ben viu.

Tota la feina que s'amaga darrera l'exposició *Vestits per a l'ocasió* –selecció i tria de les peces, documentació, redacció, disseny...– seria llençada per la borda si no fos pel catàleg que, afortunadament, se'n publica. I empro el terme “afortunadament” perquè si bé aquest és un altre dels objectius als quals hauria d'aspirar un museu quan organitza una exposició, estretament vinculat al concepte de difusió al qual ens estem referint tota l'estona, la majoria de vegades no arriba a materialitzar-se, i no per falta de ganes. Pel bé del museu, de l'exposició i de tots nosaltres, que al cap i a la fi en som els beneficiaris directes, aquest catàleg permet deixar constància en el temps de l'exposició i, encara més, permet aprofundir en el coneixement de les peces exposades i en molts dels aspectes esmentats o citats en el tot el discurs. Tenim la sort de comptar en aquesta ocasió amb l'aportació de Neus Ribas, Carmina Pairet, Jaume Mascaró i Laura Casal, tots ells reconeguts experts en les seves àrees, els quals amb els seus respectius articles acaben d'arrodonir el tema de l'exposició i ajudar a la seva difusió a través del temps i en l'espai.

Que per molts anys, el nostre museu, com en el passat ho feren les puntaires –amb constància i tenacitat– continuï teixint-nos mil i una històries. A l'espera d'una nova mostra, ens vestirem per a l'ocasió. ■





# Emocions i rituals de pas: El cicle de la vida

JAUME MASCARÓ PONS

Professor jubilat de filosofia de la Universitat de Barcelona

## I

Al llarg de la vida ens passen moltes coses que vivim amb intensitat emocional molt diversa, segons el grau d'implicació que considerem que tenen per a nosaltres. Però no sempre la importància del que ens passa és una qüestió personal. Hi ha fets que ens impliquen profundament, perquè tenen conseqüències per a nosaltres o per al nostre entorn, però dels quals nosaltres només som actors passius, com per exemple el procés que culmina amb el nostre naixement o el que comença amb la nostra mort. De la resta d'experiències de la nostra vida probablement cadascú, si pogués fer-ne una selecció, en marcaria algunes com aquelles que van tenir més intensitat emocional o les que van representar més canvis decisius en la pròpia vida. Però de totes elles, n'hi ha algunes que són compartides per tots els éssers humans i que s'han considerat fites constants del cicle de vida. És per això que totes les cultures conegudes marquen el cicle vital amb rituals i celebracions que posen de relleu la importància per a la comunitat de determinats moments de la vida dels individus. La importància d'aquests rituals deriva del fet que els moments marcats ritualment estan relacionats amb la supervivència del grup, amb la seva continuïtat i la seva cohesió. Els rituals que es consideren comuns són: el que subratlla la pertinença a la comunitat, en el moment del **naixement**, el que reclama la garantia del co-

naixement de les normes i pautes del grup, en els rituals d'iniciació a la **pubertat**, el de l'establiment dels pactes personals i socials per a la reproducció del grup en els rituals de **matrimoni** i el de la protecció de la comunitat en els rituals de traspàs i **mort**. Alguns antropòlegs han mostrat que aquests rituals signifiquen la transformació de fets de naturalesa biològica en realitats culturals, és a dir, que els canvis naturals que es donen en els individus tenen repercussió per a la col·lectivitat i cal que els individus i la comunitat compreguin la importància d'aquests moments, tot canalitzant i socialitzant les emocions que desvetllen.

El 1909 un folklorista (avui en diríem *antropòleg*) francès, d'origen alemany, Arnold van Gennep (1873-1957) va popularitzar el rètol “ritus de pas” (*rites de passage*) per referir-se a aquests rituals del cicle de la vida. El terme s'ha fet comú en el llenguatge antropològic. Però a més de la terminologia va mostrar que aquests rituals tenen una estructura específica que dóna sentit al terme: són rituals de trànsit d'una situació a una altra i per això presenten: a) un moment de separació, *preliminal*, b) un moment d'indefinició, de marge o *liminal*, i c) un moment de reincorporació o agregació, *postliminal*. En el moment de separació, el ritual emfasitza el fet de deixar de ser el que hom era abans, expressant simbòlicament el rebuig de l'anterior. El moment central, el moment *liminal*, és de fet el que permet

la transformació, i és el més carregat de simbolisme ritual. En el moment de la reincorporació, els símbols expressen la transformació, el nou, el que hom acaba d'esdevenir.

L'interès d'aquest esquema d'anàlisi és que ha permès, en els estudis antropològics, descriure i comprendre millor la complexitat social de les diverses cultures humanes, tot mostrant la seva profunda similitud estructural. Però els rituals de pas no són fenòmens estàtics i evolucionen al llarg del temps, generant canvis, modificacions, reformulacions simbòliques, segons el procés mateix de canvi social i cultural. Així, per exemple, el

ritual de la **primera comunió** correspon a la forma religiosa cristiana d'un moment, el *postliminal*, dels rituals tradicionals de pubertat, però avui, en un accelerat procés de laïcització, el ritual equivalent s'expressa encara de forma vacil·lant i dispersa. No és, per tant, estrany, que una senyora anés fa uns anys a l'ajuntament del seu poble a demanar com podia el seu fill fer la "primera comunió pel civil", de la mateixa manera que hi ha un ritual de casament religiós i un ritual civil. Però ningú es planteja el caràcter religiós o civil del dinar de noces o del "viatge de nuvis", que en realitat també formen part del procés ritual del casament.



Processó de Corpus, Arenys de Munt, 1947

En la nostra cultura, catalana i mediterrània, els rituals de pas s'han anat configurant en un procés de sedimentació de tradicions, que inclouen tant els aspectes socials i econòmics, com específicament culturals, dels quals les pràctiques vestimentàries, gastronòmiques, lúdiques revesteixen i complementen un nucli simbòlic religiós derivat de la cristianització de la nostra cultura. La progressiva cristianització de l'imperi romà va anar definint, al llarg de segles, les formes dels rituals que avui encara ens són familiars com a forma cristiana dels rituals de pas, sota la forma de **sagraments**: el bateig, la primera comunió, les noces i els funerals. Aquests rituals s'han anat configurant al llarg del temps i, sobre la base de les normes establertes per l'Església catòlica, han assolit formes específiques a cada territori i comunitat, en especial pel que fa als aspectes més externs dels rituals: vestuari, celebracions festives i implicacions socials. De fet, el que avui celebrem com a forma visible dels rituals de pas cristians correspon, en la majoria dels casos, al moment final *postliminal* de la *reincorporació*. Un bon exemple n'és el ritual de la **primera comunió**, que és el moment de l'admissió de l'infant al món "adult", en la forma de *comensalitat*, és a dir, la participació a l'assemblea misteriosa dels iniciats.

El fet que el cristianisme reformulés el rituals de pas (naixement, pubertat, matrimoni, mort) sota la forma de **sagraments** és ja una proposta cultural interessant. Potser no és trivial recordar que en el context llatí, **sacrum**, (**sagrat**) del qual deriva **sacramentum**, significa "allò separat", és a dir, allò que ha estat reservat per a funcions diverses de les quotidianes, és a dir *profanes*. Sagrat pot ser un espai (un temple), una persona (el sacerdot), un objecte (l'hòstia consagrada), un espai de temps o una acció. Els sagraments són, per tant, en la seva

significació religiosa, les vies a través de les quals s'expressa el **sagrat (sacramenta)**, és a dir, la manera en què Déu es fa present en la vida dels creients. Que els sagraments cristians siguin set (7) és, en la seva forma actual, una decisió del Concili de Trento, al segle XVI, que recull elements del simbolisme arcaic del número 7, el número màgic per excel·lència i, per tant, el que millor expressa el caràcter místic de la presència divina. La correspondència dels 7 sagraments als 4 rituals de pas del cicle de la vida es podria mostrar de forma simplificada en el quadre següent:

| cicle vital      | sagrament/ritual cristià   |
|------------------|--|
| <i>naixement</i> | <i>bateig</i>  |
| <i>pubertat</i>  | <i>confessió</i><br><i>primera comunió</i><br><i>confirmació</i> |
| <i>matrimoni</i> | <i>matrimoni</i><br><i>[sacerdoci]</i>                           |
| <i>mort</i>      | <i>extremunció</i>   |

## II

El **bateig** representa sintèticament el doble moment de la renúncia a la pura "animalitat" del nou nat i la seva incorporació a la col·lectivitat humana a través d'una comunitat de creients. Per això el ritual posa èmfasi en els símbols d'aquesta incorporació: la imposició de nom i cognoms com a forma de reconeixement legítim de la pertinença a una família i a una comunitat i, per tant, de l'adquisició dels drets i

deures inherents a tal pertinença, però també, en el simbolisme més específicament cristià, de l'adopció i respecte de creences i normes, expressat a través del compromís dels padrins. Originalment, el bateig cristià era un moment d'un ritual d'iniciació al sistema de creences i d'admissió a la comunitat de creients, era el final d'un procés de formació i aprenentatge, el catecumenat, que era un veritable moment *liminal*, de marge, que culminava amb el ritual específic del bateig, on la unció de l'oli sagrat, la purificació per la sal i l'aigua eren els símbols perfectes del moment d'agregació. El bateig d'infants apareix a finals del segle IV, quan l'adopció del cristianisme com a religió oficial converteix la religió en un fet sociològic i el bateig assumeix el caràcter de ritual de naixement, deixant simbòlicament en mans dels pares i padrins, la funció d'ensinistrament, que culminarà amb el sagrament de la **confirmació**, en el moment de la pubertat, quan el batejat reafirmarà, ja de forma conscient i personal, les seves creences. És aquest caràcter sociològic del bateig com a expressió de pertinença a una comunitat de creients el que el dota de tota una sèrie d'afegits simbòlics, que combinen conceptes com el d'*identitat i legitimitat*, manifest en la imposició de nom (identitat personal) i cognoms (identitat sociofamiliar), típics de la ritualitat de naixement, amb símbols de purificació i afirmació de creences, que pertanyen a rituals d'iniciació, més característics de la pubertat, en moltes altres cultures. Però per comprendre plenament el lloc del bateig com a ritual de naixement, caldria afegir-hi tot el conjunt de pràctiques i creences relacionades amb la concepció i l'embaràs, que representen els moments *preliminals* i *liminals* que culminen amb el naixement i el bateig. Un repàs de les respostes conegudes al famós qüestionari de 1902, de l'Ateneo de Madrid, mostra



com en aquest punt, la pervivència de creences relacionades amb tradicions màgiques precristianes era molt elevat. Un dels "invents" més suggestius i potser més sorprenents de la teologia cristiana és la invenció dels *llimbs*, aquell espai indefinit, un característic espai de marge, on anaven a parar els nens que morien abans de ser batejats.

El cas dels sagraments lligats a la pubertat és més complex, perquè n'inclou tres, que corresponen a moments diversos del mateix ritual. El catolicisme desplaça la **confessió** i la **primera comunió** a

Família Rucabado Verdaguer el dia de la comunió de Maria Rucabado Verdaguer. Juny 1931. Fotografia cedida per la família Rucabado Verdaguer



l'inici de la segona infància (entre els 6-8 anys, habitualment), tot evitant així la seva vinculació als rituals relacionats amb la iniciació sexual. Aquesta, però, indirectament hi és present perquè representen de forma simbòlica la iniciació al coneixement de les normes morals (confessió), amb la consegüent assumpció del concepte de pecat, de transgressió moral, i del sentiment de culpa, un important mecanisme de regulació de la conducta, que és la funció bàsica dels rituals d'iniciació. El moment d'agregació és el que expressa la primera

comunió, com a recepció a l'assemblea dels creients adults. Amb tot un seguit de pràctiques festives associades, que imiten significativament, en molts aspectes simbòlics (vestuari, gastronomia, regals...), el ritual de noces, la celebració de la primera comunió ha anat canviant segons l'evolució de les normes i recomanacions de les esglésies i els hàbits socials. Avui, des del punt de vista civil, no hi ha un ritual que absorbeixi de forma clara el que ha representat històricament aquesta celebració ritual, però es podria relacionar el ritual de pubertat amb el procés de formació depenent del sistema escolar, amb cadascuna de les seves etapes i cicles i amb les formes amb què se celebra el final de cada etapa d'escolarització, la culminació de la qual podrien ser les festes de graduació, que tenen una gran tradició en altres cultures properes.

Del **matrimoni**, com a ritual de pas, en solem retenir la celebració de les noces, amb tot el seu desplegament de components religiosos i socials. Però en l'anàlisi del ritual, seguint el model de van Gennep, aquesta celebració és també només el moment final d'un llarg procés ritual, el moment d'agregació que celebra el pas de solter a casat, amb tot el que això implica en el cicle vital d'una persona, sobretot en una societat que practica la neolocalitat, és a dir, la constitució d'una família i l'allunyament de la llar paterna. Però en l'estructura del ritual caldria incloure-hi i analitzar les formes de prometatge i els microrituals que les caracteritzen: petició de mà, les diverses formes de contractes socials i de relacions familiars (sistemes de dot, tradicions d'hereu o pubilla) o les celebracions, actualment en ple procés de creixement, dels comiats de solter. Però també la prolongació del ritual en les pràctiques socials del viatge de nuvis. És interessant subratllar com el ritual matrimonial



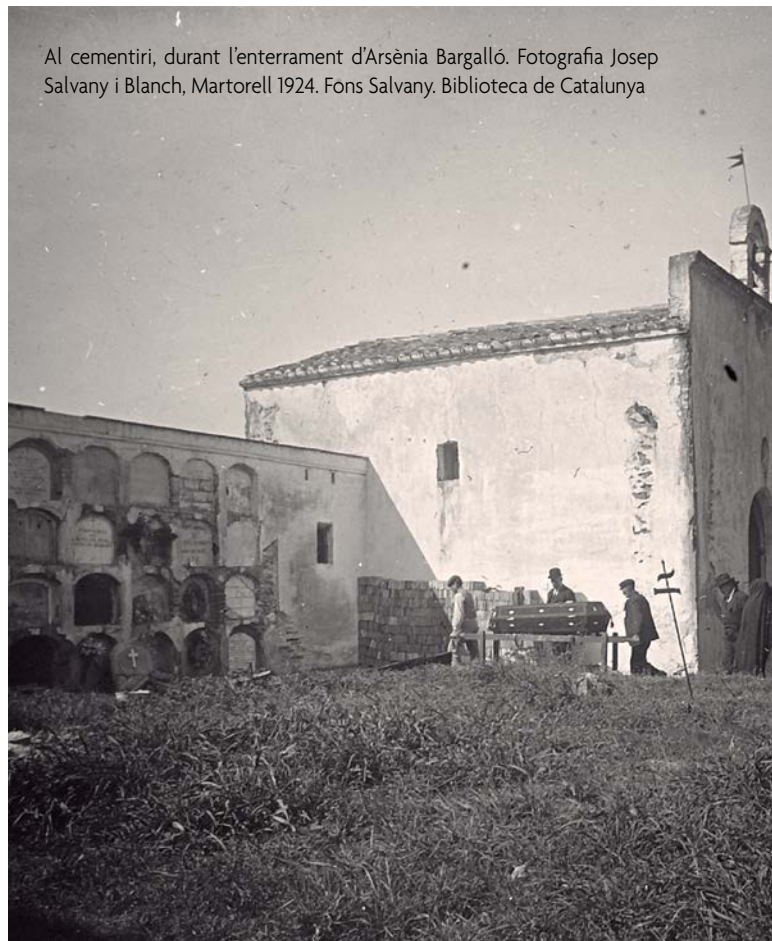
Dues dones amb un nadó en braços el dia del bateig, a la porta d'una església de Vic. Fotografia Josep Torrent i Garrigoles, realitzada entre 1895 i 1917. Centre Excursionista de Catalunya

és el que més fàcilment troba la seva alternativa civil amb relació al ritual religiós. Alguns autors han començat a parlar de “rituals silenciosos” o “rituals tàcits”, pel fet que creix en la nostra societat el nombre de parelles que adopten el compromís de convivència sense casar-se formalment. Són les “parelles de fet”, que a molts països d'Europa representen ja més del 30% dels “matrimonis”. Des de la perspectiva antropològica aquest és un fet que cal relacionar amb molts factors de canvi social, però un dels més importants és la desaparició legal de la consideració de “fills il·legítims” i la legalització dels drets de filiació sobre la base del simple reconeixement i/o la demostració de la filiació biològica. En aquest context, els rituals es transformen en múltiples formes, menys visibles socialment, però presents igualment en la manera en què els individus marquen les decisions que

impliquen canvis en la seva vida, canvis que tenen profundes implicacions emocionals i que necessiten ser canalitzades ritualment.

De tots els rituals del cicle de la vida, el de la celebració de la mort és el que presenta més continuïtat, en la nostra cultura, de la forma religiosa de funeral. Els sentiments implicats són intensos i el trànsit que el ritual expressa és el més radical: el pas a una altra forma de ser present en la vida de la comunitat, sigui en un altre àmbit d'existència per als creients, sigui en el record per a d'altres. En qualsevol cas, el ritual és ambivalent. El subjecte del pas és el difunt i això ho expressa de forma explícita el fet que el

Al cementiri, durant l'enterrament d'Arsènia Bargalló. Fotografia Josep Salvany i Blanch, Martorell 1924. Fons Salvany. Biblioteca de Catalunya



corresponent sagrament cristià, l'**extremunció**, és un ritual de comiat que s'administra abans de la mort i que recull alguns dels elements simbòlics del baptisme, con la unció i el sentit de purificació, que preparen per al darrer viatge. Aquest és també el sentit del funeral religiós, el comiat públic. Però, des del punt de vista social, el ritual de mort sol tenir dos aspectes bàsics, que hi són presents tant si es fa en la seva forma religiosa com civil: la reafirmació del sentiment de grup (família, amics, coneguts) i la construcció social del dol, és a dir, del sentiment de la pena compartida, que permet canalitzar i socialitzar les emocions del moment. Avui han desaparegut les prescripcions socials i

visibles del dol, que s'expressaven en prescripcions diverses de formes de vestir i comportar-se, amb restriccions de vida social, que representaven un veritable període de marge.

L'evolució de la construcció social del dol és un tema interessant d'anàlisi social, perquè com ja hem dit més amunt, les formes més visibles dels rituals van canviant, però les exigències psicosocials de regular els sentiments, en els grans moments de canvi de la vida de les persones, segueixen essent una necessitat dels individus i de la societat. És la funció dels rituals contribuir a la cohesió grupal i a una millor inserció dels individus en la vida social. ■

Barcelona, març de 2016

## REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

CHECA, Francisco; MOLINA, Pedro (eds.). *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Barcelona, Icaria-Antropología, 1997.

GENNEP, Arnold van. *Los ritos de paso*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, (traducció de l'edició francesa de 1969. Ed. original francesa de 1909).

GIRARD, René. *La violence et le sacré*, París, Grasset, 1972.

LISÓN, Carmelo. "Una gran encuesta de 1901-1902 (Notas para la Historia de la Antropología Social en España)", a PRAT, Joan, MARTÍNEZ, Ubaldo, CONTRERAS, Jesús, MORENO, Isidoro (eds.). *Antropología de los pueblos de España*, Madrid, Taurus Universitaria, 1991.

MAISONNEUVE, Jean. *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona, Herder, 1991 (or. francès, 1988).

SEGALEN, Martine. *Ritos y rituales contemporáneos*, Madrid, Alianza Editorial, 2005 (or. francès, 1998).

SCHECHNER, Richard, and APPEL, Willa (eds.). *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

TURNER, Victor W. *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988 (edició original anglesa, 1969).







# La importància de la indumentària en els ritus de pas

NEUS RIBAS SAN EMETERIO

Historiadora i directora del Museu d'Arenys de Mar

La indumentària és per a l'esser humà una forma de comunicació. A través del vestir, moltes vegades informem sobre el nostre estatus, el nostre gènere, la nostra professió, els nostres gustos i fins i tot ens serveix per a posicionar-nos i reafirmar-nos davant els altres. Per aquest motiu, vestim de manera especial per als moments solemnes, vestim per a l'ocasió. Malgrat els canvis d'actituds i de costums socials, mantenim una indumentària concreta en la celebració de cerimònies, tradicions.

La humanitat ha creat uns ritus per als moments excepcionals del cicle vital: el naixement, el pas a l'edat adulta, la creació d'una nova família i la mort. Però també tenim una indumentària concreta ja sigui per identificar-nos professionalment, com ara els uniformes, o per a les cerimònies de caràcter extraordinari. La indumentària i l'aixovar que acompanya aquestes ocasions especials són una forma de comunicació.

Totes les societats escenifiquen els canvis de l'estatus d'un individu a través dels ritus de pas. A la nostra societat, aquests ritus han estat tradicionalment vinculats a la religió catòlica. El bateig celebra una nova vida i la incorporació d'un nou membre a la comunitat; la comunió marca el pas de la infantesa a l'edat d'un major coneixement; el casament, el canvi

a un nou estatus i una nova família; i finalment, el funeral és l'acomiadament d'un membre de la comunitat. Els ritus de pas no únicament serveixen per fer públics els canvis vitals sinó perquè es produeixi un reconeixement per part de la comunitat.

La industrialització de la societat a partir del segle XIX i la preeminència de les ciutats davant els nuclis rurals suposen uns canvis en els costums de la societat. La industrialització i la concentració de població a les àrees urbanes van provocar la uniformitat en el vestit, imitant el model estètic de la burgesia, mentre a les societats rurals encara es mantenia la indumentària popular fins pràcticament la primera meitat del segle XX. Fins a la segona meitat del segle XX, quan encara no hi havia una producció massiva d'indumentària, els vestits utilitzats en les cerimònies adquirien un paper essencial, les dones acostumaven a tenir un únic vestit que lluien en les ocasions especials com eren el casament i el bateig dels fills.

La majoria dels vestits de l'exposició *Vestits per a l'ocasió* i que apareixen en aquest catàleg corresponen al període comprès entre la segona meitat del segle XIX i primera meitat del segle XX, quan, de vegades, la producció d'aquests vestits es deixa de fer en l'àmbit familiar i s'encarrega a tallers o fàbriques.

## LA CELEBRACIÓ DE LA VIDA, EL BATEIG

El ritus del bateig representa, dins la religió cristiana, la incorporació d'un nou membre a la comunitat, l'elecció d'un nom i la seva purificació. La cerimònia tradicionalment se celebrava els primers dies després del naixement; en algunes comunitats, el primer diumenge. El motiu era l'alt percentatge de mortalitat infantil que es produïa fins a mitjan segle XX. A més de la celebració religiosa, el bateig també és una celebració social i familiar que dóna a conèixer a tota la comunitat l'arribada d'un nou membre.

Aquesta cerimònia tan important requeria un vestuari adient. El vestit de bateig és una indumentària complexa confeccionada amb matèries suaus com

organdí, gasa i fins i tot seda, decorada amb puntes i brodat. En molts casos aquestes labors es feien dins el nucli familiar. De vegades, el vestit de bateig era un regal de la padrina i es conservava generació rere generació.

El vestit era tradicionalment de color blanc o color cru per representar la innocència i la puresa del nadó. El conjunt de bateig el formaven el vestit-faldó, la capa i la gorra, i era de caràcter asexuat perquè tant s'utilitzava per a noi com per a noia. El vestit de bateig apareix en el segle XVIII quan es va abandonant el ritus de submergir el nadó en l'aigua, però adquireix importància a partir del segle XIX. La confecció del vestit podia ser realitzada dins la mateixa família –com és el cas del vestit de bateig número 2205 de Fèlix Cucurull i Tey<sup>1</sup> que va confeccionar la seva mare– o bé s'encarregava a tallers tèxtils.

## EL PAS A L'EDAT ADULTA, LA PRIMERA COMUNIÓ

La primera comunió és el ritus pel qual l'infant està preparat espiritualment per rebre el sagrament de l'eucaristia, la màxima expressió de la fe cristiana. Generalment aquesta cerimònia se celebra quan el noi o la noia tenen uns vuit anys. Des del punt de vista social i antropològic aquesta cerimònia representava, fins a la primera meitat del segle XX, el pas de l'infant a l'edat adulta. En una societat on els infants no estaven plenament escolaritzats i molts d'ells s'incorporaven al món laboral ben aviat, la comunió representava aquest canvi d'etapa.<sup>2</sup>



Fèlix Cucurull i Tey de nadó. Fotografia Caietà Solà, Arenys de Mar, 1919. Fotografia cedida per la Família Cucurull

**1.-** Fèlix Cucurull i Tey (Arenys de Mar, 1919-1996) fou escriptor i polític català. Va escriure diverses narracions però va destacar pels seus assajos sobre el catalanisme contemporani i la seva activitat política sempre en posicions de defensa del catalanisme de caràcter progressista. L'any 1985 va obtenir la Creu de de Sant Jordi.

**2.-** En el cas del Bisbat de Girona, des de 1909 es donava la peculiaritat que aquesta cerimònia es realitzava en dues ocasions, a l'edat de 8 anys es feia la primera comunió i 2 o 3 anys més tard es feia la comunió solemne o "professió de fe". Aquesta cerimònia es va establir el 1909 per decret episcopal per als infants d'11-12 anys.



A l'esquerra. Pepita Ramis el dia de la seva primera comunió, c. 1912. Fotografia donada per Montserrat Serra Ramis



A la dreta. Fotografia d'Isabel Bonet Espriu el dia de la seva comunió, 28 d'abril de 1956. Fotografia cedida per Isabel Bonet Espriu

La celebració al voltant de la primera comunió es desenvolupa durant el segle XX i sobretot és a partir dels anys vint que el vestit pren un especial protagonisme. L'infant vestia simbòlicament com un adult; en el cas dels nois, vestit i corbata, uniformes de militar o de mariner. L'infant deixava el pantaló

curt o la faldilla i vestia de llarg per primer cop.

Les noies vestien com petites nívies, amb un vestit llarg blanc i amb vel.<sup>3</sup> En la primera etapa de la postguerra les famílies més humils havien portat vestits més senzills que en alguns casos utilitzarien en altres ocasions o bé servirien per a altres persones. Els canvis socials que es van produir a la nostra societat als anys seixanta van anar incorporant altres models de vestits de comunió més senzills tot i que el blanc continuava sent el color característic. La tradició de vestir als nens que fan la primera comunió de blanc i com adults, a diferència d'altres ritus com el

bateig, encara es manté avui en dia, tot i que en el cas de les noies s'ha abandonat, en la majoria dels casos la utilització del vel.

### Els complements en el vestit de comunió

La indumentària de la primera comunió es complementava amb diversos elements alguns de caràcter religiós i altres que formaven part de l'aixovar d'aquesta cerimònia. Des de principis del segle XX i fins als anys 70 del mateix segle, moltes nenes portaven un vestit blanc acompanyat d'un vel llarg de tul.<sup>4</sup>

3.- "Jo vestia de blanc amb un vel. Totes les de la meva edat que feien la primera comunió anaven així". Aquest testimoni d'una dona de 90 anys en el llibre: *Arenys de Mar (1920-1960)* mostra el costum tan estès durant la primera meitat del segle XX de vestir les nenes que feien la primera comunió com a petites nívies amb vestit llarg i vel blanc. ROYO MAGALLÓN, Maria Pilar. *Arenys de Mar (1920-1960)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 404.

4.- El tul és un teixit transparent i lleuger que pot ser realitzat amb cotó o seda. Segons sembla es va originar a la ciutat francesa de Tulle en el Lemosin, on es va realitzar per primera vegada de manera artesanal amb boixets. Ràpidament el tul va començar a aplicar-se com a fons de molts elements de punta de coixí: vels, colls, punys. Tot i que es coneixen tuls fabricats mecànicament a finals del s. XVIII, no és fins l'any 1808, quan l'anglès John Heathcoat va aconseguir realitzar un tul de gran qualitat. Aquest fet va transformar la fabricació d'aquest teixit que ràpidament es va popularitzar.

Aquesta teixit és encara un element bàsic en la indumentària de la primera comunió i nupcial.

El dia de la comunió, l'infant rep diversos obsequis. Durant molts anys se li regalava un rellotge per reconèixer davant tothom que entrava en l'edat adulta. Uns altres regals eren de caràcter religiós, com el missal de color blanc, el rosari i els recordatoris que es feien d'aquesta data tan assenyalada.



Recordatori de la primera comunió de Josep Genís Vives, c. 1907.  
Valdés Fotògraf, Arenys de Mar

## UN CANVI DE VIDA, UN CANVI DE FAMÍLIA

La cerimònia del casament era tradicionalment el punt final a tot un procés de festeig, prometatge i negociacions econòmiques entre les dues famílies. Al llarg de la història, principalment entre la noblesa i les famílies benestants, els matrimonis eren una forma d'establir pactes i aliances de tipus econòmic o polític. En el cas de la núvia tot aquest procés s'expressava simbòlicament en el mobiliari; la dona aportava al matrimoni una caixa de núvia amb un aixovar domèstic que havia anat confeccionant al llarg del temps: jocs de llit, parament de la llar, i també la roba interior.

A la cerimònia els nuvis anaven degudament vestits, de forma diferenciada de la resta de persones. La imatge que ofereix la núvia davant la comunitat continua tenint una importància essencial. La dona tria un vestit especial per afrontar un ritus –religiós o civil– que implica una transformació en la seva vida. La indumentària triada comunica al seu entorn la nova situació, aquesta indumentària ha anat evolucionant al llarg del segle en funció de les costums, les modes, la situació econòmica i social, la tradició religiosa...

La utilització del blanc com a color preferit per al vestit de núvia sembla tenir l'origen en el vestit blanc amb punta honiton que va portar la reina Victòria del Regne Unit (1819-1901) en el seu casament amb Albert de Saxònia l'any 1840, en lloc del vestit platejat i blanc que era tradicional. A partir d'aquesta data, aquest fet es popularitza entre les classes urbanes i les núvies trien el blanc com a color del vestit de casament. A Espanya, fins a la primera meitat del segle XX, les classes populars, els sectors professionals i la burgesia de les zones



Gran expectació a la sortida de l'església de l'Escala pel casament entre Marina Esquirol i Paradís, de l'Escala, amb l'empresari barceloní Josep Carrascal i Lorca, vinculat al negoci de la pesca del corall. Fons Josep Esquirol. Arxiu Històric de l'Escala

rurals utilitzaven el negre per al vestit de la núvia, que es complementava amb un vel blanc o mantellina negra per casar-se. A partir de mitjan segle XX, la difusió dels grans casaments de la reialesa i la noblesa europea va fer que s'anés imposant el color blanc en el vestuari de la núvia. Depenent de la moda, els vestits de núvia també aniran modificant-se, però mantindran uns estàndards que encara avui són reconeguts. La utilització de materials nobles, com la seda i l'organdí, i la proliferació de puntes i brodats són en moltes ocasions algunes de les característiques del vestit de núvia.

En les zones rurals, i fins al primer quart del segle XX, els contraents portaven el vestit tradicional en aquesta data assenyalada i entre les classes més humils els nuvis conservaven la indumentària que amb tants esforços havien obtingut per a altres grans esdeveniments familiars. En les societats rurals a tot Espanya, els nuvis acostumaven a casar-se amb el vestit tradicional. En el cas català, la núvia duia el vestit tradicional de pubilla format per gipó, faldilla de seda llavorada amb flors de colors, mitenes, davantal de seda amb puntes, mocador de pit i al cap, una mantellina de color blanc. Aquesta



Casament vuitcentista a Sant Pere de Terrassa . Autor desconegut, 6 de juny de 1930. Col·lecció B. Ragón. Arxiu Municipal de l'Ajuntament de Terrassa

peça constitueix el signe indentitari de la núvia. Es tracta d'una peça rectangular però arrodonida als extrems denominada peix central que normalment era brodada, al voltant d'aquest teixit es cosien els volants de punta de grans dimensions que envoltaven el cap i les espatlles de la núvia i que arribaven fins a la cintura.

Salvador Vilarrasa i Vall al seu llibre, *La vida a pagès*, descriu tot el ritual del casament entre un hereu i una

pubilla des dels preparatius a la casa del nuvi, el seguici que passa a buscar a la núvia, el dot que la núvia ha de portar el dia del seu casament i evidentment com va vestida: “la núvia puja a la rectoria per posar-se el vestit de casar i la mantellina i quan està ben arreglada, baixen amb sa mare i germana a l'església”.<sup>5</sup>

### Els complements de la núvia: el ventall i el mocador de casament

Durant el segle del XIX i fins a l'acabament de la Primera Guerra Mundial un dels elements importants

5.- Vilarrasa i Vall, Salvador. *La vida a pagès*. Impremta Maideu. Ripoll, 1975, p. 279.

d'un casament burgès era el ventall, element imprescindible de l'aixovar de la núvia burgesa. El ventall, que generalment era un regal del nuvi, moltes vegades es feia de punta al coixí o a l'agulla i mostrava el poder adquisitiu de la família, ja que aquestes peces eren realitzades per una artesana de categoria. Durant el primer quart del segle XX el luxe a l'aixovar nupcial es podia mesurar per la quantitat de puntes que hi havia en les diferents peces que lluía la núvia, totes elles amb dissenys romàntics d'estil tradicional. Els ventalls de casament eren generalment de color blanc i realitzats amb materials nobles com ivori, os, nacre per al barillarge i puntes per al pais. En el pais del ventall, sovint es representaven símbols del matrimoni, com escenes mitològiques, roses o bé les inicials dels nuvis entrelaçades, llaçades...

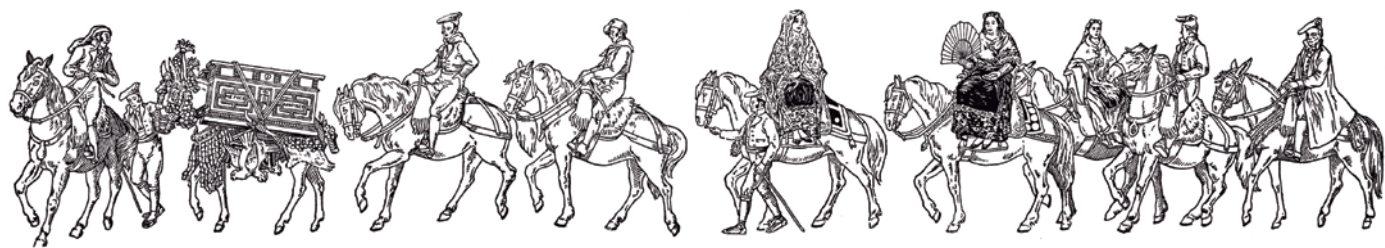
Tradicions i supersticions indiquen que la núvia ha de plorar el dia del seu casament. En les societats rurals aquest fet augurava un any de bones collites, i segons d'altres, el fet que la núvia plorés aquell dia indicava que mai no tornaria a plorar. El mocador blanc de puntes, brodat amb les inicials de la núvia

era l'altre element essencial en l'aixovar de la núvia el dia del seu casament i encara avui en dia moltes núvies segueixen incorporant-lo aquest dia.

El Museu d'Arenys de Mar conserva diversos exemples de mocadors de cerimònia realitzats amb punta de ret fi o d'Arenys com es coneguda aquesta tècnica que es realitzava a la costa nord de Barcelona. Es tracta de treballs realitzats amb cotó blanc amb fons de tul i motius florals. Determinats dissenys es van popularitzar com a mocadors de cerimònia l'últim quart del segle XIX i primer quart del segle XX.<sup>6</sup>

### El vel de núvia

El vel de núvia és un complement important del casament, el seu origen sembla que és molt antic, se situa en les cerimònies de l'Imperi romà. A partir del segle XIX el vel generalment es fa amb tul i s'hi apliquen els motius realitzats amb agulla o boixets, però es tracta d'un producte que té un cost elevat. La mecanització dels treballs de punta va abaratir els costos de fabricació que va permetre fer vels més assequibles.<sup>7</sup>



Comitiva ideal d'un "casament a pagès". Dibuix a la ploma de Josep Ribot i Calpe, publicat el setembre de 1927 a la revista comarcal "Scriptorium". Imatge del Museu Etnogràfic de Ripoll

6.- El ret fi o punta d'Arenys té els seus orígens a principis del segle XIX, quan a tota la costa del Maresme es popularitza aquesta tècnica de punta blanca. L'any 1906, la Casa Castells d'Arenys de Mar va realitzar el mocador de cerimònia per al casament de la Reina Victoria Eugenia amb Alfons XIII amb aquesta tècnica.

7.- Als anys 20 del segle XX els vels acostumen a ser llargs i s'introdueix el costum de cobrir la cara de la núvia per donar dramatisme al moment que es descobreix a l'arribar a l'altar.

En el cas espanyol, la mantellina adquireix un protagonisme en el ritus de casament. Fins als anys trenta del segle XX, moltes núvies utilitzaven la mantellina negra com a vel quan portaven un vestit de núvia de negre. A Andalusia, l'ús de la mantellina és una prerrogativa de la padrina, aquesta ha de dur un vestit llarg senzill acompanyat per una mantellina rectangular de blonda blanca o negra i pinta; la mantellina pot ser feta al coixí, brodada sobre tul o realitzada industrialment.<sup>8</sup> Aquest costum, que es manté avui en dia, s'ha estès als casaments de les classes nobles i la família reial.

### L'aixovar de la núvia

En l'aixovar domèstic de les núvies una de les peces essencials era la seva roba interior. Durant el segle XIX les peces més importants eren la camisa de núvia, el cosset, els *culottes* i els enagos. Totes aquestes peces de color blanc es brodaven amb les inicials de la núvia. Aquest costum es va mantenir fins a la primera meitat del segle XX aproximadament, tot i que la roba interior ja havia evolucionat.

El joc de llit formava part de l'aixovar domèstic i totes les núvies l'havien de personalitzar brodant-hi les seves inicials. Els jocs de llit de la segona meitat del segle XIX fins a la primera meitat del XX acostumen a ser confeccionats dins l'àmbit familiar o en tallers especialitzats. Coixineres i llençols tenen un acabament amb volant fet amb punta artesana, que en el cas català acostuma a ser de tècniques pròpies de la punta catalana: guipur, torchon, ret fi. Els brodats, que en alguns casos



són autèntiques obres d'art, tenen les inicials de la núvia o del nuvi.

La caixa de núvia era el moble que s'aportava com a dot en el matrimoni. Servia com a contenidor i per mostrar els objectes de l'aixovar: jocs de llit, roba interior, totes les peces que la núvia havia confeccionat abans del casament. La història d'aquest tipus de moble es remunta al segle XVI; en molts contractes matrimonials s'especificava que la núvia portava el dot en una caixa *ab son clau y pany*. Segons el poder adquisitiu de cada família podia ser més o menys luxosa. Algunes caixes de núvia eren autèntiques joies d'ebenisteria.<sup>9</sup>

8.- La mantellina és un prenda que es va fer molt popular al segle XIX; a finals del XVIII i primer quart del XIX, s'imposa el *majismo*, les dones acostumen a portar faldilla negra: basquiña i mantellina al cap. Durant el regnat d'Isabel II, aquesta imposa l'ús de la mantellina a la cort en lloc dels barrets.

9.- Les caixes de núvia són uns mobles que es van realitzar a tota Europa i que a Catalunya van tenir una forta presència, van sorgir durant el segle XVI i la seva presència es manté fins la segona meitat del segle XIX. En el gremi d'ebenistes hi havia un grup que s'especialitzava en la construcció d'aquests mobles ricament decorats.





Enterrament. Fotografia Claudi Carbonell, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Número d'inventari 209358-000. Dipòsit de l'Agrupació fotogràfica de Catalunya, 2003

## EL VIATGE FINAL

L'acomiadament d'un membre de la comunitat és un esdeveniment social, en les societats preindustrials el ritus de l'enterrament implicava a tota la comunitat o el poble. Abans del segle XIX, el mort era acompanyat per un seguici que en algunes poblacions es feia amb torxes, seguint les indicacions que el difunt havia deixat. Fins als anys trenta del segle passat, en pobles de muntanya, el mort era portat al cementiri per quatre persones de la seva mateixa condició: quatre vells si era vell, quatre solters si era solter... Progressivament, amb la industrialització de la societat, les cerimònies es van traslladar a l'àmbit més familiar, el mort estava una nit de cos present i la família l'havia de vetllar abans de la cerimònia d'acomiadament. Avui en dia, s'han anat

transformant aquests costums i la vetlla en molts casos es fa als tanatoris gestionats per empreses especialitzades.

## La preparació per a la mort

La religió cristiana té previst un sacrament de preparació per a la mort. Quan una persona agonitzava el sacerdot li administrava el viàtic, que consistia en l'administració de la comunió i la unció amb l'oli. En moltes comunitats rurals l'administració d'aquest sacrament es comunicava per un repic de campanes, el capellà assistia la persona en el seu llit de mort i sobre el llençol s'hi col·locava la tovallola de combregar.

*A les cases riques hi posen una tovallola brodada, que les noies la solen fer anant a costura en el lloc més aprop on hi ha Hermanes i en eixes cases guarneixen el llit de blanc, doncs a més de dita tovallola hi posen una bànova blanca.<sup>10</sup>*

La tovallola de combregar era una roba de lli o cotó envoltada per un volant de punta i brodada amb motius religiosos vinculats a la comunió. Aquests treballs es feien dins l'àmbit familiar o en convents i formaven part de l'aixovar de la família.

## El dol, vestir de negre

La indumentària i l'aixovar domèstic també tenen un paper important en el ritus de l'acomiadament. Quan una persona moria la família directa havia d'escenificar el dol vestint de negre. La tradició manava un període concret per vestir de dol; en algunes zones d'Andalusia el dol podia arribar a durar vuit anys per als familiars directes.

Fins a la primera meitat del segle XX, el dol de l'home s'exterioritzava vestint de negre el primer

10.- Vilarrasa i Vall, Salvador. *La vida a pagès*. Ripoll, 1975, p. 105.

any i després portant colors foscos. En el seu vestit, s'hi col·locaven diferents distintius d'aquesta condició: cinta negra en el barret, braçal negre al voltant de la màniga esquerra de l'americana. Les dones havien de dur un vel llarg sobre el barret, que els amagava el rostre; aquest vel es va anar abandonant per un de gasa negra que es posava directament sobre el cap. Durant les cerimònies religioses, tots els assistents havien de vestir de negre o portar colors foscos i en el cas de les dones duïen vel o mantellines sobre el cap.<sup>11</sup>

## MOMENTS SOLEMNES

Segons l'activitat professional, els individus han de vestir de manera especial en moments i cerimònies solemnes. Exèrcit i cossos de seguretat porten uniforme de gala en actes o celebracions, els diferents representants de la jerarquia eclesiàstica adapten el seu vestuari segons la cerimònia, els doctors universitaris llueixen toga, birret, musseta i punyets a l'inici solemne del curs universitari i en actes protocol·laris.

La toga universitària té el seu origen en la vinculació de les primeres universitats europees als ordres religiosos. D'aquesta manera es va imposar la toga llarga que avui en dia llueixen en alguns actes. El color de la capa i la bocamàniga determina l'especialitat universitària. Similar a la dels doctors universitaris és la indumentària dels advocats, jutges i magistrats. La toga judicial és la indumentària que



Antonio Doñate Martín va ser jutge d'Arenys de Mar i nomenat magistrat l'any 1981. Aquesta fotografia correspon al seu nomenament com a President de l'Audiència Provincial de Barcelona l'any 1986. Fotografia cedida per Antonio Doñate Martín

s'utilitza en els judicis i les cerimònies de l'àmbit judicial, es tracta d'una túnica negra oberta que es confecciona amb alpaca o tergal.

**11.-** La simbologia del negre era molt important en una societat tant influïda per la religió, el Costumari de Joan Amades recull un costum de la Diada dels Difunts a Barcelona, on "els botiguers de robes en general, i molt especialment els del Call, endolaven llurs botigues, o sia que guarnien els aparadors i cobrien les façanes amb robes negres que els donaven aspecte tètric. La gent acostumava a anar a seguir els carrers del Call, de Sant Pere més Baix i d'altres on abundaven les botigues de robes, per tal de veure com estaven guarnides. Els que havien de comprar robes de dol, procuraven fer-ho amb preferència aquest dia". (Joan Amades. *Costumari Català*. Volum V, p. 661).



En el cas de la jerarquia eclesiàstica, la celebració de les diferents cerimònies comporta un tipus de vestimenta. L'alba, que procedeix de la tradició romana, la utilitza el sacerdot per oficiar la missa. Es tracta d'una peça de roba blanca amb el cos obert pel coll i màniga llarga i faldó, que podia ser fet de punta o malla. El seu nom procedeix del llatí *alba*, que vol dir blanca. El roquet, a diferència de l'alba, és més curt. També pot estar guarnit amb puntes o malla, però també en trobem de brodats. Els sacerdots se'l posen sobre la sotana i és la mateixa vestimenta que porten els escolanets.

El Museu d'Arenys de Mar conserva una variada col·lecció d'albes i roquets, entre aquests, peces que havien estat propietat del Doctor Ramon Roca Puig<sup>12</sup> i que van ser realitzades per la Casa Castells<sup>13</sup> d'Arenys de Mar, una de les principals empreses de punta artesana del primer quart del segle XX.

Els punyets són el guarniment, generalment de punta, que porten algunes peces a la bocamàniga. Els punyets distingeixen magistrats, doctors universitaris i també els llueixen alguns càrrecs de la jerarquia eclesiàstica. ■

**12.-** Ramon Roca-Puig va néixer a Algerri l'any 1906, el seu pare mestre d'escola es va traslladar a Arenys de Mar on va créixer Ramon Roca-Puig i on va ser ordenat sacerdot. Al llarg de la seva vida va destacar per la seva tasca de papiròleg i hel·lenista, la seva col·lecció de papirs es conserva a l'Abadia de Montserrat.

**13.-** La Casa Castells va ser la més important empresa de punta artesana del Maresme i una de les més importants de Catalunya des de la seva fundació l'any 1862 fins al seu tancament l'any 1962. Durant el primer quart del segle XX va renovar el llenguatge estètic de la punta artesana amb la realització de peces inspirades en l'estil modernista.

## BIBLIOGRAFIA

- AMADES, Joan. *Costumari Català*, Barcelona, Salvat Editores i Edicions 62, 1983.
- ÁLVAREZ, Consuelo, BORRÁS, José M<sup>a</sup>, FERNANDEZ, David, GONZÁLEZ, Elvira, HERRADÓN, M<sup>a</sup> Antonia y VÁZQUEZ, Elena. *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento*. Madrid, Secretaria General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013.
- BRANDÉS OTO, Maribel. *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse Editorial, SL, 1998.
- CORDNER, Susanna. "A Romantic Frame of Mind", Blog *Here Comes the Bride*, Londres, Victoria and Albert Museum, 11 de febrer de 2015, <<http://www.vam.ac.uk/blog/section/here-come-brides>>
- CORDNER, Susanna. "A Georgian Romance", Blog *Here Comes the Bride*, Londres, Victoria and Albert Museum, 13 d'agost de 2014, <<http://www.vam.ac.uk/blog/section/here-come-brides>>
- CREIXELL, Rosa. "Les caixes catalanes del Museu de Granollers", a *Lauro, revista del Museu de Granollers*, núm. 12, 1996.
- DIVERSOS AUTORES. *Moda en sombras: Museo Nacional del Pueblo Español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991.
- GARRICH, Montserrat i VENTOSA, Sílvia. *Els vestits populars a Catalunya*. Figueres, Brau Edicions, 2014.
- JORBA, Manuel, FONTBONA, Francesc, VÉLEZ, Pilar, MARTÍN I ROS, Rosa Ma., ALARCIA, Miguel Angel i LÓPEZ, Rafael. *La dona i el romanticisme*. Cicle de conferències, Quaderns del Museu Frederic Marès núm 1, Barcelona, Museu Frederic Marès, 1996.
- MENDOZA URGAL, Maria del Mar. *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Director: Molinero Ayala, Francisco, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultat de Bellas Artes, 2010.
- RÀFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, Editorial Milla, 1953.
- RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 2014.
- RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes. *La pieza del mes: Eduard Moureau y Fábrica Alexandre, Abanico, 1858*, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, juny 2010, <<http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/abanico.pdf>>
- ROYO MAGALLÓN, Maria Pilar. *Arenys de Mar (1920-1960)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.
- SAURET, Teresa (dir.). *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Museo del Patrimonio Municipal, 2009.
- SOLER I AMIGÓ, Joan (dir.) *Tradicionari. Enciclopedia de la cultura popular de Catalunya, La vida de la gent (1)*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, SA i Generalitat de Catalunya, 2005.
- VENDRELL, Felip. *Històries de l'amor pagès. Costums i usos amorosos dels pagesos catalans*, Capellades, Edicions Grata, 1998.
- VILARRASA, Salvador. *La vida a pagès*, Ripoll, Imprenta Maideu, 1975.
- WACHTENDORFF, Karin. "El tul, un tejido versátil", Blog *Historia de la moda y los tejidos*, Febrer i març de 2012, <<http://historiadelamodaylostejidos.blogspot.com.es/2012/02/tul-un-tejido-versatil-i.html>>
- ZASSO, Anne. *Marriage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.





Fig. 1: Maria Mercè de Borbó i Orleans el dia del seu casament amb el príncep Joan de Borbó, Roma, 1935

# Tul i flors de tarongina.

## El vestit de núvia en la tradició burgesa espanyola

---

CARMINA PAIRET

Sociòloga, conservadora “Colección Viñas”

La tradició en la indumentària nupcial, tot i que aparentment inamovible, es reinventada generació rere generació, i canvia amb el discurs i les imatges associades a diferents contextos sociohistòrics. De fet, moltes de les tradicions nupcials d'avui en dia, aparentment mil·lenàries, van ser reinventades o construïdes durant el segle XIX. A Espanya, la persistència d'elements històrics tradicionals en la indumentària popular, (Albizua, 1988; Herradón, 2010) dóna lloc a una combinació d'elements dispersos en els vestits de cerimònia, entre els quals s'inclou la indumentària nupcial.

Aquest article presenta l'evolució del vestit nupcial femení i, en particular, de dos dels seus complements més simbòlics: la flor de tarongina i el vel. Veurem com aquests dos accessoris de l'aixovar nupcial prenen protagonisme en l'imaginari de la núvia coincidint amb el canvi de segle. Ens fixarem en les particularitats que presenta a Espanya el vestit de núvia i els seus accessoris, de 1900 fins a 1930, a través dels retrats de casament, les imatges en les revistes il·lustrades de l'època i els models icònics de cada dècada.

### La núvia vestia de negre i amb mantellina

El segle XIX aporta a Europa el vestit blanc de núvia. L'any 1840, el vestit de la reina Victòria del Regne Unit, que es casà amb un vestit blanc de ras i punta, suposa la consagració del blanc com a color nupcial per a les classes benestants.

Fins a mitjan del segle XIX, el vestit de núvia utilitzat per les elits socials a Europa és una simple transposició del vestit de gala i segueix estrictament la moda del moment (Zazzo, 1998). A finals del segle XIX, mentre en altres països d'Europa, el vestit blanc es generalitza entre les classes benestants, a Espanya s'ha d'esperar fins mitjan el segle XX perquè triomfi el color blanc. El negre es manté com a color dominant de la indumentària nupcial durant bona part del segle XX i queda palesa la dicotomia entre el blanc i el negre entre classes socials (Martín, 1998). A Espanya, fins el 1920, únicament les núvies de famílies de les classes altes es casaven de blanc.<sup>1</sup> El vestit blanc, dissenyat per a ser portat només un dia, és símbol de despesa ostentosa i de luxe innecessari.

---

1. “La mujer rica usa traje blanco, velo blanco y corona de azahar, la mediana el mejor vestido que tiene y el velo y el azahar en el pecho, y la pobre los trapitos de cristianar, sean como sean y mantilla” (“Encuesta del Ateneo 1901”, a LIMÓN DELGADO, Antonio. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981 p. 184-185).

En una revista de l'època trobem aquesta resposta a la sol·licitud d'una núvia sobre el color del seu vestit: “El vestido blanco para el acto de casamiento, está siempre bien, aquí y en todas partes; pero como en España no es indispensable como en Francia, si Usted comprende que no ha de tener después ocasión de aprovecharle, puede hacérsele negro que no tiene ese inconveniente. Puede poner algún grupo de flor de azahar en el cuerpo” *El eco de la moda*. núm. 8 pàg. 58, Barcelona, 1898.

Espanya té una llarga tradició de vestir de negre.<sup>2</sup> En les classes mitjanes i baixes, i fins i tot en la petita burgesia predominava el color negre, ja que el vestit podia ser reutilitzat en altres ocasions, especialment en els enterraments, i en els períodes de dol, que eren molt llargs. Tampoc estava ben vist que una núvia de més de trenta anys vestís de blanc. El discurs de decor i pudor està molt present en les revistes femenines de l'època.

“En los casamientos más modestos, el marido va de levita y la novia vestida de seda o de lanilla negra con velo de tul y bouquet de azahar. Esta es a mi entender, una medida prudente, como todo lo que tienda a no derrochar” (*El eco de la moda*, v 1899, núm. 42 p. 330).

Es difícil posar data exacta a quan el color blanc va començar a ser utilitzat per les núvies de la vella i la nova aristocràcia,<sup>3</sup> imitant a les núvies reials. En les primeres dècades del segle XX, el color blanc apareix tímidament a les revistes de moda i comença la difusió del model. Mentre tant, la Espanya rural continua pri-

vilegiant la indumentària regional, casi sempre acompanyada de mantellina negra. El blanc se introdueix en les classes mitjanes ben entrat el segle XX.

Mantellina i vel de tul comparteixen protagonisme durant molt de temps entre les núvies de classe mitjana, sent aquest un tret singular de les núvies espanyoles d'aquest període. Fins a l'any 1960, trobem retrats de núvies vestides amb mantellina negra. La imatge més habitual, en els fons fotogràfics consultats, és la d'una núvia vestida de negre amb indumentària de carrer de confecció clàssica i amb mantellina negra. La mantellina s'acompanya gairebé sempre amb pinta, i una corona de tarongina. És curiós veure com la indumentària no pateix grans variacions en aquesta època i el protagonisme l'agafa l'adorn al cap, i la col·locació de la mantellina i de la pinta. Així, l'any 1900 es porta la mantellina creuada sobre el pit i amb pinta baixa coronada per un petit pom de tarongina. L'any 1920, es porta una pinta molt més alta, la mantellina tapa el front i es porta la corona de flors de taronger com a diadema frontal. Curiosament, quan la núvia porta mantellina negra, l'únic element que la singularitza com a núvia és l'esclat del blanc de la tarongina en el cabell i/o a la solapa.

### Vel i flors de tarongina, elements del ritual de trànsit

En lloc de determinar la data exacta en que s'imposa el color blanc, és millor fixar-se quan canvia el significat del ritus, i com pren forma en imatges i paraules en l'imaginari de la núvia<sup>4</sup> burgesa. El ritual

2.- Des de la monarquia dels Àustries, el color negre té un paper preminent en la cort espanyola i pren un categoria de prestigi indiscutible. (Leira, 2007).

3.- Ens basem en Carr (2003) per a definir aquesta nova aristocràcia, o ennoblits, com a “una aristocràcia de notables que formaban el núcleo de la élite política: generales, especuladores inmobiliarios, periodistas, políticos destacados y abogados” (Carr, 2003, p.67). En la moda i altres consums d'oci ha estat assenyalat el paper de la “nova aristocràcia” (com classe intermèdia que es troba entre la vella aristocràcia i la burgesia urbana).

4.- Zazzo (1998) ja senyala la plasticitat del ritual del vestit blanc. La desaparitat dels models de difusió dificulten determinar la data exacta en què va començar la moda del vestit blanc.





Fig. 2: Vestit casament de Victòria Eugènia de Battenberg, esposa d'Alfons XIII, 1906

del matrimoni marca simbòlicament la separació dels nuvis respecte a les seves famílies d'origen i la integració en el grup amb una nova casa o entitat familiar. “Durant la cerimònia, els nuvis no estan ni solters ni casats sinó que estan suspesos en una etapa indefinida, marginal; situació que es relata amb senyals, ritus o objectes que deixen clara la seva excepcionalitat” (Sauret, 2008, p .13).

Les flors de taronger, representen el frescor de la virginitat. Solien ser de pell blanca, i a partir de mitjans del XIX es fabriquen de cera, filferro i roba encerada (Zambrana, 2008). Una altre variació és trobar-les en forma de poms embolicats amb puntes fines (fig. 4) o inclús en grans rams amb “nusos d’amor” penjant (fig. 6). També s’incorporen dins de l’estructura mateixa del vestit amb garlandes decoratives, especialment a les faldilles entre 1880 i 1920 (fig. 2). L’etiqueta deia que la núvia podia reutilitzar el vestit els primers dies de casada, però en cap cas devia vestir de nou el vel ni les flors de taronger, símbol de puresa i virginitat. Se’n desprenia en algun moment de la cerimònia, superat aquest estadi de trànsit, ja com a dona casada.

El cobriment o *velatio* del cap és un dels elements més simbòlics del matrimoni des de temps de l’Imperi romà. Els vels del segle XVIII eren fets de punta, al principi, el tul<sup>5</sup> llis mai es portava sol. Fins l’any 1834 (Coopens, 2001), no apareix el primer vel sense puntes en els gravats de moda de París. No s’ha d’oblidar que el recurs del tul i les puntes està lligat a determinades revolucions tècniques, com el que va suposar la invenció del tul mecànic l’any 1830 i

5.- Ja es parlava el 1850 en les revistes de moda de “tul il·lusió”, concepció avui en dia reservada al tul polièster, tot i que llavors es tractava de tul de seda. A Espanya la reialesa acostuma a utilitzar vels de punta, així com les cases més aristocràtiques vels d’Alençon, de *point de gaze* o de punta d’aplicació a partir de 1880. El vel en els casaments reials i de l’aristocràcia acostumen a ser de punta (figs. 2 i 5), d’herència familiar o reutilitzant puntes que conserva la família per a l’ocasió. L’extensió del tul mecànic, fa que el vel de tul es posi de moda, i inclús sigui recomanat en les principals revistes de moda.



Fig. 3: Assumpció Iborra Guillamot el dia del seu casament amb Alfred Pérez Florensa a Barcelona, 1904. Fotografia Audouard, cedida per la família Pérez Bastardes

l'apogeu de les puntes d'aplicació de boixets sobre tul, molt més econòmiques (Martí, 1996).

La popularització del tul i de la tarongina té a veure en part amb l'aparició del ritual de la fotografia i de la seva popularització entre la burgesia. Els nuvis es feien la foto un cop casats, i anaven a l'estudi fotogràfic<sup>6</sup> més proper amb el seu vestit de casament o, en el cas del pobles petits, havien d'esperar a què

arribessin els fotògrafs ambulants. Amb l'extensió de les còpies fotogràfiques<sup>7</sup> i la popularització de l'àlbum fotogràfic on es col·leccionaven, van començar a obrir-se gabinets de fotografia a totes les capitals de província. El posat dels nuvis tenia un attrezzo específic format per cortina decorada de fons i una cadira que servia per a recrear un saló burgès (Gómez i Ruiz, 2008). Era el decorat per a una nova i creixent classe, l'orgullosa burgesia, que comença a voler veure's en imatges. En els retrats de casament es posava l'accent en alguns elements identificatius del ritual com les flors i el tul. De fet, aquests dos elements, flors i tul eren els complements que, algunes vegades, cedien els estudis fotogràfics en el cas de les núvies més humils, així com el barret de copa alta o el bombí per al nuvi.

### Evolució del cobriment del cap de núvia a finals del segle

A partir de 1910, les revistes de moda comencen a publicar fotos de casament de personatges reials i aristocràtics, vestits de blanc. Els inventors de modes acostumen a ser membres de la reialesa o de la seva família, i aquesta indumentària va essent imitada, primer per la "nova aristocràcia", seguidament per l'alta burgesia i finalment per la burgesia mitjana.

Des de 1898 fins a la primera dècada del segle XX, era moda l'estil princesa –vestit d'una peça– o el conjunt del cos acabat en punxa muntat sobre una faldilla, dissimulant la separació amb un cinturó tipus *corselet* (fig. 2 i 3). S'abandona el polissó, i la silueta pren forma d'S ressaltada per la cotilla que forma cintura de vespa i la forma acampanada de la faldilla (fig. 4). La posició de les mans entrelaçades

6.- A Espanya a finals de 1891, hi havia aproximadament 500 estudis fotogràfics. (Gómez i Ruiz, 2008).

7.- Es coneguda com a targeta de visita el retrat estandaritzat inventat pel francès André Adolphe. E. Disdéri va reduir les dimensions de la fotografia i va multiplicar les còpies de cada fotografia.

i amb guants, amb un ram de flors sobre la regió pública, és recurrent a finals de segle. Aquesta postura accentua la imatge de pudor i submissió que acostuma a adoptar la dona en les representacions nupcials de l'època. El vel es porta sobre el pentinat,



Fig. 4: Vestit de núvia de setí, c. 1895. Col·lecció Viñas

subjecte amb corones petites o diademes, disposat “a la jueva” i drapejat amb un rodet. (Pasalodos, 2007). Un model icònic de principis del segle XX, va ser Victòria Eugènia de Battemberg (fig. 2), esposa d'Alfons XIII, que l'any 1906 es va casar amb un



Fig. 5: Vestit de núvia de tul i puntes de cinta aplicades, c. 1910. Col·lecció Viñas



Fig. 6: Postal romàntica, Foto Pep Parer, primer quart del segle XXI.  
Fons Xavier Roigé. MHC.

vestit de setí blanc brodat en plata i amb una cua i vel de més de quatre metres. La núvia també portava cosits en el vestit uns penjolls de tarongina.<sup>8</sup>

L'any 1910, la silueta es simplifica, i les puntes a mà i sobre tot les mecàniques envaeixen els vestits (fig. 5). Les dones s'alliberen de les cotilles i puja la cintura dels vestits, es torna a l'estil imperi. La faldilla s'escurça pel davant però es mantenen les cues llargues. El vel pren més volum a l'alçada dels cabells, a vegades es col·loca també "a la grega" amb flors de tarongina als dos costats.

Cap al 1920, el vestit de núvia pateix un canvi important i s'escurcen les faldilles i comencen a ensenyar-se les cames (veure vestit de la Col·lecció Viñas, a la pàg. 59). En canvi, el vel s'allarga i passa a ser al menys de tres metres de llarg, caient dramàticament a terra com a contrapunt del vestit curt. El vel se cenyeix als cabells pentinats *à la garçonne*, amb flors de tarongina o perles, i tapa el front amb el suport de diademes, casquets de filferro o *bandeaux* de setí. Algunes cues surten de les espatlles, en forma de "capa de la cort". Un casament icònic en aquesta dècada a Espanya, va ser el de María del Rosario de Silva y Gurtubay amb Jacobo Fitz-James Stuart, Duc d'Alba a Londres el 1920.<sup>9</sup> Ella portava un vestit modern curt amb cua i puntes, i el vel cenyit al front amb flors de tarongina.

A la dècada de 1930 retornen els vestits llargs, molt sovint tallats de biaix o drapejats, que emfatitzen el moviment. Les siluetes es tornen molt més lleugeres, els vels continuen sent llargs, tot i que no

**8.-** Aquest vestit és icònic perquè el dia del casament l'any 1906, al sortir la comitiva de l'església San Jeronimo el Real de Madrid, l'anarquista Mateo Morral va llençar una bomba sobre la carrossa reial. Els reis van sortir il·lesos, però el vestit i les sabates de la reina Victòria Eugènia, regals del rei, van resultar tacats amb sang, i van quedar marcats pel dramatisme dels esdeveniments.

**9.-** El casament va ser reproduït per nombroses publicacions nacionals i internacionals. El posat de tots dos drets, en el mateix nivell, és emblemàtic i marcarà un gir en la moda del posat, perquè fins aleshores un dels dos contraients posava assegut. (SAURET, TERESA. *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008, p.13).



Fig. 7: Casament a Molins de Rei, 1935. Col·lecció Viñas



Fig. 8 : Vestit de núvia de setí, c. 1935. Col·lecció Viñas >>

tant, i alguns cops desapareixen, i es substitueixen per corones simples. Es deixa lliure el front i la flor de tarongina es porta com una diadema (fig.7). El 12 d'octubre de 1935 es va celebrar a Roma el casament del príncep Joan de Borbó amb María de las Mercedes de Borbó i Orleans. La núvia lluia un vestit curt amb lamé de plata amb puntes antigues i un llarg i esplèndid vel de gasa, agafat amb una diadema de flors de tarongina. (fig 1).

Com a conclusió, veiem que si el vestit de les classes altes evoluciona seguint d'aprop la moda en el

tombant del segle, hi ha dos elements, el vel i les flors de tarongina, que són invariables en el tombant de segle. Ambdós confereixen estatus a la nova família. És en el canvi de segle que l'ideal de núvia burgesa, de blanc, i amb un vestit creat per a l'ocasió, comença a gestar-se en imatges, gràcies a l'expansió de la fotografia. Per a les núvies de classe mitjana, les variacions en el vestit negre són escasses i són en el pentinat i els complements del cap els que permeten més llicències així com incorporar noves modes a les velles tradicions. ■

## BIBLIOGRAFIA

- ACERO, Eduardo. *Novias en blanco y negro*, Villanueva de la Serena, Palacio Consistorial La Jabonera, 2013.
- ALBIZA HUARTE, Enriqueta. "Apéndice" en LAYER, James. *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.
- BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995.
- BRADLEY, Helen and CLAY, Donald, *Wedding dress across cultures*, Londres, Berg Publishers, 2003.
- CARR, Raymond. *De la Restauración a la democracia. 1875-1989*, Barcelona, Ariel, 2003.
- COPPENS, Marguerite. *La mariée, princesse d'un jour. Une histoire de la mariée en Belgique du XIX au XX siècle*, Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, 2001.
- DAVANZO POLI, Doretta e DE BUZZACARINI, Vittoria, *L'Abito da Sposa*, Modena, Zandi, 1989.
- DE LA PUERTA, Ruth. *El llenguatge del vestit. El cas valencià, segles XVIII i XIX*, València, Bullent, 2002.
- GÓMEZ, Ana Julia y RUÍZ, Francisco Javier. "El retrato fotográfico de boda 1860/1936", a *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.
- HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia. *La tradición ante el espejo. Pervivencia de elementos históricos en la indumentaria popular española*. Madrid, Museo del Traje, 2010.
- LEIRA, Amelia. "La moda en España durante el siglo XVIII", en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.
- LIMÓN DELGADO, Antonio. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación provincial, 1981.
- MARTÍN ROS, Rosa Ma. "Els arts tèxtils i la indumentària al Romanticisme", a *La dona i el Romanticisme*, Quarderns del Museu Frederic Mares núm. 1, Barcelona, 1996.
- MARTÍN ROS, Rosa Ma. "El vestit nupcial en la cultura occidental", a *Vestits nupcials 1770-1998*. Barcelona, Museu Tèxtil i d'indumentària, 1998.
- MORA, Charo. *Pronovias: 50 años vistiendo sueños*, Madrid, St Patick SLU 2011.
- PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado. Madrid 1898-1915*, Director: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte, 2003.
- PASALODOS SALGADO, Mercedes. "Algunas consideraciones sobre la moda durante la Belle Epoque" a *Indumenta, Revista del Museo del Traje* núm. 0, Madrid, 2007.
- PENA GONZÁLEZ, Pablo. "La indumentaria en España en el periodo Isabelino (1830-1868)" a *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.
- PROBERT, Cristina. *Brides in Vogue*, New York, Abbeville Press, 1984.
- QUINTERO MORÓN, Victoria. "Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?" a *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.
- SAURET, Teresa. "Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino. La exposición y sus objetivos", a *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.
- SMOLAR-MEYNART, A., TER ASSATOUROFF C., VREBOS M., FRERE B. *Vive la mariée, deux siècles de dentelles et falbalas*, Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle, 1998.
- VAQUERO ARGÜELLES, Isabel. "El reinado de la alta costura: la moda de la primera mitad del siglo XIX", a *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.
- ZAMBRANA, Francisco. "El traje de novia en el siglo XIX", a *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.
- ZAZZO, Anne, "La robe sans qualités", a *Mariage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.
- ZAZZO, Anne. "Une histoire cousue de fil blanc", a *Mariage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.





# El color de la intimitat: la roba blanca

---

LAURA CASAL-VALLS

Doctora en Història de l'Art i especialista en història de la moda i el patrimoni tèxtil

La roba blanca, sovint invisible en els grans compendis d'història del vestit i del tèxtil, forma part de l'esfera íntima, tan de la llar com de l'individu, i ha evolucionat de manera estreta amb la cultura material de les societats. Si bé es pot trobar la raó del seu ús en qüestions higièniques o fins i tot climatològiques, de la mateixa manera que amb el vestit exterior es comunica, també el vestit interior, ja sigui per a la casa com per a una persona, adquireix una dimensió comunicativa important. Símbol d'ostentació i de prestigi, sovint es troba descrita entre l'aixovar domèstic, en inventaris, testaments o capítols matrimonials.

S'anomenava "roba blanca" tant la roba interior, que es duia sota els vestits exteriors, com també aquelles peces que formaven part del parament de la llar i de l'aixovar domèstic: tovalloles, jocs de llit, mocadors, estovalles, estors... i la seva característica fou, durant segles, el color blanc. L'ús de teixit blanc responia d'una banda al fet que era més barat, ja que era sense tractar, i de l'altra, que era molt més fàcil de rentar sense descolorir, emprant lleixius i blanquejants. A més, la roba blanca, en contacte constant amb la pell, no destenyia, com sí que passava amb d'altres peces de vestir. Més enllà d'aquestes raons higièniques, segurament el blanc tenia un significat de puresa, de netedat, que el feia més adient per aquest tipus de peces.

El pas dels anys, i els canvis viscuts per la nostra societat durant el darrer segle, han modificat de manera molt notable les característiques de la nostra roba íntima i del valor que li atorguem. Ara és fàcil adquirir, a preus baixos, jocs de llit o qualsevol altre tipus de complement tèxtil per a la llar, així com roba interior –tan femenina com masculina– nova de trinca pràcticament a cada temporada. Però és evident que aquest ritme de consum no ha estat sempre el mateix, i el valor que tenien aquestes peces segles ençà queda palès en nombrosos escrits notariaus.

Tenim testimonis de la importància i del valor d'aquest tipus de peces ja des de temps antics, a través d'inventaris en els que la roba blanca era comptada com a part dels béns familiars. En tenim un testimoni a les acaballes del segle XVII, a la Vila de Cervera, en l'inventari d'una família benestant en el qual es descriuen "dos bauls, de la Senyora Cecília, dis hi ha la roba blanca de dita Senyora y roba de servey" (sic).<sup>1</sup> En aquest mateix inventari hi trobem descrites les peces de roba blanca relacionades amb el parament de la llar: "Item. Cinquanta llansols, nou de llens, tres de tela, quatre de estopa y los demes de cànem. Item. Una dotsena y mitja de tovalloles, set de lli y les demes, ordinaries de canem y estopa de lli. Item. Dues dotsenes de coy-

---

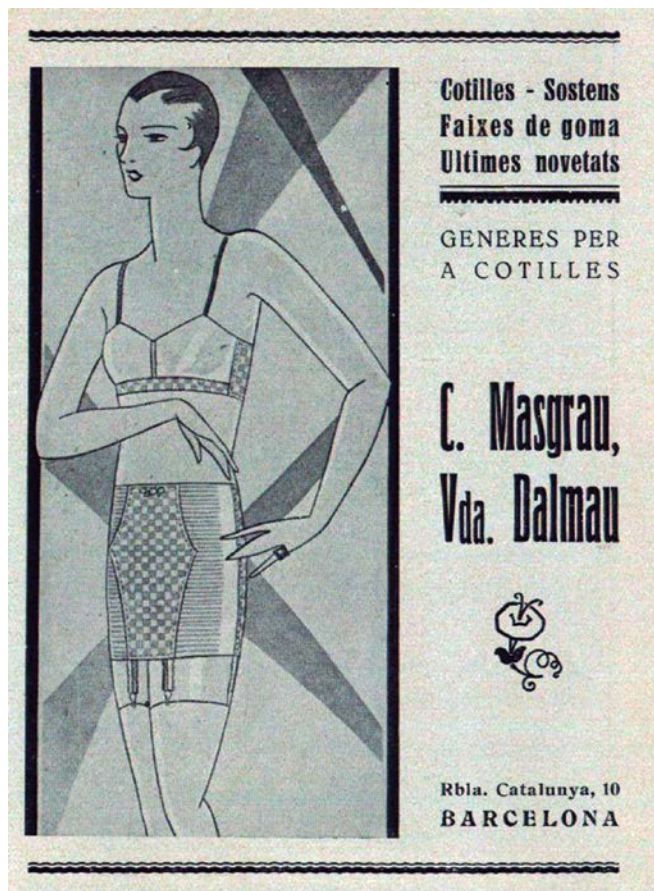
1.- LLOBET, Jaume, "Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de les nostres viles a principis del segle XVII)", *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, n. 9 (1996), p. 209.

xineres, dotse de tela y les demes de lli y de canem. Item. Item. Dotse estovalletes de la cuyna”.<sup>2</sup>

L'aixovar de les noies estava ben assortit de roba blanca, tan per a elles com per a la llar. En funció de l'estatus social, les peces que el componien eren

més nombroses, més treballades i noves de trinca (sovint inventariades com “nou i sense estrenar”).<sup>3</sup> En el cas de les noies de famílies més humils, l'aixovar podia estar format per peces heretades de la família. Observant l'inventari d'una casa pairal de l'any 1821, a Matadepera, s'hi descriuen les peces de roba interior i de roba blanca conservades en una “caixa major”, juntament amb altres peces de vestir de dona i de nen: “28 camises de dona ab mànigues de tela, 3 enagos, un mocador blanc de seda, 3 davantals de muselina, mitjjes de fil blau, de seda obscura i de seda blava, un ret vermell de seda, un manguito de vellut de seda, una jaqueta de tela, mocadors de seda i de tela guarnits ab puntas, i vàries peces de roba blanca”.<sup>4</sup>


Tot i que ja des del segle XIII es té notícia de peces interiors anomenades camises o gonelles, tan per a homes com per a dones, no fou fins als anys trenta del segle XIX que la roba interior femenina es va començar a desenvolupar de manera molt accelerada. Vinculada a les noves estructures productives, a un nou consum i a les noves formes de comerç, seguia també la tendència iniciada ja des de la meitat de la centúria anterior, quan progressivament va anar augmentant l'interès per l'ornament i pels complements vestimentaris, com cintes, randes, ventalls, puntes, etc. Al llarg del segle XIX les peces de roba interior es van anar complicant, modificant i en van aparèixer de noves, responent a les formes externes del vestit. A mesura que es feien més habituals i se n'abaratien els costos, aquestes deixaven de constar



**Cotilles - Sostens  
Faixes de goma  
Ultimes novetats**

**GENERES PER  
A COTILLES**

**C. Masgrau,  
Vda. Dalmau**



**Rbla. Catalunya, 10  
BARCELONA**

Anunci de roba interior, *D'Ací i D'allà* n. 133, gener, 1929

- 2.- LLOBET, Jaume, “Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de les nostres viles a principis del segle XVII)”, *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, n. 9 (1996), p. 212.
- 3.- GARCÍA FERNANDEZ, Máximo, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 2009, VIII, p. 141.
- 4.- AHCT, Fons notarial, Francesc Soler i Ler, *Vigessimum Manuale*, f. 269-274 (9 juny 1821). Citat a: AMETLLER, Manel, “Una masia de Matadepera: Can Solà de la Font, o del Racó. Notes per a la seva història”, *Revista Terme*, n. 13 (1998), p. 45.

als inventaris familiars, evidenciant la pèrdua de valor material d'aquestes peces.

### La confecció de la roba blanca: una indústria amagada

El col·lectiu de treballadors de la indústria del vestit es modificà a mesura que apareixia una nova indústria de la moda. Dels sastres i les costureres es passà a una pluralitat de tasques especialitzades: des de cosidores de colls de camisa, a confeccionadores de roba blanca. Si bé a l'època gremial les dones només podien confeccionar roba blanca i la confecció de vestits quedava en mans dels sastres, al llarg del segle XIX aquestes reivindicaren el seu dret a poder cosir vestits per a les senyores, apel·lant a la moral i a la intimitat que requeria la presa de mides i les diverses emproves.<sup>5</sup> A poc a poc van anar guanyant terreny i durant la segona meitat de segle la confecció de vestits i de roba blanca eren els sectors de producció que concentraven un nombre més elevat de dones treballadores.<sup>6</sup> Els dos tipus de producció requerien coneixements diferents i tenien estatus diferenciats. Les cosidores de roba interior o blanca tenien menys reconeixement laboral que les modistes dedicades a la confecció de moda i de vestits. Conegudes com les “treballadores de l'agulla”, la seva no era una realitat laboral gaire prometedora.

El Ministeri de Foment publicà una memòria sobre l'estat de la indústria a la Província de Barcelona l'any 1907, en el qual hi havia comptats 508 obradors de roba blanca.<sup>7</sup> Tot i així, cal tenir en compte que sovint es tractava de treballadores a domicili,



Anunci de roba blanca, *Feminal* núm. 001, 28 d'abril de 1907

que treballaven des de les estances dels seus habitatges encongits, alimentant el gruix de l'economia submergida, cobrant a tant la peça i treballant per a un empresari intermediari, que després revenia les

5.- CASAL-VALLS, Laura, *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Editorial Dux, 2012, p. 105.

6.- BALCELLS, Albert, “Condicions laborals de l'obra a la indústria catalana”, *Recerques: història, economia, cultura*, n. 2 (1972), p.144.

7.- *La Il·lustració catalana*, n. 405 (1911), p. 130.

peces. Es tractava, doncs, d'una producció a mig camí entre l'activitat artesanal i la nova organització industrial. Aquesta situació feia que les condicions laborals en les que treballaven aquelles noies fossin molt pobres. En alguns casos anaven a cosir a les cases de la burgesia, on confeccionaven peces o bé n'arreglaven d'usades.

*“La cusidora. (...) quan és aprenenta, quan va fent-se càrrec de la verdadera índole del seu treball, en les hores que no ha de fer regatxo [sic.] estalviant a la burgesa una criada, guanya vuit, deu i fins catorze rals a la setmana. Al ser oficiala, si treballa roba blanca, el seu jornal fluctua entre sis, set i vuit pessetes setmanals i deu, dotze i ben poca cosa més, al màxim, si és oficiala de modes.” (La Campana de Gràcia, 14 de març de 1908, p. 3).*

Durant la segona meitat del segle XIX el treball de l'agulla es popularitzà entre el sector femení en totes les seves versions i es va anar consolidant com una alternativa laboral per a les dones. Aquest fet féu aparèixer un gran nombre d'acadèmies de tall i confecció, que proporcionaven coneixements reglats en patronatge i tècniques de confecció. En els plans d'estudi d'aquests centres es diferenciaven les classes de tall de vestits i de tall de roba blanca. Així per exemple, a l'Escola Provincial de Tall de Barcelona, creada el 1882, s'impartien ensenyaments de teoria i pràctica del tall o confecció de llenceria, vestits, abrics i capells.<sup>8</sup>

Un altre exemple el podem trobar en aquest anunci de l'acadèmia privada Serret:

*“Acadèmia Serret de tall parisenc. El sistema Serret és el més fàcil que es coneix fins avui, ja que no cal cap càlcul aritmètic i les alumnes fan pràctica en els gran tallers de modista de l'Acadèmia, on també s'hi tallen i confeccionen tota mena de roba blanca per senyores, nois i senyors. Hi ha classe de 8 a 9 del vespre. Especialitat en tallar vestits i abrics. Preus econòmics. Plaça Àngel, entrada Tapineria, 4, 2n, primera” (La Veu de Catalunya, 1 de novembre de 1900, p. 4).*

Alguns dels manuals de confecció publicats a l'època distingien també, de manera molt clara, els dos tipus de productes, com per exemple *Nuevo método de corte y confección conteniendo explicaciones y dibujos aplicables a toda clase de prendas de vestir para señora, y ropa blanca para Caballero*, de María Ibero, publicat el 1898.

Aquest tipus de publicacions permetien difondre tècniques de patronatge i confecció per a qualsevol peça de vestir. Però en el paisatge de la comunicació de moda del segle XIX, les publicacions que certament prenen un gran protagonisme eren les revistes de modes.

### Nous corrents, nous models

La presència d'una moda cada vegada més uniforme, propagada sobretot a través de les revistes de modes, dedicades exclusivament a un públic femení, influí també en la roba blanca. Sovint aquestes revistes proporcionaven patrons per elaborar les peces a casa, o models de punta, de ganxet o de

---

8.- TAVERA, Susanna. *L'Escola de la dona. 125 anys construïnt un camí cap a la igualtat, 1883-2008*. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2009, p.19.



“Treball a domicili - Distribució y entrega en un important taller barceloní del gènere confeccionat per les obreres”. *Feminal* núm. 80, 30 novembre 1913

brodat que les dones podien elaborar a casa seva si en coneixien la tècnica. Això fa que algunes de les peces que ens han arribat avui mostrin qualitats diferents de confecció. Aquestes revistes contribuïren també a la difusió de nous models decoratius, que sobretot en època modernista permeteren renovar els repertoris anteriors. Els nous dissenys decoratius s'allargaren al llarg de les primeres dècades de segle XX, essent àmpliament acceptats.

Els catàlegs dels grans magatzems, que s'havien eri-

git des de les darreres dècades del vuit-cents com als grans centres de comerç i de consum de les grans ciutats, tenien una ampla oferta de peces, de qualitats i preus ben diversos, a l'abast d'una majoria de la població. Aquestes peces, que no sempre es caracteritzaven per la seva qualitat, en canvi, ostentaven els adjectius de novetat, o a la última moda, apel·lant a l'interès per un consum immediat. S'hi podien trobar diversos models de bates, paltons també de preus variats, barrets, vestits infantils, bru-



Botiga de roba interior, 1912

ses, faldilles, enagos, roba blanca, cotilles, sabates, mitges, gèneres de punt, i fins i tot roba d'home, tot i que ocupava un part molt petita del catàleg. Hi havia tota mena de peces i d'elements per a la confecció, brodats i puntes, teixits, articles de merceria i passamaneria, i fins a teixits per decorar la casa, cortines, mantes, cobrellits, entre moltes altres peces i objectes per a la casa i la higiene personal. Les randes, les cintes, els brodats, les puntes o

els llacets formaven un corpus ornamental que caracteritzava aquestes peces interiors, dotant-les d'un valor estètic i simbòlic. En el vestir personal i el vestir de la casa, entre les esferes pública i privada, s'hi troben multitud de tipologies i de peces tèxtils, que són clau per entendre el gust i les aspiracions materials de cada moment així com els canvis en la demanda.

### L'alliberació silenciosa

És ben sabut que el segle XX significà, per a la dona, un segle de canvis i petites revolucions, més o menys silencioses. Un dels elements que il·lustra millor aquests canvis és, inevitablement, el vestit, que s'anà adaptant als nous usos i a les noves necessitats, per raons d'higiene i de comoditat.

Abandonant les formes recarregades i la superposició de peces del segle anterior, la roba interior hagué de simplificar-se, adaptant-se a les noves formes de vestir. Així, de la camisa que es duia sobre la pell, de la cotilla, el tapacotilla, els enagos i les calces, a poc a poc s'anà passant a combinacions molt més senzilles, que reduïen notòriament el volum corporal de la dona i també el pes de les vestidures. Durant els primers anys del segle XX el cos femení es desencotillà, s'alliberà, i aquesta desaparició dugué associada la desaparició d'altres peces interiors femenines, com la camisa o el tapacotilla, mentre que n'aparegueren de nous, com el lligacama o els sostenidors. Les calces es feren molt més curtes i lleugeres i aparegueren nous colors per a la roba interior, de tons pastel, beix o fins i tot en alguns casos florejats.

Cal tenir en compte que, de la mateixa manera que la dona cada vegada treballava més fora de casa, la seva dedicació a les labors de l'agulla per a confeccionar peces domèstiques anà disminuint, fet que ne-

cessàriament influí en la confecció de la roba domèstica per a la llar. Probablement també una disminució important dels preus, així com un augment de la seva capacitat adquisitiva i una nova cultura de la higiene, feu que aquestes peces es compressin cada vegada més sovint, limitant-ne també la seva vida d'ús.

En aquesta línia, i fent una sàtira de les tendències higienistes de l'època, una cita breu apareguda a l'*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* de 1911 deixava entreveure aquest nou consum: “Llençols,

camises, estovalles, en fi, tota la roba blanca que constituïa el parament d'una casa, ara és de paper. Un cop utilitzada una pessa, 's llença i 's crema”.<sup>9</sup>

Les peces que ens arriben avui són els testimonis silenciosos de la intimitat dels nostres avantpassats. Ens parlen de realitats diverses i dels canvis silenciosos que la nostra societat ha viscut en la darrera centúria. Aquest breu article pretén, només, un modest apropament a la realitat d'unes peces llargament oblidades: la roba blanca. ■

## BIBLIOGRAFIA

AHCT, Fons notarial, Francesc Soler i Ler, *Vigessimum Manuale*, f. 269-274 (9 juny 1821). Citat a AMETLLER, Manel, “Una masia de Matadepera: Can Solà de la Font, o del Racó. Notes per a la seva història”, *Revista Terme*, núm. 13 (1998).

BALCELLS, Albert. “Condicions laborals de l'obra a la indústria catalana” a *Recerques: història, economia, cultura*, núm. 2 (1972).

CASAL-VALLS, Laura. *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona, Editorial Dux, 2012.

GARCIA FERNÁNDEZ, Máximo. “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, en *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos, VIII, 2009.

LLOBET, Jaume. “Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de les nostres viles a principis del segle XVII)” a *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, núm. 9 (1996).

SADURNÍ I PUIGBÓ, Núria. *Intimitats: la roba interior del segle XIX al XXI*, Badalona, Museu de Badalona, 2015.

TAVERA, Susanna. *L'Escola de la dona. 125 anys construïnt un camí cap a la igualtat, 1883-2008*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2009.

*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1911).

*La Il·lustració catalana*, núm. 405 (12 març 1911).

---

9.- *Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1911), p. 60.





# Obres de l'exposició *Vestits per a l'ocasió*

## LA CELEBRACIÓ DE LA VIDA, EL BATEIG

### VESTIT DE BATEIG DE FÈLIX CUCURULL I TEY

Leonor Tey. 1919

Cotó teixit amb puntes i brodats mecànics

Dipòsit de Maria Teresa Coll

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 2205

Vestit de bateig propietat de Fèlix Cucurull i Tey, confeccionat per la seva mare, Leonor Tey.

Es tracta d'un vestit de color blanc de cotó format per dues peces, un vestit amb faldó i capa amb gorra de color. El vestit faldó té màniga llarga, purament ornamental, coll rodó i s'obre per les espatlles, les costures i unions entre peces estan fetes amb punt calat. El coll està rematat amb un viu molt petit del mateix teixit i a la part posterior trobem una obertura amb tapeta de teixit de cotó doblegat amb tres botons. Tant a sota del pit com als punys, hi ha un entredós preparat per poder passar una cinta per frunzir, que acaba amb un llaç. Tot el vestit està decorat amb entredosos de punta mecànica d'estil valenciennes amb una flor que es va alternant i unides per tiges i aplics de brodat mecànic. Es tracta d'una aplicació triangular de brodat mecànic amb una flor sobre teixit i fulles a la banda inferior que decora el centre del pit i el faldó.

La capa de cotó blanc té una caputxa folrada amb cotó i farcida amb un teixit gruixut, està envoltada amb un volant petit molt frunzit amb punta mecànica d'estil valenciennes i està unida a la capa



Vestit de bateig. Núm. reg. 2205

amb una costura reforçada i una cinta de reforç a l'interior, acaba als extrems amb un botó i una baga. La capa està folrada amb un teixit de setí i acaba amb un volant frunzit d'uns 10 cm. La part exterior està guarnida amb entredosos de punta mecànica d'estil valenciennes iguals que els del vestit i aplicacions de brodat mecànic, i s'obre pel davant. Als dos costats del coll hi ha dos llassos d'adorn molt llargs.

### **VESTIT DE BATEIG DE LA FAMÍLIA MORERA RÀFOLS**

Últim quart del segle XIX i primer quart del segle XX

Cotó, seda i setí, teixit amb puntes al coixí i brodats a mà  
Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 9574

Vestit de bateig format per tres peces: el vestit amb faldó, la gorra i la capa, totes elles confeccionades en seda, cotó i setí de color cru. El vestit té un folre de setí i el sobrevestit està realitzat amb un tul decorat, porta màniga llarga, coll rodó i està obert a les espatlles, les costures i unions entre peces estan fetes amb punt calat. El coll està rematat amb un entredós de punta de coixí, sota del coll con si fos una pitrera, es combina la mateixa punta del coll i el tul brodat amb piquets, flors, tiges i fulles. La cintura està cosida amb calats d'on surten tres vetes de seda fins el final del faldó, a pocs centímetres del final de la veta hi ha afegit quatre poncelles de flor molt petites. La part inferior del faldó està decorada amb punta de coixí d'estil Lille amb un grup de tres flors i tiges rematat amb formes lobulars amb fili-



Vestit de bateig. Núm. reg. 9574

grana i sobre la punta un brodat simètric compost de fulles i tiges a manera de sanefa combinat amb piquets. A la part del darrere hi ha una obertura amb el mateix teixit de tul doblegat amb vuit botons molt junts i quatre de més separats que arriben fins a la cintura. Tots es corden amb una veta cosida amb fil molt fina i estan folrats del mateix teixit que el folre. El folre de setí és generós amb prisats que hi donen volum a partir de la cintura, es corda amb la mateixa quantitat de botons de nacre que la part exterior; la part inferior té una vora de 2,5 cm del mateix teixit realitzada amb costura francesa. Als punys hi ha un entredós de punta de coixí del mateix disseny que el coll.

La capa, està folrada amb un teixit de setí i acaba amb una vora doblegada del mateix teixit i cosida amb calats; la part exterior és de tul i amb puntes de coixí d'estil Lille, com les del vestit, a les

dues bandes de la capa i la part inferior. La capa s'obre pel davant i es corda amb botons iguals que els del vestit. A l'alçada del pit està decorada amb entredosos de puntes de coixí i brodats i té dues vetes de seda cosides als dos costats de la obertura amb les quatre poncelles d'adorn. La gorra que complementa aquest vestit està formada per una caputxa folrada amb cotó i envoltada amb volant molt frunzit. L'exterior de la caputxa està decorat amb entredosos de punta de coixí, les mateixes que el vestit i la capa, i decorada amb poncelles iguals que les col·locades a les vetes del vestit, es tanca amb dues vetes de seda.

La qualitat dels materials i la realització dels brodats i les puntes artesanalment ens indiquen que es tracta d'un vestit d'una família benestant.

## EL PAS DE L'EDAT ADULTA, LA COMUNIÓ

### VESTIT DE COMUNIÓ D'ISABEL BONET ESPRIU

1956

Cotó i setí, teixit amb puntes i brodats mecànics

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 422

Vestit blanc de nena de cotó 100 % i setí, es tracta d'un patró de màniga curta i cintura amb dues petites pinces que arribant fins al pit, i amb obertura posterior. La faldilla, afegida al cos, està molts frunzida, fet que li dona molt de volum. El teixit de batista blanca està decorat amb una combinació de entredosos de puntes i brodats amb una representació d'una flor sense tija i uns calats distribuïts simètricament com si fos un altre motiu horitzontal. La maniga està formada per un doble teixit de cotó i farcit d'entretela, oberta per la part superior com

una aleta. Igual que les mànigues, el coll està format per dues tapetes tipus camiser de doble teixit i farcit d'entretela. El cos del vestit es tanca per la part del darrere formant una tapeta reforçada amb el mateix teixit doblegat. Es tracta d'un tall que s'allarga 25 cm sota la cintura. Per tancar-ho hi ha



Vestit de comunió. Núm. reg. 422

set gafets metàl·lics i un cordonet teixit a sobre de la roba. Per dissimular la costura que uneix la part superior del cos amb la faldilla hi ha un cinturó del mateix teixit doble i farcit d'entretela, unit al cos amb quatre cordonets. La vora del vestit no és de confecció, és un volant de punta del mateix disseny que els entredosos. Tot el vestit està folrat amb teixit de setí amb prisat i vora inferior molt ampla. El teixit del folre té una densitat generosa i li dóna molt de volum i vol a la part a la faldilla. Sobre el teixit trobem brodats a mà uns piquets i uns cercles realitzat amb calats.

Era el vestit de carrer que va portar Isabel Bonet Espriu el dia de la seva comunió, el 28 d'abril de 1956, ja que a la cerimònia va portar una túnica, tipus Bernardette com les altres noies de la seva escola.

### VESTIT DE COMUNIÓ DE PEPITA RAMIS

Pepita Ramis. 1912

Cotó i gasa, teixit amb entredosos de punta de coixí  
Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 731

Vestit de comunió de gasa i fil de cotó de màniga curta tipus japonès amb escot rodó, coll camiser de 4 cm arrodonit als extrems i cordat al darrere amb teixit disposat al biaix. El vestit s'obre per la part del darrere amb una tapeta afegida de gasa en la qual s'han cosit quatre gafets i amb una única costura posterior. La màniga té puny de gasa doblegat pel mig sense cap fixació i teixit disposat al biaix. El vestit està decorat amb tres franges de 5 cm de gasa i quatre entredosos de puntes de coixí amb grans flors sobre un fons trenat, aquests teixits estan units amb punt calat. La part del pit està frunzida per donar amplitut i el vestit fina-



Vestit de comunió. Núm. reg. 731

litza amb un doble teixit de gasa. La cintura té un reforç interior també de gasa.

Aquest va ser el vestit de comunió de Pepita Ramis que va néixer el 22 d'octubre de 1904 a Cassà de la Selva. A l'edat de 8 anys va realitzar els entredosos de punta de coixí que decoren aquest vestit i va celebrar la comunió a l'edat de 10 o 12 anys. La seva filla Montserrat Serra Ramis va fer donació del vestit, els patrons per a la realització de les puntes i la foto de la seva mare, el dia de la primera comunió.



Llibre de comunió. Núm. reg. 9537

### **LLIBRE DE COMUNIÓ *DIVINO JESÚS***

1955

Nacre, metall i paper imprès

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 9537

Llibre de comunió amb coberta de nacre decorada amb una creu també de nacre amb la figura de Jesús de metall, tanca de llautó. Les pàgines interiors tenen il·lustracions i els textos estan impresos en negre i detalls en vermell.

### **VEL DE COMUNIÓ**

1931

Tul mecànic realitzat amb cotó

Col·lecció Francesca Bonnemaïson

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11723

Vel de color blanc. Es tracta d'un treball industrial de cotó, amb un tul resseguit per un volant estret, de flors i formes lobulars. El va portar Maria Ruca-bado Verdaguer a la seva comunió el juny de 1931.

Vel de tul. Núm. reg. 11723





Bossa de primera comunió. Núm. reg. 11837

## BOSSA DE COMUNIÓ

c. 1905

Seda, teixit brodat a mà

Col·lecció Clotilde Pascual

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11837

Les noies de vegades portaven un petit complement que era la bossa de comunió. Aquesta probablement va ser realitzada per Clotilde Pascual<sup>1</sup> per a la seva comunió, que es va celebrar l'any 1905.

La bossa és de ras de color cru amb cos ovalat frunzit a la part superior, a la part del davant estan brodades a mà les paraules *Recuerdo de la primera comunión*, entrelaçades amb tres petites flors, les branques que envolten les lletres i fulles.

## LLIBRE DE COMUNIÓ QUERUBÍN

1946

Teixit, llautó i paper imprès

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11963

Llibre de comunió *Querubín*, de Joaquim Genís, que va celebrar la primera comunió l'1 d'abril de 1951. Cobertes de roba de color cru folrades amb plàstic i amb un medalla de llautó, tanca de llautó i cintes de roba a l'interior. Pàgines amb il·lustracions a color.

Llibre de comunió. Núm. reg. 11963



1.- Clotilde Pascual (1894-1969) va ser una puntaire i brodatora que va destacar pels seus treballs realitzats a l'agulla i la reproducció de models antics que es conservaven al Museu de les Arts Decoratives i col·leccionistes particulars com Josep Pascó. El Museu d'Arenys de Mar conserva la seva col·lecció de treballs de punta i brodats donats per la seva família.



Rosari. Núm. reg 11967

## ROSARI

Primer quart del segle XX

Llautó i nacre

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11967

Rosari amb cadena de llautó, la creu i els grans són de nacre. La creu té la representació del Crist en llautó, a la cadena trobem el símbol de la Verge Maria. Probablement havia estat propietat de Josep Genís Vives d'Arenys de Mar.

## UN CANVI DE VIDA, UN CANVI DE FAMÍLIA. EL CASAMENT

### VESTIT DE NÚVIA

1870-1880

Seda, teixit amb puntes al coixí i passamaneria

Museu de l'Anxova i la Sal de l'Escala

Vestit de núvia de seda negra de màniga llarga, per portar polissó. El coll és en forma de V i no conserva els elements decoratius; a la part de davant trobem una obertura des del pit fins a l'alçada dels genolls, decorada amb tres llaços, probablement alguns s'han fet malbé i no es conserven. El vestit té uns plecs per entallar la cintura i el pit. Des de la cintura i fins al final de la faldilla trobem dues tires verticals brodades i amb passamaneria. Aquesta mateixa tira envolta tota la faldilla a la banda inferior, que acaba amb un volant de punta al coixí de color negre decorada amb un arcs invertits amb fulles a l'interior i fons de trena. En el lateral esquerre de la faldilla trobem una butxaca decorada amb tires brodades i botons folrats amb teixit negre, l'interior de la butxaca està folrat amb raió de color marró. No es conserva la butxaca dreta.

La part posterior del vestit té cua i dues obertures que arriben fins a la banda superior de les cames per poder portar el polissó. L'esquena està decorada amb una tira central de botons folrats des del coll fins a la part superior de les cames, tota aquesta línia de botons està envoltada per una tira brodada que els envolta en la banda inferior i s'obre per les espatlles. La cua presenta tres plecs a la banda inferior per donar volum i està decorada a tot el volt per tires brodades i passamaneria i rematada amb un volant de punta al coixí com el de la faldilla. A la part del darrere del coll està decorada amb un teixit de vellut negre.



Les mànigues són estretes i s'eixamplen en el puny, aquest està decorat amb punta al coixí, tires brodades i passamaneria i un grup de sis botons formant un triangle.

Aquest era el vestit de núvia de Pepeta Juli i Ferrer que es va casar amb Rafel Ballester i Callol a l'Escala aproximadament entre 1870-1880.

## VESTIT DE NÚVIA TIPUS TÚNICA

c. 1920

Seda i lamé, teixit i brodat amb *strass* i *pallets*

Col·lecció Viñas

Vestit de núvia de color cru de setí, es compon de quatre peces: mànigues de tul de seda natural, folre de seda i lamé de plata, capa de tall o cua i vestit de túnica de setí amb ornamentació d'*strass* i *pallets*.

La túnica és la peça principal, no té obertures laterals i està dissenyada per ser col·locada pel cap, és ample en les cises i té rivets decorats amb *strass* i *pallets*. Presenta escot en forma de V i està ricament brodat amb *strass*, amb un motiu central al final de l'escot en forma de gran llaçada, als extrems s'estenen en forma de garlandes decoratives que queden despreses del vestit a tots dos costats, formant un triangle.

El folre interior és de setí i lamé amb tirants de 3 cm d'amplada de seda natural i està rematat per una franja de lamé de plata a la part superior. La faldilla, que sobresurt de la túnica està brodada amb *strass* i *pallets* de cristall amb motius geomètrics.

La cua de forma quadrada, està rematada en els laterals per una franja de 10 cm de lamé de seda, finament brodada, presenta una gran llaçada com la de la túnica. La cua, també denominada "capa de cort" surt de les espatlles agafada amb gafets.

El vestit es complementa amb un vel de tul de cotó i punta mecànica de Cornelly i corona de tarongina, realitzada amb cera, filferro i fil de plata.

---

« Vestit de núvia negra. Museu de l'Anxova i la Sal de l'Escala



<< Vestit de núvia. Col·lecció Viñas



Ventall de casament. Núm reg. 505

## VENTALL DE CASAMENT

Primera meitat del segle XIX

Cotó, gasa belga realitzada amb agulla

Col·lecció Carmen Tórtola Valencia,

dipòsit del Col·legi de l'Art Major de la Seda

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 505

Ventall amb folre i pais de color blanc i amb les barnilles de nacre de pala rodona, acabades amb una anella de metall. El pais del ventall es un treball de cotó blanc de gasa belga realitzada a l'agulla amb fons de tul i disseny de motius florals i sis ocells que es distribueixen als costats d'una corona ducal amb les inicials MCD situada al centre dins una llaçada. Aquest ventall forma part de la col·lecció Carmen Tórtola Valencia. Segons l'inventari d'Angels Magret, la seva hereva, el ventall havia estat propietat de la duquessa de Desart, una casa nobiliària irlandesa. Per la composició i la tècnica de la peça la podem situar en la primera meitat del segle XIX i pel disseny es pot considerar un ventall de casament.



Mantellina. Núm. reg 543

## MANTELLINA

Primer quart del segle XX

Seda, punta realitzada amb boxets

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 543

Mantellina de seda de blonda de dos tons realitzada amb boxets amb una decoració formada per un volant altern amb onda de flors i cargol lobulat donant suport a cinc fulles alternes a dos tons, de punt sencer i mig punt. Al centre, grups de dues flors amb fulles, enllaçades entre elles amb tiges que s'enrosquen al llarg de la peça. La mantellina havia estat propietat de Dolors Marsans.

---

Caixa de núvia catalana. Núm. reg 1494 >>



## CAIXA DE NÚVIA

Segona meitat del segle XVIII

Fusta, ebenisteria

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 1494

Bagul de fusta de dos tons i forma rectangular format per un cos superior i un d'inferior, la tapa és plana i llisa. El frontal de la tapa i els laterals estan decorats amb plafons de marqueteria: a la part superior de la cara frontal, sis plafons rectangulars amb una àliga i el plafó central, amb el forat del pany, amb decoració vegetal; a la part inferior set arcades amb motius florals. A la banda inferior trobarem un calaix i al costat dret s'obre una porta i hi han tres calaixos, aquesta característica la defineix com a caixa de núvia catalana. Tot el cos inferior és un calaix rectangular. A les bandes trobem plafons decorats amb fulles i a la part interior de la tapa dos plafons amb la representació de l'àliga.



Mocador de cerimònia. Núm. reg. 1720

## MOCADOR DE CERIMÒNIA

Primer quart del segle XX

Cotó, teixit i volant de ret fi realitzat amb boxets

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 1720

Mocador de forma quadrada i color blanc amb un cos de teixit irregular en forma de creu de Malta amb motius florals brodats en un angle juntament amb les inicials F A. El volant de punta de ret fi realitzada amb cotó és de fons de tul amb punts d'esperit i motius florals de punt sencer emmarcats per unes volutes de punt sencer i una sanefa de cercles units que ressegueix tota la vora. Aquesta té una forma ondulada amb motius de mig punt i punt sencer i fons de filigrana i acabat puntillat. Podem afirmar que es tracta d'un model de l'últim quart del segle XIX, el Museu conserva dos mocadors amb el mateix disseny i les matrius per executar-lo.



Vel. Núm. reg. 1787

## VEL DE NÚVIA

Primera meitat del segle XIX

Tul mecànic amb motius realitzats a l'agulla aplicats.

Col·lecció Carmen Tórtola Valencia, dipòsit del Col·legi de l'Art Major de la Seda.

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 1787

Vel de forma rectangular i color blanc, fons de tul amb petites flors fetes a l'agulla i aplicades sobre el tul, que semblen tulipes, en un dels laterals, sis rams de flors. Vora ondulada amb una sanefa formant una flor que es va repetint. Aquest vel es característic de l'estil Imperi, probablement és un vel de núvia realitzat a Bèlgica.



Conjunt de roba interior. Núm. reg. 2563



## CONJUNT DE ROBA INTERIOR DE NÚVIA

1904

Cotó, teixit amb puntes i brodats mecànics

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 2563

Conjunt de roba interior de color blanc format per un cosset i uns *culottes* de cotó. Aquest conjunt era d'Assumpció Iborra i Guillamot i va ser confeccionat l'any 1904 per al seu casament.

El cosset és sense mànigues, obert pel davant amb un escot en punxa molt pronunciat i ajustat a la cintura. El cos està format per la unió d'entredosos de brodats mecànics, puntes mecàniques d'estil valenciennes i d'altres realitzades amb boixet i batista fina. La part davantera del cosset està disposada en forma diagonal, combinant el teixit de cotó i els entredós de punta, a la part posterior s'uneixen formant una espiga. A la cintura i a les cises es disposen els entredosos i el teixit de cotó deixant obertures verticals amb la finalitat de passar una veta per poder frunzir i ajustar la cintura. A la part del davant els mateixos entredosos formen línies geomètriques simètriques deixant de ser diagonals, a diferència del darrera. L'escot en punta es tanca amb quatre botons i traus cosits amb una tapeta doble amagada de cotó, unida amb calats. Tots els extrems, baix, cises i coll estan acabats amb volants de punta. A la banda esquerra estan brodades a mà les lletres A I que corresponen a Assumpció Iborra.

Els *culottes* són uns camals llargs amb cintura oberta pels dos costats i tapeta tipus espiga de 25 cm de llargada que s'ajusta amb una veta passada per la doble cintura del darrera on han fet dos traus i botons per tancar-la. La cintura és un teixit doble ample amb forma de punxa a la part del davant i lleugerament plisat per donar amplitud. Sota aquesta punxa es troben les lletres A I brodades a mà. Les costures centrals dels camals estan realitzats amb calats, i al final es combinen entredosos de puntes i teixit formant figures geomètriques. El teixit està decorat amb tavelles realitzades de forma simètrica i l'entredós superior situat a l'inici del volant de puntes té obertures per poder passar una veta i ajustar la mida del camal.

## CONJUNT DE ROBA INTERIOR DE NÚVIA

Primer quart del segle XX

Cotó, teixit brodat a mà i puntes mecàniques

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 3301

Joc de núvia que està format per quatre peces, dos camises de núvia, una combinació i *culottes* realitzades amb cotó blanc 100% i brodades a Mallorca. Totes les peces porten brodades les inicials G A, de Gertrudis Alsina.

La camisa de núvia més grossa és de patronatge recte lleugerament acampanat a la par inferior, confeccionat amb costures cegues o costura francesa amb una vora inferior de 2,5 cm del mateix teixit. La camisa està decorada a les mànigues i fins a la cintura amb puntes mecàniques amb forma d'arc invertit amb tres flors i formes lobulars. A la cintura hi ha vuit traus grossos amb la finalitat de passar-hi una veta per ajustar la camisa a la cintura. El coll està decorat amb les mateixes puntes que trobem a les mànigues i a la part superior diverses pines ajusten la roba al coll i al pit que s'uneixen amb calats. Sota les puntes a l'alçada del pit trobem una decoració floral brodada a mà i les lletres G A.

Una segona camisa segueix el mateix patró, recte, lleugerament acampanat i sense mànigues, amb pines verticals a l'alçada del pit per ampliar el volum de la camisa. La peça es tanca amb costures cegues o costura francesa. El coll és de tipus caixa tant davant com darrere i decorat amb les mateixes puntes mecàniques que l'anterior camisa. La part del davant i tota la banda inferior està decorada amb un brodat floral mot petit amb calats formant motius geomètrics. Al centre del coll hi ha un monograma amb les lletres G A. A la cintura s'ha afegit doble teixit amb quatre traus amb la finalitat de passar una veta



Conjunt de roba interior. Núm. reg. 3301

i ajustar la camisa a la cintura. La camisa es corda amb una tapeta embotonada que arriba per sota de la cintura afegida amb calats. L'acabat superior de la tapeta coincideix amb la punta i està doblegat i cosit amb el mateix teixit on s'amaga dos botonets i dues bagues i en la part superior trobem una decoració amb petites flors brodades a mà, piquets i desfilats.

Un altre dels elements d'aquest conjunt és una combinació amb un patró recte lleugerament acampanat a la part inferior i que es tanca com uns *culottes*. El coll és recte, amb dos tirants de teixit per



aguantar la peça a les espatlles, les costures laterals són costures cegues o costura francesa. La peça es pot cordar per la part inferior coincidint amb l'entrecreixa, amb tres petits botons cosits sobre una tapeta de reforç amagada i amb tres bagues, s'ha afegit a aquesta part un teixit de reforç en forma trapezoïdal per donar amplitud i per reforçar el sistema de tancament. L'escot posterior està decorat amb un volant de punta estreta i la part davantera amb la mateixa punta que la resta de les peces. Sota el volant de punta a l'altura del pit trobem un brodat



fet a mà amb motius florals realitzat amb calats i al centre les lletres G A. A la part inferior de la peça, en els camals, hi trobem una punta mecànica estil valenciennes diferent a la resta.

La darrera peça del conjunt són uns *culottes* amb camals curts, amb un cinturà amb doble teixit de 4 cm la part del darrere i de 3 cm a la del davant, que té forma de punxa. Els laterals estan oberts, amb una tapeta tipus espiga de 25 cm, i que es tanquen amb una veta per poder fer una llaçada. La part inferior dels camals està decorada amb brodats amb motius florals i geomètrics i puntes mecàniques.



Mantellina de núvia. Núm. reg. 11272

## MANTELLINA DE NÚVIA

Primera meitat del segle XIX

Seda i cotó, teixit brodat a mà i amb puntes realitzades amb boixet

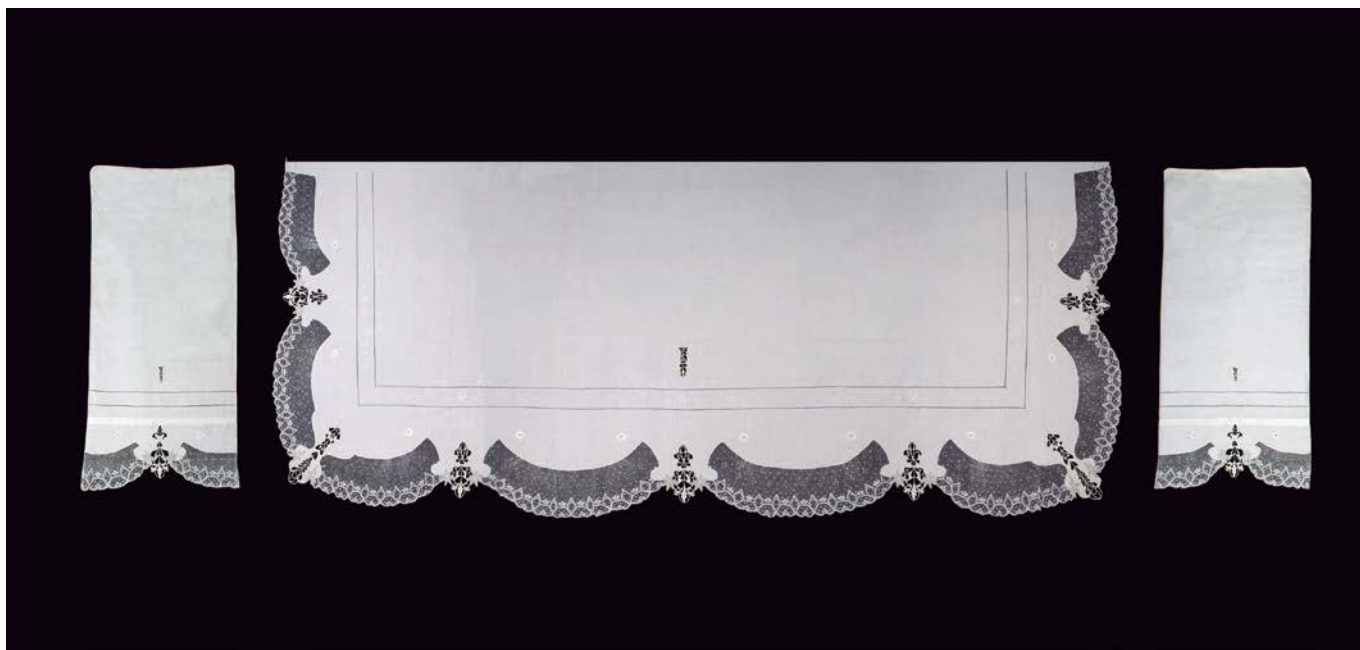
Col·lecció Francesca Bonnemaison

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11272

Aquesta mantellina, la va portar Ramona Puigdollers i Castells, pubilla vigatana que l'havia heretada de la seva mare i la va lluir en el seu casament amb Josep Verdaguer i Callís, cosí de Mossèn Cinto

Verdaguer, a Vic, l'any 1855. És tracta d'una peça excepcional amb un cos central de seda brodada a mà de color cru amb una successió d'escuts ovalats amb una gran flor amb poncelles i dues flors més petites, entre aquests escuts s'intercalen motius de formes circulars. Aquest teixit central està envoltat amb punta de Lille feta al coixí amb fons de tul i una decoració floral amb una branca amb flors i fulles amb punt de filigrana i altres flors més petites escampades sobre el tul.





Joc de llit. Núm. reg. 11959

## JOC DE LLIT I JOC DE NÚVIA

Primer quart del segle XX

Cotó, teixit brodat a mà i amb puntes de ret fi  
 Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 11959 i 11960

Aquest conjunt de núvia format pel joc de llit amb llençol i coixineres i roba interior de núvia amb camisa i cosset és probablement del primer quart del segle XX pel disseny de brodat d'estil modernista. El joc de llit està format per tres peces: un llençol i dues coixineres de cotó blanc 100%, les peces estan decorades amb un volant ample de ret fi realitzat amb boixet i dispost de forma semicircular amb el disseny del campanar de Sant Iscle i punts d'esperit esquitxant el tul. El brodat central està format per tres flors superposades unides per tiges dins una estructura de formes ovalades. En el cas del llençol

aquest motiu es repeteix set vegades al voltant de la peça. Sobre aquest motiu central trobem grups de flors unides per tiges brodades a mà i dues línies de desfilats. El llençol i les coixineres tenen brodades a mà les lletres P A.

El joc de roba interior de núvia és de cotó blanc 100% està format per dues peces: una camisa de núvia i un cosset. El cosset té màniga curta i s'obre per la part del darrera, el coll té forma de punxa pel davant i quadrat pel darrera amb doble tapeta per amagar els traus, cinc botons serveixen per tancar el cosset i té un petit faldó de 10 cm. La cintura i les tapetes posteriors són de doble teixit al través sense cap mena de farcit. A la cintura s'han fet uns frunzits per donar volum a la part davantera. La unió del cos principal a les tapetes, cintura i faldó s'ha realitzat amb un punt de calat doble.



Els laterals, cises, espatlles i mànigues estan cosits amb costura francesa. El faldó és arrodonit i des del centre davanter al centre de l'esquena està dividit en dos i el teixit és al biaix donant més vol. El coll i les obertures de les mànigues estan acabats amb un fistó brodat formant aletes quadrades molt petites. El cosset està decorat amb un brodat artesanal de motius florals amb una flor principal al centre de l'escot que és la mateixa que el llençol. Aquest motiu es repeteix a les mànigues. A la banda esquerra les lletres P A brodades a mà. El faldó està rematat amb una punta mecànica d'estil valenciennes.

La camisa de núvia té forma senzilla, acampanada en la banda inferior per donar amplitud i és sense mànigues. Vora amb el mateix teixit de 2,5 cm amb costura cega o francesa. El coll tant davant com darrere és quadrat i les espatlles estan obertes. El coll i les cises estan acabats amb un fistó brodat formant



ales quadrades molt petites. A la part del davant, brodat realitzat a mà amb motius florals amb flor principal, la mateixa que el llençol i el cosset, al centre de l'escot i amb un calat envoltat-la. A la banda esquerra les lletres P A brodades a mà.

## EL VIATGE FINAL

### VESTIT DE BATEIG DE DOL

1850

Seda i cotó, teixit i punta mecànica

Dipòsit d'Antònia Sarraís

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 613

Aquest vestit de bateig era propietat de Francesc Sarraís Serra, nascut a Berga aproximadament l'any 1850. Va perdre el pare abans de néixer i la família, per respectar el dol, va confeccionar el vestit en color negre.

Vestit de bateig de maniga llarga i coll en punta amb folre de setí beix. L'interior del folre està acabat amb una vora molt petita i les obertures són de voravius originals de la mateixa peça de roba, sense cap tipus d'acabat, la confecció està resolta amb nou tavelles o doblecs totes encarades al centre per donar amplitud al teixit a sota del pit, a aquesta part s'ha afegit una veta per amagar la costura. El coll del folre és rodó i està acabat amb una vora molt petita i decorat amb un volant de punta de seda de color beix, forma una punxa a l'alçada de l'escot i es tanca amb unes tavelles que van des del centre de l'escot fins a la punta que forma el teixit exterior, aquestes tavelles simulen una tapeta i en la quals estan situats els quatre botons daurats. El sobrevestit és negre realitzat amb punta mecànica amb fons



Vestit de bateig de dol. Núm. reg. 613

de tul i motius florals, l'escot exterior és de setí negre formant una punxa i decorat amb passamaneria i puntes mecàniques. Les mànigues estan formades per dues capes de puntes sobreposades, la capa superior acaba amb una veta de setí negre i l'inferior, que està cosida al folre, acaba amb un puny de setí també negre i una punta igual a la del coll de color beix. Per tancar l'obertura del puny dos botons iguals que els del pit. El vestit es tanca per darrera amb un gafet negre a la cintura i per dos cordonets de cotó a la part del coll.



## VEL

Primera meitat del segle XX

Ras teixit

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 2108

Vel de ras color negre i forma rectangular. Cos llis i sense decoració, vora irregular formant unes ondes trilobulades rematades amb fistó de color negre realitzat a mà.

## VESTIT DE NEGRE

Primera meitat del segle XX

Seda i crepè, teixit i malla

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 3488

Vestit de dona de color negre realitzat amb crepè i seda. És llarg i de forma recta amb màniga llarga, dividit en cos i faldilla. La part del cos no té pinces al davant però els frunzits inferiors donen amplitud al pit. Per la part del darrere hi ha tres pinces que recullen el teixit al coll. Les espatlles per la part del davant estan prisades igual que les copes de les mànigues. Les mànigues tenen tres pinces a la part del colze per donar forma inclinada i la vora feta del mateix teixit. La part davantera està folrada i oberta fins a la cintura, la part exterior és un teixit de crepè combinat amb malla en la qual hi ha afegit un brodat floral utilitzant el mateix teixit encunyat. A la part posterior un teixit amb tavelles molt petites que estan planxades, no confeccionades amb sis gafets alineats per tancar la tapeta i a sota hi ha cosida una cinta de reforç. A la part del darrere trobem les mateixes flors encunyades que arriben fins el coll. El coll és de tipus japonès amb doble teixit de 2,5 cm i arrodonit al davant. La faldilla té una forma lleugerament acampanada, amb costura

---

<< Vel. Núm. reg. 2108



Vestit de seda. Núm reg. 3488

central i arriba fins als peus. El brodat de la faldilla és el mateix que el de la part superior, però amb tiges i flors més grosses. La vora està reforçada per dins amb un teixit força gruixut. A la banda dreta es troba una obertura lateral de 17 cm que permet ajustar la peça al cos i treure-la sense dificultat.



Tovallola de combregar. Núm reg. 9476

### TOVALLOLA DE COMBREGAR

Antònia Goula. 1892

Cotó, teixit brodat a mà i amb punta realitzada amb boixets

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 9476

Tovallola de combregar de cotó de color blanc. El centre de teixit està brodat a mà amb els símbols de l'eucaristia: el calze i l'hòstia amb les lletres JHS i envoltats amb garlandes de vinya i raïm. Als quatre cantons hi ha brodats representant diferents atributs de la passió: la creu amb les llances creuades, el penó, el gall i el gerro amb la tovallola, tots aquets símbols estàn envoltats de flors, raïm i fulles de parra. Tota la tovallola està envoltada amb una punta de ret fi realitzada amb boixet decorada amb formes circulars i tot el repertori dels símbols de la Passió.

## MOMENTS SOLEMNES

### ALBA

Casa Castells. 1924

Cotó, teixit i punta realitzada amb boixets

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 99

Alba de cotó blanc i formada per un cos de teixit i per un faldó, coll i punys de punta realitzada amb boixet. La punta que decora el coll és senzilla amb una petita flor que es va alternant amb fons de reixa, mentre les dels punys tenen un disseny més elaborat, amb una flor de quatre pètals que es va alternant sobre un fons reixat i a la base un disseny trilobular que es va repetint. El coll està cenyit amb un cordó verd acabat amb una borla verda amb franges grogues i serrell. El faldó és una punta al coixí amb un disseny de columnes de flors intecalades amb estructures lobulars també disposades en columnes sobre un fons de reixa. Aquesta alba va ser un regal de la Casa Castells per al seu amic el Doctor Ramon Roca Puig en motiu de la seva primera misa.

### PUNYETS

Últim quart del segle XIX i primer quart del segle XX

Cotó, punta de ret fi realitzada amb boixets

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 655

Punyets de cotó de color blanc de ret fi realitzat amb boixet, fons de tul i punts d'esperit. Els motius fets amb punt sencer tenen la representació de la barca i dues columnes, una realitzada amb flors i una altres de formes lobulars. Els punyets estan rematats per un petit volant.

Alba. Núm reg. 99 >>





Roquet. Núm. reg. 2972

## ROQUET

Casa Castells. Primer quart del segle XX  
Lli i seda, teixit i brodat a mà  
Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 2972

Roquet de lli de color blanc i de màniga llarga, el coll presenta una obertura pel davant fins la cintura i s'uneix per un cordó de color blau cel. La banda inferior i les mànigues estan decorades amb un brodat a mà de flors morades que semblen tulipes i fulles i tiges amb diferents tons de verd. El disseny també correspon a la Casa Castells d'Arenys de Mar i sens dubte estem davant una interpretació del "cop de fouet" modernista.

## TOGA JUDICIAL

Primera meitat del segle XX  
Raió, setí i cotó, teixit i punta mecànica  
Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 3346

Toga judicial de raió amb folre de setí de color negra. Porta màniga llarga i es oberta pel davant. La part característica d'aquesta peça és un teixit de setí negre de 22 cm d'ample que cobreix les dues bandes de la toga pel davant i per darrera té una estructura quadrangular que cau fins la cintura. A la part del darrere de la toga hi ha sis plecs de 6 cm cosits a dalt amb repunt en forma d'X i a la part superior del darrere amb costura frontal reforçada i dues pines que surten de les espatlles. A la part davantera, es troben dues pines que s'inicien a les espatlles. Les mànigues són de tipus fanal amb amb copa i amb diverses tavelles que li donen volum. A l'interior hi ha folre també amb tavelles que es distribueixen a tot l'interior de la màniga. Als punys hi ha aplicada una punta de mecànica de 22 cm de llarg amb fons de tul i motius florals que representen un gerro amb flors i poms de flors alternant-se. La toga es tanca



Punyets. Núm. reg. 655



<< Toga judicial. Núm reg. 3346



Punyets. Núm reg. 9826

## PUNYETS

Cotó, punta realitzada amb boixets

Primera meitat del segle XX

Museu d'Arenys de Mar. Núm. reg. 9826

Punyets de color blanc punta al coixí de cotó, gran flor realitzada amb el punt de guipur que es va alternant sobre un fons de reixa de formes romboïdals. Els punys procedeixen de la col·lecció del monestir de Sant Benet. ■

pel davant amb dos gafets metàl·lics els quals estan cosits a l'interior de la tapeta i amb un teixit de reforç que serveix per amagar part del gafet i el cosit. Aquesta toga havia estat propietat de Josep M. Pons i Guri<sup>2</sup>.

2.- Josep Ma. Pons i Guri (1909-2005) va ser un jurista, historiador, degà dels arxivers catalans, arxiver emèrit i fill predilecte d'Arenys de Mar, amb una dilatada obra dedicada a la història de Catalunya va ser membre de la Real Acadèmia de Belles Arts de Sant Jordi, Creu de Sant Jordi, Medalla del President Francesc Macià i va rebre la Medalla d'Honor del Col·legi d'Advocats i de la Universitat Pompeu Fabrà.



# Vestidos para la ocasión Traducción al castellano



## REFLEXIONES AL ENTORNO DE UNA EXPOSICIÓN

JOAN MIQUEL LLODRÀ NOGUERAS  
Concejal de Cultura del Ayuntamiento de Arenys de Mar

En el supuesto que pudieran hablar, estoy seguro que más de un museo, al ser preguntado por su situación en el siglo XXI, respondería con la cabeza gacha que la pregunta resulta difícil. Efectivamente, en general los museos, ante una sociedad en cambio, en crisis, en evolución constante, se enfrentan a una situación complicada, y más, incluso, si persisten en continuar anclados en el tipo de institución que hoy muchos tienen en mente; unos centros donde se recoge un legado patrimonial –sea cual sea su naturaleza–, se inventaría, en el mejor de los casos se documenta, y, si es pertinente, o bien se expone o bien se almacena. Peor lo tienen los museos locales –que son muchos en nuestro país– y que, a pesar de pertenecer a determinadas redes que los fortalecen y los hacen más visibles en el territorio, han de ver como la mayor parte del pastel se lo reparten los de la capital –bien pocos se escapan geográficamente de la marca Barcelona–, mucho más mediáticos y con unas posibilidades y recursos infinitamente superiores a los de provincias, término utilizado en el sentido más positivo.

El Museo de Arenys de Mar –en todas sus secciones– es uno más de los sesenta equipamientos adheridos a la Red de Museos Locales de la Diputación de Barcelona y del Registro de Museos de la Generalitat de Cataluña. Desde su fundación, hace más de treinta años, nuestro museo ha ido viendo como el crecimiento de sus colecciones era casi inversamente proporcional a los servicios que debería ofrecer a sus usuarios –y por usuarios se entienden las visitas y los que consultan y estudian sus fondos, entre otros. A pesar de

eso, la inversión económica que realmente sería necesaria –desgraciadamente no siempre a causa de las crisis que sufrimos, sino de la desidia o escaso interés de las autoridades competentes–, podemos estar orgullosos de nuestro museo. Su dirección, con gran profesionalidad, muchas veces con una inmensa dosis de inventiva, ha sabido adaptarlo a las necesidades y requisitos de cualquier institución museográfica del siglo que nos toca vivir. Queda mucho por hacer, pero se hará, podemos estar seguros. Es preciso convencer a muchos burócratas, a la administración en general –a menudo insensible y perversa–, que en los centros museísticos no todo se basa en la cantidad de gente que pasa por taquilla. No todo se acaba en el dinero recaudado al final de la semana, ni mucho menos.

Son muchísimos los retos a los cuales se enfrenta y ha de dar respuesta un museo hoy en día. Sí, como decíamos al inicio, hablásemos de aquellas instituciones creadas siglos atrás como gabinetes de curiosidades, ideados para satisfacer momentáneamente unas necesidades de diversión o entretenimiento, podríamos continuar con el mismo modelo unas cuantas décadas más. Pero no es el caso. Como tampoco es el caso centrarnos en una de las principales misiones de cualquier museo: velar por la correcta conservación de un patrimonio y disponer de todos los medios, económicos y humanos para que esta conservación sea posible.

En lo que si querría incidir, y relacionarlo finalmente con la exposición sobre la que trata este catálogo, es en un hecho hoy indispensable –y no tan fácil de conseguir– que une el museo con quien potencialmente puede llegar a disfrutarlo: la difusión. Resumiendo, sin una buena difusión no se puede ofrecer conocimiento y sin conocimiento es imposible tener consciencia de lo que se posee –porque todos somos propietarios de los fondos museísticos públicos–, de su valor cultural, histórico, artístico, social,... Difundir, tal como se debería entender en la actualidad, no es únicamente exponer públicamente, no es únicamente mostrar de cualquier manera, por muy

espectaculares que sean los medios de los cuales se dispone. Difundir es llegar a establecer un vínculo permanente entre aquello que se exhibe, con todas sus peculiaridades, con lo que significa, con lo que esconde, y quien lo observa. Sin esta difusión será imposible asegurar el conocimiento del cual hablábamos unas líneas más arriba y, aún menos, asegurar la conservación, en el tiempo y en el espacio, de todo aquello que merece ser conservado, para nosotros y para las generaciones futuras. Quien no conoce no aprecia, quien no aprecia no cuida. Nada más sencillo.

*Vestits per a l'ocasió (Vestidos para la ocasión)*, exposición que tuve el placer y el honor de inaugurar el 24 de enero de 2016, es, precisamente, uno más de los éxitos conseguidos por el Museo de Arenys de Mar en la vertiente divulgativa. A partir de lo que denominamos los rituales de paso, por los cuales la mayoría de nosotros –una mayoría que paulatinamente se reduce– hemos pasado, nos acercamos, vemos a poca distancia y entendemos una de las principales funciones que los encajes tuvieron –y en algunos casos aún tienen– a lo largo de la historia: decorar, adornar, embellecer la indumentaria, civil o eclesiástica, y el ajuar, ya sea de la casa o religioso. Gracias a un montaje atractivo y claro, la exposición de las piezas permite seguir un discurso que, debidamente ilustrado con imágenes y objetos complementarios, atrae al espectador desde el primer momento. Atrae a quien, por experiencia vital, ya sabe lo que se enseña, como a quien –me refiero a las generaciones más jóvenes– ni se imagina lo que hace unos años fue.

*Vestits per a l'ocasió (Vestidos para la ocasión)* nos descubre los encajes, los verdaderos protagonistas de nuestro museo, desde un punto de vista considerablemente diferente al que se muestran en el resto de sus salas. En esta exposición temporal los encajes aparecen perfectamente contextualizados, es decir, según la función ornamental para la cual fueron confeccionados desde un inicio. Así, nos encontramos con vestidos de cristianar, de comunión o de boda, entre otros, además de juegos de cama o velos y man-

tillas, piezas perfectamente adornadas con estas bellezas trenzadas en hilo por las manos de anónimas encajeras. *Vestits per a l'ocasió* (*Vestidos para la ocasión*) nos permite ver y entender los encajes como lo que verdaderamente son, unas artes aplicadas o decorativas; unas piezas que por sí solas –mostradas fríamente en unas vitrinas– tienen todo el valor artístico y técnico que les queramos otorgar, pero que vistas aplicadas en un tejido, enriqueciendo un vestido o complementos, pueden ser entendidos y apreciados en toda su inmensidad, estética y funcional. Así, lo que puede parecer tan obvio, tan sencillo, es esencial para conocer mucho mejor lo que realmente fueron los encajes y el papel que, a lo largo de tantos siglos, tuvieron en nuestra sociedad.

Otro de los aciertos de *Vestits per a l'ocasió* (*Vestidos para la ocasión*) es el público al cual va dirigido. Se trata de una exposición abierta a todos, a todas las franjas de edad y a todos los intereses. No hay un *target* determinado, por mucho que pueda parecer, en una exposición de estas características y es así como debería ser siempre. De esta manera, no únicamente serán las encajeras las que disfrutaran de las obras expuestas, comentando las técnicas, las maneras de hacer y todo tipo de curiosidades alrededor de este arte –hoy artesanía, ayer oficio–, sino también las modistas, las costureras, las bordadoras y todas aquellas profesiones, que son muchas, vinculadas al ámbito del tejido y la confección. Además, todos aquellos interesados en la historia, en la antropología y en la etnografía encontrarán también en esta exposición datos de interés, ya que su discurso describe una manera de hacer y de vivir que, hasta hace pocos años, era totalmente vigente. Otros, porque despistados siempre los hay, quizás no sabrán que van a ver pero seguro que saldrán satisfechos, gratamente sorprendidos de la experiencia, ni indiferentes, ni aún menos decepcionados. Grandes y pequeños, de cualquier lugar, marcharán de *Vestits per a l'ocasió* (*Vestidos para la ocasión*) con una idea, ni que sea una, para reflexionar y pensar. El museo –el nuestro y todos los otros– ha de ser quien fortalezca el vínculo entre la ciudadanía y el

patrimonio, quien vehicule la relación que todos han de tener con aquello que hemos heredado de nuestros antepasados y que hemos de preservar para la sociedad futura.

*Vestits per a l'ocasió* (*Vestidos para la ocasión*), como tantas otras exposiciones temporales organizadas por el Museo de Arenys de Mar es, además, la mejor de las maneras para sacar de los almacenes el rico y casi inabarcable fondo de este equipamiento –uno de los conjuntos de encajes de bolillos y a la aguja más importantes del país–, que, desgraciadamente, no puede ser expuesto en su totalidad. La exposición exhibe, entre otras, piezas donadas o depositadas por particulares, algunos muy vinculados a la historia de nuestra villa –es el caso de las familias Cucurull y Espriu–, otros de nuestro país –la donación de las herederas de Francesca Bonnemaïson, de las monjas del monasterio de San Benet de Montserrat, o la colección Carmen Tórtola Valencia, depósito del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona– y a todos los cuales hemos de agradecer su colaboración, sin olvidar la cesión para esta exposición de dos vestidos de novia, uno de ellos del Museo de la Anchoa y la Sal de l'Escala y el segundo de la colección de Carmina Viñas, que ya en el año 1992 donó junto a su marido una importante colección de encajes al Museo de Arenys de Mar. Entre las piezas exhibidas hay también las últimas adquisiciones porque, que quede bien claro, el Museo de Arenys de Mar, además de las donaciones privadas y siempre que los presupuestos lo permiten, amplía sus colecciones para continuar completando la historia que recoge. Nuestro museo, que quede bien claro, está vivo.

Todo el trabajo que se esconde tras la exposición *Vestits per a l'ocasió* (*Vestidos para la ocasión*) –selección de las piezas, documentación, redacción, diseño...– sería menos efectivo sino fuera por el catálogo que, afortunadamente, se publica. Y utilizo el término “afortunadamente”, porque si bien éste es otro de los objetivos a los cuales tendría que aspirar un museo cuando organiza una exposición, estrechamente vinculado

al concepto de difusión al cual nos hemos estado refiriendo a lo largo de esta introducción, la mayoría de las veces no llega a materializarse, y no por falta de ganas. Por el bien del museo, de la exposición y de todos nosotros, que al fin y al cabo, somos los beneficiarios directos, este catálogo permite dejar constancia de la exposición y, aún más, permite profundizar en el conocimiento de las piezas expuestas y en muchos de los aspectos mencionados o citados el discurso expositivo. Tenemos la suerte de contar en esta ocasión con la aportación de Neus Ribas, Carmina Pairet, Jaume Mascaró y Laura Casal, todos ellos reconocidos expertos en sus respectivas áreas, los cuales en sus artículos acaban de redondear el tema de la exposición y ayudan a su difusión.

Que por muchos años, nuestro museo, como en el pasado lo hicieron las encajeras –con constancia y tenacidad– continúe tejiendo mil y una historias. A la espera de una nueva exposición, vestiremos para la ocasión.

# EMOCIONES Y RITOS DE PASO: EL CICLO DE LA VIDA

JAUME MASCARÓ PONS

Profesor jubilado de Filosofía de la Universidad de Barcelona

I. A lo largo de la vida nos pasan muchas cosas que vivimos con intensidad emocional muy diversa, según el grado de implicación que consideramos que tienen para nosotros. Pero no siempre la importancia de lo que nos pasa es una cuestión personal. Hay hechos que nos implican profundamente, porque tienen consecuencias para nosotros o para nuestro entorno, pero de los cuales nosotros únicamente somos actores pasivos, como por ejemplo el proceso que culmina con nuestro nacimiento o el que empieza con nuestra muerte. Del resto de experiencias de nuestra vida probablemente cada uno, si pudiera hacer una selección, marcaría algunas como aquellas que tuvieron más intensidad emocional o las que representaron más cambios decisivos en la propia vida. Pero de todas ellas, hay algunas que son compartidas por todos los seres humanos y que se han considerado acontecimientos constantes del ciclo de vida. Es por esto que todas las culturas conocidas marcan el ciclo vital con rituales y celebraciones que ponen de relieve la importancia para la comunidad de determinados momentos de la vida de los individuos. La importancia de estos rituales deriva del hecho que los momentos marcados ritualmente están relacionados con la supervivencia del grupo, con su continuidad y su cohesión. Los rituales que se consideran comunes son: el que subraya la pertenencia a la comunidad, en el momento del **nacimiento**, el que reclama la garantía del conocimiento de las normas y pautas del grupo, en los rituales de iniciación a la **pubertad**, el del establecimiento de los pactos personales y sociales para la reproducción del grupo

en los rituales del **matrimonio** y el de la protección de la comunidad en los rituales de traspaso y **muerte**. Algunos antropólogos han mostrado que estos rituales significan la transformación de hechos de naturaleza biológica en realidades culturales, es decir, que los cambios naturales que se dan en los individuos tienen repercusión para la colectividad y es preciso que los individuos y la comunidad comprendan la importancia de estos momentos, canalizando y socializando las emociones que desvelan.

En 1909 un folklorista (hoy diríamos *antropólogo*) francés, de origen alemán, Arnold van Gennep (1873-1957) popularizó la denominación “ritos de paso” (*rites de passage*) para referirse a estos rituales del ciclo de la vida. El término se ha hecho común en el lenguaje antropológico. Pero además de la terminología mostró que estos rituales tienen una estructura específica que da sentido al término: son rituales de tránsito de una situación a otra y por esto presentamos: a) un momento de separación, *preliminal*, b) un momento de indefinición, de margen o *liminal*, y c) un momento de reincorporación o agregación, *postliminal*. En el momento de separación, el ritual enfatiza el hecho de dejar de ser el que uno era antes, expresando simbólicamente el rechazo del anterior. El momento central, el momento *liminal*, es de hecho lo que permite la transformación, y es el más cargado de simbolismo ritual. En el momento de la reincorporación, los símbolos expresan la transformación, el nuevo, el que uno acaba de convertirse.

El interés de este esquema de análisis es que ha permitido, en los estudios antropológicos, describir y comprender mejor la complejidad social de las diversas culturas humanas, mostrando su profunda similitud estructural. Pero los rituales de paso no son fenómenos estáticos y evolucionan a lo largo del tiempo, generando cambios, modificaciones, reformulaciones simbólicas, según el proceso mismo de cambio social y cultural. Así, por ejemplo, el ritual de la **primera comunión** corresponde a la forma religiosa cristiana de un momento, el *postliminal*, de los rituales

tradicionales de pubertad, pero hoy, en un acelerado proceso de laicización, el ritual equivalente se expresa aún de forma vacilante y dispersa. No es, por tanto, extraño, que una señora fuera hace unos años al ayuntamiento de su pueblo para pedir como podía su hijo hacer la “primera comunión por lo civil”, de la misma manera que hay un ritual de boda religiosa y un ritual civil. Pero nadie se plantea el carácter religioso o civil del banquete de bodas o del “viaje de novios”, que en realidad también forman parte del proceso ritual de la boda.

En nuestra cultura, catalana y mediterránea, los rituales de paso se han ido configurando en un proceso de sedimentación de tradiciones, que incluyen tanto los aspectos sociales y económicos, como específicamente culturales, de los cuales las prácticas vestimentarias, gastronómicas, lúdicas revisten y complementan un núcleo simbólico religioso derivado de la cristianización de nuestra cultura. La progresiva cristianización del imperio romano fue definiendo, a lo largo de siglos, las formas de los rituales que hoy aún nos resultan familiares como forma cristiana de los rituales de paso, bajo la forma de **sacramentos**: el bautismo, la primera comunión, las bodas y los funerales. Estos rituales se han ido configurando a lo largo del tiempo y, sobre la base de las normas establecidas por la Iglesia católica, han conseguido formas específicas en cada territorio y comunidad, en especial por lo que respecta a los aspectos más externos de los rituales: vestuario, celebraciones festivas e implicaciones sociales. De hecho, lo que hoy celebramos como forma visible de los rituales de paso cristianos corresponde, en la mayoría de los casos, al momento final *postliminal* de la *reincorporación*. Un buen ejemplo es el ritual de la **primera comunión**, que es el momento de la admisión del niño al mundo “adulto”, en la forma de *comensalidad*, es decir, la participación en la asamblea mística de los iniciados.

El hecho que el cristianismo reformulara los rituales de paso (nacimiento, pubertad, matrimonio, muerte) bajo la forma de **sacramentos** es ya

una propuesta cultural interesante. Quizás no es trivial recordar que en el contexto latino, **sacrum**, (*sagrado*) del cual deriva **sacramentum**, significa “aquello separado”, es decir, aquello que ha sido reservado para funciones diversas de las cotidianas, es decir *profanas*. Sagrado puede ser un espacio (un templo), una persona (el sacerdote), un objeto (la hostia consagrada), un espacio de tiempo o una acción. Los sacramentos son, por tanto, en su significación religiosa, las vías a través de los cuales se expresa el **sagrado (sacramenta)**, es decir, la manera en que Dios se hace presente en la vida de los creyentes. Que los sacramentos cristianos sean siete (7) es, en su forma actual, una decisión del Concilio de Trento, en el siglo XVI, que recoge elementos del simbolismo arcaico del número 7, el número mágico por excelencia y, por tanto, lo que mejor expresa el carácter místico de la presencia divina. La correspondencia de los 7 sacramentos a los 4 rituales de paso del ciclo de la vida se podría mostrar de forma simplificada en el cuadro siguiente:

| Ciclo vital | sacramento / ritual cristiano |
|-------------|-------------------------------|
| nacimiento  | bautismo                      |
| pubertad    | confesión                     |
|             | primera comunión              |
|             | confirmación                  |
| matrimonio  | matrimonio                    |
|             | [sacerdocio]                  |
| muerte      | extremaunción                 |

II. El **bautismo** representa sintéticamente el doble momento de la renuncia a la pura “animalidad” del recién nacido y su incorporación a la colectividad humana a través de una comunidad de creyentes. Por esto el ritual pone énfasis en los símbolos de esta incorporación: la imposición de nombre y apellidos como forma de reconocimiento legítimo de la pertenencia a una familia y

a una comunidad y, por tanto, de la adquisición de los derechos y deberes inherentes a tal pertenencia, pero también, en el simbolismo más específicamente cristiano, de la adopción y respeto de creencias y normas, expresado a través del compromiso de los padrinos. Originalmente, el bautismo cristiano era un momento de un ritual de iniciación al sistema de creencias y de admisión a la comunidad de creyentes, era el final de un proceso de formación y aprendizaje, el *catecumenat*, que era un verdadero momento *liminal*, de margen, que culminaba con el ritual específico del bautismo, donde la unción del aceite sagrado, la purificación por la sal y el agua eran los símbolos perfectos del momento de agregación. El bautismo de niños aparece a finales del siglo IV, cuando la adopción del cristianismo como religión oficial convierte la religión en un hecho sociológico y el bautismo asume el carácter de ritual de nacimiento, dejando simbólicamente en manos de los padres y padrinos, la función de adoctrinamiento, que culminará con el sacramento de la **confirmación**, en el momento de la pubertad, cuando el bautizado reafirmará, ya de forma consciente y personal, sus creencias. Es este carácter sociológico del bautismo como una expresión de pertenencia a una comunidad de creyentes el que lo dota de toda una serie de añadidos simbólicos, que combinan conceptos como el de *identidad* y *legitimidad*, manifiesto en la imposición de nombre (identidad personal) y apellidos (identidad sociofamiliar), típicos de la ritualidad del nacimiento, con símbolos de purificación y afirmación de creencias, que pertenecen a rituales de iniciación, más característicos de la pubertad, en muchas otras culturas. Pero para comprender plenamente el lugar del bautismo como ritual de nacimiento, habría que añadir todo el conjunto de prácticas y creencias relacionadas con la concepción y el embarazo, que representan los momentos *preliminales* y *liminales* que culminan con el nacimiento y el bautismo. Un repaso de las respuestas conocidas al famoso cuestionario de 1902, del Ateneo de Madrid, muestra como en este punto, la pervivencia de creencias relacionadas con tradiciones mágicas

precristianas era muy elevada. Uno de los “inventos” más sugestivos y quizás más sorprendentes de la teología cristiana es la invención de los *limbos*, este espacio indefinido, un característico espacio de margen, donde iban a parar los niños que morían antes de ser bautizados.

El caso de los sacramentos ligados a la pubertad es más complejo, porque incluyen tres, que corresponden a momentos diversos del mismo ritual. El catolicismo desplaza la **confesión** y la **primera comunión** al inicio de la segunda infancia (entre los 6-8 años, habitualmente), evitando así su vinculación a los rituales relacionados con la iniciación sexual. Esta, pero, indirectamente está presente porque representan de forma simbólica la iniciación al conocimiento de las normas morales (confesión), con la consiguiente asunción del concepto de pecado, de transgresión moral, y del sentimiento de culpa, un importante mecanismo de regulación de la conducta, que es la función básica de los rituales de iniciación. El momento de agregación es el que expresa la primera comunión, como recepción a la asamblea de los creyentes adultos. Con una serie de prácticas festivas asociadas, que imitan significativamente, en muchos aspectos simbólicos (vestuario, gastronomía, regalos...), el ritual de bodas, la celebración de la primera comunión ha ido cambiando según la evolución de las normas y recomendaciones de las iglesias y los hábitos sociales. Hoy, desde el punto de vista civil, no hay un ritual que absorba de forma clara lo que ha representado históricamente esta celebración ritual, pero se podría relacionar el ritual de pubertad con el proceso de formación dependiendo del sistema escolar, con cada una de sus etapas y ciclos y con las formas con que se celebra el final de cada etapa de escolarización, la culminación de la cual podrían ser las fiestas de graduación, que tienen una gran tradición en otras culturas próximas.

Del **matrimonio**, como ritual de paso, solemos retener la celebración de las bodas, con todo su despliegue de componentes religiosos y sociales. Pero en el análisis del ritual, siguiendo el modelo de van Gennep, esta celebración es también úni-

camente el momento final de un largo proceso ritual, el momento de agregación que celebra el paso de soltero a casado, con todo lo que esto implica en el ciclo vital de una persona, sobre todo en una sociedad que practica la neolocalidad, es decir, la constitución de una familia y el alejamiento de la casa paterna. Pero en la estructura del ritual habría de incluir y analizar las formas de noviazgo y los microrituales que lo caracterizan: petición de mano, las diversas formas de contratos sociales y de relaciones familiares (sistemas de dote, tradiciones de heredero o *pubilla*) o las celebraciones, actualmente en pleno proceso de crecimiento, de las despedidas de soltero. Pero también la prolongación del ritual en las prácticas sociales del viaje de novios. Es interesante subrayar como el ritual matrimonial es el que más fácilmente encuentra su alternativa civil con relación al ritual religioso. Algunos autores han empezado a hablar de “rituales silenciosos” o “rituales tácitos”, por el hecho que crece en nuestra sociedad el número de parejas que adoptan el compromiso de convivencia sin casarse formalmente. Son las “parejas de hecho”, que en muchos países de Europa representan ya más del 30% de los “matrimonios”. Desde la perspectiva antropológica este es un hecho que es necesario relacionar con muchos factores de cambio social, pero uno de los más importantes es la desaparición legal de la consideración de “hijos ilegítimos” y la legalización de los derechos de filiación sobre la base del simple reconocimiento y/o la demostración de la filiación biológica. En este contexto, los rituales se transforman en múltiples formas, menos visibles socialmente, pero presentes igualmente en la manera en que los individuos marcan las decisiones que implican cambios en su vida, cambios que tienen profundas implicaciones emocionales y que necesitan ser canalizadas ritualmente.

De todos los rituales del ciclo de la vida, el de la celebración de la muerte es el que presenta más continuidad, en nuestra cultura, de la forma religiosa del funeral. Los sentimientos implicados son intensos y el tránsito que el ritual expresa es el más radical: el paso a otra forma de ser presente en la vida de la comunidad, en otro ám-

bito de existencia para los creyentes, sea en el recuerdo para otros. En cualquier caso, el ritual es ambivalente. El sujeto del paso es el difunto y esto lo expresa de forma explícita el hecho que el correspondiente sacramento cristiano, la **extremaunción**, es un ritual de despedida que se administra antes de la muerte y que recoge algunos de los elementos simbólicos del bautismo, como la unción y el sentido de purificación, que preparan para el último viaje. Este es también el sentido del funeral religioso, la despedida pública. Pero, desde el punto de vista social, el ritual de muerte suele tener dos aspectos básicos, que están presentes tanto si se realiza en su forma religiosa como civil: la reafirmación del sentimiento de grupo (familia, amigos, conocidos) y la construcción social del duelo, es decir, del sentimiento de la pena compartida, que permite canalizar y socializar las emociones del momento. Hoy han desaparecido las prescripciones sociales y visibles del duelo, que se expresaban en diversas prescripciones de formas de vestir y comportarse, con restricciones de vida social, que representaban un verdadero período de margen.

La evolución de la construcción social del duelo es un tema interesante de análisis social, porque como ya hemos dicho antes, las formas más visibles de los rituales van cambiando, pero las exigencias psicosociales de regular los sentimientos, en los grandes momentos de cambio de la vida de las personas, siguen siendo una necesidad de los individuos y de la sociedad. Es la función de los rituales contribuir a la cohesión grupal y a una mejor inserción de los individuos en la vida social.

Barcelona, marzo de 2016

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CHECA, FRANCISCO; MOLINA, Pedro (eds.). *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*. Barcelona, Icaria-Antropología, 1997.

GENNEP, Arnold van. *Los ritos de paso*. Madrid, Alianza Editorial, 2008 (traducción de la edición francesa de 1969. Ed. original francesa: 1909).

GIRARD, René. *La violence et le sacré*. París, Grasset, 1972.

LISÓN, Carmelo. “Una gran encuesta de 1901-1902 (Notas para la Historia de la Antropología Social en España)”, en PRAT, Joan, MARTÍNEZ, Ubaldo, CONTRERAS, Jesús, MORENO, Isidoro (eds.). *Antropología de los pueblos de España*, Madrid, Taurus Universitaria, 1991.

MAISONNEUVE, Jean. *Ritos religiosos y civiles*. Barcelona, Herder, 1991 (or. francés, 1988).

SEGALEN, Martine. *Ritos y rituales contemporáneos*. Madrid, Alianza Editorial, 2005 (or. francés, 1998).

SCHECHNER, Richard, and APPEL, Willa (eds.). *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

TURNER, Victor W. *El proceso ritual*. Madrid, Taurus, 1988 (edición original inglesa, 1969).

## PIES DE FOTO

### Pág. 10

Entrada de los novios en la iglesia de los Santos Justo y Pastor en la boda de Francesc Roig. Fotografía Albert Oliveras i Folch, 1924. Centre Excursionista de Catalunya

### Pág. 12

Procesión de Corpus. Arenys de Munt. 1947

### Págs. 14-15

Familia Rucabado Verdaguer el día de la comunión de Maria Rucabado Verdaguer. Junio de 1931. Fotografía cedida por la familia Rucabado Verdaguer

### Pág. 16

Dos mujeres con un recién nacido en los brazos el día del bautismo en la entrada de una iglesia de Vic. Fotografía Josep Torrent i Garrigoles, realizada entre 1895 y 1917. Centre Excursionista de Catalunya

### Págs. 16-17

En el cementerio, durante el entierro de Arsènia Bargalló. Fotografía Josep Salvany i Blanch. Martorell 1924. Fondo Salvany. Biblioteca de Catalunya

# LA IMPORTANCIA DE LA INDUMENTARIA EN LOS RITOS DE PASO

NEUS RIBAS SAN EMETERIO

Historiadora y directora del Museu d'Arenys de Mar

La indumentaria es para el ser humano una forma de comunicación, a través de la indumentaria, en muchas ocasiones informamos sobre nuestro estatus, nuestro género, nuestra profesión, nuestros gustos e incluso nos sirve para posicionarnos y reafirmarnos frente a los demás. Por este motivo, vestimos de manera especial en los momentos solemnes, vestimos para la ocasión. A pesar de los cambios de actitudes y de costumbres sociales, mantenemos una indumentaria concreta para la celebración de determinadas ceremonias y tradiciones. La indumentaria y el ajuar que acompañan estas ocasiones especiales son una forma de comunicación.

La humanidad ha creado unos ritos para los momentos excepcionales del ciclo vital: el nacimiento, el paso a la edad adulta, la creación de una nueva familia y la muerte. Pero también tenemos una indumentaria concreta para identificarnos profesionalmente, los uniformes, o para las ceremonias de carácter extraordinario.

Todas las sociedades escenifican los cambios del estatus de un individuo a través de los ritos de paso. En nuestra sociedad, estos ritos han estado tradicionalmente vinculados a la religión católica. El bautismo celebra una nova vida y la incorporación de un nuevo miembro a la comunidad; la comunión marca el paso de la infancia a la edad de un mayor conocimiento; la boda, el cambio a un nuevo estatus y una nueva familia; y finalmente, el funeral es la despedida de un miembro de la comunidad. Los ritos de paso no únicamente sirven para

hacer públicos los cambios vitales sino para que se produzca un reconocimiento por parte de la comunidad.

La industrialización de la sociedad a partir del siglo XIX y la preeminencia de las ciudades frente a los núcleos rurales suponen unos cambios en las costumbres de la sociedad. La industrialización y la concentración de población en las áreas urbanas provocó la uniformidad en el vestido, imitando el model estético de la burguesía, mientras en las sociedades rurales aún se mantuvo la indumentaria popular vinculada a las zonas y los oficios, prácticamente hasta la primera mitad del siglo XX. Hasta la segunda mitad del siglo XX, cuando aún no se había desarrollado una producción masiva de la indumentaria, los vestidos utilizados en las ceremonias adquieren un papel esencial, las mujeres acostumbraban a tener un único vestido que lucían en las ocasiones especiales como eran la boda y el bautismo de los hijos.

La mayoría de los vestidos de la exposición *Vestits per a l'ocasió (Vestidos para la ocasión)* y que aparecen en este catálogo corresponden al periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del siglo XX, cuando en algunas ocasiones, la producción de estos vestidos se deja de realizar en el ámbito familiar y se encarga a talleres o fábricas.

## LA CELEBRACIÓN DE LA VIDA, EL BAUTISMO

El rito del bautismo representa, en la religión cristiana, la incorporación de un nuevo miembro a la comunidad, la elección de un nombre y su purificación. La ceremonia tradicionalmente se celebraba los primeros días tras el nacimiento del recién nacido; en algunas comunidades, el primer domingo. El motivo era el alto porcentaje de mortalidad infantil que se producía hasta mediados del siglo XX. Además de la celebración religiosa, el bautismo también es una celebración social y familiar que supone la presentación a toda la comunidad de la llegada de un nuevo miembro.

Esta ceremonia tan importante requería un vestuario adecuado. El vestido de cristianar es una indumentaria compleja confeccionada con materias suaves como organdí, gasa e incluso seda, decorada con encajes y bordados. En muchos casos, estas labores se realizaban dentro del núcleo familiar. A veces, el vestido de cristianar era un regalo de la madrina y se conservaba generación tras generación.

El vestido era tradicionalmente de color blanco o de color crema para representar la inocencia y la pureza del recién nacido. El vestido de cristianar estaba compuesto por el vestido-faldón, la capa y la gorra, y era de carácter asexuado porque se utilizaba tanto para niño como niña. El vestido de cristianar aparece en el siglo XVIII cuando se va abandonando el rito de sumergir al recién nacido en el agua, pero adquiere importancia a partir del siglo XIX. La confección del vestido podía ser realizado por la misma familia como es el caso del vestido de cristianar número 2205 de Fèlix Cucurull i Tey<sup>1</sup> que fue confeccionado por su madre o bien se encargaba a talleres especializados en la confección de ropa blanca.

## EL PASO A LA EDAD ADULTA. LA PRIMERA COMUNIÓN

La primera comunión es el rito por el cual el niño está preparado espiritualmente para recibir el sacramento de la eucaristía, la máxima expresión de la fe cristiana. Generalmente esta ceremonia se celebraba cuando el niño o la niña tenían unos ocho años. Desde el punto de vista social y antropológico esta ceremonia representaba, hasta la primera mitad del siglo XX, el paso del niño a la edad adulta. En una sociedad

**1.-** Fèlix Cucurull i Tey (Arenys de Mar, 1919 - 1996) fue un escritor y político catalán. Escribió diversas narraciones pero destacó por sus ensayos sobre el catalanismo contemporáneo. A nivel político mantuvo siempre una defensa del catalanismo de carácter progresista. En 1985 obtuvo la Creu de Sant Jordi, que concede el Gobierno de la Generalitat catalana.

donde los niños no estaban plenamente escolarizados y muchos de ellos se incorporaban al mundo laboral muy pronto, la comunión representaba este cambio de etapa<sup>2</sup>.

La celebración al entorno de la primera comunión se desarrolla durante el siglo XX y sobre todo es a partir de los años veinte que el vestido adquiere un especial protagonismo. El niño vestía simbólicamente como un adulto; en el caso de los chicos, traje y corbata, uniformes de militar o de marinero. El niño dejaba el pantalón corto y vestía de largo por primera vez.

Las chicas vestían como pequeñas novias, con un vestido largo blanco y con velo<sup>3</sup>. En la primera etapa de la postguerra las familias más humildes lucían vestidos más sencillos que en algunos casos utilizarían en más de una ocasión o pasarían a otras niñas. Los cambios sociales que se produjeron en nuestra sociedad en los años sesenta fueron incorporando otros modelos de vestidos de comunión más sencillos aunque el blanco continuaba siendo el color característico. La tradición de vestir a las niñas que hacen la primera comunión de blanco y como adultos, a diferencia de otros ritos como el bautismo, aún se mantiene hoy en día, aunque se ha ido abandonando el uso del velo.

---

**2.-** En el caso del Obispado de Gerona, desde 1909 se producía la pecurialidad que esta ceremonia se realizaba en dos ocasiones, a la edad de 8 años se realizaba la primera comunión y 2 o 3 años más tarde la comunión solemne o “profesión de fe”. Esta ceremonia se estableció en 1909 por decreto episcopal para los niños de 11-12 años.

**3.-** “Yo vestía de blanco con un velo. Todas las de mi edad que hacían la primera comunión íbamos así”. Este testimonio de una mujer de 90 años en el libro: *Arenys de Mar (1920-1960)*, muestra la costumbre tan extendida durante la primera mitad del siglo XX de vestir a las niñas que hacían la primera comunión como pequeñas novias con vestido largo y velo blanco. ROYO MAGALLÓN, María Pilar. *Arenys de Mar (1920-1960)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011, p. 404.

## Los complementos en el vestido de comunión

La indumentaria de la primera comunión se completaba con diversos elementos, algunos de carácter religioso y otros que formaban parte del ajuar de esta ceremonia. Desde principios del siglo XX y hasta los años 70 del mismo siglo, muchas niñas llevaban un vestido blanco con un velo largo de tul<sup>4</sup> sobre la cabeza. Este tejido se mantiene como un elemento básico en la indumentaria de la primera comunión y nupcial.

El día de la comunión, el niño recibía diversos obsequios. Durante muchos años se le regalaba un reloj para reconocer ante todos que entraba en la edad adulta. Otros regalos eran de carácter religioso, con el misal de color blanco, el rosario y los recordatorios que se realizaban en esta fecha tan señalada.

## UN CAMBIO DE VIDA, UN CAMBIO DE FAMILIA

La ceremonia de la boda era tradicionalmente el punto final a todo un proceso de cortejo, compromiso y negociaciones económicas entre las dos familias. A lo largo de la historia, principalmente entre la nobleza y las familias de clase alta, los matrimonios eran una forma de establecer pactos y alianzas de tipo económico o político. En el caso de la novia todo este proceso se expresaba simbólicamente en el mobiliario; la mujer aportaba al matrimonio una arca de novia con el

---

**4.-** El tul es un tejido transparente y ligero que puede estar realizado en algodón o seda. Parece que su origen se encuentra en la ciudad francesa de Tulle en el Lemosin, donde se realizó por primera vez de manera artesanal con bolillos. Rápidamente el tul empezó a aplicarse como fondo de muchos elementos de encaje de bolillos: velos, cuellos, puños. Aunque se conocen tules fabricados mecánicamente a finales del siglo XVIII, no es hasta 1808, cuando el inglés John Heathcoat consiguió realizar un tul de gran calidad. Este hecho transformó rápidamente la fabricación de este tejido que en seguida se popularizó.

ajuar doméstico que había ido confeccionando a lo largo de los años: juegos de cama, ropa de casa, y también la ropa interior.

En la ceremonia los novios iban debidamente vestidos, diferenciándose del resto de los invitados. La imagen que presenta la novia frente a la comunidad continua teniendo una importancia esencial. La mujer escoge un vestido especial para afrontar el rito –religioso o civil– que implica una transformación en su vida. La indumentaria escogida comunica a su entorno la nueva situación, esta indumentaria ha ido evolucionando a lo largo de los siglos en función de las costumbres, las modas, la situación económica y social, la tradición religiosa...

La utilización del blanco como el color preferido para el vestido de novia parece tener su origen en el vestido blanco con encaje de honiton que llevó la reina Victoria del Reino Unido (1819-1901) en su boda con Alberto de Sajonia en 1840, en lugar del vestido plateado y blanco que era tradicional. A partir de esta fecha, este hecho se populariza entre las clases urbanas y las novias escogen el blanco como el color para el vestido de boda. En España, hasta la primera mitad del siglo XX, las clases populares, los sectores profesionales y la burguesía de las zonas rurales utilizaban el negro para el vestido de la novia que se complementaba con un velo blanco o mantilla negra. A partir de mediados del siglo XX, la difusión de las grandes bodas de la realeza y la nobleza europea fue un incentivo para que el color blanco se fuera imponiendo en el vestuario de la novia. Dependiendo de la moda, los vestidos de novia también iban modificándose, pero mantienen unos estándares que aún hoy en día se reconocen. La utilización de materiales nobles, como la seda y el organdí, y la proliferación de encajes y bordados, son en muchas ocasiones algunas de las características del vestido de novia.

En las zonas rurales, hasta el primer cuarto del siglo XX, los contrayentes llevaban el vestido tradicional en esta fecha señalada y entre las clases más humildes los novios conservaban la indumentaria



que con tantos esfuerzos habían obtenido para otros grandes acontecimientos familiares. En las sociedades rurales en toda España, los novios acostumbraban a casarse con el vestido tradicional. En el caso catalán, la novia llevaba el vestido tradicional de “pubilla” –tal y como se denomina a la hija mayor y heredera del patrimonio– formado por jubón, falda de seda damascada con flores de colores, mitones, delantal de seda con encajes, echarpe y en la cabeza mantilla de color blanco. Esta pieza constituye el signo identitario de la novia. La mantilla esta formada por una pieza rectangular pero redondeada en los extremos denominada terno que normalmente estaba bordada, alrededor de este tejido se cosían los volantes de encaje de grandes dimensiones que envolvían la cabeza y los hombros de la novia y llegaban hasta la cintura.

Salvador Vilarrasa i Vall en su libro, *La vida a pagès (La vida en el campo)*, describe todo el ritual de la boda entre un “hereu” –tal como se denomina en Cataluña al hijo mayor y heredero del patrimonio– y una “pubilla” desde los preparativos en la casa del novio, la comitiva que recoge a la novia, la dote que la novia ha de aportar el día de su boda y evidentemente como va vestida: “la núvia puja a la rectoria per posar-se el vestido de casar i la mantellina i quan està ben arreglada, baixen amb sa mare y germana a l'església.”<sup>5</sup>

## Los complementos de la novia: el abanico y el pañuelo de ceremonia

Durante el siglo XIX y hasta el final de la Primera Guerra Mundial uno de los complementos importantes de una boda burguesa era el abanico, elemento imprescindible del ajuar de la novia. El abanico, que generalmente era un regalo del novio, muchas veces era de encaje de bolillos o

**5.-** “la novia sube a la rectoria para ponerse el vestido de casar y la mantilla y cuando está arreglada, bajan con su madre y hermana a la iglesia”. Vilarrasa i Vall, Salvador, *La vida a pagès*. Ripoll, Impremta Maideu, 1975, p. 279

aguja y mostraba el poder adquisitivo de la familia, ya que estas piezas eran realizadas por una artesana de categoría. Durante el primer cuarto del siglo XX el lujo en el ajuar nupcial se podía medir por la cantidad de encajes que había en las diferentes piezas que lucía la novia, todas ellas con diseños románticos de estilo tradicional. Los abanicos de boda eran generalmente de color blanco y realizados con materiales nobles como el marfil, hueso, nácar para el varillaje y encajes para el país. En el país, a menudo se representaban símbolos del matrimonio como escenas mitológicas, rosas o bien las iniciales de los novios entrelazadas, lazos...

Tradiciones y supersticiones indican que la novia ha de llorar el día de su boda. En las sociedades rurales este hecho auguraba un año de buenas cosechas, y según otros, el hecho que la novia llorase este día indicaba que nunca más volvería a llorar. El pañuelo blanco de encajes, bordado con las iniciales de la novia era otro elemento esencial en el ajuar de la novia el día de su boda y aún hoy en día muchas novias siguen incorporándolo este día.

El Museo de Arenys de Mar conserva diversos pañuelos de ceremonia con diferentes diseños realizados con encaje de ret fi o de Arenys tal como es conocida esta técnica que se realiza en la costa norte de Barcelona desde principios del siglo XIX. Se trata de trabajos realizados con algodón blanco con fondo de tul y motivos florales, determinados diseños se hicieron muy populares como pañuelos de ceremonia entre el último cuarto del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX<sup>6</sup>.

## El velo de novia

El velo de novia es un complemento importante en la boda, su origen parece ser muy antiguo, du-

**6.-** El ret fi o encaje de Arenys tiene sus orígenes a principios del siglo XIX, cuando en toda la costa del Maresme se populariza esta técnica de encaje blanco. En 1906, la Casa Castells de Arenys de Mar realizó el pañuelo de ceremonia para la boda de la Reina Victoria Eugenia con Alfonso XIII con esta técnica.

rante el Imperio romano. A partir del siglo XIX el velo generalmente se realiza con tul y se aplican los motivos realizados con aguja o bolillos, pero se trata de un producto que tiene un coste elevado. La mecanización de los trabajos de encaje supone una reducción en los costes de fabricación que permitió realizar velos más asequibles<sup>7</sup>.

En el caso español, la mantilla adquiere un gran protagonismo en el rito de la boda. Hasta los años treinta del siglo XX, muchas novias utilizaban la mantilla negra como velo acompañando al vestido de novia de color negro. En Andalucía, el uso de la mantilla es una prerrogativa de la madrina, ésta ha de llevar un vestido largo sencillo acompañado por una mantilla de toalla de blanca o negra y peineta; la mantilla puede haber sido realizada con bolillos, bordada sobre tul o realizada industrialmente<sup>8</sup>. Esta costumbre, que se mantiene hoy en día, se ha extendido a las bodas de las clases nobiliarias y la familia real.

## El ajuar de la novia

En el ajuar doméstico de las novias una de las piezas esenciales era la ropa interior. Durante el siglo XIX las piezas más importantes eran la camisa de novia, el cubrecorsé, los calzones y las enaguas. Todas estas piezas de color blanco se bordaban con las iniciales de la novia. Esta costumbre se mantuvo hasta la primera mitad del siglo XX aproximadamente, aunque la ropa interior ya había evolucionado.

El juego de cama formaba parte del ajuar doméstico y todas las novias lo personalizaban bordando sus iniciales. Los juegos de cama de la segunda

**7.-** En los años 20 del siglo XX los velos acostumbran a ser largos y se introduce la costumbre de cubrir la cara de la novia para dar más dramatismo al momento que se descubría a la llegada al altar.

**8.-** La mantilla es un prenda que se hizo muy popular a finales del siglo XVIII cuando el “majismo” se convierte en tendencia de moda entre las clases altas y la corte madrileña. Las mujeres acostumbran a llevar falda negra, la basquiña y mantilla en la cabeza. Durante el reinado de Isabel II, ésta impuso el uso de la mantilla en la corte en lugar de sombreros.

mitad del siglo XIX hasta la primera mitad del XX acostumbraban a estar confeccionados en el ámbito familiar o en talleres especializados en ropa blanca. Cojines y sábanas tienen un acabado con un volante de encaje artesano, que en el caso catalán acostumbra a ser de técnicas propias del país: guipur, torchon, ret fi. Los bordados, que en algunos casos son auténticas obras de arte, tienen las iniciales de la novia o del novio.

La arca de novia era el mueble que se aportaba como dote al matrimonio y servía como contenedor y para mostrar los objetos del ajuar: juegos de cama, ropa interior, todas las piezas que la novia había confeccionado antes de la boda. La historia de este tipo de mueble se remonta al siglo XVI; en muchos contratos matrimoniales en Cataluña se especificaba que la novia aportaba la dote en una arca *ab son clau y pany (con su llave y cerrojo)*. Según el poder adquisitivo de cada familia podía ser más o menos lujosa. Algunas arcas de novia eran auténticas joyas de ebanistería<sup>9</sup>.

## EL VIAJE FINAL

La despedida de un miembro de la comunidad es un acontecimiento social, en las sociedades preindustriales, el rito del entierro implicaba a toda la comunidad o el pueblo. Antes del siglo XIX, el muerto era acompañado por un séquito que en algunas poblaciones se hacía con antorchas, siguiendo las indicaciones que el difunto había dejado. Hasta los años treinta del siglo pasado, en pueblos de montaña de Cataluña, el muerto era llevado al cementerio por cuatro personas de su misma condición: cuatro viejos si era viejo, cuatro solteros si era soltero... Progresivamente, con la industrialización de la sociedad, las ceremonias se fueron trasladando al ámbito más

**9.-** Las arcas de novia son unos muebles que se realizaban por toda Europa y que en Cataluña tuvo una fuerte presencia, surgieron durante el siglo XV y su presencia se extiende hasta la segunda mitad del XIX. En el gremio de ebanistas existía un grupo que se especializaba en la construcción de estos muebles ricamente decorados.

familiar, el muerto estaba una noche de cuerpo presente y la familia lo había de velar antes de la ceremonia de despedida. Hoy en día, se han ido transformando estas costumbres y el velatorio en muchos casos se realiza en los tanatorios municipales, regentados por empresas especializadas.

## La preparación para la muerte

La religión cristiana tiene previsto un sacramento de preparación para la muerte. Cuando una persona agoniza el sacerdote le administra el viático, que consiste en la administración de la comunión y la unción con el aceite. En muchas comunidades rurales la administración de este sacramento se comunicaba con un repique de campanas, el sacerdote asistía la persona en su lecho de muerte y sobre la sábana se colocaba el paño de extremaunción.

*A las cases riques hi posen una tovallola brodada, que las noies la solen fer anant a costura en el lloc més aprop on hi ha Hermanes y en eixes cases guarneixen el llit de blanc, doncs a més de dita tovallola hi posen una bànova blanca.*<sup>10</sup>

El paño de extremaunción és una tela de lino o algodón rodeada con un volante de encaje y bordada con motivos religiosos vinculados a la comunión. Estos trabajos se realizaban en el ámbito familiar o en conventos y formaban parte del ajuar de la familia.

## El luto, vestir de negro

La indumentaria y el ajuar doméstico también tienen un papel importante en los ritos de despedida. Hasta los años 70 del siglo XX, en España, cuando una persona moría la familia directa debía de escenificar el luto vistiendo de negro. La tradición marcaba un periodo concreto para

**10.-** “En las casas ricas ponen una toalla bordada, que las muchachas la suelen hacer yendo a coser en el lugar más próximo donde hay Hermanas y en estas casas decoran la cama de blanco, ya que además de la toalla ponen una colcha blanca”. Vilarrasa i Vall, Salvador. *La vida a pagès*. Ripoll, Impremta Maideu, 1975, p. 105.

vestir de luto; en algunas zonas de Andalucía el luto podía llegar a durar ocho años para los familiares directos.

Hasta la primera mitad del siglo XX, el luto del hombre se exteriorizaba vistiendo de negro el primer año y después llevando ropas de colores oscuros. En el traje, se colocaban diferentes distintivos de esta condición: cinta negra en el sombrero, brazaletes negro alrededor de la manga izquierda de la americana. Las mujeres debían llevar un velo largo sobre el sombrero, que escondía su rostro; este velo se fue abandonando por uno de gasa negra que se colocaba directamente sobre la cabeza. Durante las ceremonias religiosas, todos los asistentes debían vestir de negro o llevar colores oscuros y en el caso de las mujeres velos o mantillas sobre la cabeza<sup>11</sup>.

## MOMENTOS SOLEMNES

Según la actividad profesional, los individuos han de vestir de manera especial en momentos y ceremonias solemnes. Ejército y cuerpos de seguridad llevan uniforme de gala en actos o celebraciones, los diferentes representantes de la jerarquía eclesiástica adaptan su vestuario según la ceremonia, los doctores universitarios lucen toga, birrete, mufeta y puñetas al inicio solemne del curso universitario y en actos protocolarios.

La toga universitaria tiene su origen en la vinculación de las primeras universidades europeas a las órdenes religiosas. De esta manera se fue im-

**11.-** La simbología del negro era muy importante en una sociedad tan influida por la religión, el Costumario de Joan Amades recoge una costumbre del Día de los Difuntos en Barcelona, donde “los vendedores de ropas en general, y muy especialmente los del Call, enlutaban sus tiendas, o sea que adornaban los aparadores y cubrían las fachadas con ropas negras que ofrecían un aspecto tétrico. La gente acostumbraba a pasear por las calles del Call, de Sant Pere més Baix y donde abundaban las tiendas de ropa, para ver como habían sido decoradas. Los que tenían que comprar ropa de luto, procuraban hacerlo con preferencia este día”. (Joan Amades. *Costumari Català*. Volum V, p 661).

poniendo la toga larga que hoy en día lucen en algunos actos. El color de la capa y la bocamanga determina la especialidad universitaria. Similar a la de los doctores universitarios es la indumentaria de los abogados, jueces y magistrados. La toga judicial es la indumentaria que se utiliza en los juicios y las ceremonias del ámbito judicial, se trata de una túnica negra abierta que se confecciona con alpaca o tergal, abierta por delante que llega hasta las rodillas.

En el caso de la jerarquía eclesiástica, la celebración de las diferentes ceremonias comporta un tipo de vestimenta. La alba, que procede de la tradición romana, la utiliza el sacerdote para oficiar la misa. Se trata de una pieza de ropa blanca con el cuerpo abierto por el cuello, manga larga y falda, que puede ser de encaje o malla. Su nombre procede del latín *alba*, que quiere decir blanca. El roquete, a diferencia de la alba, es más corto. También puede estar adornado con encajes o malla, pero también los hay bordados. Los sacerdotes se los ponen sobre la sotana y es la misma pieza de ropa que llevan los monaguillos. El Museo de Arenys de Mar conserva una variada colección de albas y roquetes, entre ellos las piezas que habían pertenecido al Doctor Ramon Roca-Puig<sup>12</sup> y que fueron realizadas por la Casa Castells<sup>13</sup> de Arenys de Mar, una de las principales empresas de encaje artesano del primer cuarto del siglo XX.

## Las puñetas

Las puñetas son el adorno, generalmente de encaje, que llevan algunas piezas de ropa en la bocamanga. Las puñetas distinguen a magistrados,

---

**12.-** Ramon Roca-Puig nació en Algerri, en 1906 su padre, maestro de escuela, se trasladó a Arenys de Mar, donde creció Ramon Roca-Puig y donde fue ordenado sacerdote. Al largo de su vida destacó por su labor de estudio de papirología y el helenismo, su colección de papiros se conserva en la Abadía de Montserrat.

**13.-** La Casa Castells fue la más importante empresa de encaje artesano del Maresme y una de las más importantes de Cataluña desde su fundación en 1862 hasta su cierre en 1962. Durante el primer cuarto del siglo XX renovó el lenguaje estético del encaje artesano con la realización de piezas inspiradas en el estilo modernista.

fiscales, doctores universitarios y también las lucen algunos cargos de la jerarquía eclesiástica.

## BIBLIOGRAFÍA

AMADES, Joan. *Costumari Català*, Barcelona, Salvat Editores i Edicions 62, 1983.

ÁLVAREZ, Consuelo, BORRÁS, José M<sup>º</sup>, FERNÁNDEZ, David, GONZÁLEZ, Elvira, HERRADÓN, M<sup>ª</sup> Antonia y VÁZQUEZ, Elena. *Bebés. Usos y costumbres sobre el nacimiento*. Madrid, Secretaria General Técnica, Subdirección General de Documentación y Publicaciones, 2013.

BRANDÉS OTO, Maribel. *El vestido y la moda*, Barcelona, Larousse Editorial, SL, 1998.

CORDNER, Susanna. "A Romantic Frame of Mind", Blog *Here Comes the Bride*, Londres, Victoria and Albert Museum, 11 de febrero de 2015, <<http://www.vam.ac.uk/blog/section/here-come-brides>>

CORDNER, Susanna. "A Georgian Romance", Blog *Here Comes the Bride*, Londres, Victoria and Albert Museum, 13 de agosto de 2014, <<http://www.vam.ac.uk/blog/section/here-come-brides>>

CREIXELL, Rosa. "Les caixes catalanes del Museu de Granollers", en *Lauro, revista del Museu de Granollers*, núm. 12, 1996.

DIVERSOS AUTORES. *Moda en sombras: Museo Nacional del Pueblo Español*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1991.

GARRICH, Montserrat i VENTOSA, Sílvia. *Els vestits populars a Catalunya*. Figueres, Brau Edicions, 2014.

JORBA, Manuel, FONTBONA, FRANCESC, VÉLEZ, Pilar, MARTÍN I ROS, Rosa Ma., ALARCIA, Miguel Angel i LÓPEZ, Rafael. *La dona i el romanticisme*. Cicle de conferències, Quaderns del Museu Frederic Marès núm 1, Barcelona, Museu Frederic Marès, 1996.

MENDOZA UGAL, Maria del Mar. *El vestido femenino y su identidad: El vestido en el arte de finales del siglo XX y principios del siglo XXI*, Director: Molinero Ayala, Francisco, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2010.

RÀFOLS, J.F. *Diccionario Biográfico de Artistas de Cataluña*, Barcelona, Editorial Milla, 1953.

RIVIERE, Margarita. *Diccionario de la moda*, Barcelona, Editorial Debolsillo, 2014.

RODRÍGUEZ COLLADO, Mercedes. *La pieza del mes: Eduard Moreau y Fábrica Alexandre*, Abanico, 1858, Madrid, Museo Nacional del Romanticismo, junio 2010, <<http://museoromanticismo.mcu.es/web/archivos/documentos/abanico.pdf>>

ROYO MAGALLÓN, Maria Pilar. *Arenys de Mar (1920-1960)*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2011.

SAURET, Teresa (dir.). *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, Museo del Patrimonio Municipal, 2009.

SOLER I AMIGÓ, Joan (dir.) *Tradicioniari. Enciclopedia de la cultura popular de Catalunya, La vida de la gent (I)*, Barcelona, Enciclopedia Catalana, SA i Generalitat de Catalunya, 2005.

VENDRELL, Felip. *Històries de l'amor pagès. Costums i usos amorosos dels pagesos catalans*, Capellades, Edicions Grata, 1998.

VILARRASA, Salvador. *La vida a pagès*, Ripoll, Imprenta Maideu, 1975.

WACHTENDORFF, Karin. "El tul, un tejido versátil", Blog Historia de la moda y los tejidos, Febrero y marzo de 2012, <<http://historiadelamodaylostejidos.blogspot.com.es/2012/02/tul-un-tejido-versatil-i.html>>

ZASSO, Anne. *Marriage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.

## PIES DE FOTO

### Pág. 18

Boda de la tenista Joan Fry. La Vanguardia 21 de noviembre de 1930

### Pág. 20

Fèlix Cucurull Tey de recién nacido. Fotografía Caietà Solà, Arenys de Mar, 1919, cedida por la familia Cucurull

### **Pág. 21**

*A la izquierda:* Pepita Ramis el día de su primera comunión, c. 1914. Fotografía donada por Montserrat Serra Ramis

*A la derecha:* Fotografía de Isabel Bonet Espriu el día de su comunión, 28 de abril de 1956. Fotografía cedida por Isabel Bonet Espriu

### **Pág. 22**

Recordatorio de la primera comunión de Josep Genís Vives, c. 1907. Fotografía Valdés, Arenys de Mar

### **Pág. 23**

Gran expectación a la salida de la iglesia de l'Escala en la boda entre Marina Esquirol i Paradís, de l'Escala, con el empresario barcelones Josep Carrascal i Lorca, vinculado al negocio de la pesca del coral. Fondo Josep Esquirol. Archivo Histórico de l'Escala

### **Pág. 24**

Casamento ochocentista en Sant Pere de Terrassa. Autor desconocido, 6 de junio de 1930. Colección B Ragón. Archivo Municipal del Ayuntamiento de Terrassa

### **Pág. 25**

Comitiva ideal de una “boda rural”. Dibujo a pluma de Josep Ribot i Calpe, publicado en setiembre de 1927 en la revista comarcal “Scriptorium”. Imagen del Museu Etnogràfic de Ripoll.

### **Págs. 26-27**

Entierro. Fotografía Claudi Carbonell, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Núm. inventario 209358-000. Depósito de la Agrupació Fotogràfica de Catalunya, 2003

### **Pág. 28**

Antonio Doñate Martín fue juez de Arenys de Mar y nombrado magistrado el año 1981. Esta fotografía corresponde a su nombramiento como Presidente de la Audiencia Provincial de Barcelona en 1986. Fotografía cedida por Antonio Doñate Martín

### **Pág. 29**

Bendición del nuevo pavimento de la plaza del Ayuntamiento de Arenys de Mar. Fotografía Planells, 1954. Archivo Histórico Fidel Fita de Arenys de Mar

## **TUL Y FLORES DE AZAHAR. EL VESTIDO DE NOVIA EN LA TRADICIÓN BURGUESA ESPAÑOLA**

### **CARMINA PAIRET**

#### **Socióloga, conservadora “Colección Viñas”**

La tradición en el atuendo nupcial, aunque aparentemente inamovible, se ha reinventado generación tras generación, y cambia con el discurso e imágenes asociadas a distintos contextos socio-históricos. De hecho, muchas de las tradiciones nupciales de hoy, aparentemente milenarias, fueron reinventadas o construidas en el siglo XIX. En España, la permanencia de elementos históricos tradicionales en la indumentaria popular (Albizua, 1988; Herradón, 2010) da lugar a una combinación de elementos dispares en los trajes de ceremonia, entre los que se incluye la indumentaria nupcial.

Este artículo aborda la evolución del traje nupcial femenino y en particular de dos de sus complementos más simbólicos: la flor de azahar y el velo. Veremos como ambos accesorios del ajuar nupcial toman protagonismo en el imaginario de la novia en el cambio de siglo. Nos fijaremos en las particularidades del traje de novia y sus accesorios, en España de 1900 hasta 1930, a través del retrato de boda, las imágenes en las revistas ilustradas de la época y los modelos icónicos de cada década.

### **La novia vestía de negro y mantilla**

El siglo XIX aporta a Europa el vestido blanco de novia. En 1840, el vestido de la reina Victoria de Inglaterra, que se casa con un vestido blanco de raso y encaje, supone la consagración del blanco como color nupcial para las clases elevadas.

Hasta mediados del siglo XIX, el vestido de novia utilizado por las élites sociales en Europa, es una simple trasposición del vestido de gala y sigue la moda del momento (Zazzo, 1998). Pero mientras en otros países de Europa, el vestido blanco se generaliza entre las clases altas a finales del siglo XIX, en España hay que esperar hasta bien entrado el siglo XX para que triunfe el color blanco. El negro se mantiene como color dominante del atuendo nupcial en buena parte del siglo XX y se manifiesta una dicotomía entre el blanco y el negro según las clases sociales (Martín, 1998). En España, hasta 1920, tan sólo las novias de familias de las clases altas se casaban de blanco<sup>1</sup>. El vestido blanco, diseñado para ser llevado un solo día, era símbolo de gasto ostentoso y de lujo innecesario.

En *El eco de la moda* de 1898 (núm. 8, p. 58) encontramos esta respuesta a la solicitud de una novia sobre el color de su atuendo “El vestido blanco para el acto de casamiento, está siempre bien, aquí y en todas partes; pero como en España no es indispensable como en Francia, si Usted comprende que no ha de tener después ocasión de aprovecharle, puede hacerse negro que no tiene ese inconveniente. Puede poner algún grupo de flor de azahar en el cuerpo”.

España tiene una larga tradición de vestir de negro<sup>2</sup>. Entre las clases medias y bajas, e incluso la pequeña burguesía predominaba el color negro, ya que el vestido podía ser reutilizado en otras ocasiones, especialmente en los entierros, y en los periodos de luto, que eran muy largos. Tampoco estaba bien visto que una novia de más de

---

**1.-** “La mujer rica usa traje blanco, velo blanco y corona de azahar, la mediana el mejor vestido que tiene y el velo y el azahar en el pecho, y la pobre los trapitos de cristianar, sean como sean y mantilla” (*Encuesta del Ateneo* 1901. LIMÓN DELGADO, Antonio. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación Provincial, 1981, p. 184-185)

**2.-** Desde Monarquía de los Austrias, el color negro tiene un papel preeminente en la corte española y adquiere un valor de prestigio indiscutible. (Leira, 2007)

treinta años vistiera de blanco. El discurso de decoro y recato está muy presente en las revistas femeninas de la época.

“En los casamientos más modestos, el marido va de levita y la novia vestida de seda o de lanilla negra con velo de tul y bouquet de azahar. Esta es a mi entender, una medida prudente, como todo lo que tienda a no derrochar” (*El eco de la moda*, v 1899, núm. 42 p. 330)

Es difícil fechar exactamente cuando el color blanco empezó a ser usado por las novias de la vieja y la nueva aristocracia<sup>3</sup>, imitando a las novias reales. En las primeras décadas del siglo XX, el color blanco aparece tímidamente en las revistas de moda y empieza su difusión y el mayor alcance del modelo. Mientras tanto, la España rural continúa privilegiando el traje regional, casi siempre acompañado de mantilla negra. El blanco se introduce en las clases medias bien entrado el siglo XX.

Mantilla y velo de tul comparten protagonismo durante mucho tiempo entre las novias de clase media, siendo éste un rasgo singular de las novias españolas del periodo. Hasta 1960, encontramos retratos de novias *vestidas de mantilla* negra. La imagen más habitual en los fondos fotográficos consultados, es la de una novia vestida de negro con traje de calle de corte serio y con mantilla negra. La mantilla se acompaña casi siempre de peineta, y de una corona de azahar. Es curioso ver como el traje no sufre grandes variaciones en esta época y el protagonismo lo adquiere el tocado, la colocación de la mantilla y de la peineta. Así en 1900, se lleva la mantilla cruzada sobre el pecho, coronada por un ramillete de azahar, y con peineta baja. En 1920, se lleva una peineta mucho más

**3.-** Nos basamos en Carr (2003) para definir a esta nueva aristocracia, o ennoblecidos, como “una aristocracia de notables que formaban el núcleo de la élite política: generales, especuladores inmobiliarios, periodistas, políticos destacados y abogados” (Carr, 2003, p.67). En la moda y otros consumos de ocio ha sido señalado el papel de la “nueva aristocracia” (como clase intermedia entre la vieja aristocracia y la burguesía urbana).

alta y la mantilla tapa la frente y con la corona de flores de naranjo a modo de diadema frontal. Curiosamente, cuando la novia lleva mantilla negra, el único elemento que delata a la novia es el destello del azahar blanco en el pelo y/o en la solapa.

## Velo y flores de azahar, elementos del ritual de tránsito

En vez de determinar la fecha exacta en la que se impone el color blanco, es mejor fijarse cuando cambia el significado del rito, y como cala en imágenes y palabras en el imaginario de la novia<sup>4</sup> burguesa. El ritual del matrimonio marca simbólicamente la separación de los novios respecto a sus familias de origen y la integración en el grupo con una nueva casa o entidad familiar. “Durante la ceremonia, los novios no están ni solteros ni casados sino que están suspendidos en una etapa indefinida, marginal; situación que se relata con gestos, ritos u objetos que dejan patente su excepcionalidad” (Sauret, 2008, p.13).

Las flores de naranjo representan el frescor de la virginidad. Solían ser de piel blanca, y a partir de mediados del XIX se fabrican de cera, alambre y tela encerada (Zambrana, 2008). Otra variación es en forma de ramos envueltos en finos encajes (fig. 4) o incluso en grandes ramos con “nudos de amor” colgando (fig. 6). También se incorporan dentro de la estructura misma del vestido a modo de guirnaldas decorativas, especialmente en las faldas entre 1880 y 1920 (fig. 2). La etiqueta decía que la novia podía reutilizar el vestido en sus primeros días de casada, pero en ningún caso debía vestir de nuevo el velo ni las flores de naranjo, símbolo de pureza y virginidad. Se desprendía de ellos en algún momento de la ceremonia, superado ese estadio de tránsito ya como mujer casada.

**4.-** Zazzo (1998) ya señala la plasticidad del ritual del vestido blanco. La disparidad de los modelos de difusión dificultan determinar la fecha exacta en que empezó la moda del vestido blanco.

El cubrimiento o “velatio” de la cabeza es uno de los ritos más simbólicos del matrimonio desde tiempos romanos. Los velos del siglo XVIII eran de encaje. Al principio, el tul<sup>5</sup> liso no se llevaba por sí solo, sino que solo se usaba para entolar encajes en él, hasta que en 1834 (Coopens, 2001) aparece el primer velo desprovisto de encajes en los grabados de moda de París. No hay que olvidar que el recurso del tul y del encaje está vinculado a ciertas revoluciones técnicas, como la que supuso la invención del tul mecánico en 1830 y el auge de los encajes de aplicación de bolillos sobre tul, mucho más económicas (Martí, 1996).

La popularización de estos dos complementos tiene que ver en parte con el advenimiento del ritual de la fotografía, y de su popularización entre la burguesía. Los novios se hacían la foto una vez casados, y acudían al estudio fotográfico<sup>6</sup> más cercano con sus galas o debían esperar a que llegasen los fotógrafos ambulantes en las poblaciones pequeñas. Con la extensión de la fotografía múltiple<sup>7</sup>, y la popularización del álbum fotográfico donde se coleccionaban, empiezan a abrirse gabinetes de fotografía en todas las capitales de provincia. El posado de los novios tenía un atrezzo específico compuesto de cortinón, decorado de fondo y una silla que servían para

**5.-** Ya se hablaba en 1850 en las revistas de moda de “tul ilusión”, acepción hoy en día reservada al tul poliéster o algodón, aunque se trataba entonces de tul de seda. En España, la realeza solía usar velos de encaje, así como las casas más aristocráticas velos de familia de Alençon, de “point de gaze” o de encaje de aplicación a partir de 1880. El velo en las bodas principescas y más aristocráticas suele ser de encaje (fig. 2 y 5), de herencia familiar o remontado con encajes de familia para la ocasión. La extensión del tul mecánico, hace que el velo de tul se ponga de moda, e incluso sea recomendado en las principales revistas de moda.

**6.-** En España a finales de 1891, se contaban aproximadamente 500 estudios fotográficos (Gómez y Ruiz, 2008).

**7.-** Es conocido como tarjeta de visita el retrato estandarizado inventado por el francés André Adolphe E. Disdéri. Redujo el tamaño de la copia y multiplicó las copias de cada toma.

recrear un salón burgués (Gómez y Ruiz, 2008). Era el decorado para la nueva y creciente clase, la orgullosa burguesía, que empieza a querer verse en imágenes. En los retratos de boda se ponía el acento en algunos elementos identificativos del ritual como las flores y tul. De hecho, estos dos elementos, flores y tul eran los complementos que, algunas veces, cedía el estudio fotográfico en el caso de las novias más humildes, así como chistera o sombrero para el novio.

## Evolución del tocado de novia en el fin de siglo

A partir de 1910, las revistas de moda empiezan a publicar fotos de boda de personajes reales y aristocráticos vestidos de blanco. Los inventores de las modas suelen ser miembros cercanos de la realeza o de su familia, y las prácticas se producen por imitación capilar de las cabezas reales, que va permeando, primero a la “nueva aristocracia”, seguidamente a la alta burguesía y finalmente a la clase media.

Desde 1898 hasta la primera década del siglo XX, estuvo de moda el corte princesa (vestido de una pieza) o, sino, el conjunto de un cuerpo acabado en punta montado sobre una falda, disimulando la separación por un cinturón tipo coselete (fig. 2 y 3). Se abandona el polisón, y la silueta adquiere una forma de S resaltada por el corsé que forma cintura de avispa y la forma acampanada de la falda (fig. 4). La posición de las manos entrelazadas y enguantadas, con un ramo de flores sobre la región púbica, es recurrente a finales de siglo. Esta postura acentúa la imagen de recato y sumisión que suele adoptar la mujer en las representaciones nupciales de la época. El velo se coloca en la parte alta del peinado, sujeto a coronas o diademas, y en su disposición a la “judía” drapeado a un rodete. (Pasalodos, 2007).

Un modelo icónico de principios de siglo fue el de Victoria Eugenia de Battenberg (fig. 2), esposa de Alfonso XIII, que en 1906 se casa con un vestido de satén blanco bordado en plata y con una cola y velo

de más de cuatro metros. La novia también llevaba en el vestido prendidos unos zarcillos de azahar<sup>8</sup>.

En 1910, la silueta se simplifica, y los encajes a mano y sobre todo los mecánicos invaden los vestidos (fig. 5). Las mujeres se liberan de los corsés y sube el tallo de los vestidos, volviendo al corte imperio. La falda se acorta por delante pero se mantienen las colas largas. El velo adquiere más volumen en la altura del pelo, a veces se coloca también “a la griega” con flores de azahar a ambos lados.

Hacia 1920, el vestido de novia sufre un cambio importante, se acortan las faldas y empiezan a mostrarse las piernas (ver vestido de la Colección Viñas, en la página 57). En cambio, el velo se alarga, pasando a ser al menos de tres metros de largo, en cascadas de tul que caen dramáticamente al suelo como contrapunto al vestido corto. El velo se ciñe al pelo a la *garçonne*, con flores de azahar o perlas, tapando la frente con ayuda de diademas, casquetes de alambre o *bandeaux* de satén. Algunas colas salen de los hombros, en forma de “manto de corte”. Una boda icónica en esa década en España fue la de María del Rosario de Silva y Gurtubay, con Jacobo Fitz-James Stuart, Duque de Alba en Londres en 1920<sup>9</sup>. Ella llevaba un moderno vestido corto con cola y encaje, y el velo ceñido a la frente con flores de azahar.

En la década de 1930 se retorna a los vestidos largos, muy a menudo cortados al bies o drapeados, que exaltan el movimiento. Las siluetas se vuelven mucho más fluidas, los velos siguen siendo largos, aunque no tanto, y algunas veces desapa-

---

**8.**- Este vestido es icónico porque el día de la boda en 1906, al salir la comitiva del madrileño templo de los Jerónimos el anarquista Mateo Morral lanzó una bomba sobre la carroza real. Los reyes salieron ilesos, pero el vestido y los zapatos de Victoria Eugenia, regalos del rey, resultaron manchados, quedando envueltos de un halo de dramatismo.

**9.**- La boda fue reproducida por numerosas publicaciones nacionales e internacionales. El posado de ambos de pie, en el mismo nivel, es emblemático y marcará un giro en la moda del posado, porque hasta entonces uno de los dos conyugues posaba sentado. (Sauret, 2008, p.13).

recen, y se substituyen por coronas simples. En cualquier caso, se despeja la frente y la flor de azahar se lleva a modo de diadema (fig. 7). El 12 de octubre de 1935 se celebró en Roma la boda del príncipe Don Juan con Doña María de las Mercedes de Borbón y Orleans. La novia lució un traje corto en lamé de plata con encajes antiguos y un largo y espléndido velo de gasa, sujeto por una diadema de flores de azahar (fig 1).

En conclusión, vemos que si el vestido de las clases altas sigue de cerca la evolución de la moda en el cambio de siglo, hay dos elementos, el velo y las flores de azahar, que son identificadores de la novia y confieren estatus a la nueva familia. Es en el cambio de siglo que el ideal de novia burguesa, de blanco, y con un vestido creado para la ocasión, empieza a gestarse en imágenes, gracias a la expansión de la fotografía. Para las novias de clase media, las variaciones en el vestido negro son escasas y son el peinado y el tocado los que permiten más licencias así como incorporar nuevas modas a las viejas tradiciones.

## BIBLIOGRAFÍA

ACERO, Eduardo. *Novias en blanco y negro*, Villanueva de la Serena, Palacio Consistorial La Jabonera, 2013.

ALBIZA HUARTE, Enriqueta. “Apéndice” en LAVER, James. *Breve historia del traje y la moda*, Madrid, Cátedra, 1988.

BOLOGNE, Jean-Claude. *Histoire du mariage en Occident*, Paris, Éditions Jean-Claude Lattès, 1995.

BRADLEY, Helen and CLAY, Donald, *Wedding dress across cultures*, Londres, Berg Publishers, 2003.

CARR, Raymond. *De la Restauración a la democracia. 1875-1989*, Barcelona, Ariel, 2003.

COPPENS, Marguerite. *La mariée, princesse d'un jour. Une histoire de la mariée en Belgique du XIX au XX siècle*, Bruxelles, Musée Royaux d'Art et d'Histoire, 2001.

DAVANZO POLI, Doretta e DE BUZZACARINI, Vittoria, *L'Abito da Sposa*, Modena, Zandi, 1989.

DE LA PUERTA, Ruth. *El llenguatge del vestit. El cas valencià, segles XVIII i XIX*, València, Bullent, 2002.

GÓMEZ, Ana Julia y Ruíz, Francisco Javier. “El retrato fotográfico de boda 1860/1936”, en *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.

HERRADÓN FIGUEROA, María Antonia. *La tradición ante el espejo. Pervivencia de elementos históricos en la indumentaria popular española*. Madrid, Museo del Traje, 2010.

LEIRA, Amelia. “La moda en España durante el siglo XVIII”, en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.

LIMÓN DELGADO, Antonio. *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*, Sevilla, Diputación provincial, 1981.

MARTÍN ROS, Rosa Ma. “Els arts tèxtils i la indumentària al Romanticisme”, en *La dona i el Romanticisme*, Quaders del Museu Frederic Mares núm. 1, Barcelona, 1996.

MARTÍN ROS, Rosa Ma. “El vestit nupcial en la cultura occidental”, a *Vestits nupcials 1770-1998*. Barcelona, Museu Tèxtil i d'indumentària, 1998.

MORA, Charo. *Pronovias: 50 años vistiendo sueños*, Madrid, St Patick SLU 2011.

PASALODOS SALGADO, Mercedes. *El traje como reflejo de lo femenino. Evolución y significado*. Madrid 1898-1915, Director: CRUZ VALDOVINOS, José Manuel, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, Departamento de Historia del Arte, 2003.

PASALODOS SALGADO, Mercedes. “Algunas consideraciones sobre la moda durante la Belle Epoque” en *Indumenta. Revista del Museo del Traje* núm. 0, Madrid, 2007.

PENA GONZÁLEZ, Pablo. “La indumentaria en España en el periodo Isabelino (1830-1868)” en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.

PROBERT, Cristina. *Brides in Vogue*, New York, Abbeville Press, 1984.

QUINTERO MORÓN, Victoria. “Las bodas: ¿Ritos de paso o rituales de consumo?” en *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*. Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.

SMOLAR-MEYNART, A., TER ASSATOUROFF C., VREBOS, M., FRERE, B. *Vive la mariée, deux siècles de dentelles et falbalas*, Bruxelles, Musée du Costume et de la Dentelle, 1998.

SAURET, Teresa. “Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino. La exposición y sus objetivos”, en *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.

VAQUERO ARGÜELLES, Isabel. “El reinado de la alta costura: la moda de la primera mitad del siglo XIX”, en *Indumenta. Revista del Museo del Traje*, núm. 0, Madrid, 2007.

ZAMBRANA, Francisco. “El traje de novia en el siglo XIX”, en *Blanca y radiante. Desde la invisibilidad a la presencia en el universo femenino*, Málaga, Museo del Patrimonio Municipal de Málaga, 2008.

ZAZZO, Anne, “La robe sans qualité”, en *Mariage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.

ZAZZO, Anne. “Une histoire cousue de fil blanc”, en *Mariage*, Paris, Editions Assoulin, 1999.

## PIES DE FOTO

### Pág. 32

Fig. 1: María Mercedes Borbón y Orleans el día de su boda con el príncipe Juan de Borbón, Roma, 1935

### Pág. 35

Fig. 2: Vestido de boda de Victoria Eugenia de Battenberg, esposa de Alfonso XIII, 1906

### Pág. 36

Fig. 3: Assumpció Iborra Guillaumot el día de su boda con Alfred Pérez Florensa en Barcelona, 1904. Fotografía Audouard, cedida por la familia Pérez Bastardes

### Pág. 37

Fig. 4: Vestido de novia de satén, c. 1895. Colección Viñas

Fig. 5: Vestido de novia tul y encajes de cinta aplicadas, c. 1910. Colección Viñas

### Pág. 38

Fig. 6: Postal romántica. Foto Pep Parer, primer cuarto del siglo XX. Fondo Xavier Roige. MHC

### Pág. 39

Fig. 7: Boda en Molins Rei, 1935. Colección Viñas.

Fig. 8: Vestido de novia de satén, c. 1935. Colección Viñas

# EL COLOR DE LA INTIMIDAD: LA ROPA BLANCA

Laura Casal-Valls

Doctora en Historia del Arte y especialista en historia de la moda y el patrimonio textil

La ropa blanca, a menudo invisible en los grandes compendios de historia del vestido y del textil, forma parte de la esfera íntima, tanto de la casa como del individuo, y ha evolucionado acompañada a la cultura material de las sociedades. Si bien se puede encontrar la razón de su uso en cuestiones higiénicas o incluso climatológicas, de la misma manera que con el vestido exterior se comunica, también el vestido interior, ya sea para la casa como para una persona, adquiere una dimensión comunicativa importante. Símbolo de ostentación y de prestigio, a menudo se encuentra descrita entre el ajuar doméstico, en inventarios, testamentos o capítulos matrimoniales.

Se denominaba “ropa blanca” tanto la ropa interior, que se llevaba bajo los vestidos exteriores, como también aquellas piezas que formaban parte de la decoración la casa y del ajuar doméstico: toallas, juegos de cama, pañuelos manteles, estores... y su característica fue, durante siglos, el color blanco. El uso de tejido blanco respondía por una parte que era más barato, ya que no estaba manipulado, y por otra que era mucho más fácil de lavar sin que perdiera el color, utilizando lejías y blanqueadores. Además, la ropa blanca, en contacto constante con la piel, no desteñía, como sí que pasaba con otras piezas de vestir. Más allá de estas razones higiénicas, seguramente el blanco tenía un significado de pureza, de limpieza, que lo hacía más indicado para este tipo de piezas.

El paso de los años, y los cambios producidos en nuestra sociedad en el último siglo, han mo-

dificado de forma notable las características de nuestra ropa íntima y del valor que le otorgamos. Ahora es fácil adquirir, a precios bajos, juegos de cama o cualquier otro tipo de complemento textil para la casa, así como ropa interior –tanto femenina como masculina– para estrenar prácticamente cada temporada. Pero es evidente que este ritmo de consumo no ha sido siempre el mismo, y el valor que tenían estas piezas en los anteriores siglos, queda demostrado en numerosos documentos notariales.

Tenemos testimonios de la importancia y del valor de este tipo de piezas ya desde periodos anteriores, a través de inventarios en los que la ropa blanca se relacionaba como parte de los bienes familiares. Tenemos una referencia a finales del siglo XVII, en la villa de Cervera, en el inventario de una familia de la clase alta en el que se describen “dos bauls, de la Senyora Cecília, dis hi ha la roba blanca de dita Senyora i roba de servey” (sic.)<sup>1</sup>. En este mismo inventario encontramos descritas las piezas de ropa blanca relacionadas con la decoración de la casa: “Item. Cinquanta llansols, nou de llens, tres de tela, quatre de estopa i los demes de canem. Item. Una dotsena i mitja de tovallols, set de lli i les demes, ordinaries de canem i estopa de lli. Item. Dues dotsenes de coyxineres, dotse de tela i les demes de lli i de canem. Item. Item. Dotse estovalletes de la cuyna”<sup>2</sup>.

**1.-** “Dos baules, de la Señora Cecilia, donde hay la ropa blanca de dicha Señora y ropa de servicio” LLOBET, Jaume, “Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de las nostres viles a principis del segle XVII)”, *Urtx: revista cultural de l’Urgell*, n. 9 (1996), p. 209.

**2.-** “Item. Cincuenta sábanas, nueve de lienzo, tres de tela, cuatro de estopa y las demás de cáñamo. Ítem. Una docena y media de toallas, siete de lino y las demás, ordinarias de cáñamo y estopa de lino. Ítem. Dos docenas de cojines, doce de tela y las demás de lino y de cáñamo. Ítem. Doce mantelitos de la cocina.” LLOBET, Jaume, “Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de las nostres viles a principis del segle XVII)”, *Urtx: revista cultural de l’Urgell*, n. 9 (1996), p. 212.

El ajuar de las mujeres estaba bien surtido de ropa blanca, tanto para ellas como para la casa. En función del estatus social, las piezas que lo componían eran más numerosas, más decoradas y para estrenar (a menudo inventariadas como “nuevo y sin estrenar”).<sup>3</sup> En el caso de las mujeres de familias más humildes, el ajuar podía estar formado por piezas heredadas de la familia. Observando el inventario de una masía de 1821, en Matadepera, se describen las piezas de ropa interior y de ropa blanca conservadas en una “caixa major” (caja mayor), junto a otras piezas de vestir de mujer y de niño: “28 camises de dona ab mànigues de tela, 3 enagos, un mocador blanc de seda, 3 davantals de muselina, mitjes de fil blau, de seda obscura i de seda blava, un ret vermell de seda, un manguito de vellut de seda, una jaqueta de tela, mocadors de seda i de tela guarnits ab puntas, i vàries peces de roba blanca.”<sup>4</sup>

Aunque ya desde el siglo XIII, se tiene noticia de piezas interiores denominadas camisas o sayas, tanto para hombres como para mujeres, no fue hasta los años treinta del siglo XIX que la ropa interior femenina se empezó a desarrollar rápidamente. Vinculada a las nuevas estructuras productivas, a un nuevo consumo y a las nuevas formas de comercio, seguía también la tendencia iniciada ya desde la mitad de la centuria anterior, cuando progresivamente fue aumentando el interés por la ornamentación y por los complementos vestimentarios, como cintas, randas, abanicos, encajes, etc. A lo largo del siglo XIX las piezas de

**3.-** GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo, “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, *Cuadernos de Historia Moderna. Anejos* 2009, VIII, p. 141.

**4.-** “28 camisas de mujer con mangas de tela, 3 enaguas, un pañuelo blanco de seda, 3 delanteras de muselina, medias hilo azul, de seda oscura y de seda azul, una red roja de seda, un manguito de terciopelo de seda, una chaqueta de tela, pañuelos de seda y de tela adornados con encajes, y varias piezas de ropa blanca.” AHCT, Fons notarial, Francesc Soler y Ler, *Vigessimum Manuale*, f. 269-274 (9 juny 1821). Citat a: AMETLLER, Manel, “Una masia de Matadepera: Can Solà de la Font, o del Racó. Notes per a la seva història”, *Revista Terme*, n. 13 (1998), p. 45.

ropa interior se fueron complicando, modificando y fueron apareciendo nuevas, respondiendo a las formas externas del vestido. A medida que se hacían más habituales y se economizaban los costes, estas dejaban de constar en los inventarios familiares, evidenciando la pérdida de valor material de estas piezas.

## La confección de la ropa blanca: una industria escondida

El colectivo de trabajadores de la industria del vestido se modifica a medida que aparece una nueva industria de la moda. De los sastres y las costureras se pasa a una pluralidad de tareas especializadas: desde costureras de cuellos de camisa, a confeccionadoras de ropa blanca. Si bien en la época gremial las mujeres sólo podían confeccionar ropa blanca y la confección de vestidos quedaba en manos de los sastres, a lo largo del siglo XIX estas reivindicaron su derecho a poder coser vestidos para las señoras, apelando a la moral y a la intimidad que requería tomar las medidas y probar las piezas.<sup>5</sup> Poco a poco, fue ganando terreno y durante la segunda mitad de siglo la confección de vestidos y de ropa blanca eran los sectores de producción que concentraban un número más elevado de mujeres trabajadoras.<sup>6</sup> Los dos tipos de producción requerían conocimientos diferentes y tenían estatus diferenciados. Las costureras de ropa interior o blanca tenían menos reconocimiento laboral que las modistas dedicadas a la confección de moda y de vestidos. Conocidas como las “trabajadoras de la aguja”, la suya no era una realidad laboral muy prometedora.

El Ministerio de Fomento publicó una memoria sobre el estado de la industria en la provincia de Barcelona de 1907, en la cual se relacionaban 508 obradores de ropa blanca.<sup>7</sup> Aun así, se ha de tener

**5.-** CASAL-VALLS, Laura, *Del treball anònim a l’etiqueta: modistes y context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona: Editorial Dux, 2012, p. 105.

**6.-** BALCELLS, Albert, “Condicions laborals de l’obra a la industria catalana”, *Recerques: història, economia, cultura*, n. 2 (1972), p.144.

**7.-** *La Il·lustració catalana*, n. 405 (1911), p. 130.



en cuenta que a menudo se trataba de trabajadoras en el domicilio, que trabajaban en las habitaciones de sus viviendas, alimentando el grueso de la economía sumergida, cobrando a tanto la pieza y trabajando para un empresario intermediario, que después revendía las piezas. Se trataba, por lo tanto, de una producción a medio camino entre la actividad artesanal y la nueva organización industrial. Esta situación hacía que las condiciones laborales en las que trabajaban aquellas mujeres fuesen muy pobres. En algunos casos iban a coser a las casas de la burguesía, donde confeccionaban piezas o bien arreglaban las usadas.

“La cusidora. (...) quan es aprenenta, quan va fent-se càrrec de la verdadera índole del seu treball, en las hores que no ha de fer regatxo [sic.] estalviant a la burgesa una criada, guanya vuit, deu i fins catorze rals a la setmana. Al ser oficiala, si treballa roba blanca, el seu jornal fluctua entre sis, set i vuit pessetes setmanals i deu, dotze i ben poca cosa més, al màxim, si es oficiala de modes.” (*La Campana de Gràcia*, 14 de març de 1908, p. 3).<sup>8</sup>

Durante la segunda mitad del siglo XIX el trabajo de la aguja se populariza entre el sector femenino en todas sus versiones y se fue consolidando como una alternativa laboral para las mujeres. Este hecho hizo aparecer un gran número de academias de corte y confección, que proporcionaban conocimientos reglados en patronaje y técnicas de confección. En los planes de estudio de estos centros se diferenciaban las clases de corte de vestidos y de corte de ropa blanca. Así por ejemplo, en la Escuela Provincial de Corte de Barcelona, creada el 1882, se impartían estudios

**8.-** “La costurera. (...) cuando es aprendiz, cuando se va haciendo cargo de la verdadera índole de su trabajo, en las horas que no ha de hacer de moza [sic.] ahorrando a la burguesa una criada, gana ocho, diez y hasta catorce reales a la semana. Al ser oficiala, si trabaja ropa blanca, su jornal fluctúa entre seis, siete y ocho pesetas semanales y diez, doce y bien poca cosa además, como máximo, si es oficiala de modas.” (*La Campana de Gràcia*, 14 de marzo de 1908, p. 3).

de teoría y práctica del corte o confección de lencería, vestidos, abrigos y sombreros.<sup>9</sup>

Otro ejemplo lo podemos encontrar en este anuncio de la academia privada Serret:

“Acadèmia Serret de tall parisenc. El sistema Serret es el més fàcil que es coneix fins avui, ja que no cal cap càlcul aritmètic i les alumnes fan pràctica en els grans tallers de modista de l'Acadèmia, on també s'hi tallen i confeccionen tota mena de roba blanca per senyores, nois i senyors. Hi ha classe de 8 a 9 del vespre. Especialitat en tallar vestits i abrics. Preus econòmics. Plaça Àngel, entrada Tapineria, 4, 2n, primera” (*La Veu de Catalunya*, 1 de novembre de 1900, p. 4).<sup>10</sup>

Algunos de los manuales de confección publicados en la época distinguían también, de manera muy clara, los dos tipos de productos, como por ejemplo: *Nuevo método de corte y confección conteniendo explicaciones y dibujos aplicables a toda clase de prendas de vestir para señora, y ropa blanca para Caballero*, de María Ibero, publicado en 1898.

Este tipo de publicaciones permiten difundir técnicas de patronaje y confección para cualquier pieza de vestir. Pero en el paisaje de la comunicación de moda del siglo XIX, las publicaciones que realmente tenían un gran protagonismo eran las revistas de modas.

**9.-** TAVERA, Susanna. *L'Escola de la dona*. 125 nys construïnt un camí cap a la igualtat, 1883-2008. Barcelona: Diputació de Barcelona, 2009, p.19.

**10.-** “Academia Serret de corte parisino. El sistema Serret es el más fàcil que se conoce hasta hoy, a que no precisa ningún cálculo aritmético y las alumnas realizan las prácticas en los grandes talleres de modista de la Academia, donde también se cortan y confeccionan todo tipo de ropa blanca para señoras, niños y señores. Hay clase de 8 a 9 de la tarde. Especialidad en cortar vestidos y abrigos. Precios económicos. Plaza Àngel, entrada Tapineria, 4, 2n, primera” (*La Veu de Catalunya*, 1 de noviembre de 1900, p. 4).

## Nuevas corrientes, nuevos modelos

La presencia de una moda cada vez más uniforme, propagada sobre todo a través de las revistas de modas, dedicadas exclusivamente a un público femenino, influyó también en la ropa blanca. A menudo estas revistas proporcionaban patrones para elaborar las piezas en casa, o modelos de encaje, de ganchillo o de bordado que las mujeres podían elaborar en su casa si conocían la técnica. Esto hace que algunas de las piezas que nos han llegado hoy en día muestren calidades diferentes en la confección. Estas revistas contribuyeron también en la difusión de nuevos modelos decorativos, que sobretudo en época modernista permitieron renovar los repertorios anteriores. Los nuevos diseños decorativos se alargaron durante las primeras décadas del siglo XX, siendo ampliamente aceptados.

Los catálogos de los grandes almacenes, que se habían erigido desde las últimas décadas del siglo XIX como los grandes centros de comercio y de consumo de las grandes ciudades, tenían una amplia oferta de piezas, de calidades y precios diversos, para una gran mayoría de la población. Estas piezas, que no siempre se caracterizaban por su calidad, en cambio, ostentaban los adjetivos de novedad, o a la última moda, apelando al interés por un consumo inmediato. Se podían encontrar diversos modelos de batas, gabanes también de precios variados, sombreros, vestidos infantiles, blusas, faldas, enaguas, ropa blanca, cotillas, zapatos, medias, géneros de punto, e incluso ropa de hombre, aunque ocupaba un parte muy pequeña del catálogo. Había todo tipo de piezas y de elementos para la confección, bordados y encajes, tejidos, artículos mercería y pasamanería, e incluso tejidos para decorar la casa, cortinas, mantas, colchas, entre muchas otras piezas y objetos para la casa y la higiene personal.

Las randas, las cintas, los bordados, los encajes o los lazos formaban un corpus ornamental que caracterizaba estas piezas interiores, dotándolas de un valor estético y simbólico. En el vestir personal y el vestir de la casa, entre las esferas pública y privada, se encuentran multitud de tipologías y

de piezas textiles, que son clave para entender el gusto y las aspiraciones materiales de cada momento así como los cambios en la demanda.

## La liberación silenciosa

Es bien sabido que el siglo XX significa, para la mujer, un siglo de cambios y pequeñas revoluciones, más o menos silenciosas. Uno de los elementos que ilustra mejor estos cambios es, inevitablemente, el vestido, que se ha ido adaptando a los nuevos usos y a las nuevas necesidades, por razones de higiene y de comodidad.

Abandonando las formas recargadas y la superposición de piezas del siglo anterior, la ropa interior fue simplificándose, adaptándose a las nuevas formas de vestir. Así, de la camisa que se llevaba sobre la piel, de la cotilla, el cubrecorsé, las enaguas y los calzones, poco a poco se fue pasando a combinaciones mucho más sencillas, que reducían notoriamente el volumen corporal de la mujer y también el peso de las vestiduras. Durante los primeros años del siglo XX el cuerpo femenino se desencotilla, se libera, y esta desaparición llevó asociada la desaparición de otras piezas interiores femeninas, como la camisa o el cubrecorsé, mientras que aparecieron nuevas, como la liga o los sujetadores, las bragas que se hicieron más cortas y ligeras y aparecieron nuevos colores para la ropa interior, de tonos pastel, beis o incluso en algunos casos floreados.

Se ha de tener en cuenta que, de la misma manera que la mujer cada vez trabaja más fuera de casa, su dedicación a las labores de la aguja para confeccionar piezas domésticas fue disminuyendo, hecho que necesariamente influyó en la confección de la ropa doméstica para la casa. Probablemente también una disminución importante de los precios, así como un aumento de su capacidad adquisitiva y una nueva cultura de la higiene, hizo que estas piezas se comprasen cada vez más a menudo, limitando también su vida útil.

En esta línea, y haciendo una sátira de las tendencias higienistas de la época, una cita breve aparecida en *l'Almanach de l'Esquella de la Torratxa* de 1911 dejaba entrever este nuevo consumo:

“Llençols, camises, estovalles, en fi, tota la roba blanca que constituïa el parament d'una casa, ara es de paper. Un cop utilisada una pessa, 's llensa i 's crema”<sup>11</sup>

Las piezas que han pervivido son los testimonios silenciosos de la intimidad de nuestros antepasados. Nos hablan de realidades diversas y de los cambios silenciosos que nuestra sociedad ha vivido en el último siglo. Este breve artículo pretende, únicamente un modesto acercamiento a la realidad de unas piezas largamente olvidadas: la ropa blanca.

### PIES DE FOTO

#### Pág. 42

Mujeres probándose ropa interior. Último cuarto del siglo XIX

#### Pág. 44

Anuncio de ropa interior. *D'ací i d'allà*, núm. 133, enero de 1929

#### Pág. 45

Anuncio de ropa blanca. *Feminal*, núm. 001, 28 de abril de 1907

#### Pág. 47

“Trabajo a domicilio - distribución y entrega en un importante taller barcelonés del género confeccionado por las obreras”. *Feminal*, núm. 80, 30 de noviembre 1913

#### Pág. 48

Tienda de ropa interior, 1912

---

**11.-** “Sábanas, camisas, manteles, en fin, toda la ropa blanca que constituïa el ajuar de una casa, ahora es de papel. Un vez utilizada una pieza, se tira y se quema” *Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1911), p. 60.

## BIBLIOGRAFÍA

AHCT, Fons notarial, Francesc Soler i Ler, *Vigessimum Manuale*, f. 269-274 (9 juny 1821). Citado en AMETLLER, Manel, “Una masia de Matadepera: Can Solà de la Font, o del Racó. Notes per a la seva història”, *Revista Terme*, núm. 13 (1998).

BALCELLS, Albert. “Condicions laborals de l'obraera a la indústria catalana” en *Recerques: història, economia, cultura*, núm. 2 (1972).

CASAL-VALLS, Laura. *Del treball anònim a l'etiqueta: modistes i context social a la Catalunya del segle XIX*. Barcelona, Editorial Dux, 2012.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Máximo. “Entre cotidianidades: vestidas para trabajar, de visita, para rezar o de paseo festivo”, en *Cuadernos de Historia Moderna*. Anejos VIII, 2009.

LLOBET, Jaume. “Usos i costums dels nostres avantpassats (La vida casolana dels professionals de les nostres viles a principis del segle XVII)” en *Urtx: revista cultural de l'Urgell*, núm. 9 (1996).

SADURNÍ I PUIGBÓ, Núria. *Intimitats: la roba interior del segle XIX al XXI*, Badalona, Museu de Badalona, 2015.

TAVERA, Susanna. *L'Escola de la dona. 125 anys construïnt un camí cap a la igualtat, 1883-2008*, Barcelona, Diputació de Barcelona, 2009.

*Almanach de l'Esquella de la Torratxa* (1911).

*La Il·lustració catalana*, núm. 405 (12 de marzo de 1911).

## OBRAS DE LA EXPOSICIÓN VESTITS PER A L'OCASIÓ (VESTIDOS PARA LA OCASIÓN)

Pág. 51

### VESTIDO DE CRISTIANAR DE FÈLIX CUCURULL I TEY

Leonor Tey. 1919

Algodón tejido con encajes y bordados  
mecánicos

Depósito de Maria Teresa Coll

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 2205

Vestido de cristianar propiedad de Fèlix Cucurull i Tey, fue confeccionado por su madre, Leonor Tey en 1919. Se trata de un vestido de color blanco de algodón formado por dos piezas: un vestido con faldón y capa con gorra del mismo color. El vestido faldón tiene manga larga, puramente ornamental, cuello redondo y se abre por los hombros, las costuras y uniones entre las piezas están realizadas con vainica. El cuello está rematado con un punto vivo muy pequeño del mismo tejido y en la parte posterior encontramos una abertura con una trabilla de tejido de algodón doblada y con tres botones. Tanto debajo del pecho como en los puños hay un entredós preparado para poder pasar una cinta y fruncir la pieza que acaba con un lazo. Todo el vestido está decorado con entredoses de encaje y aplicaciones de bordado realizados a máquina, el encaje es de estilo valencienes con una flor que se va repitiendo y que se unen entre sí con tallos. Las aplicaciones son triangulares y representan una flor sobre un tejido y hojas en la banda inferior, decoran el centro del pecho y el faldón.

La capa de algodón blanco tiene una capucha forrada con algodón y rellena con tejido grueso y está rodeada por un volante estrecho muy frun-

cido de encaje a máquina de estilo valencienes y está unido a la capa con una costura reforzada y una cinta de refuerzo en el interior acabando en los extremos con un botón y un ojal. La capa está forrada con un tejido de satén y acaba con un volante fruncido de unos 10 cm, la parte exterior está decorada con entredoses de encaje a máquina de estilo valencienes, iguales al vestido y aplicaciones de bordado también realizados a máquina. La capa se abre por delante y a los dos lados del cuello hay dos lazos de adorno muy largos.

Pág. 52

### VESTIDO DE CRISTIANAR DE LA FAMILIA MORERA RÀFOLS

Último cuarto del siglo XIX y primer cuarto  
del siglo XX

Algodón, seda y satén, tejido con encajes de  
bolillos y bordados a mano

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 9574

Vestido de cristianar formado por tres piezas: el vestido con faldón, la gorra y la capa, todas ellas confeccionadas en seda, algodón y satén de color crema. El vestido tiene un forro de satén y el sobrevestido está realizado con un tul decorado, manga larga y cuello redondo y se abre por los hombros. Las costuras y uniones entre los diferentes elementos se han realizado con punto de vainica. El cuello está decorado con un entredós de encaje realizado con bolillos. Bajo el cuello, a modo de pechero, encontramos una combinación del mismo entredós de encaje que el cuello y tul bordado con topos, flores, tallos y hojas. La cintura está cosida con punto calado de donde salen tres cintas de seda que llegan hasta el final del faldón, a pocos centímetros del final de la cinta encontramos cuatro capullos de flor pequeños. La parte inferior del faldón está decorada con encaje de bolillos de Lille con un grupo de tres flores y tallos rematado con formas lobulares con filigrana y sobre el encaje, un bordado a mano de diseño simétrico con representaciones de hojas y tallos a modo de cenefa combinada con topos. En la parte posterior hay una apertura con el mismo tejido de tul doblado con ocho

botones muy juntos y cuatro más separados que llegan hasta la cintura. Todos los botones se abrochan con una cinta cosida con hilo muy fino y están forrados del mismo tejido que el forro. El forro de satén es generoso con plisados que dan volumen a partir de la cintura, se abrocha con la misma cantidad de botones de nácar que la parte exterior. La banda inferior tiene un dobladillo de 2,5 cm del mismo tejido realizado con costura invisible. En los puños hay un entredós de encaje de bolillos del mismo diseño que el cuello.

La capa está forrada con un tejido de satén y acaba con un dobladillo del mismo tejido y cosido con calados, la parte exterior es de tul con volantes de encajes realizados con bolillos de Lille como los del vestido a los dos lados de la capa y la parte inferior. La capa se abre por delante y se abrocha con botones iguales que los del vestido. A la altura del pecho está decorada con entredoses de encajes de bolillos y bordados realizados a mano y tiene dos cintas de seda cosidas a los dos lados de la abertura con cuatro capullos de adorno. La gorra que complementa este conjunto está formada por una capucha forrada con algodón y rodeada con un volante muy fruncido. El exterior de la capucha está decorado con entredoses de encaje de bolillos, los mismos que en el vestido y la capa, y decorada con capullos, iguales a los que están en las cintas del vestido, la gorra se cierra con dos cintas de seda.

La calidad de los materiales y la realización de los bordados y los encajes artesanalmente nos indican que se trata de un vestido de una familia con poder adquisitivo.

Pág. 53

### VESTIDO DE COMUNIÓN DE ISABEL BONET ESPRIU

1956

Algodón y satén, tejido con encajes y bordados  
mecánicos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 422

Vestido blanco de niña de algodón 100 % y satén, se trata de un patrón de manga corta y cintura con dos pequeñas pinzas que llegan hasta el pecho y la abertura posterior. La falda, añadida al cuerpo,

está muy fruncida, lo que le da mucho volumen. El tejido de batista blanca está decorado con una combinación de entredoses de encajes y bordados con una representación de una flor sin tallo y unos calados distribuidos simétricamente como si fuera otro motivo horizontal. La manga está formada por un doble tejido de algodón y rellena de entretela, abierta por la parte superior como una aleta. Igual que las mangas, el cuello está formado por dos franjas de tejido tipo camisero de doble tejido y relleno de entretela.

El cuerpo del vestido se cierra por la parte de atrás formando una franja reforzada con el mismo tejido doblado. Es un corte que se alarga 25 cm bajo la cintura, para cerrarlo se han puesto siete corchetes metálicos y un cordoncillo tejido sobre la tela. Para disimular la costura que une la parte superior del cuerpo con la falda hay un cinturón del mismo tejido y relleno de entretela, unido al cuerpo con cuatro cordoncillos. El dobladillo del vestido no es de confección, es un volante de encaje del mismo diseño que los entredoses. Todo el vestido está forrado con un tejido de satén plisado y un dobladillo inferior muy ancho. El tejido del forro tiene una gran densidad que le da mucho volumen y vuelo a la falda. Sobre el tejido encontramos una decoración de topos y círculos bordados a mano con calados.

Era el vestido que llevó Isabel Bonet Espriu el día de su comunión, el 28 de abril de 1956. Era el vestido de calle ya que la ceremonia llevó una túnica, tipo Bernardette como las otras chicas de su escuela.

**Pág. 54**

### **VESTIDO DE COMUNIÓN DE PEPITA RAMIS**

Pepita Ramis. 1912

Algodón y gasa, tejido con entredoses de encaje de bolillos.

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 731

Vestido de comunión de gasa e hilo de algodón de manga corta tipo japonés con escote redondo, cuello camisero de 4 cm redondeado en los extremos y abrochado por detrás con un tejido dispuesto al bias. El vestido se abre por la parte de detrás con una pieza de tejido de gasa en la que se han cosido cuatro corchetes y con una única costura posterior. La manga tiene el puño de gasa doblado por la mitad sin ninguna fijación y el tejido dispuesto al bias. El vestido está decorado con tres franjas de 5 cm de gasa y cuatro entredoses de encajes de bolillos con grandes flores sobre un fondo trenzado, estos tejidos están unidos con punto calado. La parte del pecho está fruncido para dar amplitud y el vestido finaliza con un doble tejido de gasa. La cintura tiene un refuerzo interior también de gasa.

Este fue el vestido de comunión de Pepita Ramis que nació el 22 de octubre de 1904 en Cassà de la Selva. A la edad de 8 años realizó los entredoses de encaje de bolillos que decoran este vestido y celebró la comunión a la edad de 10 o 12 años, probablemente 1904 o 1906. Su hija Montserrat Serra Ramis donó el vestido, los patrones para la realización de los encajes y la foto de su madre, el día de la primera comunión.

**Pág. 55**

### **MISAL DE COMUNIÓN DIVINO JESÚS**

1955

Nácar, metal y papel impreso Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 9537

Libro de comunión con cubiertas de nácar, decorada con una cruz también de nácar con la figura de Jesús de metal y cierre de latón. Las páginas interiores tienen ilustraciones y los textos están impresos en negro y con detalles en rojo.

**Pág. 55**

### **VELO DE COMUNIÓN**

1931

Tul mecánico realizado en algodón  
Colección Francesca Bonnemaïson  
Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 11723

Velo de color blanco. Se trata de un trabajo industrial, tul de algodón reseguído por un volante estrecho, de flores y formas lobulares. Este velo lo llevo Maria Rucabado Verdager el día de su comunión en junio de 1931.

**Pág. 56**

### **BOLSA DE COMUNIÓN**

c. 1905

Seda, tejido bordado a mano  
Colección Clotilde Pascual  
Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 11837

Las chicas a veces llevaban un pequeño complemento que era la bolsa de comunión. Esta probablemente fue realizada por Clotilde Pascual<sup>1</sup> para su comunión que se celebró en 1905.

Bolsa de raso de color crudo con cuerpo ovalado y fruncido en la parte superior para pasar la cinta, delante lleva bordadas a mano las palabras: *Recuerdo de la primera comunión*, enlazadas con tres pequeñas flores, las ramas envuelven las letras y las hojas.

---

**1.-** Clotilde Pascual (1894-1969) fue una encajera y bordadora que destacó por los trabajos realizados con aguja y la reproducción de modelos antiguos que se conservaban en el Museo de las Artes Decorativas de Barcelona y coleccionistas particulares como Josep Pascó. El Museo de Arenys de Mar conserva su colección de trabajos de encaje y bordados donados por su familia.

Pág. 56

### MISAL DE COMUNIÓN QUERUBÍN

1946

Tejido, latón y papel impreso

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 11963

Misal de comunión *Querubin*, de Joaquim Genís, que celebró la primera comunión el 1 de abril de 1951. Cubiertas de tela de color crema forradas con plástico y con una medalla de latón, cierre de latón y cintas de tela. Páginas impresas con ilustraciones a color.

Pág. 57

### ROSARIO

Primer cuarto del siglo XX

Nácar y latón

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 11967

Rosario con cadena de latón, la cruz y las cuentas son de nácar. Sobre la cruz, representación del Cristo en latón, en la cadena encontramos el símbolo de la Virgen María. Este rosario del primer cuarto del siglo XX, probablemente había pertenecido a Josep Genís Vives de Arenys de Mar.

Págs. 57-58

### VESTIDO DE NOVIA DE NEGRO

1870-1880

Seda, tejido con encajes de bolillos y pasamanería

Museo de la Anchoa y la Sal de l'Escala

Vestido de novia de seda negra de manga larga, para llevar polisón. El cuello es en forma de V y no conserva los elementos decorativos; en la parte delantera hay una abertura desde el pecho hasta la altura de las rodillas, decorada con tres lazos, probablemente algunos se han estropeado y no se conservan. El vestido tiene unos pliegues para entallar la cintura y el pecho. Desde la cintura y hasta el final de la falda encontramos dos tiras verticales bordadas y con pasamanería. Esta misma tira rodea toda la falda en la parte inferior, que acaba con un volante de encaje de bolillos de color negro decorada con arcos invertidos con hojas en el interior y fondo de red. En el lateral

izquierdo de la falda hay un bolsillo decorado con las tiras bordadas y pasamanería y botones forrados con tejido negro, el interior del bolsillo está forrado con rayón de color marrón. No se conserva el bolsillo derecho.

La parte posterior del vestido tiene cola y dos aberturas que llegan hasta la parte superior de las piernas para poder llevar el polisón. La espalda está decorada con una tira central de botones forrados, desde el cuello hasta la parte superior de las piernas, toda esta línea de botones está rodeada por una tira bordada que los rodea en la parte inferior y se abre por los hombros. La cola presenta tres pliegues en la banda inferior para dar volumen y está decorada alrededor por tiras bordadas y pasamanería y rematada con un volante de encaje de bolillos como el de la falda. La parte posterior del cuello está decorada con un tejido de terciopelo negro.

Las mangas son estrechas y se amplían en el puño, este está decorado con encaje de bolillos, tiras bordadas y pasamanería y un grupo de seis botones formando un triángulo. Fue el vestido de novia de Pepeta Juli Ferrer que se casó con Rafael Ballester Callol en l'Escala entre 1870-1880.

Págs. 58-59

### VESTIDO DE NOVIA TIPO TÚNICA

c. 1920

Seda y lamé, tejido bordado con *strass* y *pallets*

Colección Viñas

Vestido de novia de satén de color crema, se compone de cuatro piezas: mangas de tul de seda natural, forro de seda y lamé de plata, capa de corte o cola y vestido de túnica de satén con ornamentación de *strass* y *pallets*.

La túnica es la pieza principal sin aberturas laterales y está diseñada para ser colocada por la cabeza, es ancha en la sisa y con ribetes decorados con *strass* y *pallets*. Presenta escote en forma de V y está ricamente bordada con *strass*, con un motivo central al final del escote en forma de gran lazo, en los extremos se extiende en forma

de guirlandas decorativas que quedan desprendidas del vestido a los dos lados, formando un triángulo.

El forro interior es de satén y lamé con tirantes de 3 cm de ancho en seda natural y está rematado por una franja de lamé de plata en la parte superior. La falda, que sobresale de la túnica está bordada con *strass* y *pallets* de cristal con motivos geométricos.

La cola de forma cuadrada, está rematada en los laterales por una franja de 10 cm de lamé de seda, finamente bordada, presenta un gran lazo como el de la túnica. La cola, o también denominada "capa de corte" sale de los hombros unida por corchetes.

El vestido se complementa con un velo de tul de algodón y encaje mecánico de Cornelly, corona de azahar realizada con cera, alambre e hilo de plata.

Pág. 59

### ABANICO DE BODA

Primera mitad del siglo XIX

Algodón, gasa belga realizada con aguja

Colección Carmen Tórtola Valencia,

depósito del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 505

Abanico con forro y país de color blanco y con las varillas de nácar de pala redonda, unidas con una anilla de metal. El país es un trabajo de algodón de gasa belga realizada a la aguja con fondo de tul y con un diseño de motivos florales y seis pájaros que se distribuyen a los lados de una corona ducal con las iniciales MCD situada en el centro dentro de un gran lazo. Este abanico forma parte de la colección Carmen Tórtola Valencia. Según el inventario de su heredera, Angels Margret, el abanico había pertenecido a la Duquesa de Desart, una casa nobiliaria irlandesa. Por la composición y la técnica de la pieza la podemos situar en la primera mitad del siglo XIX y por el diseño se puede considerar un abanico de boda.

Pág. 60

### MANTILLA

Primer cuarto del siglo XX

Seda, encaje realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 543

Mantilla de seda de blonda de dos tonos realizada con bolillos con una decoración formada por un volante alterno con onda de flores y caracol lobulado apoyadas en cinco hojas de dos tonos alternadas, de punto entero y gasilla o medio punto. En el centro, grupos de dos flores con hojas, enlazadas entre ellas con tallos que se enroscan a lo largo de la pieza. La mantilla había sido propiedad de Dolors Marsans.

Págs. 60-61

### ARCA DE NOVIA

Segunda mitad del siglo XVIII

Madera, ebanistería

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 1494

Baúl de madera de dos tonos y forma rectangular con un cuerpo superior y uno inferior, la tapa es plana y lisa. El frontal de la tapa y los laterales están decorados con plafones de marquetería: en la parte superior de la cara frontal, seis plafones rectangulares con una águila y el plafón central, con el agujero del paño, con decoración vegetal; en la parte inferior siete arcadas con motivos florales. En la banda inferior encontramos un cajón y en el lado derecho se abre una puerta y dentro tres cajones, esta característica la define como arca de novia catalana. Todo el cuerpo inferior es un cajón rectangular. A las bandas encontramos plafones decorados con hojas y en la parte interior de la tapa dos plafones con la representación del águila.

Pág. 61

### PAÑUELO DE CEREMONIA

Primer cuarto del siglo XX

Algodón, tejido y volante de ret fi realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 1720

Pañuelo de forma cuadrada y color blanco con el centro en forma de cruz de Malta con motivos florales bordados en uno de los ángulos con las iniciales F A. El volante de encaje de ret fi realizado en algodón es de fondo de tul con puntos de espíritu y motivos florales realizados con punto entero enmarcados por unas volutas también de punto entero y una cenefa de círculos unidos que resiguen todo el volante. El volante finaliza con una forma ondulada con motivos realizados con medio punto, punto entero, fondos de filigrana y acabado puntillado. Podemos afirmar que se trata de un modelo del último cuarto del siglo XIX, el Museo conserva dos pañuelos con el mismo diseño y los patrones para su ejecución.

Pág. 62

### VELO DE NOVIA

Primera mitad del siglo XIX

Tul mecánico con motivos realizados a la aguja y aplicados

Colección Carmen Tórtola Valencia, depósito del Colegio del Arte Mayor de la Seda de Barcelona

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 1787

Velo de forma rectangular y color blanco, fondo de tul con pequeñas flores realizadas con aguja y aplicadas sobre el tul, que parecen tulipanes, en uno de los laterales, seis ramos de flores. Borde ondulado con una cenefa formando una flor que se va repitiendo. Este velo es característico del estilo Imperio y probablemente es un velo de novia realizado en Bélgica.

Pág. 63

### CONJUNTO DE ROPA INTERIOR DE NOVIA

1904

Algodón, tejido con encajes y bordados mecánicos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 2563

Conjunto de ropa interior de color blanco formado por cubrecorsé y calzones o pololos de algodón y color blanco. Este conjunto perteneció a Assumpció Iborra i Guillem y fue confeccionado en 1904 para su boda.

El cubrecorsé es sin mangas, abierto por delante con un escote de pico muy pronunciado y ajustado a la cintura. El cuerpo está formado por la unión de entredoses de bordados realizado a máquina, encajes también realizados a máquina de estilo valencienes y otros realizados con bolillos y batista fina. La parte delantera del cubrecorsé está diseñada en diagonal, combinando el tejido de algodón y los entredoses de encaje, en la parte posterior se unen formando una espiga. En la cintura y en las sisas se disponen los entredoses y el tejido de algodón dejando aberturas verticales con la finalidad de pasar una cinta para poder fruncir y ajustar la cintura. En la parte delantera los mismos entredoses forman líneas geométricas simétricas, que a diferencia de la parte posterior, no se distribuyen en diagonal. El escote en pico se cierra con cuatro botones y ojales cosidos con una franja de tejido doble de algodón, para esconder los botones, cosido a la pieza con calados. Todos los extremos, bajo, sisas y cuello finalizan con volantes de encaje. En la parte izquierda están bordadas a mano las letras A y I que corresponden a Assumpció Iborra.

Los calzones o pololos son unos pantalones largos con cintura abierta por los dos lados y trabilla tipo espiga de 25 cm de largo que se ajusta con una cinta pasada por la doble cintura de la parte posterior donde han hecho dos ojales y botones para cerrarla. La cintura es un tejido doble ancho con forma de pico en la parte delantera y ligeramente plisado para dar amplitud. Bajo esta forma de pico se encuentran las letras A I bordadas a

mano, las costuras centrales de los pantalones están realizadas con calados, y al final se combinan entredoses de encajes y tejido formando figuras geométricas. El tejido está decorado con pliegues realizados de forma simétrica y el entredós superior situado al inicio del volante de encaje tiene oberturas para poder pasar una cinta y ajustar la medida del pantalón a la pierna.

**Págs. 64-65**

### **CONJUNTO DE ROPA INTERIOR DE NOVIA**

Primer cuarto del siglo XX

Algodón, tejido bordado a mano y encajes mecánicos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 3301

Conjunto de ropa interior de novia formado por cuatro piezas, dos camisas de novia, una combinación y calzones o pololos realizados en algodón blanco 100% y bordadas en Mallorca. Todas las piezas llevan bordadas las iniciales G A, de Gertrudis Alsina.

La camisa de novia más grande es de corte recto, ligeramente acampanada en la parte inferior, confeccionada con costura invisible con un dobladillo inferior de 2,5 cm del mismo tejido. La camisa está decorada en las mangas y hasta la cintura con encajes realizados a máquina con forma de arco invertido con tres flores y formas lobulares en el interior. En la cintura hay ocho ojales grandes con la finalidad de pasar una cinta para ajustar la camisa. El cuello está decorado con los mismos encajes que encontramos en las mangas y en la parte superior diversas pinzas ajustan el tejido al cuello y al pecho que se une con calados. Bajo los entredoses, a la altura del pecho, encontramos una decoración floral bordada a mano y las letras G A.

Una segunda camisa sigue el mismo patrón, recto, ligeramente acampanado y sin mangas, con pinzas verticales a la altura del pecho para ampliar el volumen de la camisa. La pieza se cierra con una costura invisible. El cuello es de tipo caja tanto delante como detrás y decorado con los mismos entredoses de encajes realizados a máquina que la camisa anterior. La parte delantera y la inferior

está decorada con un bordado floral muy pequeño con calados formando motivos geométricos. En el centro del cuello hay un monograma con las letras G A. En la cintura se ha añadido un doble tejido con cuatro ojales con la finalidad de pasar una cinta y ajustar la camisa. La pieza se abrocha con una trabilla con botones que llega bajo la cintura cosida con punto calado. La parte superior de la trabilla coincide con un entredós de encaje y está doblado y cosido con el mismo tejido donde se esconden dos botones y dos ojales. En la parte superior encontramos una decoración con pequeñas flores bordadas a mano, topos y deshilados.

Otro de los elementos de este conjunto es una combinación con un corte recto ligeramente acampanado en la parte inferior y que se cierra con unos pololos cortos. El cuello es recto con dos tirantes de tejido para aguantar la pieza por los hombros, las costuras laterales son costuras invisibles. La pieza se puede abrochar por la parte inferior coincidiendo con la entrepierna, con tres pequeños botones cosidos sobre una trabilla de refuerzo escondida y con tres ojales, a esta parte se ha añadido un tejido de refuerzo en forma trapezoidal para dar amplitud y reforzar el sistema de cierre. El escote posterior está decorado con un volante de encaje estrecho y la parte de delante con el mismo encaje que el resto de las piezas. Bajo el volante de encaje, a la altura del pecho encontramos un bordado hecho a mano con motivos florales realizado con calados y en el centro las letras G A. La parte inferior de la pieza, en los calzones encontramos un encaje realizado a máquina de estilo valencienno diferente al resto.

La última pieza del conjunto son unos calzones o pololos cortos, con una cintura con doble tejido de 4 cm en la parte posterior y de 3 cm la de delante, que tiene forma de pico. Los laterales están abiertos con una trabilla tipo espiga de 25 cm y que se cierra con una cinta para poder hacer un lazo. La parte inferior de los pololos está decorada con bordados con motivos florales y geométricos y encajes realizados a máquina.

**Pág. 66**

### **MANTILLA DE NOVIA**

Primera mitad del siglo XIX

Seda y algodón, tejido bordado a mano y con encajes realizados con bolillos

Colección Francesca Bonnemaison

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 11272

Esta mantilla la lució Ramona Puiglutolers i Castells, “pubilla” de Vic que la había heredado de su madre y llevó en su boda con Josep Verdaguer i Callís, primo del poeta Mossèn Jacinto Verdaguer, en Vic en 1855. Se trata de una pieza excepcional con un terno central de seda bordado a mano de color crema con una serie de escudos ovalados encadenados que tienen una gran flor con capullos y dos flores más pequeñas en el interior, entre estos escudos se intercalan motivos de formas circulares. Este tejido central está rodeado con un gran volante de encaje de Lille hecho al bolillo con fondo de tul y una decoración floral con una rama con flores y hojas realizadas con el punto de filigrana y otras flores más pequeñas distribuidas sobre el tul.

**Págs. 67-68**

### **JUEGO DE CAMA Y ROPA INTERIOR DE NOVIA**

Primer cuarto del siglo XX

Algodón, tejido bordado a mano y con encaje de ret fi

Museo de Arenys de Mar

Núms. reg. 11969 y 11960

Este conjunto de novia formado por el juego de cama con sábana y cojines y la ropa interior de novia con camisa y cubrecorsé es probablemente del último cuarto del siglo XIX o primer cuarto del siglo XX por el diseño de bordado de estilo modernista. El juego de cama está formado por tres piezas: una sábana y dos cojines de algodón blanco 100%, las piezas están decoradas con un volante ancho de encaje de ret fi realizado con bolillos y dispuesto de forma semicircular con el diseño del campanario de Sant Iscle y puntos de espíritu sobre el tul. El bordado central está formado por tres flores superpuestas unidas per

tallos en una estructura de formas ovaladas. En el caso de la sábana, este motivo se repite siete veces alrededor de la pieza. Sobre este motivo central encontramos grupos de flores unidas por tallos y bordadas a mano y dos líneas finas de deshilados. La sábana y los cojines tienen bordadas a mano las letras P A.

El juego de ropa interior de novia es de algodón blanco 100% está formado por dos piezas: una camisa de novia y un cubrecorsé. El cubrecorsé tiene manga corta y se abre por la parte posterior, el cuello tiene forma de pico por delante y cuadrado por detrás con doble trabilla para esconder los ojales, cinco botones sirven para cerrar el cubrecorsé y tiene un pequeño faldón de 10 cm. La cintura y las trabillas posteriores son de doble tejido al bias sin relleno. En la cintura se han realizado unos fruncidos para dar volumen a la parte delantera. La unión del cuerpo principal a las trabillas, cintura y faldón se ha realizado con un punto de calado doble. Los laterales, sisas, hombros y mangas están cosidos con costura invisible. El faldón es redondeado y desde el centro de delante al centro de la espalda está dividido en dos y el tejido es al bias para conseguir más vuelo. El cuello y las aberturas de las mangas están acabados con un festón bordado formando aletas cuadradas muy pequeñas. El cubrecorsé está decorado con un bordado artesanal de motivos florales con una flor principal en el centro del escote y con un punto calado alrededor que es la misma que la sábana. Este motivo se repite en las mangas. En la parte izquierda las letras P A bordadas a mano. El faldón está rematado con un volante de encaje a máquina de estilo valencienes.

La camisa de novia tiene forma recta, acampanada en la banda inferior para dar amplitud y sin mangas. Doblado con el mismo tejido de 2,5 cm con costura invisible. El cuello tanto delante como detrás es cuadrado y los hombros están abiertos. El cuello y las sisas están acabados con un festón bordado formando aletas cuadradas muy pequeñas. En la parte de delante encontramos un bordado realizado a mano con motivos florales con una flor principal, la misma que el

juego de cama y el cubrecorsé, en el centro del escote y con un punto calado rodeándola. En la parte izquierda, las letras P A bordadas a mano.

**Pág. 69**

### **VESTIDO DE CRISTIANAR DE LUTO**

1850

Seda y algodón, tejido y encaje mecánico.

Depósito de Antònia Sarrais

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 613

Este vestido de cristianar era propiedad de Francesc Sarrais Serra, nacido en Berga aproximadamente en 1850. Perdió a su padre antes de nacer y la familia, para respetar el luto, confeccionó el vestido en color negro.

Vestido de cristianar de manga larga y cuello con pico con forro de satén beis. El interior del forro está rematado con un dobladillo muy pequeño y las aperturas son dobladillos del mismo tejido sin ningún acabado, la confección está resuelta con nueve pliegues encarados al centro para dar amplitud al tejido bajo el pecho, en esta parte se ha añadido una cinta para esconder la costura. El cuello del forro es redondo y está acabado con un dobladillo muy pequeño y decorado con un volante encaje de seda de color beis, forma un pico a la altura del escote y se cierra con unas trabillas que van desde el centro del escote hasta el pico que forma el tejido exterior, estas trabillas disimulan una trabilla y en las cuales están situados cuatro botones dorados. El sobrevestido es negro realizado con un encaje mecánico con fondo de tul y motivos florales, el escote exterior es de satén negro formando un pico y decorado con pasamanería y volantes de encaje realizados a máquina. Las mangas están formadas por dos capas de encajes sobrepuestas, la capa superior acaba con una cinta satén negro y la inferior, que está cosida al forro, acaba con un puño de satén también negro y un volante de encaje igual al del cuello de color beis. Para cerrar la apertura del puño dos botones iguales a los del pequeño. El vestido se cierra por detrás con un corchete negro en la cintura y por dos cordoncitos de algodón en la zona del cuello.

**Pág. 70**

### **VELO**

Primera mitad del siglo XX

Raso tejido

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 2108

VELO de raso de color negro y forma rectangular. Cuerpo liso y sin decoración, dobladillo irregular formando unas ondas trilobuladas rematadas con un festón de color negro realizado a mano.

**Págs. 70-71**

### **VESTIDO NEGRO**

Primera mitad del siglo XX

Seda y crepé, tejido y malla

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 3488

Vestido de mujer de color negro realizado con crepé y seda. Es largo y de forma recta con manga larga, dividido en cuerpo y falda. La parte del cuerpo no tiene pinzas por delante pero los fruncidos inferiores dan amplitud al pecho. Por la parte posterior hay tres pinzas que recogen el tejido al cuello. Los hombros por la parte de delante están plisados igual que las copas de las mangas. Las mangas tienen tres pinzas en el codo para dar forma inclinada y el dobladillo está realizado del mismo tejido. La parte delantera está forrada y abierto hasta la cintura, la parte exterior es un tejido de crepé combinado con una malla a la cual se ha añadido un bordado floral utilizando el mismo tejido troquelado. En la parte posterior un tejido con trabillas muy pequeños que están planchadas, no confeccionadas con seis corchetes alineados para cerrar la trabilla y debajo tiene cosida una cinta de refuerzo. En la parte posterior encontramos las mismas flores troqueladas que llegan hasta el cuello. El cuello es de tipo japonés con doble tejido de 2,5 cm y redondeado por delante. La falda tiene una forma ligeramente acampanada con costura central ligeramente y llega hasta los pies. El bordado de la falda es el mismo que el de la parte superior con tallos y flores más grandes que las de la parte superior. El dobladillo está reforzado por dentro con un tejido muy grueso. En la parte derecha se encuentra



una abertura lateral de 17 cm que permite ajustar la pieza al cuerpo y sacarla sin dificultad.

**Pág. 71**

### **PAÑO DE EXTREMAUNCIÓN**

Antonia Goula. 1892

Algodón, tejido bordado a mano y con encaje realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 9476

Paño de extremaunción de algodón blanco. El tejido central de batista está bordado a mano con las representaciones de los símbolos de la eucaristía: el cáliz y la hostia con las letras J H S rodeadas con unas guirnaldas de hojas de viña y uvas. A los cuatro lados hay bordados representando diferentes atributos de la pasión: la cruz con las lanzas cruzadas, el pendón, el gallo y la jarra con la toalla, todos estos símbolos están rodeados de flores, uvas, y hojas de parra. Todo el paño está rodeado con un volante de encaje de ret fi realizado con bolillos, decorado con formas circulares y todo el repertorio de los símbolos de la Pasión.

**Pág. 72**

### **ALBA**

Casa Castells. 1924

Algodón, tejido y encaje realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 99

Pieza realizada en algodón blanco y formada por un cuerpo tejido y un faldón de encaje, cuello y puños de encaje realizada con bolillos, el encaje que decora el cuello es sencillo con una pequeña flor que se va alternando con un fondo de red, mientras que los puños tienen un diseño más elaborado con una flor de cuatro pétalos que se van alternando sobre un fondo de red y en la base un diseño trilobular que se va repitiendo. El cuello está ceñido con un cordón verde acabado con una borla del mismo color con franjas amarillas y flecos. El faldón es un encaje realizado con bolillos con un diseño de columnas de flores intercaladas con estructuras lobulares también dibujadas en columnas sobre un fondo de red.

**Pág. 72-73**

### **PUÑETAS**

Último cuarto del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX

Algodón, encaje de ret fi realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 655

Puños de algodón de color blanco de ret fi realizado con bolillos, fondo de tul y puntos de espíritu. Los motivos realizados con punto entero representan una barca y dos columnas, una realizada con flores y otra con formas lobulares. Las puñetas están rematadas con un pequeño volante.

**Pág. 73**

### **ROQUETE**

Casa Castells. Primer cuarto del siglo XX

Lino y seda, tejido bordado a mano

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 2972

Roquete de lino de color blanco y manga larga, el cuello presenta una abertura por delante hasta la cintura y se une por un cordón de color azul cielo. La banda inferior y las mangas están decoradas con un bordado realizado a mano de flores moradas que parecen tulipanes con hojas y tallos de diferentes tonalidades de verdes. El diseño también corresponde a la Casa Castells de Arenys de Mar y sin duda estamos frente a una interpretación del “cop de fouet” modernista.

**Págs. 73-74**

### **TOGA JUDICIAL**

Primera mitad del siglo XX

Rayón, satén y algodón, tejido y encaje mecánico

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 3346

Toga judicial de rayón con forro de satén de color negro. Lleva manga larga y se abre por delante, la característica de esta pieza es un tejido de satén negro de 22 cm de ancho que cubre los dos lados de la toga por delante y por detrás tiene una estructura cuadrangular que cae hasta la cintura. En

la parte posterior de la toga hay seis pliegues de 6 cm cosidos en la parte superior con un repunte en forma de X y en la parte superior posterior con costura frontal reforzada y dos pinzas que salen de los hombros. En la parte delantera hay dos pinzas que se inician en los hombros. Las mangas son de tipo farol con copa y con diversasa travillas que le dan volumen. En el interior hay un forro también con travillas que se distribuyen en el interior de la manga. En los puños se aplica un volante de encaje mecánico de 22 cm de largo con fondo de tul y motivos florales que representan un jarrón con flores y ramos de flores alternándose. La toga se cierra por delante con dos corchetes metálicos, cosidos en el interior de la trabilla y con un tejido de refuerzo que sirve para esconder parte del corchete y el cosido. Esta toga había sido propiedad de Josep M. Pons i Guri<sup>2</sup>.

**Pág. 74**

### **PUÑETAS**

Primera mitad del siglo XX

Algodón, encaje realizado con bolillos

Museo de Arenys de Mar. Núm. reg. 9826

Puñetas de color blanco encaje realizado con bolillos de algodón, gran flor realizada con punto de guipur que se alternan sobre un fondo de red de formas romboidales. Los puños proceden de la colección del monasterio de Sant Benet.

---

**2.-** Josep Ma. Pons i Guri (1909-2005) fue un jurista, historiador y decano de los archiveros catalanes, archivero emérito e hijo predilecto de Arenys de Mar, con una dilatada obra dedicada a la historia de Cataluña. Fue miembro de la Real Academia de Belles Arts de Sant Jordi, Creu de Sant Jordi, Medalla del Presidente Francesc Macià y recibió la Medalla de Honor del Colegio de Abogados y de la Universidad Pompeu Fabra.



Ajuntament  
d'Arenys de Mar