

Silenciades

_ Dones artistes sota el franquisme

DANSA
DISSENY
MÚSICA
CONSERVACIÓ-
RESTAURACIÓ



Silenciades

_ Dones artistes sota el franquisme

Anna Costal Fornells
Joan Gay Puigbert
Felip González Martínez
Miquel Mirambell Abancó
Laura Pallàs Mariani
Josep Pujol Coll
Ester Vendrell Sales

DANSA
DISSENY
MÚSICA
CONSERVACIÓ-
RESTAURACIÓ

 Generalitat de Catalunya
Departament d'Educació


Pacto de Estado
contra la violencia de género

 MINISTERIO
DE IGUALDAD

SECRETARÍA DE ESTADO
DE IGUALDAD
Y CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO

ORGANIZACIÓN DEL GOBIERNO
CONTRA LA VIOLENCIA DE GÉNERO

Silenciades: dones artistes sota el franquisme:

Dansa, disseny, música, conservació-restauració.

– 1a edició

ISBN 9788419695437

I. Burillo, Lluís, 1975- editor literari II. Ortiz, Carme, 1957- editora literària III. Serra Navarro, David, editor literari IV. Catalunya.

Departament d'Educació.

1. Dones artistes – Catalunya – Biografia 2. Conservadores de museus – Catalunya – Biografia 3. Franquisme i art – Catalunya

929:7.071-055.2(460.23)

929:069-051-055.2(460.23)

321.64(460.23)"19":7

© Generalitat de Catalunya

Departament d'Educació

Direcció General de Formació Professional

1a edició: setembre de 2023

Comitè científic: Burillo Toledano, Lluís (ed. lit.),

Ortiz Valeri, Carme (ed. lit.), Serra Navarro, David (ed. lit.)

Autors: Anna Costal Fornells, Joan Gay Puigbert, Felip González Martínez,

Míquel Mirambell Abancó, Laura Pallàs Mariani, Josep Pujol Coll i Ester Vendrell Sales

Il·lustracions: Noa Sauer Llano

Disseny gràfic: Enric Muñoz / kilografik.com

Dipòsit legal: B 13136-2023

ISBN: 978-84-19695-43-7



Creative Commons

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Sumari

Silenciades
Dones artistes
sota el franquisme

4 _ Pròleg

6 _ Introducció

10 _ **Conversa** Anna Bofill - Teresa Camps

22 _ **Yvonne Attenelle** i la dansa rítmica
a Catalunya

Construint espais per a les dones

46 _ **Carmen Mir** i l'alta costura catalana

Sota la mirada de les seves treballadores

74 _ **Camil·la Lloret**, una dona amb ofici

Pionera de la professionalització musical
a Catalunya

104 _ **Ascensión Zamorano, Montserrat Albiol,**

Marisa Sainz de la Maza,

Mercè Ferré i Montserrat Negre

Pioneres de la conservació-restauració
de béns culturals

130 _ **Autors**

Investigadors

Comitè científic

PRÒLEG

La publicació que teniu a les mans és fruit del treball conjunt entre el Servei d'Ordenació dels Ensenyaments de Règim Especial del Departament d'Educació i els centres superiors d'ensenyaments artístics de Catalunya. Es tracta d'una sèrie de recerques històriques sobre les dones artistes que van excel·lir en el seu àmbit durant la dictadura franquista. Més que durant la dictadura franquista, hauríem de dir, malgrat la dictadura franquista. Perquè el règim que va conculcar la llibertat i el progrés de tot un país durant quatre llargues dècades va ser especialment limitador i cruel amb l'expressió artística de les dones. Parlem d'un període en què el sostre de vidre de les artistes, molt lluny de ser invisible, era de ciment armat. I, tot i el context repressiu, un grup de catalanes van trobar la manera de dedicar-se a activitats artístiques professionals, que estaven principalment reservades o tutelades pels homes.

El Departament d'Educació ha volgut promoure la publicació d'aquestes investigacions per posar en valor un dels objectius finals dels ensenyaments artístics superiors, que no és altre que el de la recerca acadèmica al més alt nivell. Els centres educatius de règim especial que participen d'aquest projecte són l'Escola Superior de Disseny i d'Arts Plàstiques de Catalunya (ESDAPC), l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (ESCRBCC), l'Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC) i el Conservatori Superior de Dansa de l'Institut del Teatre (CSD). A banda, el projecte es troba alineat amb un dels eixos estratègics que desplega el Departament d'Educació i que cerca el foment de les condicions necessàries per assegurar la inclusió i combatre la segregació, amb l'objectiu de garantir el dret a l'educació en igualtat d'oportunitats.

La història de vida de les dones artistes que es recullen en aquesta recerca ens refermen en la idea que l'art i la cultura poden ser una eina potentíssima en la lluita contra les desigualtats i a favor d'una societat més justa. Ni la repressió ni la censura poden vèncer la vocació i la necessitat d'expressió artística, simplement perquè les persones amb talent són felices quan el fan servir. Persones, dones, com les que recull el testimoni d'aquesta publicació: Camil·la Lloret, intèrpret de jazz de Figueres, que es va fer un lloc en les orquestres de l'època; la dissenyadora de moda manresana Carmen Mir; la coreògrafa belga establerta a Barcelona, Yvonne Attenelle, i el col·lectiu de conservadores-restauradores dels museus de Barcelona.

Totes elles i moltes altres, amb esforç, entrega i energia van aconseguir fer visible la seva feina i, per extensió, la de tantes congèneres, en un context advers. És per això, que el Departament d'Educació aposta per recollir aquest testimoni, atresorar-lo i lliurar-lo a tota la comunitat educativa per tal de refermar els valors de la igualtat, la justícia i l'equitat.

Esperem que la lectura d'aquest document sigui amena, il·lustrativa i, sobretot, inspiradora per a les dones artistes d'avui.

Anna Simó i Castelló
Consellera d'Educació

INTRODUCCIÓ

SILENCIADES DONES ARTISTES SOTA EL FRANQUISME

En aquesta publicació es recullen un conjunt de treballs de recerca sobre dones artistes, professionals de la dansa, la música, el disseny i la restauració. Són dones que van treballar de manera silenciada perquè el sostre de vidre que suposa una societat d'ideari patriarcal com era la franquista, ancorada en el nacionalcatolicisme, feia que el seu paper de dona, a la societat, s'escrivís a través de l'home sense possibilitat de realització personal ni llibertat d'actuació, obligades a situar-se en un «fora de camp» i en una invisibilitat permanent. A la manera del *flâneur* que descriu Susan Sontag,¹ busquem en les realitats i en les històries no oficials per donar-los visibilitat i reivindicar el que descriu Tommaso Campanella² en la seva obra *Sobre el Estado ideal*, on dona i home tenen els mateixos drets i deures, un paper en equitat en la societat.

Quin és l'objectiu?

Aquesta publicació té un doble objectiu. En primer lloc, tal com indica el títol, vol donar visibilitat a dones artistes, professionals dels seus àmbits, que la societat d'ascendència patriarcal volgudament va silenciar. Ens situem en un període històric de Catalunya on el franquisme era el règim de governança, sistema autàrquic que, com hem dit, es va situar en el nacionalcatolicisme, ideari que va donar un rol social concret a la dona, centrat en el seu paper de mare i esposa, aspecte que la va situar en una posició de submissió a l'home i d'impossibilitat de desenvolupar-se lliurement i professional. En segon lloc, l'interès ha estat a treballar amb els docents, el personal docent investigador, de les escoles superiors que imparteixen disciplines artístiques, escoles públiques que per trajectòria tenen l'experiència del coneixement artístic aplicat i treballen també amb l'acadèmia amb la voluntat de no perdre identitat i, a la

1 «Al "flâneur" no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de la vida burguesa que el fotógrafo "aprehende" (...)», SONTAG, S., *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo, 2011. p. 61-62.

2 Quan en el diàleg el Genovés li descriu a l'Hospitalario: «(...) Todo el mundo está obligado a conocer estas ocupaciones que consideran las más nobles, y cuantos más oficios conocen mayor nobleza alcanzan y solo se elige para su ejercicio a la persona adecuada. (...) a las tareas intelectuales puede acceder cualquiera y quien más destaca se convierte en lector, (...) y llega a ser sacerdote.» CAMPANELLA, T., *Sobre el Estado ideal*. Madrid: Los secretos de Diotima, 2021. p. 54-55.

vegada, situar el coneixement artístic en l'espai de transferència del coneixement adequat.

Quina és la finalitat?

És un treball que s'ha plantejat amb el rigor del treball científic, on no hi ha invenció ni suposició sinó que mostra la constatació contrastada que en les diferents disciplines artístiques va succeir el mateix pel que fa al paper de la dona. És aquesta mirada des de la perspectiva de gènere que unifica els diferents articles dels treballs que les investigadores i els investigadors de cada disciplina han aportat. I, des d'aquest plantejament de rigor, també hi ha la voluntat de divulgació per tal que en les escoles i els centres d'educació artística, els docents puguin tenir materials que els apropin i els aportin coneixement del seu entorn immediat, de les dones artistes i les seves interessants trajectòries.

Com hem treballat?

En el Pacte d'Estat Contra la Violència de Gènere hi ha dues línies que estan relacionades amb la sensibilització i la formació. En aquest context, des del Servei d'Ordenació dels Ensenyaments de Règim Especial del Departament d'Educació de la Generalitat de Catalunya, ens van proposar de començar a abordar i cobrir un buit historiogràfic: el del paper de les dones artistes que durant la dictadura franquista van lluitar per aconseguir un espai propi d'expressió, fora dels canals oficials i lliures de tuteles i/o mentories masculines. El règim va silenciar l'obra i els mèrits d'aquestes dones artistes i aquesta manca de visibilitat ha perdurat fins al moment present.

Conscients d'aquesta realitat el comitè científic del projecte de recerca de gènere va proposar una metodologia de treball per abordar i coordinar aquest tema, treballar amb les escoles superiors artístiques de Catalunya de l'àmbit públic, situades en el marc dels ensenyaments artístics superiors i, des d'aquest entorn de coneixement, es va constituir un equip de treball integrat per investigadores i investigadors pertanyents als equips docents de l'Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya (a partir d'ara ESDAPC), l'Escola de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (a partir d'ara ESCRBC), l'Escola Superior de Música de Catalunya (a partir d'ara ESMUC) i l'Institut del Teatre (a partir d'ara IT).

Aquesta publicació en format electrònic i en paper és el resultat de les recerques fetes i recull els articles següents: l'ESCRBC en

la disciplina de conservació-restauració ha treballat el text que porta el títol *Les pioneres de la conservació-restauració de béns culturals*, que estudia cinc pioneres de la conservació-restauració que van exercir durant la dictadura franquista, quan la professió encara era majoritàriament masculina: Ascensión Zamorano Biedma (1908-1987), Montserrat Albiol i Rovira (1922-2011), Montserrat Negre i Queralt (1925-2021), Marisa Sainz de la Maza Lasoli (nascuda el 1930) i Mercè Ferré i Valls (nascuda el 1939).

El Conservatori Superior de Dansa de l'IT, en la disciplina de la dansa, ha estudiat la figura de la ballarina, coreògrafa i pedagoga Yvonne Attenelle (Brussel·les, 1901-Barcelona, 1984), figura referent del nucli de dones de l'avantguarda artística del primer terç del segle XX. El treball estudia com la seva activitat va quedar estroncada per la Guerra Civil, i porta per títol *Yvonne Attenelle i la dansa rítmica a Catalunya*. L'ESDAPC, en la disciplina del disseny i a través de l'estudi de la figura de Carmen Mir i Llusada (Balsareny, 1903-Barcelona, 1986), la dissenyadora de moda que va crear un segell d'alta costura en el període franquista, tracta la invisibilitat i la precarietat del treball especialitzat de la figura de la modista, en un treball que es titula *Carmen Mir i l'alta costura catalana sota la mirada de les seves treballadores*. L'ESMUC, en la disciplina de la música, estudia la figura de la pedagoga Camil·la Lloret i Altafulla (Figueres 1903-1998) amb la voluntat d'integrar la seva figura dins un teixit de dones vinculades al món de la música, de generacions i circumstàncies properes; l'estudi porta per títol *Camil·la Lloret, una dona amb ofici, pionera de la professionalització musical a Catalunya*.

La publicació recull l'experiència de dues protagonistes d'aquest període. L'arquitecta i compositora Dra. Anna Bofill Levi i la historiadora de l'art, emèrita de la UAB, la Dra. Teresa Camps i Miró, van néixer en plena postguerra el 1944 i van desenvolupar la seva activitat professional en el període franquista, es van enfrontar amb l'estructura patriarcal a casa, a l'escola, a la universitat i en l'entorn laboral. Vàrem poder mantenir amb elles una conversa fluida i des de la subjectivitat del record ens van explicar situacions i maneres viscudes i com, gràcies a la seva bel·ligerància, havien aconseguit, en un entorn hostil, realitzar-se en l'àmbit professional que havien escollit, malgrat la condició de dones. La jova il·lustradora Noa Sauer ha seguit l'evolució de les recerques i ha interpretat de manera gràfica les situacions de cada dona o

grup de dones estudiat amb il·lustracions que en la publicació estan acompanyades per fotografies seleccionades pels investigadors i investigadores. També s'ha editat un cartell amb una imatge que sintetitza la idea, el marc conceptual que ha guiat aquest publicació, que anirà encartat a la publicació impresa.

Finalment, des del comitè científic volem agrair a tothom: persones, institucions i agents implicats en aquest projecte, l'esforç que s'ha fet per tal que es faci realitat, i esperem que sigui la primera d'una possible col·lecció per continuar atenent el buit històric que hem comentat.

Dr. Lluís Burillo, Dra. Carme Ortiz i Dr. David Serra

Comitè científic

CONVERSA ENTRE ANNA BOFILL I TERESA CAMPS

Barcelona, 28 de juny de 2022

Som a les acaballes del mes de juny i hem citat les nostres convidades al Departament d'Educació. Els hem proposat mantenir una conversa informal sobre el paper de les dones artistes durant el franquisme i hi han accedit, amablement. Hem convidat l'arquitecta i compositora Anna Bofill i la historiadora de l'art Teresa Camps, nascudes ambdues l'any 1944 i, en conseqüència, testimonis directes del sistema educatiu nacionalcatòlic i del seu impacte sociocultural. Ens interessa escoltar el seu relat com a estudiants, en primer lloc, i com a professionals, en segon lloc, en uns contextos desiguals i profundament masculinitzats com foren els que elles van transitar. Comencem la conversa tot explicant-los el projecte de recerca que hem impulsat des del Servei d'Ordenació dels Ensenyaments de Règim Especial i els preguntem si, justament, creuen que aquesta és una proposta d'investigació oportuna i adient al temps actual.

Anna Bofill (AB): Sí, es podia haver fet abans. Sempre ho dic això, perquè sí, perquè es fan estudis de gènere des de fa més de mig segle ja; es comencen a fer des de l'antropologia, la literatura, la filosofia. Però bé, val més tard que mai. Són estudis que sempre s'han de fer i com més se'n facin millor, perquè es fan i després es *deixen coses al tinter* perquè van sortint noms nous, experiències noves, personatges nous.

Teresa Camps (TC): Sobretot, el que hi ha molt fortament arrelat és la percepció d'un mateix com de fa 50 anys o 100 anys. Per què? Perquè el paper de la dona és un i el de l'home n'és un altre. I a partir d'aquí ja hi som. Quin és el de la dona? Casar-se i tenir fills, i gràcies a això tenir protecció i reconeixement social. L'amo és el marit, segueix essent el marit. Podem parlar d'un factor fonamental, l'existència d'una tradició que situa la dona com a centre de la família. De tota la vida, en les primitives societats agrícoles, la dona és sedentària, té al seu càrrec la família, el teixit, l'agricultura i la ceràmica. Això arriba fins a les grans transformacions socials generades per la civilització urbana: la dona esdevé un ésser productiu, percep un salari per la seva feina a tallers i fàbriques, i l'home segueix essent el cap de família i el director de la societat. L'excusa és que la dona és ignorant.

AB: Això és la repartició dels rols, i això està determinat per la cultura.

TC: Però és que són les dones les que encara defensen això. Moltes. Només cal mirar la revista ¡Hola!: «La boda de no-sé-qui».

AB: Sí, n'hi ha de ben joves. Jo m'impressiono molt quan veig dones joves de 40 anys, de 50 anys, que no fan res. Són mestresses de casa. *Burgesetes* de la burgesia mitjana, baixa o alta, a tots els nivells; hi ha fins i tot dones els marits de les quals són treballadors

que no porten un gran sou a casa. Vull dir que, si elles treballessin i aportessin un sou, tampoc els aniria malament i en canvi no ho fan. No ho fan perquè tenen molt assumit que no han de treballar. TC: Potser ara estem en un temps en què això anirà canviant. Però ja ha començat i no només és el sou de la dona que cal per arribar a final de mes, sinó el fet que la dona ha de fer alguna cosa, perquè si no s'avorreix i gasta diners i es posa *tonta*. La dona s'avorreix perquè després, un cop els nens ja van a escola, què?

AB: Ha de tenir un *hobby*: pintar o fer fotos. En conec moltes que s'han apuntat a clubs de fotografia, i no només de fotografia. Als pobles hi ha associacions de fotografia i estan plenes de dones. Per exemple, al meu poble hi ha l'associació de fotografia i després hi ha la de ceràmica. A la de ceràmica totes són dones de 50 i de 60 anys. N'hi ha que treballen, però moltes no treballen i van a ceràmica perquè allà desenvolupen la seva creativitat, s'ho passen bé i estan amb altres dones.

TC: Abans, a aquestes edats, les dones assumien també els pares i els sogres. I això molt sovint s'oblida. A pagès, si et casaves amb l'hereu, qui assumia tot això també era la dona. Ara hi ha residències i solucions, però mal assumpte.

AB: Això dels rols és la primera cosa que diuen els llibres, d'història o de filosofia o de qualsevol disciplina. Jo mateixa, en el meu llibre *Los sonidos del silencio* parlo dels rols establerts *in eternum*.

TC: Una direcció d'anàlisi és la tradició catòlica a Catalunya, on la família ha estat sempre la unitat social més important, organitzada al voltant del mascle-patriarca i la mare. A la família catalana hi ha un model iconogràfic permanent: la Verge Maria o Mare de Déu. A més, hem de parlar de la tradició iconogràfica de la sagrada família, la qual des del punt de vista del sentiment popular sempre ha existit i sempre ha tingut devoció.

En començar el segle xx, a Catalunya hi ha un moviment artístic i cultural potent: es tracta de l'anomenat *Noucentisme*, que fa del tema de la maternitat un motiu dominant en la pràctica artística i en la poesia. Pintors, dibuixants, gravadors i escultors, en nom de la fe i la tradició, produeixen maternitats. Aquest és un moment influït per l'acció dels metges i la fe en la ciència i en el poder de l'educació: un exemple és el fet que l'alletament del fill havia estat deixat en mans de les dides durant el període modernista perquè les mares de casa bona utilitzaven cotilles per vestir els luxosos models que venien de París. Aleshores, la introducció de nous models d'higiene i de salut per lluitar contra la mortaldat infantil i, sobretot, els nous signes afectius —la mare que abraça tendrament el seu fill mentre li dona la vida— esdevenen un nou model.

Arribats a aquest punt, els preguntem com es van desprendre d'aquests rols en el seu moment i l'Anna respon amb vehemència:

AB: Revolució, una revolució total. Jo m'autodefineixo absolutament

com una revolucionària. Em deien que no faria mai res, que m'estavellaria. Que no podia ser pretendre tenir una professió altament qualificada, que les dones no tenien creativitat.

TC: Si ets de camp o de ciutat, hi fa molt. La diferència és molt clara. A la ciutat ningú t'observa, passes tranquil·lament. En canvi, al camp tothom sap si *fulanita* cuida bé el sogre o no el cuida bé. A més, hi ha tot un munt de gent que es creuen els salvadors de la gent. Les dones han tingut molts salvadors, tot i que eren més cridaners que efectius. De fet, la dona ha estat sota la protecció del marit o del pare i, a banda, la llei catalana protegeix el patrimoni de les dones. Ja entrat el segle xx, la dona que no es casa té l'opció del convent o de la pràctica d'un ofici femení: mestra, bibliotecària o infermera. Existien llibres, una mena de guies d'oficis específics per a les dones: telefonista, secretària, dependent, modista, planxadora. Les dones polítiques, com ara Teresa Claramunt o Frederica Montseny, eren mal vistes.

AB: A veure, si els homes tenien més privilegis, doncs era normal voler ser com un home. Jo sempre he volgut ser com un home però mai, mai, se m'hagués acudit de posar-ho al meu carnet. Això sí, amb els paletes i amb els mestres d'obra jo havia d'anar com un home pel món. Quan vaig fer l'estació de metro de Renfe de Plaça Catalunya, vaig tenir dos mestres d'obra de Dragados y Construcciones, uns senyors poderosíssims. Jo era molt més jove, però a aquest senyor que em volia fer canvis al projecte per abaratir els materials, li feia copets al clatell. Es quedava tan astorat que aconseguia tot el que li demanava amb la meua actitud de superioritat. Però havia de tenir aquesta actitud, encara que ell tingués 40 anys o 50, perquè si no tens una actitud de superioritat molt ferma i molt com un home, a tu se't mengem com a arquitecta, se't mengem completament.

TC: En el meu cas, a casa érem cinc noies i un noi. Llavors el meu pare, patriarcal, seia al cap de taula, el noi a la dreta. I quan faltava alguna cosa, si el meu germà feia el gest d'aixecar-se, el meu pare li deia: «hi ha moltes dones. Per tant, tu aquí». I això ja es mama des del primer dia. Ara, el meu pare era una persona excel·lent.

AB: Sí, però això no hi té res a veure. Poden ser excel·lents, però ho tenen molt marcat.

TC: És més, el dia que li vaig dir que me n'anava de casa, em va dir: «si te n'anassis per casar-te...». És a dir, me'n podia anar per la porta gran per casar-me amb un home, però anar-me'n sola a buscar-me la vida va provocar un disgust de tres mesos.

AB: Sí, és que és això. Anaves fent passos cap a la teua llibertat i cap a la teua independència i cap a fer-te una carrera i fer-te una via, un camí. I cada vegada ho trobaven pitjor. Ho trobaven pitjor, pitjor i pitjor.

TC: En la formació de les noies burgeses hi havia la cura de la llar i alguna formació artística, com ara el cant i el dibuix. Un cas paradigmàtic és el del matrimoni d'artistes format per Joaquín Torres García i Manolita Piña.

Els preguntem, aleshores, si van haver de pagar algun peatge per haver actuat amb determinació i fermesa en el seguiment de les seves conviccions.

— En la formació de les noies burgeses hi havia la cura de la llar i alguna formació artística, com ara el cant i el dibuix

AB: I tant. Rebuig, sí. A casa meva era una boja. La boja. Perquè sí, perquè no vaig voler assumir el rol que havia d'assumir, el que em pertocava. Però és complex, perquè sí que van acceptar que fes la carrera d'arquitectura. Però ja no em van deixar fer la carrera de música, perquè jo volia anar a estudiar a Roma, a l'Acadèmia de Santa Cecília, però se'm va morir un germà, el gran, i això va ser una tragèdia. Ho hem patit moltíssim durant anys. Tota la vida. Ens va marcar molt. Llavors, vaig haver de triar una carrera a Barcelona. I la música a Barcelona no es podia fer, i sempre ho he dit a les entrevistes: que al conservatori hi havia en Zamacois i altres mestres que deformaven en lloc de formar. I en Montsalvatge, que era amic dels meus pares, venia a casa a tocar el piano, i en Mompou també. I és clar, per això volia fer música, perquè estava envoltada de personalitats importants. I jo he sentit en Mompou compondre peces amb el meu piano. I és clar, jo em quedava embadalida mirant-lo. I en Montsalvatge li va dir a la meva mare: «No. No la portis al conservatori». Ell mateix: «No la portis al conservatori, perquè allà deformen. Més que formar, deformen». I llavors vaig anar a l'Acadèmia Caminals. I allà vaig fer alguns cursos. Després, a la Marshall amb en Montsalvatge i em vaig moure en aquests entorns. Però a l'hora de triar carrera, no vaig poder anar a Roma i em vaig quedar a Barcelona. Vaig fer arquitectura. I llavors em van deixar fer arquitectura a contracor, molt a contracor. Pensaven que m'estavellaria, perquè a primer de carrera em vaig casar. Tenia vint anys. Van dir: «No acabarà la carrera» i totes aquestes coses. Però la vaig acabar. Vaig fer el projecte final embarassada. Precisament, vaig fer un hospital ginecològic que em va quedar molt bé. I tot això, sempre, sempre amb mala cara. No els feia gràcia. Per part de la meva mare, jo havia de casar-me amb una persona important. I fer-li companyia a ella perquè era l'única noia. Érem tres germans, dels tres se n'havia mort un, el gran, quedava el segon i jo havia de quedar-me a acompanyar-la a ella. Mai van creure en cap de les meves conquestes. No creien en absolut en el que jo feia. Només creia en mi la meva tieta italiana, la de Roma; era la germana gran de la meva mare i jo m'hauria d'haver allotjat a casa seva durant els

estudis de música que mai vaig fer. I quan venia als meus concerts, a les meves estrenes dels anys setanta em deia: «Noia, tu tira per aquí perquè vals molt». Va ser l'única de la família que m'ho va dir. Jo només podia parlar d'aquestes coses amb aquesta tieta, la Yole. Tot i tenir uns estudis molt bàsics, era molt intel·ligent. Em va fer descobrir Xostakóvitx quan tan sols tenia catorze anys. Era amb l'única amb qui podia tenir un diàleg sobre la música i l'art en general. Perquè a mi m'encantava l'art. Passava hores mirant el *Summa Artis*, que era aquella col·lecció blava que tenien els meus pares. Ho mirava tot, des de la història, des de l'art grec i romà i l'egipci, m'entusiasmava tota la història de l'art i me la vaig fer soleta. A banda dels estudis elementals i del batxillerat, em passava hores mirant això i escoltant discos de vinil. I estudiant piano amb en Jordi Albareda. No sé si el coneixeu, però és un gran professor. Va ser professor de cantants i pianistes. Però jo tenia una mare que, o eres un geni o valia més que no fessis res a la vida. Havies de ser un geni. Al meu germà Ricardo el van criar per a geni, però a mi no, a mi em van criar per ser l'ajudant del geni.

Li preguntem a la Teresa quin fou el seu aprenentatge i quines figures femenines li van servir de mentores.

TC: La meva mare i la meva tia. Però és clar, la meva mare va tenir sis fills perquè creia que era el que havia de fer. Abans de la guerra treballava en una oficina. Li agradava molt, però ho va haver de deixar perquè no es podia permetre tenir minyones. La meva mare llegia llibres tan espantosos com una cosa que es deia *L'etern femení*, de Llucieta Canyà. En vaig llegir alguna cosa però no vaig poder passar de quatre pàgines. S'hi deien coses com que la dona ha d'esperar mudada, maquillada i de bon humor el marit que ve de la feina; després, portar-li les sabatilles al sofà. Evidentment, la meva mare havia de defensar el seu paper perquè ella havia tingut tots els fills que Déu li havia enviat; si no, entrava en contradicció. Altres publicacions com *Fulls de la vida* o *El Patufet* també feien una tasca de divulgació amb imatges artístiques del paper que s'assignava a la dona, que no era altre que el de la cura de la llar. En canvi, les dones anarquistes d'abans de la guerra practicaven l'amor lliure i tenien els fills que volien. Això ho explicava molt bé la Frederica Montseny i el seu pare. Feien una revista que es deia *Blanca*, amb una sensatesa enorme, i la van fer molts anys. Però, és clar, eren anarquistes i això no va prosperar. El nostre enemic com a dones ha estat l'Església catòlica, primer, i després de la guerra, la *Falange Española*. En guanyar la guerra, l'Església va obtenir la concessió exclusiva de l'educació de la canalla i això es va traduir, per començar, en la separació de sexes. Si hagués guanyat la República, potser les metodologies modernes i científiques sobre l'educació, com les de Maria Montessori, haurien prosperat. En canvi, les ordres religioses van gaudir de la confiança del nou règim,

van assumir la tasca de l'ensenyament obligatori i la van deixar en mans de personal no gaire preparat. A això hi hem d'afegir la purga, el càstig i la deportació de molts mestres republicans. Altra vegada, a les nenes els corresponia, per naturalesa, aprendre la cura de la llar; calia saber cosir, cuinar i administrar la casa, de la qual el marit era l'amo. La dona al servei de l'home. No es podia aspirar a fer una altra professió, ja que els altres oficis eren reservats als homes: metge, advocat, militar...

AB: Però fixa't que, fins i tot en famílies com la meva, que no eren gaire creients, el nacionalcatolicisme hi va penetrar amb força. A casa no érem ni catòlics ni jueus, encara que la meva mare es deia Levi i el meu pare Bofill. Bé, tots venien de famílies molt catòliques. De fet, jo em dic Anna perquè una cosina meva es va fer monja. Llavors els meus pares van dir: «Oh, una cosina que s'ha fet monja». Com que creien que ja no la veurien en aquesta terra, em van posar el seu nom. Sort que no es deia Gumersinda! M'encanta dir-me Anna. Els meus pares no eren catòlics però estaven amarats de nacionalcatolicisme. Aquest ideari penetrava en les conductes de la gent i en la seva mirada, tot i que el meu pare va fer la guerra com a capità del bàndol republicà i, en teoria, era un liberal progressista.

TC: És que, a part del poder moral, que era molt fort, jo recordo nits sense dormir pensant en el dimoni. Feia por. Si feies una cosa mal feta, anaves a l'infern. Jo de petiteta ho passava malament. A part d'això, la filtració de les idees ja venia de molt lluny. Vaja, ja ho sabeu. El meu pare va ser enviat al seminari perquè era el fill segon d'una casa de pagès. El meu oncle s'ho va quedar tot i el meu pare al seminari. Malgrat tot, tenia una mica de sensibilitat. Li agradava escriure i llegir. I després va ser membre de la Federació de Joves Cristians, que va ser molt activa a la guerra. Van patir molt, en van matar molts, els uns i els altres. Per això, doncs, el meu pare es va posar a escriure poesia. Tenia molt bona lletra. Guardo una correspondència entre el meu pare i la meva mare en què hi ha confidències íntimes, molt personals. Tots dos tenien molt bona lletra, no feien faltes i escrivien bé. I això és bastant excepcional. Aleshores, això ens va marcar perquè tots els germans vam anar a la universitat. I això és un mèrit dels meus pares. La gent els deia: «Tants fills, posa'ls a treballar. Les noies, de secretàries. Si pot ser, les col·loques a l'Ajuntament. Així ja tenen un sou i després que es casin». Però el noi no. No hi havia cap dubte que havia d'estudiar. I el meu germà va estudiar enginyeria. Ho va passar fatal, però era una carrera d'home. Mentre que jo vaig anar cap a lletres, perquè semblava que era més sensible, que dibuixava i tot això. I això no s'ensenyava enlloc. Tenia disset o divuit anys, molt jove. Vaig trobar-hi molta gent i no em va agradar. Especialment, els cafres dels professors. Eren horrorosos. N'hi havia un que feia els exàmens orals. Llavors, la fórmula per aprovar era anar a la perruqueria, pintar-se, ensenyar un bon escot i les cames. Llavors la cosa anava bé. És brutal.

AB: Sí que funcionaven, sí, aquestes coses.

TC: «Las señoritas, ya se sabe». Això ens ho deia l'Alberto del Castillo, l'historiador. Quan l'exèrcit republicà va entrar a la universitat es va fer dir Albert del Castell. Després fou amic de Franco, està clar. Sigui com sigui, jo vaig estudiar Filosofia i Lletres, secció Història. Si volia atrapar alguna assignatura d'art, havia d'anar allà. Del meu grup, només una altra dona i jo vam fer història. En sortir, ens vam dedicar a coses de l'art. Ella, la Rosa Maria Subirana, va ser directora del Museu Picasso.

AB: La conec moltíssim! És que Catalunya és un mocador. El seu germà, en Juan Antonio, era íntim amic del meu germà, el que es va morir. Tot ve del fet que els nostres pares eren molt amics perquè tots dos eren arquitectes. Llavors, jo conec la Rosa Maria Subirana perquè érem les germanetes dels nens que eren amics i dels pares que eren amics. I sempre que ens veiem ens fem grans abraçades.

TC: Doncs als estudis d'art de la universitat, naturalment, no es parlava de Picasso. En Picasso no existia. En Miró tampoc. El museu es va fer en aquella època. Llavors a ella la van posar de directora perquè estava molt relacionada amb els arquitectes del GATCPAC i era eixerida i tot això. Va ser la primera directora dona del museu. Però no va funcionar prou bé. No n'hi ha prou amb ser europeu i dir quatre paraules en anglès. La Subirana ha anat a molts congressos, coneix molta gent, però ens hem relacionat relativament poc. Ara bé, ella va ser la que em va col·locar a Bellaterra. Quan es va crear la Universitat Autònoma de Barcelona l'any 1969, es va crear també el primer departament d'art de Catalunya, perquè a la Universitat de Barcelona no n'hi havia. Aleshores, allà vaig començar a aprendre alguna cosa d'art contemporani, perquè no en sabia. No es podia parlar d'en Picasso, mai de la vida, ni d'en Miró. Només de l'art àrab perquè el *catedrático*, un senyor panxut, era andalús. Li agradava *el arte árabe*. I, a més, cada dia venia cinc minuts tard perquè sempre estava al bar a *tomar su manzanilla*.

AB: De fet, el món diguéssim lliure, democràtic, és molt nou. El nostre encara és molt nou. Tot això ha passat fa quatre dies.

TC: Nosaltres venim d'aquesta tradició. Les dones, a casar-se, a cuidar els fills, la casa, i els homes a fora. Quan vaig fer la tesi doctoral em vaig trobar una dita que deia: «Homes i gossos al carrer. Dones i gats a casa».

Preguntem a les nostres convidades si la seva condició de dones els va condicionar la seva trajectòria acadèmica i com van mirar de superar els esculls amb què s'anaven trobant.

TC: A mi em deien *marciana*. No sé si era per desacreditar-me. En tot cas, jo mirava de fer el que pensava i tirar-ho endavant. I realment vaig fer una cosa, una única cosa que no feia ningú, i era muntar aquelles exposicions a l'Espai B5-125. Ara que ho estic treballant una mica m'adono que això no ho feia ningú i era el més fàcil del món: relacio-

— Vaig participar en el primer feminisme que hi havia abans de la mort de Franco

nar els estudiants d'art contemporani amb els seus objectes d'estudi.

AB: Jo vaig estar gairebé cinc anys com a professora dels estudis universitaris d'arquitectura. Amb dos equips vaig muntar els cursos de Projectes I i Projectes II a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès (ETSAV), i després vaig haver-ho de deixar perquè no ho podia compatibilitzar amb la feina al taller d'arquitectura amb el meu germà i el fet d'estar casada i tenir criatures. Era massa feina. M'esgotava. I ho vaig deixar. Però, en canvi, aquí vaig tenir una bona oportunitat acadèmica, perquè vaig formar els primers cursos; havia fet el doctorat i era tot molt apassionant, perquè juntament amb el fill d'en José Antonio Coderch i altres vam voler fer una escola nova. Vaig participar en aquest projecte. No vaig poder continuar, però vaig deixar dos equips molt ben muntats, amb uns programes ben construïts que es van mantenir molts anys. Després, amb el temps, el director de l'ETSAV em va cridar per fer oposicions per ser professora de Projectes. Em coneixia molt i sabia que jo tenia el doctorat —hi havia molt poca gent que tenia el doctorat en aquell moment—. I em va dir: «S'han obert unes places. Hi ha un ajustament de Projectes. T'hi podries presentar». Jo estava fent altres coses, tenia el meu despatx obert, no podia fer música perquè feia projectes per guanyar-me la vida. Vaig estar vuit anys sense escriure una sola nota. Llavors em vaig dir: «Què, em presento?». I ho vaig preparar tot, però algú de l'ETSAV em va boicotejar adduint que jo havia abandonat l'escola vuit anys abans. A mi, aquesta denúncia no m'havia arribat mai. Havia dit a la direcció que no podia continuar l'any següent i que deixava els meus equips muntats. No havia abandonat el meu deure laboral per a res. Segui com sigui, em van fer aquesta acusació i no em van permetre continuar en el procés selectiu. Havia fet la primera part de la prova, que és explicar els mèrits, però la segona, la classe magistral, no la vaig poder fer perquè no em van deixar. La plaça va quedar buida. No ho sabré mai si és perquè jo era una dona o perquè era la germana del meu germà. O les dues coses una mica. No volien que una persona que es digués com jo estigués dins d'una escola. Va una mica per les dues bandes. És la meva interpretació, però ser dona segur que no va ajudar.

TC: En tot cas, a partir de l'any setanta hi ha canvis molt importants. Primer, l'aparició dels departaments d'art a les universitats. Aquests departaments han acollit un munt de gent, majoritàriament dones, però també molts homes que s'han col·locat a museus i a llocs de treball vinculats al patrimoni. Però el món era petit, també el de la universitat. Érem els d'allà i prou. A mi

em van deixar fer. No em puc queixar. No em van fer fora mai. Suposo que algú en tenia ganes, però vaig tirar i vaig seguir portant artistes contemporanis i fent experiències experimentals i innovadores. Com aquell dia que va venir un amb setze sacs de carbó a un despatx. Ara, no hi havia gaires dones artistes. Pobres. L'Àngels Ribera em deia que ella, al principi, firmava amb el nom masculí del pare perquè si posava Àngels, malament. Sí, realment a tots els nivells hi ha hagut la consciència que ser dona no era el correcte.

AB: Perquè érem una excepció, no hi ha dubte. Les dones professionals érem una excepció. D'això sí que jo en tenia la consciència, de ser una excepció. A l'ETSAV jo era l'única dona. Tenia dos grups i tots eren homes, excepte una noia.

Preguntem, aleshores, a l'Anna i a la Teresa quin paper van tenir en la lluita feminista i ens expliquen els seus escenaris d'acció.

AB: Jo recordo que en la creació de l'ETSAV hi havia el desig de fer-ho tot nou: programes, mètodes d'ensenyament, exercicis, les classes. Tot nou. Muntàvem les assignatures. Era apassionant. Ens reuníem a can Coderch, a can aquí, a can allà, i muntàvem les assignatures. Era molt bonic.

TC: Potser en aquest sentit, el més espectacular va ser l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics de Barcelona, la Llotja. Jo hi havia anat un any a veure què s'hi feia. Físicament era una ruïna. Encara existeix l'edifici de la plaça Verònica. Li deien «El Borsí». Allà no hi havia aigua corrent per rentar-se les mans del carbó. I baixàvem tots al carrer a rentar-nos les mans. Però aquí al darrere també hi havia l'estratègia del PSUC i d'artistes com Francesc Artigau, perquè de protestar i reivindicar ens en fèiem un tip. El director de l'escola era un senyor grassonet amb bigoti i una mica calb que es deia Francisco Ribera i que pintava calendaris amb aquelles espanyoles ben morenes que duïen un càntir de coure. Els alumnes li dèiem Francisco *Españolazo* per diferenciar-lo del Ribera del segle XVII, a qui es coneixia com *Lo Spagnoletto*. Llavors, aquest senyor no deixava fer res. Recordo que una vegada es va mirar d'organitzar un homenatge a Miguel Hernández i jo em vaig oferir a buscar una antologia poètica seva. Vaig voltar tot Barcelona però no n'hi havia enlloc. Al final no sé què vaig trobar i els alumnes van escenificar-ho. També ens vam manifestar per la Rambla, una sola vegada. En tot cas, tornant al tema que ens ocupa, es tendeix a menystenir les dones perquè són dones; en temps de Franco, en els primers anys de la dictadura, les dones artistes només podien fer quadres de flors. Jo en tinc un de preciós de la Pepita Teixidor, del 1906, i es veu que en va fer un munt. Ara, quan investigues t'adones que no eren només les dones. El pare d'en Palau i Fabre, Josep Palau i Oller, es va especialitzar en quadres de flors; i el pintor Domènec Carles en feia a grapats. Un altre tema que semblava que era molt femení

era el de la maternitat. La meva tesi anava d'això. Vaig començar a buscar i tot d'una em vaig trobar que en tenia 500. Era absurd tot això. Sortia de moltes coses d'abans. Això no és imputable al règim polític, sinó a la ignorància total de les dones, que no sabien res de res. I aquesta ignorància té una data interessant: l'any 1906. En aquesta data les dones de la Lliga Patriòtica de Dames, vinculades a Solidaritat Catalana, fan una revista de vida molt curta que es diu *Or y Grana*. I quan presenten el primer número en societat diuen que elles són ignorants i que són conscients de la seva ignorància i demanen als intel·lectuals (entre parèntesis, no ho diuen, però es veu venir: Eugeni d'Ors i companyia) que les ajudin a sortir de la ignorància. Però, és clar, hi posen una consigna política: «Les dones brodem la bandera patriòtica i els homes la defensen al carrer». Després va venir la Carme Karr, que va fer una revista que es deia *Feminal*, i després va venir la senyora Dolors Monserdà de Macià, que va crear el Patronat d'Obreres de l'Agulla l'any 1910 i van començar a sortir iniciatives. I potser una de les més divertides que vaig trobar va ser la dels metges higienistes. Els metges higienistes defensaven l'al·letament femení i per aquí és per on va proliferar molt aquest canvi de mentalitat de les dones de dedicar-se al fill d'una manera més, no diré que científica, però sí més sentimental, afectiva i tot això. La meva mare m'ho deia, que la il·lusió més gran de la seva vida era aquesta: alimentar els fills.

AB: Això ha canviat molt, eh? Ara jo veig els homes que estan amb els fills, i els cuiden i els donen el biberó i els porten aquí, amb aquestes motxilles fantàstiques, tecnològiques, que els porten aquí, com si els portessin a la panxa. És fenomenal. A mi m'encanta veure els homes així i ha canviat molt i els veus que no tenen vergonya de fer petonets als nens i de ser *carinyosos* i tot és totalment diferent. Jo tinc molts amics a la carrera d'arquitectura, tenia amics de divuit, dinou o vint anys. Tenia amics que m'explicaven els seus problemes, perquè els obligaven. Tenia un amic que quan li posaven una injecció se'ls desmaiava i tenia uns problemes brutals perquè li donaven bufetades perquè no es desmaiés, perquè fos com un home, perquè els homes no es desmaiïen! Perquè els homes no ploren! Perquè els homes no-sé-què! Els homes han tingut molts problemes perquè no es podien ni desmaïar ni tenir gestos *carinyosos* ni una actitud *carinyosa*, perquè es pensaven que eren *mariques*. Jo què sé. És que han patit molt. Jo ho he viscut en els meus amics això, de veritat.

Tot seguit comentem amb l'Anna i la Teresa la qüestió dels rols de gènere i les renúncies personals que hi van associades.

AB: És que jo pensava que era un home. Jo sí que pensava que m'havia equivocat. Estava equivocada. Estava contentíssima de ser dona, eh? Compte. Però mentalment el meu cap era un cap d'home, perquè a mi no m'agradava estar amb les dones i parlar de robes i de cosetes. I que si la senyora que fa la neteja això i allò. A mi m'agradava estar

a les converses dels homes i sempre he estat amb homes. Tota la meua vida envoltada d'homes. Fins que vaig fer un canvi i em vaig adonar que hi havia un altre tipus de dones, afortunadament, i de relacions entre dones. Amb el feminisme vaig descobrir les relacions entre dones. Vaig participar en el primer feminisme que hi havia abans de la mort de Franco. Abans hi havia moviments feministes a les barraques. Jo vaig anar amb una amiga que em va convidar a una trobada que feien les dones de Comissions Obreres, que es reunien a les barraques d'aquí, de la Vall d'Hebron, mentre els seus homes també estaven units —compte, els homes de les Comissions Obreres no volien que les dones anessin a les seves reunions—. Aleshores, les dones es trobaven i cridaven algunes intel·lectuals de les universitats perquè anéssim a explicar-los coses. Jo m'encarregava, per exemple, d'anar a buscar la Maria Aurèlia Capmany, que és quan la vaig conèixer, per explicar-los coses del feminisme dels seus llibres. I allí vaig descobrir el primer feminisme lligat a la política. Algunes de les dones presents tenien el marit a la presó. I bé, hi havia tot un moviment social i un inici de feminisme sense gaire consciència per part d'elles. I llavors, després, quan va morir Franco i va esclatar el moviment feminista català de Barcelona va ser quan m'hi vaig implicar de ple.

A continuació, la conversa deriva cap al paper de l'Església catòlica i la seva influència social en aquest període històric.

AB: L'Església era ultra. No la del papa pobre, l'actual, que és un personatge bastant admirable. L'Església ultradretana diu que la teoria de gènere és un horror i una monstruositat. Com si fos el diable. El diable és la teoria de gènere, que no saben ni el que és.

TC: A la universitat també hi havia entrat la Sección Femenina. Es feien dir *camarades* com els homes.

Jo en vaig conèixer un parell i... mare meua! I autoritàries. Sí, sí. Però és que, a més, a la universitat, quan nosaltres estudiàvem, hi havia tres assignatures obligatòries. Eren les tres maries: Religió, Gimnàstica i *Formación del Espíritu Nacional*. Recordo unes escenes terribles del canonge Segura, que era un paio esquifit que venia a fer la classe de religió en aquelles aules que feien baixada. A baix de tot hi havia el canonge Segura cridant perquè ell tancava la porta i teòricament passava llista i els que eren a classe, puntuals, aprovaven. Però resulta que després la gent entrava per la finestra de dalt i no per la porta. Aleshores, el *tio* pujava per impedir que l'hi entrés més gent i nosaltres obríem la porta de baix i el fèiem anar amunt i avall.

AB: Jo, quan feia el comú de ciències, vaig fer el *Servicio Social* d'una manera molt còmoda. Havia d'anar a un despatx que tenia la Sección Femenina prop de la plaça de la Universitat i havia de retallar articles de diaris que parlessin de la Sección Femenina, de dones..., el que ara seria un recull de premsa. Però clar, estava soleta, tranquil·leta, anava fent...

TC: Jo vaig anar al *campamento* de Begur.

AB: A mi m'hauria agradat el *campamento*, veus?

TC: El primer que fèiem era *bajar al patio, izar la bandera y cantar el Cara al sol*, que era una cosa divertidíssima, perquè la primera estrofa la sabíem, però les altres no. I a la nit, *al ponerse el sol*, repetíem l'operació: plegar la bandera i tornar a cantar el *Cara al sol*. I recordo aquell capellà que, està clar, havia de fer la seva feina. Un paio gruixut, així, panxut. Reia! S'ho passava pipa, aquell. Dues-centes jovenetes allà, per força. Una cosa espantosa de veritat, eh? Això sí, vam anar a Begur. I si no ho fèiem, no ens donaven el passaport. Jo havia d'anar a França i vaig passar per aquí per força. I els meus pares em van venir a buscar per anar a França i les *mandos* –de les senyores que manaven en dèiem *mandos*– ens donaven el permís. També recordo que ens feien comprar uns llibres...! El llibre de la ideologia era de color verd i tapa dura. Hi deia: «¿Crees de verdad que José Antonio Primo de Rivera fue tan bueno i no-sé-què?» Resposta: Sí. Afortunadament, només t'havies d'aprendre la resposta. També hi havia uns altres llibres que eren de *formación del hogar*, de programes d'economia domèstica, higiene i tot això. Em sembla que encara en guardo algun. Llavors ens havíem d'aprendre allò de l'economia domèstica. Les noies. Els nois, no. El paper estava molt marcat. I hem continuat amb això, tots. Ah, i moltes noies havien de fer la *canastilla*.

AB: Sí! Jo la vaig haver de fer.

TC: Jo no perquè ja anava al *campamento*.

AB: Havies de fer mocadors, cosir botons, botoneres, vestits per a nadons i coses d'aquestes.

TC: *Para las madres jóvenes y pobres*, que no tenien diners per comprar robeta per al nen.

AB: I allò del paper de plata, tu ho havies fet? *Las bolas de papel de plata para los negritos de África*.

TC: Ai, sí!

AB: Mai, mai he sabut per a què servia això, però tot el paper de plata amb què embolicàvem les coses el reutilitzàvem per fer boletes. Les embolicàvem i les donàvem a *no-sé-qui* que les enviava als *niños de África*.

Acabem la conversa tot fent una reflexió sobre la perspectiva de gènere als llibres de text i d'història. Ens comenten les entrevistades que encara hi ha molta feina a fer i que és una tasca que no s'acaba mai. Per exemple, Teresa Camps diu que caldria reconstruir la història d'un personatge excepcional: Montserrat Isern, la primera dona que va dirigir una galeria d'art a Barcelona, les Galeries Syra. Per la seva banda, l'Anna Bofill explica que hi ha iniciatives diverses de recuperació de biografies de dones compositores, com ara el grup de recerca d'Anna Costal, a l'ESMUC, o algun llibre de text per a escoles. En tot cas, recorda que són iniciatives molt tímides i excepcionals.



— Yvonne Attenelle i la dansa rítmica a Catalunya

Construint espais per a les dones

Conservatori Superior de Dansa
Institut del Teatre

Ester Vendrell Sales

Doctora en Història de l'Art i professora
de l'Institut del Teatre

Yvonne Attenelle, 1924.

Brusel·les. Autor desconegut.

Arxiu Família Giménez Attenelle

RESUM

La ballarina, coreògrafa i pedagoga Yvonne Attenelle (Brussel·les, 1901 – Barcelona, 1984) fou una referent d'un nucli de dones del primer terç del segle xx que van centrar la seva activitat pedagògica i artística en l'àmbit de la dansa rítmica en sintonia amb els corrents d'avantguarda i modernitat nord-europeus i nord-americans que van desembocar en la dansa contemporània. En aquest context de construcció d'espais pedagògics i de cultura física i artística per a les dones i des de les dones hi confluïen idees del lliure pensament, l'emancipació de la dona i la modernitat encarnades en les dimensions de la dansa lliure d'Isadora Duncan, de la rítmica dalcroziana, de l'escenificació plàstica i de la dansa expressiva moderna. Yvonne Attenelle va iniciar la seva docència en el si de l'Orfeó Gracienc, procedent de l'Institut Marthe Roggen de Brussel·les. Va aglutinar un grup de pioneres dedicades a la creació i pedagogia, deixebles del mestre Llongueras, interessades a aprofundir en la dimensió expressiva de la dansa, creant. Va obrir la seva pròpia escola i va participar en diferents contextos d'associacions i institucions disseminant la dansa rítmica entre les dones de Catalunya com una eina artística i de transformació personal. Va formar part de l'equip docent de la Residència Internacional de Senyoretetes Estudiants de Barcelona al costat de la pedagoga i directora Maria Solà de Sellarès, amb qui va crear les coreografies de les *Festes d'Art*. La Guerra Civil va estroncar els projectes, va desmantellar les institucions pedagògiques i associacions de dones i va provocar l'exili. La repressió política i cultural del franquisme van forçar-la a adoptar una nova estètica i centrar el seu ensenyament en el ballet. La dansa rítmica i expressiva va esdevenir residual. Attenelle va mantenir els fonaments harmònics, expressius i espirituals de la relació entre el cos i el moviment i de la seva escola en sortiren vocacions professionals.

PARAULES CLAU:

Yvonne Attenelle, dansa rítmica, modernitat, dona, franquisme.



INTRODUCCIÓ

El primer terç del segle xx fins al final de la Guerra Civil va suposar una transformació social política i cultural de la societat catalana en relació directa amb les trepidants transformacions dels països europeus i americans, coneguda com a *modernitat*.¹ Les innovacions científiques, tècniques i la seva implementació industrial van revolucionar tots els àmbits de la vida pública i privada, laboral i d'oci. Els transports i les possibilitats de mobilitat van accelerar la vida i van propiciar la transculturalitat; les comunicacions de masses com la ràdio i el cinema, així com el desplegament dels instruments de consum, oci i propaganda de masses – molt especialment en les grans concentracions urbanes – van transformar els hàbits de les persones, i van esborrar també les fronteres entre l'art culte i l'art popular. En aquesta nova societat industrial va preocupar especialment la salut i la higiene de la ciutadania i, davant el perill de la decadència, els reformadors socials van incidir a fomentar canvis d'hàbits i pràctiques per impulsar el foment de la cultura física, de

¹ Al parlar de *modernitat* ens referim a un conjunt de moviments culturals i filosòfics desenvolupats a les societats occidentals de finals del segle xx i del segle xx especialment en els camps de la literatura, la filosofia i les arts, i que per retrospectiva es comprenen en oposició al terme *postmodernitat*. En anglès es coneix també com a *Modernism* però no s'ha de confondre amb l'estil artístic català de finals del segle xx anomenat *modernisme* equivalent a l'Art Noveau o Jugendstil, malgrat quedar-hi comprès.

l'esport i de la vida a l'aire lliure. En plena onada de reivindicació feminista, aquest àmbit fou molt destacat, ja que va propiciar la reforma del vestit de les dones mitjançant l'extracció de les cotilles, la qual cosa va permetre una millor respiració que milloraria, al seu torn, l'oxigenació, la salut i la llibertat de moviment i resistència. La seva emancipació, la creació d'espais per a la seva educació, formació, socialització i adquisició de drets civils fou un dels eixos principals d'aquesta modernitat. La cultura i les arts –i, en major o menor mesura, els corrents internacionals de la dansa i la creació– reflectiren aquestes transformacions. Des de la perspectiva corporal i expressiva cal destacar les propostes sorgides des del delsartisme,² reformulades per l'actriu, pedagoga i escriptora americana Genevieve Stebbins (1857-1934). Incidint en els conceptes de Delsarte de la teoria de la correspondència entre el gest i l'emoció, la concepció holística i trinitària –cos, ment, esperit– i la presència física i la consciència a través del treball del pes, espai, temps i dinàmica, Stebbins va introduir exercicis respiratoris del ioga per a la relaxació del sistema nerviós, exercicis del sistema suec de gimnàstica Lin per a la tonificació, tot ensenyant «postures» harmòniques basades en l'ideal de l'escultura grega. Va publicar diversos textos que sintetitzaven l'evolució d'aquests mètodes,³ essencialment orientats al públic femení, i va impartir docència en salons, conferències i universitats. El seu treball fou conegut com a *gimnàstica harmònica*, s'expandí pel continent europeu i americà amb diversitat de ramificacions també en l'àmbit de la dimensió més terapèutica i somàtica (Ruyter, 1979, 1999). El treball de Stebbins i altres reformadors delsartians fou clau per al desenvolupament de la dansa moderna de creadores com Isadora Duncan (1877-1927) o Ruth Saint Denis (1879-1968). Isadora Duncan va explorar un moviment inspirat en la fluïdesa i organicisme de la natura com les ones, les fulles i l'aigua. Va seguir emprant l'estètica grega⁴ i va posar en pràctica els principis pedagògics de l'art com a experiència, dels renovadors com ara John Dewey. Ruth Saint-Denis fou més coneguda per l'estètica orientalista i la dimensió ritual i mística de la dansa gràcies a l'influx de la respiració i meditació del ioga vehiculat a través del corrent teosòfic.

² Françoise Delsarte (1811-1871), músic i pedagog francès. Arran dels seus problemes amb la veu, va investigar les relacions i correspondències entre expressió oral, corporal i gest, fent ús de la teologia de Sant Tomàs d'Aquino per desplegar una teoria trinitària i espiritualitzada de l'ésser humà. El seu llegat es va difondre per Europa i els Estats Units, i va incidir de manera important en la dansa moderna i les tècniques somàtiques.

³ *Dynamic Breathing and Harmonic Gymnastics: A Complete System of Psychological, Aesthetic and Physical Culture* (1893) i *The Genevieve Stebbins System of Physical Training* (1913).

⁴ El pensament del seu germà, Raymond Duncan, que plasma els principis filosòfics del seu treball. *La danse et la gymnastique* (Duncan, R., 1914), disponible en línia a <https://memory.loc.gov/music/musdi/text/062/pdf/062.pdf> (consulta: 10 agost 2022).

La pedagogia musical des de la corporalitat proposada per Jaques Dalcroze (1865-1950) fou una revolució que incidí no només en l'àmbit professional de la música sinó en l'educació general i en una nova genealogia d'artistes escènics i musicals. Partint dels mateixos principis psicofisiològics que Delsarte, Dalcroze vehiculà l'aprenentatge del ritme des del moviment i la corporalitat i no només des de la intel·lectualitat.⁵

De la síntesi dels principis duncanians i dalcrozians n'emergí amb força la dansa expressiva moderna (*Ausdruckstanz*) que tingué el màxim esplendor a l'Alemanya d'entreguerres, protagonitzada per referents com Rudolf Von Laban, Mary Wigman, Kurt Joos, B. Trümpy, V. Skoronel, i un llarg etcètera, que va establir una correspondència entre l'emoció, el gest i la forma, va impulsar una creació molt individualitzada i va donar lloc al que es va anomenar la *nova dansa* o *dansa moderna* en referència als textos de l'època⁶ i que s'expandí per l'Europa central de manera generalitzada.

Al llarg d'aquest període a Catalunya van esdevenir permeables i posteriorment van institucionalitzar-se —primer a partir de les estructures de la Mancomunitat (1914-1923) i més tard durant la II República (1931-1939)— pràctiques, valors i estètiques pròpies d'aquesta modernitat, moltes procedents de moviments socials i organitzacions de la societat civil com ara orfeons, ateneus, cercles artístics, associacions nacionals i internacionals de moviments socials i de renovació artística i pedagògica, entroncades amb el lliure pensament del segle XIX. L'educació, la cultura física i les arts també foren àmbits d'empoderament de les dones de la societat moderna catalana. Elles mateixes crearen espais i contextos per reivindicar-se, desenvolupar-se professionalment i participar de manera igualitària en la construcció social, cultural i política, ja fos des de l'altaveu de la premsa; creant contextos pedagògics; reivindicant la regeneració de l'educació, la formació cultural i d'oficis així com l'assistència social. I com bé afirma M. A. Cabré (2020), el feminisme a Catalunya abraça les accions portades a terme pel moviment catalanista tant conservador com d'esquerres. Yvonne Attenelle i un nucli de dones interessades en la cultura, les arts i la transformació social van fer la seva contribució des de la dansa rítmica en diferents contextos.



Yvonne Attenelle, 1924.
Brusel·les. Autor desconegut.
Arxiu Família Giménez Attenelle

⁵ *Le Rythme, la Musique et l'Éducation*. Foetish Frères Éditeurs, Lausanne: 1965.

⁶ *Der Tanz der Zukunft i Tanzkunst* [F. Böhme, 1926] i *Der Moderne Tanz: Eine allgemeinverständliche Einführung in das Gebiet der Rhythmischen Gymnastik und des Neuen Tanzes* [R. Lammel, 1928] com informen R. BURT i M. HUXLEY [2020].

ESTAT DE LA QÜESTIÓ

L'estudi de les aportacions d'Yvonne Attenelle en el context de la cultura física, la dansa i la modernitat és molt inèdit. Hi ha una primera referència en el text d'Olabarria (2015) i una aproximació més profunda centrada en les activitats entorn de La Residència Internacional de Senyorettes a Vendrell (2020).

METODOLOGIA

La recerca s'aborda des d'una perspectiva cultural, que combina referents teòrics i ideològics dels paradigmes socioculturals de la República i el franquisme i instruments del mètode històric emprant com a fonts documentals material d'arxius, hemeroteca, fons fotogràfics, llegats personals i entrevistes a familiars i testimonis vius.

YVONNE ATTENELLE I LA DANSA RÍTMICA A CATALUNYA

En el context de construcció d'espais pedagògics i de cultura física des de la dona i per a la dona, és de vital importància destacar la creació de la Secció de Dansa Rítmica i Plàstica en el si de l'Orfeó Gracienc⁷ per la jove belga Yvonne Attenelle (1901-1984).

Yvonne Attenelle va arribar a Espanya cap al 1925 arran del matrimoni amb el violinista Manuel Giménez mentre aquest gaudia d'una beca d'ampliació d'estudis a Brussel·les. Attenelle tenia formació com a pianista i ballarina i treballava com a intèrpret i col·laboradora de la mestra Marthe Roggen a l'institut que aquesta dirigia a Brussel·les. L'escola de Marthe Roggen funcionava a imatge i semblança de moltes escoles europees de cultura física i dansa per a la dona, com ara l'escola d'Irene Popard a París,⁸ les escoles Wigman a Alemanya o les de Margaret Morris a Anglaterra —per citar exemples destacats. L'historiador belga Staf Vos (2012) informa que Roggen s'havia iniciat amb Dalcroze en la rítmica però havia diversificat el seu treball cap a una línia més artística d'influència isadoriana. El treball de Roggen era una dansa plàstica caracteritzada per les propostes estètiques



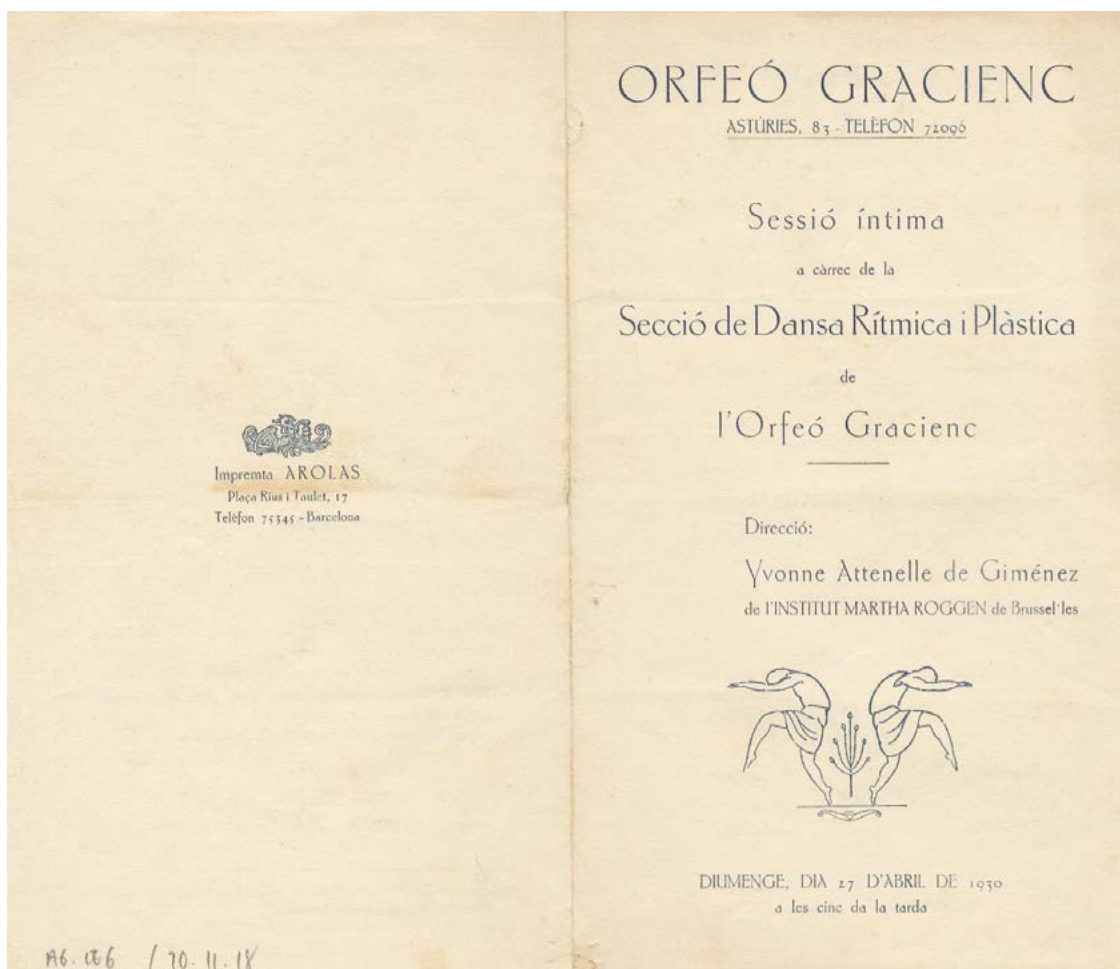
Yvonne Attenelle, 1924.
Brussel·les. Autor desconegut.
Arxiu Família Giménez Attenelle

⁷ Fundat el 1904 pel compositor Joan Balcells per potenciar el moviment musical i coral de Gràcia.

⁸ *La Vanguardia*, 8 de juny de 1930, p. 7, informava amb una gran fotografia de l'exhibició de danses rítmiques de les deixebles de Popard a l'autòdrom de París. El 1929 s'havia publicat el seu primer text pedagògic.

musicals i la força expressiva. Segons Vos, el seu treball artístic era un desafiament per a la línia més conservadora del Ballet del Théâtre de la Monnaie de Brussel·les.

Fou a partir de 1927 que Attenelle va començar a impartir docència a Barcelona i les seves classes començaren a tenir una gran comunicació a la premsa, en totes les línies ideològiques del moment. Trobem anuncis, articles i ressenyes a *El Diluvio*, *La Humanitat*, *La Publicitat*, *La Veu de Catalunya*, *Revista Musical Catalana*, *Clarisme* i *La Vanguardia*.



Portada programa de Dansa Rítmica i Plàstica. Arxiu Municipal de Gràcia

Fins aquell moment, Joan Llongueras (Barcelona, 1880-1953), pedagog, compositor i poeta havia liderat en exclusiva la pedagogia del mètode Dalcroze a Catalunya amb la fundació de l'Institut de Rítmica i Plàstica en el si de l'Orfeó Català al Palau de la Música. Des del 1912, s'hi havien iniciat nens i nenes i joves, i havia estès la seva pedagogia a altres indrets, com també a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona,⁹ com consta en els programes de

⁹ Creat per Francesca Bonnemaison (1872-1949) amb els seus propis recursos el 1909 amb l'objectiu de promoure la cultura i la formació professional de les dones per preparar-les professionalment i disposar de recursos per emancipar-se. El seu èxit immediat va fer que la formació s'expandís a àmbits científics, artístics, manuals, d'educació física, idiomes, formació de batxillerat... i es van implementar també els estudis de comerç i indústria.

curs, i posteriorment a l'Institut Escola i al centre Vil·la Joana. Amb ell s'havien iniciat al ritme i moviment també futurs professionals de la dansa com el jove Joan Magrinyà (1903-1995), la ballarina Teresina Boronat (1904-1983), Josefina Cirera (Manresa, 1898-Barcelona, 1987), Emilia Garcia (1901-1996) i Aurora Bertrana (1892-1974).¹⁰

Les ensenyances d'Attenelle centrades en la dansa rítmica i la gimnàstica aportaven un pas més al desenvolupament d'una variant artística i expressiva en plena expansió per Europa. Les classes d'Attenelle s'anunciaven com a gimnàstica i dansa rítmica com a dos aspectes diferenciats i, com es pot observar en molts comentaris, ella fusionava principis isadorians i dalcrozians amb una dimensió artística i coreogràfica emprant estètiques musicals sovint desconegudes al nostre país.

L'article de premsa «La danza como elemento de cultura popular» (Maya, 1928) informà sobre la trajectòria d'Attenelle a Brussel·les tot descrivint els objectius de la dansa rítmica. Escrit arran del primer recital a Barcelona, destaca que la seva dansa proporciona bellesa i harmonia i fomenta el desenvolupament integral de la persona, subratllant que la dansa és l'art integral per excel·lència. També alaba la dansa grega, la seva bellesa i cultura i es refereix a Isadora Duncan quan parla de la concepció harmònica de la persona.

És important recordar com, al voltant d'Isadora Duncan, la historiadora Ann Daly (1995) afirma que Duncan «performava» en moviment una síntesi de principis:

(...) La «nova dansa», tal com Duncan s'hi referia, es constituïa pràcticament i discursivament a partir de tres tradicions de moviments americans: la dansa social, la cultura física i el ballet. De la dansa social va heretar la tradició de la dansa com a model social, sexual i de comportament moral en el sentit de promocionar un exercici saludable i aconseguir un refinament amb gràcia (...)

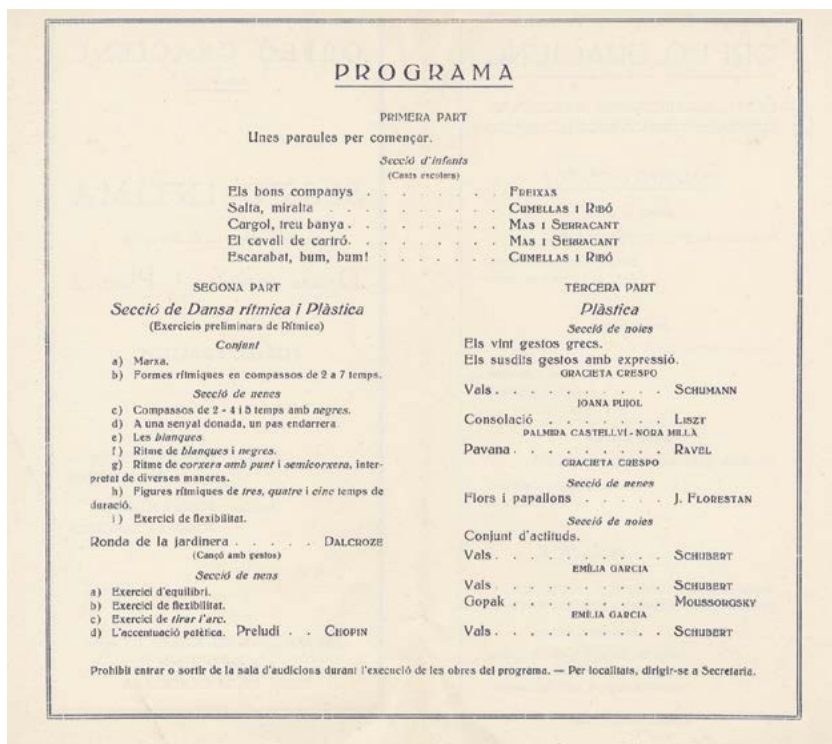
Del moviment de la cultura física, Duncan es va apropiat de l'interès de les classes alta i mitjana pel comportament com a expressió visible del jo intern. La cultura física, una mescla de pràctiques delsartianes en el context de l'elocució i la gimnàstica, emfatitzant no només la posada en forma del

¹⁰ És important destacar que Bertrana arribà a ser ajudant del mestre Llongueras i ell mateix la va recomanar a Dalcroze per ampliar estudis a Ginebra, malgrat no va finalitzar la formació per problemes econòmics i discrepàncies amb el tracte (Bertrana, 2016), però l'experiència li serví per teixir xarxes i contactes socials i culturals, com les pedagogues i germanes Úriz Pi. També per la posterior complicitat i implicació en la construcció d'espais d'apoderament femení com el Lyceum Club i la Residència Internacional, on participà Attenelle.

cos en moviment, sinó també les implicacions expressives i socials del cos en moviment (1995, p. 25-26).

Cap als anys deu l'estil de dansa d'Isadora Duncan va esdevenir tan popular que les professores de dansa es veien obligades a afegir-la en els seus repertoris. La van anomenar de diverses maneres, «dansa natural», «dansa clàssica» o «dansa estètica» (ibídem, p. 100).¹¹

Si atenem els programes de mà de les mostres públiques ofertes podem apreciar els elements constitutius de la pràctica pedagògica d'Attenelle. D'una banda, constaven d'una sèrie d'exercicis preparatoris d'escalfament i preparació física; seguidament, la tècnica rítmica o solfeig dalcrozià i la gimnàstica; a continuació, una sèrie de «gestos grecs» i, finalment, la plàstica animada consistent en variacions expressives segons temes d'un repertori estètic musical que abraçava des del Romanticisme fins a la contemporaneïtat, també treballats per Roggen a partir de les influències Duncan.

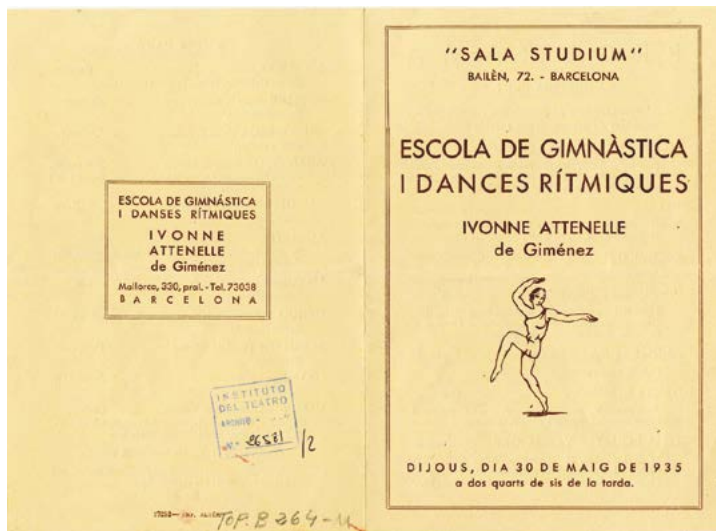


Interior programa
Sessió íntima de dansa
rítmica. Febrer 1928.
Arxiu Municipal de Gràcia

Attenelle va esdevenir ràpidament una referent de les danses rítmiques a Barcelona, aglutinant un conjunt de deixebles destacades com ara Josefina Cirera, Emilia Garcia, Araceli Gasòliba, Antonia Tarrida, Renée Bay, etc. També va participar en actes públics vinculats a espais de la dona com ara Acció Femenina¹² i gales benèfiques.¹³

¹¹ Traducció de l'original en anglès a càrrec de l'autora d'aquest text.
¹² Constituida per Carme Karr en defensa dels drets polítics i del sufragi femení el 1921. *La Vanguardia* de 21 de juny de 1930 anuncia una exhibició de danses rítmiques en el context d'una activitat del curs.
¹³ El 22 de maig de 1932 tingué lloc una gala benèfica al Cinema Urquinaona, organitzada per la comtessa de Montgrí, segons informa *La Vanguardia*, 15 de maig de 1932.

Entre 1931 i 1932 va inaugurar la seva escola al carrer de Mallorca, 330, de Barcelona, actual seu de l'escola de música del seu fill, el pianista Albert Giménez Attenelle. A partir d'aquell moment, entrà en contacte amb Lluís Masriera i el Teatre Studium del carrer Bailén, 70-72, també per la proximitat amb la seva escola, on hi durà a terme les mostres de final de curs.



En aquell mateix espai s'iniciaren un seguit de presentacions de dansa rítmica i expressiva fins a la guerra civil que denoten l'interès en contextos artístics, pedagògics i de la dona per aquestes tendències a Barcelona, igual que succeïa arreu d'Europa i tal com afirma el text aparegut a la premsa «La necessitat de la bellesa» (Riu, 1934).

Presentació de l'Escola Yvonne Attenelle a la Sala Studium 1935. Arxiu MAE de l'Institut del Teatre

La ballarina alemanya Atina Wiskeman va presentar una conferència i un recital de dansa el 24 de març del 1933¹⁴ dins del context del Conferencia Club,¹⁵ i va ser introduïda com la verdadera hereva d'Isadora Duncan. La ballarina nòrdica Almut Dorowa també hi va presentar un programa el 1935,¹⁶ en el període que va residir a Barcelona per formar-se en dansa espanyola. El seu treball fou molt ben rebut per la crítica femenina¹⁷ i rebutjat per Sebastià Gasch en les primeres actuacions al Teatre Barcelona (Gasch, 1935).

En aquesta línia cal destacar també la professora alemanya resident a Barcelona Margot Voss, qui va oferir una gala per a la Fundació de l'Hospital Sant Joan de Déu¹⁸ i per la Fundació de l'Hospital Clínic l'abril de 1936.¹⁹

A través de la premsa de l'època es fa evident la presència de les danses rítmiques i la gimnàstica per a les dones tant en contextos de formació general com a l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular

¹⁴ *La Vanguardia*, 25 de març de 1933, p. 8.

¹⁵ Associació cultural fundada per Francesc Cambó el 1929 per tal d'eleva el nivell cultural de la classe benestant catalana.

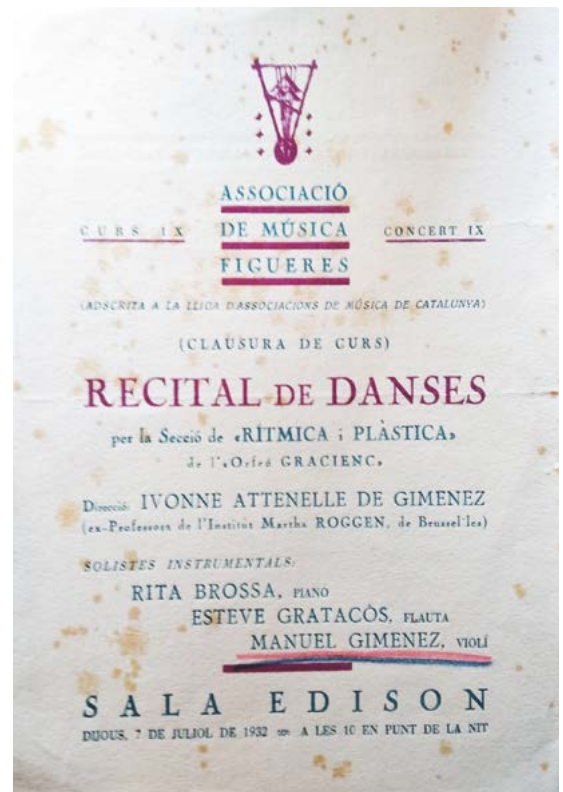
¹⁶ Va actuar el juny de 1935 segons consta en premsa: *Després*, 29 de juny de 1935; *La Vanguardia*, 23 de juny de 1935.

¹⁷ F. A. de Escobet: «La danza y su intérprete», a: *Renovación*, 17 de gener de 1935; Hilda de Toledano: «El arte de la danza», a: *El Día Gráfico*, 25 de gener de 1935, p. 17.

¹⁸ *La Vanguardia*, 27 de maig de 1933, p. 15.

¹⁹ *El Diluvio*, 7 d'abril de 1936, p. 13, i *La Vanguardia*, 3 d'abril de 1936, p. 11.

de la Dona, amb classes impartides per Carme Sala,²⁰ en contextos de cultura física com El Club femení i d'esports (Real Mercadal, 1998), en congressos dins el context de l'Exposició Universal del 1929,²¹ en gimnasos,²² en exhibicions, conferències²³ i gales²⁴ en ateneus i orfeons, o en espais formatius i culturals com la Secció de Rítmica i Plàstica de l'Agrupació de Cultura de la Dona del Casal de Vilafranca que al llarg de la dècada dels anys trenta impartia sessions per a les noies de la població a càrrec de la pedagoga musical Dolors Calvet i Prats (1907-1988) segons informa Cuscó (2020). Aquesta activitat estava en plena voga i en consonància amb el que succeïa en països veïns com França i Alemanya, tal com se'n feia gran ressò la premsa local.



Yvonne Attenelle va expandir les danses rítmiques amb recitals per ciutats com Figueres i Reus, gràcies al contacte del seu marit amb la Lliga d'Associacions de Música de Catalunya.

Danses rítmiques a Figueres.
Arxiu família Giménez
Attenelle

L'ACTIVITAT D'YVONNE ATTENELLE A LA RESIDÈNCIA INTERNACIONAL DE SENYORETES ESTUDIANTS DE BARCELONA

La Residència Internacional de Senyoretetes fou una institució creada des del Patronat format per la Generalitat, l'Ajuntament i la Universitat de Barcelona i tingué vigència entre 1931 i 1939 (Fulcarà, 2011). La seva missió fou acollir dones «internacionals» que estudiessin a Barcelona per oferir-los una llar i un espai de cultura, educació i cultiu personal a imatge i semblança de la ja existent a Madrid. La Residència es va ubicar al Palau Reial de Pedralbes expropiat en temps de la República.

²⁰ Demostració final de curs 1936. *La Vanguardia*, 16 de maig de 1936, p. 11.

²¹ Anunci en el context del IV Congrés Naturista Espanyol dins el programa de l'Exposició Universal del 1929, durant la setmana del 8 al 15 de setembre a *La Vanguardia*, 29 d'agost de 1929, p. 6.

²² Anunci de danses rítmiques al Gimnàs Bricall, *La Vanguardia*, 30 de setembre de 1934, p. 4.

²³ Anunci de la Festa d'Art a l'Ateneu Enciclopèdic Popular, on «el Sr. Aimé Marquié i Aurel –de la secció de música– dissertarà sobre la música i la dansa, l'estilització del gest amb els amics de la música dirigits per la senyoreta Soledat Martínez, deixeble de Malkovsky (1889-1982) i les senyoretetes Emilia Garcia i Antònia Tarrida, deixebles d'Yvonne Attenelle». *La Humanitat*, 26 de maig de 1932, p. 5.

²⁴ El 7 de juny de 1934 es té constància del festival benèfic de música i dansa per les colònies infantils organitzat a l'Orfeó Gracienc on Emilia Garcia, acompanyada al piano per Maria Canela, va interpretar un recital de danses rítmiques *La Vanguardia*, 7 de juny de 1934, p. 9.

Noies sanes, equilibrades, cultes, de criteri despert amb opinions pròpies, una ideologia, una orientació general: noies que volen fer quelcom i cerquen la possibilitat d'agrupar-se per a formar un nucli important, consagrat a l'orientació i la cultura general de la dona (...). L'estudiant trobarà allí una vida confortable i espiritual (...). Un tracte simple, polit, plaent, intel·lectual, sense pedantismes, una llar, en unes paraules, que porti per norma: salut, cultura, educació, equilibri moral, refinament espiritual. (Bertrana, *La nau*, 13 de març de 1931)²⁵

La Generalitat va cedir el lideratge del projecte a persones de reconeguda solvència en el terreny pedagògic i amb connexions internacionals. La direcció va anar a càrrec de la pedagoga i teòsofa Maria Solà de Sellarès (Barcelona, 1899 - Ciutat de Mèxic, 1998).²⁶ La dansa rítmica fou una disciplina obligatòria de la residència i les classes eren impartides per Yvonne Attenelle. Entre les activitats s'organitzaven cursos, conferències, ensenyaments complementaris d'idiomes, concerts i festes d'art. Les alumnes podien participar en diferents activitats de la casa en seccions com Cultura, Esports i Festes.

Emilia Garcia dansant
al Jardins de la Residència del
Palau de Pedralbes.
ANC, Fons Casas i Galobardes



Les Festes d'Art presentades de manera pública als Jardins de la Residència i posteriorment al recinte del Teatre Grec de Barcelona, amb gran reconeixement social i de premsa, plasmaven els resultats d'una pràctica pedagògica paradigmàtica que encarnava continguts, referents culturals i estètics a través de la dansa i la plàstica animada. Es disposava d'un equip artístic nuclear de destacada rellevància professional, alguns d'ells del cercle dels Idealistes Pràctics –branca teosòfica de Barcelona centrada en l'art i l'educació, segons Penalva (2013)– com Enric Nogués, Arcadi Rosés i Ramon Aulina de Mata. Per a la il·luminació es comptava amb la

²⁵ Mercadal, N. (2007, p. 63-66).

²⁶ Maria Solà de Sellarès havia presidit l'escola Damon de Barcelona, inaugurada per Ferrière (1926) i formava part de la Lliga Internacional de la Nova Educació fundada a Calais, així com de l'Associació dels Idealistes Pràctics (Soler i Mata 2010, 2011; Penalva, 2013).

col·laboració de Carles Buigas, conegut per les fonts de Montjuïc (Vendrell, 2020).

Yvonne Attenelle fou la responsable de la coreografia i escenificació de les diferents festes, que tenien una missió pedagògica, tal com exposava el programa de mà de 1934:

Són una exteriorització espontània de l'esforç superlatiu, de cada dia, vinculat a la investigació del perfeccionament integral de les estudiants acollides a la Residència. Per tant, aquestes festes tenen un valor exclusivament pedagògic i són una donació vital i humil contribució a la cultura de la ciutat, i a l'obra internacional de la construcció de les joventuts.

L'activitat es duia a terme conjuntament amb la Banda Municipal de Barcelona dirigida pel mestre Joan Lamote de Grignon, que per aquesta ocasió presentava un programa musical amb l'Obertura i el Minuet de la composició *Ifigènia a Àulide* de Gluck, i el poema simfònic *La Filosa d'Omphalia* de Saint Saëns.

L'espectacle coreogràfic portava per títol Visió retrospectiva de la dansa a Europa fins a l'edat mitjana. Totes les peces tenien una intenció teatralitzada i la direcció escènica global anava a càrrec de Ramon Aulina de Mata i de Pinós (1904-1989-1990?).

La tercera part del programa es va dedicar a la dansa de l'antiga Grècia a partir d'un conjunt de vuit peces coreogràfiques inspirades en diferents formes i funcions de la dansa: *Dansa voluptuosa*, *Dansa tràgica*, *Dansa guerrera*, *Himne a Pan*, *Himne a les quatre estacions*, *Himne a Nix*, *Himne a Helios*.

Himne a Helios.
Coreografia Attenelle
ANC, Fons Brangulí

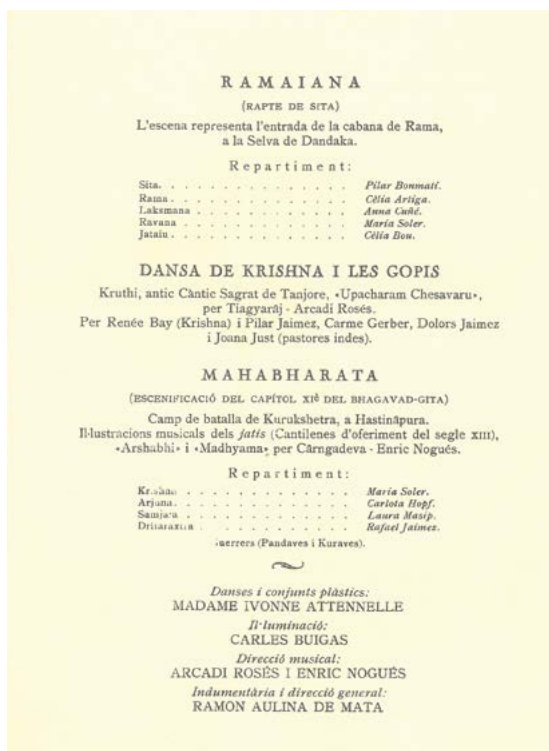


La premsa se'n feu gran ressò, exaltant les danses gregues i hel·lèniques de la tercera part: «No podem deixar de consignar el Vals de Chopin, l'Anacreòntica de Schuman i l'Himne a Nix de Debussy. Aquestes tres danses justificarien l'elogi i per elles soles s'hauria pogut celebrar el festival» (Esplai, p. 287).

Malgrat l'èxit de la proposta, era conegut el rebuig per una part de la intel·lectualitat avantguardista –del cercle del Manifest Groc– cap a les danses gregues i el que suposava aquesta dansa que feia temps que representava la ballarina Àurea de Sarrà. (Vilallonga, 2018).

La Festa d'Art del 1934-1935 va ser dedicada a la literatura i dansa hindú fruit de la col·laboració i conferència oferta pel professor J. Canedo a la llibreria Catalònia. L'objectiu del programa fou donar a conèixer un repertori de textos de la tradició oriental, com el poema líric Sakuntala de *Kalidasa* (s. v), *Panchatantra* o una col·lecció de contes tradicionals (s. vi) traduïts al català per C. A. Jordana (el conte del caçador burlat); el Rapte de Sita del poema èpic del *Ramayana* (Valmiki, s. xv aC); el Cant XI de la *Bhagavad Gita* o *Cant del Senyor*, un episodi de l'obra magna *Mahabharata*, traduïda i presentada per a l'ocasió pel professor de sànscrit Joan Mascaró. Els textos sagrats de la *Bhagavad Gita* i el *Ramayana* formen part de la tradició espiritual d'Orient, i la *Gita* –com a fonament del

Dansaires al Teatre Grec, Barcelona. Juny 1933. ANC, Fons Sagarra i Plana



Interior programa Festes d'art 1935. Arxiu Ester Vendrell pensament iòguic i del pacifisme universal– fou un dels primers textos traduïts per la tradició teosòfica per J. Roviralta (1896) i F. Climent Terrer (1908).

La coreografia i escenificació van ser a càrrec també d'Yvonne Attenelle i la indumentària a càrrec de Ramon Aulina de Mata.

Aquesta proposta estava alineada estèticament amb propostes de la dansa moderna americana d'influència orientalista que la mateixa Ruth Saint Denis havia escenificat en la seva gira europea (1906-1908) amb *Radha*, *Yogui*, *The Nautch* i de gran repercussió en la construcció d'un estil i imaginari estètic i estilístic de la modernitat (Vendrell, 2020). El programa de mà amb text introductori del mateix J. Mascaró (1935, p. 5) destacava com a objectius de la Residència:

[...] aconseguir l'enriquiment de la joventut femenina amb aquells valors universals que han de constituir el fonament de la seva cultura, i a la vegada fer-les missatgeres d'aquesta cultura a través d'una creació cultural per compartir amb altres persones l'interès d'aquesta institució.

– Abans de la guerra, la moderna tradició europea regia l'escena catalana

La darrera Festa d'Art, la del curs 1935-1936, va tenir lloc el 29 de juny de 1936 amb el títol *Estampes bíbliques*. La temàtica abordada anava en la línia de la formació humanística des de la cultura universal de la Residència.

Novament les arts vives teatre, música i dansa foren les protagonistes. A la primera part, es va escenificar la tragèdia bíblica *Esther* de Jean Racine traduïda al català per l'estudiant Francesca Prat, amb la col·laboració del Teatre Universitari de Catalunya i de l'Escola Normal de la Generalitat. La direcció va anar a càrrec de Joan Alavedra (1896-1981) –en aquells moments director de la Institució del Teatre de la Generalitat–, la direcció musical a càrrec del violinista, compositor i pedagog Enric Ainaud (1875-1958), ambdós estrets amics i col·laboradors de Pau Casals. L'escenificació la signà Joan Benavent. A la segona part, es van presentar diferents fragments corresponents a escenes bíbliques. De nou, Yvonne Attenelle es va fer càrrec de l'escenificació coreogràfica i plàstica amb la direcció musical d'Arcadi Rosés, i el treball d'indumentària va anar a càrrec de Joan Sunyer.

Aquesta síntesi de col·laboració artística i escènica entre les institucions públiques de Catalunya semblava perseguir un objectiu concret, l'interès per crear un tipus d'escenificació moderna o plàstica escènica, de caràcter culte i pedagògic sostinguda per uns valors i cànons de bellesa, en la moderna tradició europea, com ja apuntava l'article de Xavier Viura (1929, p. 28) a *El Diluvio*: «La rítmica y la plástica». (...)

Así pues, la verdadera gimnasia rítmica, la plástica coreográfica racional y estética, tan cultivada en otros países y de la cual aquí tenemos tan solo una idea rudimentaria, son los primeros pasos hacia esa idealidad espectacular que debe tonificar el espíritu humano.

Uns dies més tard de la presentació va tenir lloc l'alçament militar contra la República. Yvonne Attenelle va tenir el primer fill en plena Guerra Civil i la seva deixeble Emilia Garcia protagonitzaria una gala benèfica per als nens de la guerra el 1937, organitzada des de l'Associació d'Idealistes Pràctics, com a entitat membre del Comissariat de Cultura de la Generalitat.

LA DESTRUCCIÓ DE LA GUERRA I EL CANVI DE PARADIGMA DEL FRANQUISME

La victòria del bàndol militar contra la II República va suposar un canvi de paradigma per a la societat, la cultura i la dona.

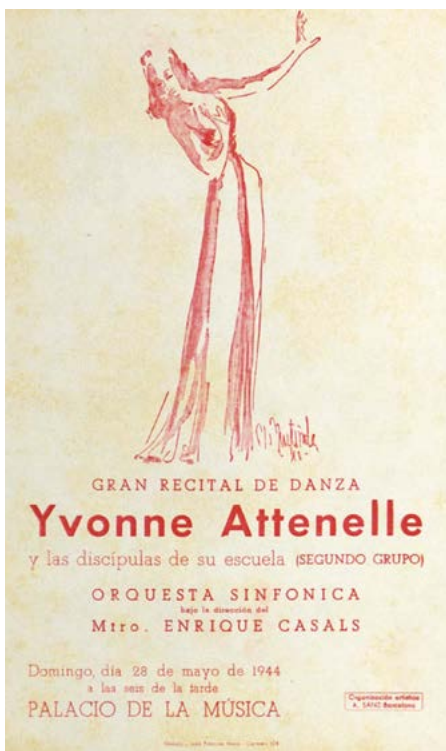
La Generalitat seria desmantellada, s'iniciaria la repressió cultural a totes les institucions i entitats de la cultura catalana, tal com Josep Benet va exposar amb *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya* (1995). Les entitats associatives foren intervingudes, confiscades i el material destruït o espoliat com bé exposa Neus Moran Gimeno a *L'espoli franquista dels ateneus catalans* (2021). La guerra suposaria l'exili definitiu per a moltes persones, temporal per a d'altres, el final dels projectes pedagògics progressistes i un gir radical en l'emancipació i la legislació sobre les dones, l'art i l'educació.

La dictadura, que s'articulà sobre els tres eixos del partit únic i conservador de FET y de las JONS, l'església catòlica com a dictamen moral i l'exèrcit com a suport i control van condicionar i transformar la vida de la ciutadania i, sobretot, les condicions de la dona, a qui es va atorgar el rol «d'àngel de la llar» segons els principis de la Sección Femenina. L'evolució estètica de les arts quedà dominada pels filtres de la censura i sota els principis patriòtics nacionalistes per la Vicesecretaria de Educación Popular, dependent de la Secretaria General del Movimiento, i pel Ministerio de Educación Nacional i, a partir de 1953, pel Ministerio de Información y Turismo (Gallén, 1985, p. 41). A la vegada, el Ministerio del Interior controlava els serveis de Premsa i Propaganda que comprenia les subseccions, les edicions, la radiodifusió, la cinematografia, el teatre, la propaganda oral, musical i plàstica amb tots els seus organismes autònoms pertinents. L'objectiu del règim era l'entreteniment i la instrucció ideològica i moral de les masses, on els gèneres dominants foren el cinema, la comèdia, el folklore, la cobla, la revista, la literatura

de quiosc, els toros, el futbol i la boxa (Agustí, 2013). L'aïllament internacional ocasionà també un aïllament d'influxos culturals fins ben entrada la dècada de 1960.

En aquest context de repressió, Yvonne Attenelle va prosseguir únicament amb la seva tasca de docent a la seva escola privada, centrant el seu treball en les «niñas y señoritas». L'estètica de la seva escola i les presentacions donaren un gir de 180 graus, fins i tot en la imatge del vestir, amb dones cobertes amb vestits llargs. Attenelle impartiria també classes extraescolars al Liceu Francès de Barcelona²⁷ del carrer Mojà i les classes quedaren molt dirigides al ballet i a nenes i adolescents.

Programa del Recital de dansa al Palau de la Música. 1944. Fons de Programes del Palau de la Música. CDOC



Figurins de J. Buyreu. Arxiu família Giménez Attenelle

Tota la seva comunicació va passar a fer-se en castellà. La temàtica dels seus programes va derivar cap a propostes de temes de la natura, pastorals i contes infantils sense cap pretensió ideològica formativa. I sovint les coreografies només portaven el nom de la peça musical. Cap dels col·laboradors musicals i plàstics de les presentacions de les Festes d'Art van continuar participant en els seus projectes. Durant els primers recitals el compositor i director Enric Casals va participar-hi com a director d'orquestra.

Les actuacions dels festivals es van centrar al si del Palau de la Música Catalana al llarg dels anys quaranta (1941-1947), al Teatre Comèdia (1948-1952), al Teatre Calderón (1950) i al Teatre Barcelona

²⁷ Informació aportada per Albert Giménez Attenelle, així com per la ballarina i pedagoga de dansa Laura Mas (Barcelona, 1958), qui es va iniciar a la dansa amb Attenelle cap a principis dels anys seixanta.

(del 1954 al 1962 que en tinguem constància), intentant mantenir la dignitat artística amb col·laboradors plàstics com ara Manolo Muntañola, G. Simón,²⁸ Josep Buyreu, Enric Planasdurà, o la belga Vivianne Jeangout.

En l'àmbit musical i malgrat la censura, va seguir emprant una gran varietat d'estètiques, des de música antiga, Johann Sebastian Bach, tots els compositors romàntics, compositors russos prerevolucionaris com ara Vladimir Rebikov, Piotr Ilitx Txaikovski, Aleksander Gretxanínov, compositors francesos com Camille Saint-Saëns, Vincent d'Indy, Gabriel Fauré, els austríacs Fritz Kreisler i Johann Hummel, el belga Paul Gilson, el polonès Theodor Leschetizky, l'austronongarès Franz Schmidt, l'alemany Arnold Krug, el txec Antonin Dvorák i els catalans Frederic Mompou i Enric Morera. Attenelle va fugir de la proposta nacionalista d'emprar compositors espanyols com Manuel de Falla, Joaquín Turina, Enric Granados o Joaquim Rodrigo, com pertocava en aquell moment. L'estètica musical de les seves propostes va eludir els dictàmens de la ideologia franquista.

Respecte a la proposta pedagògica i corporal, en el primer programa de mà encara s'introdueix i es presenta el seu treball de manera filosòfica amb un text de referència, on cita Paul Valéry i Isadora Duncan i on fa una síntesi dels principis rítmics, harmònics, musicals i de la dimensió expressiva i espiritual de la dansa referint-se a conceptes com la bellesa, l'equilibri, la lleugeresa i els principis de tensió-relaxació (fonaments de la *modern dance* que acabaria consolidant-se als EUA).

Programa del
Recital de dansa de
l'Escola Yvonne Attenelle 1946.
Fons de Programes del
Palau de la Música. CDOC



Els programes següents es limitaran a enumerar el títol, compositor i alumnes que interpretaven les seves danses. Com afirma el seu fill, Albert Giménez Attenelle, no va poder desenvolupar el treball de la dansa rítmica tal com ella l'entenia i, per circumstàncies de l'època, la seva pedagogia es va centrar cap a principis més propers al ballet, ja que fou l'estètica que es va imposar amb el règim; també a partir de la creació de la Secció de Dansa de l'Institut del Teatre el 1944, dirigida per Joan Magrinyà, i com va passar a Alemanya, on la dansa expressiva havia estat considerada art degenerat, i el model del ballet es va imposar com a gènere menys transgressor durant la postguerra (Schlicher, 1987).

²⁸ No s'ha pogut identificar el nom complet i referències de G. Simón.

Quant a la seva pedagogia, és important recordar les paraules de Lisette Babler Bebié,²⁹ exalumna d'Attenelle entre finals dels anys cinquanta i primers anys seixanta, dels principis implícits que transmetia:

A l'escola només fèiem dansa clàssica, integrava la rítmica i l'harmonia a la dansa clàssica i el ritme venia donat... Eren classes de dansa clàssica, però sense ambició, sense intervenció, deixava fluir les nenes que estàvem allà. Havies de fer la pràctica, els exercicis, t'hi trobaves molt bé, jo de seguida m'hi vaig enganxar, era amb suavitat i bellesa... les coses sortien sense forçar. És el que recordo com a nena. La seva bellesa interior... tot allò que és més enllà d'una forma que has de fer. I quan he vist la foto ho he comprès...

— Durant la dictadura, tota la comunicació va passar a fer-se en castellà

Attenelle va seguir la seva activitat docent fins a mitjan anys seixanta. Els darrers anys de la seva docència van estar enfocats a la gimnàstica per a senyores i al públic infantil i juvenil de dansa clàssica. Un cop jubilada, l'escola va passar a ser únicament escola de música.

En el context de la dansa a Barcelona, durant la dècada de 1960 van proliferar les escoles de dansa clàssica, sobretot les de Joan Magrinyà, Joan Tena i les seves deixebles, fins que Anna Maleras obrí l'Estudi de Dansa que porta el seu nom per introduir la dansa moderna i el jazz, apresos del context europeu des de l'escola de Rosella Hightower a Canes i després als Estats Units.

La dansa rítmica va quedar marginada en els anys del franquisme, i per manca de possibilitats de ser professionalitzada i expandida a imatge i semblança d'altres contextos americans, quedà reduïda a un aprenentatge bàsic musical i harmònic. Les seves exdeixebles Emilia Garcia,³⁰ Araceli Gasòliba³¹ i Antonia Tarrida seguirien amb la pedagogia de la rítmica des de l'esfera de les seves escoles privades i amb un treball dedicat més als infants i a la formació

²⁹ Lisette Babler Bebié [Barcelona, 1953-], entrevista feta a Cardedeu, 27 de maig del 2019. <https://artedelaenergia.files.wordpress.com/2013/03/artedelaenergia_iniciacion_2ed.pdf>

³⁰ Després de la guerra va impartir classes a l'Escola Isabel de Villena, però davant l'exigència «que el professor de gimnàstica havia de ser del *Movimiento* no es van poder sostenir econòmicament, i amb gran pena ho van haver de deixar» (Ferran i Permanyer, 1997, p. 159). Emilia Garcia va seguir treballant a la seva escola al carrer Beates de Barcelona.

³¹ Van fundar l'escola *Artes del Ritmo* (Tarrida-Gasòliba) a la plaça Letamendi, 35, de Barcelona.

musical. Renée Bay es va instal·lar a Perpinyà i es va dedicar també a la dansa clàssica. Les deixebles avançades dels anys quaranta, com ara Cinta Aparicio i Marcela Frankhaenel, no consta que es dediquessin a la docència.



Programa Recital de
l'escola Artes del Ritmo. 1948
Araceli Gasòliba.
Axiu Municipal de Gràcia

«(...) En el año 1946, existían en Barcelona unas seis escuelas con profesores de prestigio, cuales eran: (...) Yvonne Attenelle y Emilia García que, si bien no cultivaba la danza clásica, su estilo libre a lo Isadora Duncan tenía su público y merecía respeto y admiración» (...) (Tena, 2002, p. 39).

Només les paraules de Joan Tena en el seu testimoni final donarien reconeixement al treball d'aquestes dones pioneres i de la contribució d'Yvonne Attenelle a la dansa rítmica.

No és fins entrat el segle XXI que, en relació amb les aportacions de les noves historiografies des dels *dance studies* i els *cultural studies*, s'enceten noves línies de recerca entorn de la dansa, la corporalitat i les dones i es comença a donar llum a aquestes protagonistes doblement invisibilitzades pel franquisme i per la condició de dones.

CONCLUSIÓ

La dansa rítmica com a pràctica corporal amb finalitats pedagògiques i artístiques tingué una presència a Barcelona al llarg dels anys vint i trenta a imatge i semblança del que succeïa en el context europeu i americà. Fou desplegada de manera destacada com a treball de síntesi de diverses tendències com el del artisme, el dalcrozisme i el duncanisme per Yvonne Attenelle i altres dones. Es va implementar com a disciplina formativa i va ocupar espais públics i privats d'entitats femenines del primer

terç del segle XX, fins a desembocar en una dimensió artística i coreogràfica.

Yvonne Attenelle fou una pionera i referent en el context públic institucional de Catalunya en el projecte oficial de la Residència Internacional, amb propostes escèniques de gran valor humanista i transcultural sota una perspectiva d'escenificació dialògica entre literatura, música i dansa, on el cos i el moviment coreogràfic –la plàstica– era entesa com la direcció escènica aglutinadora. Aquest treball va suposar un paradigma escènic educatiu i cultural emancipat que en altres contextos va evolucionar cap a la dansa moderna i contemporània. El franquisme va suposar un canvi de paradigma total respecte a la societat, les institucions culturals i la dona. Yvonne Attenelle, malgrat continuar exercint la seva professió des d'una escola privada, va veure limitades les possibilitats de seguir evolucionant i de desplegar projectes integrals com anteriorment, i es va centrar en un treball d'oci i entreteniment per a nenes.

El ballet i les danses folklòriques, així com el nacionalflamenquisme, foren els gèneres i les estètiques dominants i promoguts pel règim. La dansa rítmica i les seves possibilitats van quedar enterrades sota la destrucció de la Guerra Civil, la censura franquista i un llarg silenci històric.

BIBLIOGRAFIA

- AGUSTÍ, D. *El franquismo en Cataluña*. Madrid: Sílex, 2013.
- Anònim. «Una festa d'art al teatre Grec de Montjuic» a: *Esplai Il·lustració Catalana*. Núm. 133-Any IV. 17 juny 1934 (p. 286-287).
- BERTRANA, A. *Memòries fins al 1935*. Girona: Diputació de Girona, Col·lecció Josep Pla, 2016.
- BENET, J. *L'intent franquista de genocidi cultural contra Catalunya*. L'Abadia de Montserrat, 1995.
- BURT, R.; HUXLEY, M. *Dance, Modernism, and Modernity*. Nova York: Routledge, 2020.
- CABRÉ, M. A. *El llarg viatge de les dones. Feminisme a Catalunya*. Barcelona: Edicions 62, 2020.
- CUSCÓ I CLARASO, J. «La pianista i compositora Dolors Calvet i Prats (1907-1988)». *Revista Catalana de Musicologia*, núm. XIII (2020), p. 299-316 ISSN (ed. impresa): 1578-5297 / ISSN (ed. electrònica): 2013-3960. DOI: 10.2436/20.1003.01.106/.
- DALCROZE, E. J. «La rythmique et la plastique animée», a: *Le Rythme la Musique et l'Éducation*. Foetisch Frères SA, (1919, ed. 1965), p. 132-151.
- DALY, A. *Done into dance. Isadora Duncan in America*. Indiana University Press, 1995.

- DUNCAN, R. *La danse et la Gymnastique*. <<https://memory.loc.gov/music/musdi/text/062/pdf/062.pdf>>. [10 agost 2022]
- FERRAN I PERMANYER, M. *L'Escola Isabel de Villena i la seva gent (1939-1989): mig segle d'acció*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1997.
- FULCARÀ I TORROELLA, M. D. *La residència d'Estudiants de Catalunya (1921-1939)*. Universitat de Barcelona, 2011.
- GALLÉN, E. *El Teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*. Edicions 62, 1985.
- MARTORELL, M.; MARQUÈS, S.; AGULLÓ, M. *Pioneras. Historia y compromiso de las Hermanas Úriz Pi*. 3a ed. Txalaparta, 2019.
- MASCARÓ, J. Text introductor del programa de mà de les Festes d'Art de la Residència Internacional de Senyorettes de Barcelona, 1935.
- MAYA. «La danza como elemento de cultura popular», a: *El Diluvio*, 5 febrer 1928, p. 25.
- MERCADAL, N. *Aurora Bertrana, periodista dels anys vint i trenta*. CCG Ediciones: Fundació Valvi, 2007.
- Morán Gimeno, N. *L'espòli franquista dels ateneus catalans (1939-1984)*. Barcelona: L'Avenç, 2021.
- OLABARRIA SMITH, B. *Cuerpos subversivos. Estereotipos femeninos en la danza moderna temprana en España*. Tesi doctoral. Universitat Rey Juan Carlos, 2015. <<http://hdl.handle.net/10115/13575>>
- PALÀ I MONCUSÍ, A. *El lliure pensament a Catalunya (1868-1923). Cultures, identitats i militàncies anticlericals en transformació*. Tesi doctoral. Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, 2015. <<http://hdl.handle.net/2445/69687>>
- PENALVA MORA, V. *El orientalismo en la cultura española en el primer tercio del s. XX. La sociedad teosófica española (1888-1940)*. Tesi doctoral. Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona, 2013. <<https://www.tdx.cat/handle/10803/284456>>
- POMÉS, JORDI. «Diálogo Oriente-Occidente en la España de finales del siglo XIX. El primer teosofismo español (1888-1906): un movimiento religioso heterodoxo bien integrado en los movimientos sociales de su época». *Revista HMiC*, 2006, p. 55-74. [Disponible a <<http://seneca.uab.es/hmic>>]
- REAL MERCADAL, N. *El Club Femení i d'Esports de Barcelona, plataforma d'acció cultural*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.
- RIU, J. M. «La necessitat de la bellesa», a: *Clarisme*, p. 2, 19 de maig de 1934.
- ROSS DICKINSON, E. *Dancing in the blood. Modern dance and European Culture on the Eve of the First World War*. Cambridge University Press, 2017.
- RUYTER, N. L. C. *Reformers and Visionaries. The Americanization of the Art of Dance*. Dance Horizons, Nova York, 1979.
- RUYTER, N. L. C. *The Cultivation of Body and Mind in Nineteenth-Century American Delsartism*. Greenwood press. Westport: Connecticut, Londres, 1999.

- SCHLICHER, S. *Tanz Theater. Traditionen und Freiheiten*, 1987. Traducció al català d'A. Carandell. *Teatre-dansa tradicions i llibertat*. Barcelona: Diputació de Barcelona, Edicions de l'Institut del Teatre, 1993.
- SOLER MATA, J. «Solà de Sellarès. Teosofia, educació i Escola Nova a Catalunya», a: *Annals del Patronat d'Estudis Històrics d'Olot i Comarca*, 2010, n. 21, p. 165-181.
- SOLER MATA, J. «Pedagogía contemporánea y teosofía en Cataluña durante el s. XX de los principios a las prácticas educativas», a: *Arte y oficio de enseñar. Dos siglos de perspectiva histórica: XVI Coloquio Nacional de Historia de la Educación*. El Burgo de Osma, Soria, 11-13 julio 2011/Coord. por Pablo Celada Perandones, 2011, vol. 1, p. 647-656.
- TENA, J. *Crónica de una vocación*. Balmes, SL, 2002.
- VENDRELL, E. «(Re)construir la historia. Mujeres invisibles (1). *Les Festes d'Art de la Residència Internacional de Senyoretas Estudiantants de Barcelona* como expresión de un paradigma cultural: danza moderna, pedagogía, feminismo y teosofía en Cataluña», a: *La investigación en danza. Madrid Online 2020*. Mahali, 2020.
- VILALLONGA, M. «Una Catalunya grega», a: *Noucentisme, avant-guardisme i model de país: la centralitat de la cultura*, 2018. Discurs d'ingrés a la Reial Acadèmia Europea de Doctors, com a acadèmica numerària, p. 81-102. <<https://raed.academy/academicos/dra-mariangela-vilallonga-vives/>>
- VOS, S. *Dans in België 1890-1940*. University Press, 2012.



— Carmen Mir i l'alta costura catalana

**Sota la mirada de
les seves treballadores**

Escola Superior de Disseny
i Arts Plàstiques de Catalunya
(ESDAPC)
Departament d'Història de l'Art

Felip González Martínez
Doctor en Belles Arts i professor
d'Història de l'Art i del Disseny
a l'ESDAPC

RESUM

En aquest article, d'una banda, es proposa un estudi sobre la trajectòria professional i el quefer creatiu de la dissenyadora de moda Carmen Mir i Llusada (Balsareny, 1903 - Barcelona, 1986), i, d'altra banda, es vol recuperar i visibilitzar les costureres i modistes de la casa Mir, que no han sigut suficientment valorades i no han sortit en gaires llibres d'història de la moda, si més no a Catalunya i a l'Estat espanyol. A grans trets, Carmen Mir és una de les poques dones dissenyadores de moda de l'alta costura catalana que, durant els anys de la dictadura franquista, va crear un reconegut segell personal i una firma professional, amb una mena de maridatge entre els conceptes d'artesania, alta costura i disseny. La passió i la gran devoció per l'art de la modisteria van ser els principals motors de la creació d'una marca nova i una línia de disseny de moda que, amb el temps, va adquirir importants èxits, tant a escala nacional com internacional.

PARAULES CLAU:

Història de la moda / Alta costura / Dones i disseny de moda / Moda i franquisme / Carmen Mir



INTRODUCCIÓ

Aquest article parteix de la necessitat de reivindicar i recuperar el quefer creatiu dels dissenys de moda d'una valenta Carmen Mir, que, a consciència, es va fer un lloc a l'alta costura i, a més, va fer història en la moda catalana, espanyola i internacional. La trajectòria de Carmen Mir es va dur a terme en el marc paternalista i triomfalista del règim franquista i, alhora, en la voràgine competitiva d'un món de la moda sotmès a les directrius estilístiques d'homes com ara Cristóbal Balenciaga, Pedro Rovira o Manuel Pertegaz.

Com a contrapartida de la cantarella propagandística, aquesta selecta i exclusiva forma de vestir de les classes benestants i adeptes al règim distava molt de les econòmiques peces confeccionades en sèrie, que gran part de les classes humils van poder adquirir als basars i botigues de roba del seu barri, als moderns grans magatzems —com ara Galerías Preciados o El Corte Inglés—, i als populars centres comercials de l'època, instal·lats a l'interior d'un passatge comercial —com ara el Passatge del Crèdit que es va construir a Barcelona, entre el 1875 i el 1879.

Entre aquesta ciutadania més modesta, hi havia les dones assalariades de les fàbriques tèxtils, les treballadores domèstiques, les aprenentes, les oficials de segona, les oficials de primera i les encarregades dels tallers de modisteria. Aquestes dones, que solien residir en barris més perifèrics o en altres localitats veïnes, van treballar orgulloses als tallers i botigues de renom ubicades al voltant del Passeig de Gràcia. En realitat, aquestes costureres i modistes són, en gran part, les vertaderes protagonistes de les elegants desfilades a l'Hotel Ritz de Barcelona, perquè es van deixar els dits i les pestanyes a l'hora d'enllestir col·leccions i encàrrecs. Dones cosidores i modistes que, a la pràctica, van sobreviure en una època en què es podia cobrar en sobres, sense dret a protestar, i, en alguns casos, sense contracte o sense cap mena de remuneració (Isabel Vendrell, 2022). En altres paraules, les aprenentes no solien cobrar res o bé cobraven molt poc, ja que la seva inserció en un taller de costura, i encara més si era de prestigi, suposava un sistema d'aprenentatge tradicional i valorat. Sobre aquests darrers aspectes, s'ha d'assenyalar que, al llarg dels diferents estadis de la dictadura franquista, en teoria es van anar regularitzant les categories de cada ofici i les consegüents remuneracions a base de lleis i ordenances.¹ Però, com bé apunta

¹ Des dels inicis del règim franquista, no van variar gaire les feines associades a l'àmbit tèxtil, ni el sistema jeràrquic i remuneratiu de les dones que treballaven en la confecció a mida i la confecció industrial. Malgrat la greu invisibilització i el menyspreu cap a les treballadores domèstiques, hi ha constància d'un model de contracte i una remuneració orientativa a l'ordre de 1948 (Espanya, 1949, p. 126-128).

Montserrat Ribas, a la pràctica tot era ben diferent, ja que es feia tot de paraula i extraoficialment.

Per acabar-ho d'adobar, en funció de les temporades de feina, es podia despatxar la gent i tornar-la a agafar. A més, segons les places vacants i la voluntat de la mestressa d'un taller, les categories professionals de les noies es podien regularitzar, molts cops, sense tenir en compte l'experiència en l'ofici (Montserrat Ribas, 2022).

ESTAT DE LA QÜESTIÓ I CONTEXT

D'entrada, la trajectòria de la firma Carmen Mir no s'ha treballat mai amb la profunditat i el rigor acadèmic propis d'una tesi doctoral. És ben cert que se n'han fet reportatges i articles de revistes en paper i en línia. A més a més, s'ha de dir que el seu nom, sovint, s'esmenta breument en algunes publicacions més especialitzades i, especialment, en catàlegs i fulletons sobre exposicions de moda.

Pel que fa al gruix de les treballadores de la casa Mir, no existeixen publicacions de mida mitjana —ni molt menys extenses— que investiguin sobre la vida d'aquestes modistes i l'aportació que van fer en el procés productiu de l'empresa. Tanmateix, seria injust no esmentar les puntuals referències testimonials en forma de fotografies en l'obra de Gal·la Garcia (GARCIA, 2001), l'article en línia de Conxita Parcerisas i Lluïsa Fonts (Font; PARCERISAS, 2017), el fulletó de l'exposició sobre modistes i cosidores manresanes realitzada al Museu Comarcal de Manresa (COMAS, 2014), o l'exposició i el catàleg sobre modistes i moda de la Col·lecció Antoni de Montpalau (CASAMARTINA, 2019).

Quant al context, s'ha de ser conscient que els dissenys de Carmen Mir van aconseguir notorietat i fama en la dècada del 1950. Malgrat els seus entrebancs inicials, relacionats amb els prejudicis masclistes i la misogínia corporativa del règim i de totes les forces vives de la dictadura, Mir va poder superar amb èxit qualsevol contratemps gràcies a la seva capacitat resolutiva i una sòlida tenacitat. Des d'un principi, la seva incursió al negoci de la costura va tenir l'oposició del seu pare, però aviat va aconseguir el seu suport total. Un cop casada, també va comptar amb l'ajuda del seu marit que, si més no, va fer d'administrador dels comptes i de la burocràcia oficial de l'empresa, sacrificant la seva passió per estudiar arquitectura (MASFURROLL, 2008). Des d'aquests paràmetres, cal recordar que durant la dictadura franquista l'espai públic estava reservat als homes, i les dones necessitaven l'autorització del pare o del marit per poder treballar, regentar un negoci, obrir un compte bancari o, fins i tot, sortir del país (Elisa Lacambra, juny 2022).

A més a més, la condició femenina estava ben delimitada per les consignes castradores de Pilar Primo de Rivera (dirigent de la Sección Femenina), que van configurar i difondre la imatge d'una dona catòlica i patriòtica. En aquest sentit, moltes dones, un cop casades, van deixar de treballar o van haver d'aturar els negocis propis. Malgrat aquest masclisme institucional, dins de l'àmbit de la costura hi havia moltes dones anònimes que regentaven tallers de modisteria legals i clandestins. També hi havia un gruix de població femenina que, degut a la moral imperant i les pressions familiars, un cop es casaven es veien obligades a deixar de treballar fora de la llar (tallers, fàbriques o magatzems). Així doncs, l'única manera d'obtenir un sou extra era treballar des de casa, és a dir, formar part de les precàries i invisibilitzades treballadores tèxtils domèstiques, que a Catalunya se les coneixia com a *passants* (Josep Casamartina, 2022).

Finalment, s'ha de matisar que hi havia una creixent visibilització dels tallers de modistes secundàries i prestigioses de les grans ciutats i de les comarques, que, amb molta destresa, van satisfer clients de diferents estratificacions socials. A l'ombra d'aquestes modistes, hi havia un altre grup de costureres que acceptaven encàrrecs i ensenyaven a joves aprenentes als seus domicilis particulars, sense cobrar i sense cap mena de fiscalització estatal. En el cim de la jerarquia costurera, cal fer-nos ressò de les comptades modistes que van vestir una clientela selecta i adinerada que, amb molta sort, van aconseguir entrar en la prestigiosa Cooperativa de la Alta Costura Española, una organització de moda d'alta costura creada a Barcelona el 1940, dominada per sastres i modistes homes.



Retrat de Carmen Mir
(posterior a 1950).
Arxiu Elisa Lacambra

METODOLOGIA

La metodologia que s'ha fet servir, primerament, parteix d'un buidatge de fonts secundàries (assaigs) de la bibliografia trobada a biblioteques i arxius especialitzats (la Biblioteca de Catalunya i el Centre de Documentació del Museu del Disseny), les entrades enciclopèdiques i els articles de divulgació en línia al voltant de la història del disseny català i espanyol durant el franquisme. Un buidatge que sempre ha tingut presents les dissenyadores de moda i, especialment, la figura de Carmen Mir i el seu entorn immediat.

En segon lloc, a l'hora d'emmarcar millor el context de la moda de l'època, s'ha hagut de recórrer a l'hemeroteca en línia d'alguns diaris de l'època, com ara *La Vanguardia*, l'*ABC* o el *Diario de Barcelona*, i, a més a més, a diverses revistes en línia, com ara *Barcelona Atracción* i *Alta Costura*. Junt amb aquestes fonts primàries, s'ha tingut accés a documents originals de l'Arxiu Comarcal del Bages i de l'Arxiu Municipal de Manresa, i a fotografies provinents de l'Arxiu Nacional de Catalunya i de l'Arxiu Fotogràfic de Barcelona, que, de forma detallada, ens relaten l'alegria de viure de les modistes durant la diada de Santa Llúcia i la magnificència i el luxe de les passarel·les de la Cooperativa de la Alta Costura Española, dels actes benèfics, de les mostres de moda a l'estranger, etc.

En tercer i darrer lloc, és de cabdal importància destacar les entrevistes orals, pròpies de tot treball de camp, a modistes manresanes, a veïns locals dels tallers manresans, a la nora de Carmen Mir i a dues antigues treballadores de la casa Mir. Totes les entrevistes orals s'han centrat en la trajectòria creativa de la firma Mir i de les seves treballadores en el marc cronològic dels anys cinquanta a setanta.

ENSENYAMENT I PROFESSIONALITZACIÓ DE LA COSTURA DURANT EL FRANQUISME

Dels primers establiments de modisteria als feliços anys vint

Al llarg del segle XIX, es van inaugurar els primers establiments barcelonins de modisteria a mida, protagonitzats per dones estrangeres, d'origen francès i italià (Casamartina, 2019, p. 17). Dins d'aquest context, a mitjans de segle, ja es podien trobar modistes catalanes de renom (com Maria de Mataró o Joana Valls) que, amb cert prestigi i empenta comercial, van regentar prestigioses *boutiques* de roba a mida i van satisfer clientes adinerades.

Durant la dècada del 1920, a Barcelona va néixer el sistema de moda de l'alta costura com una rèplica autòctona del de París i amb una forta influència d'aquesta capital.² Cal dir que, durant la Primera Guerra Mundial, Barcelona va implantar la seva pròpia moda d'alta costura (subsidiària de la parisenca), ja que comptava amb una forta indústria tèxtil, cases de moda reconegudes, grans magatzems i varietat de matèries primeres (TATJER, 2014, p. 201). En aquest sentit, les primeres cases de moda d'alta costura van respondre als noms de Santa Eulàlia (1843), El Dique Flotante (1899), Cristóbal Balenciaga (1918), Pedro Rodríguez (1919) o Asunción Bastida (1926). La primera desfilada de moda a Barcelona es va dur a terme en un entresol del carrer Provença, número 288, i, a més, es va organitzar

² L'origen de l'alta costura va ser a París, a mitjan segle XIX, amb el modista Charles Frederick Worth (Casamartina, 2009, p. 23-28).

la primera desfilada catalana del Saló de Moda al Palau de Belles Arts (enderrocat el 1942). Amb la irrupció de la Guerra Civil, moltes marques d'alta costura van tancar o bé van fugir a l'estranger –com ho va fer Balenciaga, a París. Altres marques, com ara Santa Eulàlia, van ser col·lectivitzades pels milicians amb la finalitat de produir uniformes militars i altres peces de roba emergent.

La irrupció del franquisme: la Cooperativa de la Alta Costura Española

Amb el triomf del bàndol franquista, es va propiciar la tornada i revitalització de les cases de moda més prestigioses d'abans i, alhora, se'n van crear de noves, com la Mir o la Rovira). Malgrat l'escassetat de teles i draps,³ la censura del nacionalcatolicisme i l'aïllament internacional de l'Espanya de Franco, el nou règim va fer costat a l'alta costura a partir de la creació a Barcelona de la Cooperativa de la Alta Costura Española al mes de novembre de 1940, la qual, si més no, va ser coneguda internacionalment en les dècades del 1950 i 1960. Es tracta d'una entitat homòloga de la Chambre Syndicale de la Haute Couture de París (1868), que, sota els impulsos de Pedro Rodríguez (primer president fins al 1987), Lluís Sans (Santa Eulàlia), Francisco Veleta (Dique Flotante) i Segismundo de Anta (secretari), va agafar el relleu de les passarel·les de moda del passat (de 1920 a 1935). El Primer Salón de la Moda Española data del mes de febrer de 1941. Aquest esdeveniment es va anar celebrant dos cops a l'any; primerament, a la Cúpula del cine Coliseum i, després, al saló de festes de l'Hotel Ritz. Cal afegir que comptava amb l'existència d'un mitjà d'expressió propi: la prestigiosa revista *Alta Costura* (1940-1980), editada pels germans Segismundo i Santiago de Anta.

Rosa María Martín apunta (Casamartina, 2019, p. 36-39) que la dinàmica de la cooperativa va estar marcada per la idea de presentar col·leccions de forma conjunta, dos cops a l'any, a Barcelona i Madrid; això és, al mes de febrer per a la temporada de primavera-estiu, i al mes de setembre per a la temporada de tardor-hivern. Als integrants d'aquest selecte grup, s'hi van afegir les cases de moda Asunción Bastida i Crippa, les grans cases de barrets Badia, Martí i Martí, Elena Katona i Pilar Gabasa, i, per descomptat, l'alta pelleteria representada per Tapbioles i Pinetas. L'any 1963 Perte-gaz va deixar de formar part de la cooperativa i va ser substituït per les firmes Carmen Mir, Pedro Rovira i, més tard, Rosser. Com a contrapunt de la cooperativa, cal esmentar la casa Balenciaga, que mai va voler participar-hi. Balenciaga tenia diverses seus a Barcelona, Madrid i París.

³ Durant la postguerra, sastres i modistes van haver de crear les seves peces amb molta imaginació i enginy, ja que van elaborar faixes de goma, van transformar els abrics reversibles i van combinar peces de diferents llocs en una peça (Manzanera, 2011, p. 71).

En la dècada del 1970, la irrupció plena del *prêt-à-porter* va provocar el tancament de moltes cases d'alta costura, com Balenciaga, i, alhora, va condicionar que la mateixa organització de la cooperativa s'obrís a joves creadors com ara Josep Ferrer, Margarita Nuez, Modas Badia, etc. Moltes marques d'alta costura no només van fer conèixer la moda a mida amb la roba confeccionada en sèrie, sinó que van incloure la venda de teles, glassetes, accessoris i perfums.

Continuïtat dels sistemes i models d'aprenentatge durant el règim franquista

En l'àmbit formatiu, es van crear diferents sistemes i mètodes d'aprenentatge de tall i confecció, que es van originar a les darreries del segle XIX i principis del segle XX, com ara la publicació del mètode de Carmen Ruiz i Alà el 1877 i del mètode de la Carmen Martí de Missé el 1890. També, s'ha d'afegir el sistema d'en Cesáreo Hernando de Pereda publicat pels volts del 1883 i el mètode d'en Rovira de Serra donat a conèixer a partir de l'any 1904. Les nenes i noies catalanes van aprendre a cosir, sargir, brodar i fer puntes a les prolífiques acadèmies de Carmen Martí arreu de Catalunya; a l'Institut Internacional Felicidad Duce (fundat el 1928), que va tenir diferents sucursals en diferents ciutats; a l'Escola Professional de la Dona (antiga escola provincial de la Diputació, creada el 1881); a l'Escola Guerrero, especialitzada en disseny de moda i patronatge —fundada el 1940 per l'industrial Fernando Guerrero—, o als centres coneguts amb el nom d'Institut Laboral, adscrits a la Secció Femenina de Catalunya. Com a apunt final, també cal recordar les cases particulars, tallers mitjans i tallers més modestos que van instruir moltes dones joves en l'art de brodar i cosir, i, en definitiva, a defensar-se en l'ampli i variat món del tall i la confecció.

Des d'una perspectiva social, cal reflexionar que l'evolució de la moda femenina va estar molt lligada als diferents estadis del règim, en funció de l'ordre internacional. En aquest sentit, durant els anys quaranta i cinquanta, l'Església va ser la garant del decòrum en la manera de vestir de les dones i va imposar l'ús de faixes tot l'any, de portar roba interior de color blanc o carn, de dur el cabell recollit o en forma de monyo amb un mocador, etc.

Finalment, en la dècada del 1960, gràcies a l'arribada del turisme estranger i les modes foranes, es van popularitzar els biquinis, les minifaldilles, les maxifaldilles, les mitges sense costures, els pantalons, etc. En definitiva, va ser un període marcat per la forta implicació política i econòmica del Ministeri d'Informació i Turisme, encapçalat per Manuel Fraga Iribarne del 1962 al 1969, amb els protagonistes de l'alta costura de l'època.

CARMEN MIR: UNA DONA COMPROMESA AMB EL DISSENY DE LA MODA D'ALTA COSTURA

Dels orígens a l'etapa manresana

Carmen Mir i Llusada és una de les poques dones que, a contracorrent, es va fer un espai en el món de la moda de l'alta costura catalana, espanyola i internacional. Carmen Mir va néixer a Balsareny, en el si d'una família lligada a l'àmbit tèxtil. El seu pare, Gabriel Mir, era un petit empresari que es va dedicar al comerç tèxtil. La seva mare va estar lligada als telers i teixits (Masfurroll, 2008), i la seva germana Maria, tres anys més petita que la Carmen, es va dedicar a l'àmbit de la modisteria.

Des de ben adolescent, Carmen Mir sentia una gran passió pel món de l'agulla i dels teixits, i així ho va fer palès en l'elaboració del primer conjunt de jaqueta que va regalar a una amiga. Més endavant, es va formar a Manresa, en una acadèmia filial del mètode de tall i confecció de Carme Martí. Malgrat que les dues germanes van estudiar tall i confecció al mateix lloc, Maria Mir es va especialitzar a brodar fil d'or i, sense tenir tant d'èxit com la seva germana gran, va obrir una botiga de costura al carrer Vallfonollosa, número 3, de Manresa, especialitzada en la confecció de roba, les peces d'indumentària litúrgica i l'ornamentació heràldica (Font; Parcerisas, 2017). En paraules de Montserrat Ribas, modista jubilada i antiga mestressa d'un petit taller de costura a Manresa: «la Maria Mir va aconseguir satisfer la seva clientela religiosa de Manresa i d'altres contrades dels voltants amb les seves famoses casulles».⁴

Retornant a la figura de Carmen Mir, un cop formada, es va dedicar a la confecció de roba en un basar familiar de la vila de Gironella (Berguedà). Al cap de poc temps, el 1940, gràcies a l'èxit creatiu i l'alta qualitat de les seves peces de roba, la jove Mir va decidir obrir el seu primer taller en un immoble familiar del primer pis del carrer Carrió, número 27, de Manresa. A causa de l'augment de la producció, el 28 d'octubre de 1946⁵ va tornar a traslladar el seu taller a uns baixos del carrer Cardenal Lluch, número 6, de la mateixa localitat, en una barriada manresana més cèntrica i benestant. L'entrada d'aquest nou edifici donava a un considerable rebedor que conduïa a una escala de marbre. Just al costat esquerre de l'escala, s'hi va instal·lar el primer taller i *showroom* més important de la casa Carmen Mir.

⁴ Els treball de brodats i peces religioses pertany al fons de la Fundació ARS-Garriga Mir (ubicada a la plaça d'en Creus de Manresa), gràcies a les iniciatives del seu fill, Gabriel Garriga Mir (1926-2009), artista, artesà i *col·leccionista*.

⁵ Aquest trasllat s'ha pogut constatar amb molta precisió, gràcies a l'anomenat document *Ponència de Governación*. Es tracta d'un tràmit de sol·licitud de trasllat del taller de modisteria, signat per l'alcalde i el secretari el 30 d'octubre del 1946.

Aquests baixos allargats es van caracteritzar per tenir dos espais ben diferenciats: el soterrani i la planta baixa. La zona del soterrani va ser destinada com a lloc de treball de les cosidores i a la planta baixa se solia atendre les clientes i s'hi organitzaven passarel·les privades de models, a les hores anomenades *maniquins vivents*. Sobre aquest darrer aspecte, es té constància del testimoniatge (oral) del propietari de la perruqueria Nadeu Perruquers, que actualment ocupa aquests baixos, i, també, de les fonts fotogràfiques aportades per Elisa Lacambra, nora de Carmen Mir.

Interior de la botiga-taller
(Cardenal Lluch 6, Manresa).
Arxiu Elisa Lacambra



El decisiu trasllat a Barcelona

Gràcies als èxits i guanys conreats a Manresa, a la distingida clientela del Bages s'hi van afegir les exclusives i exigents clientes de l'alta societat barcelonina (burgeses, aristòcrates, cantants, etc.) pels volts del 1948, quan va compartir la botiga-taller del carrer Aragó amb una dissenyadora de barrets (Casamartina, 2021, p. 178). Al cap de poc temps, mentre romania en actiu el taller de Manresa, el 1952 va obrir el seu primer taller en solitari al final de la Rambla de Catalunya de Barcelona, molt a prop del seu domicili particular, ubicat al carrer Muntaner, concretament entre els carrers París i Còrsega (Elisa Lacambra, juny 2022). D'aquesta època, es podria afirmar que la casa Mir tenia al seu càrrec més de 150 treballadores. Pels volts de l'any 1958, sense sortir de l'Eixample, es va tornar a traslladar al principal del carrer Provença, 245, un espai suficientment ample, que va permetre aixoplugar una zona dedicada al taller i, alhora, una altra zona destinada a l'organització de passarel·les privades i públiques. Durant aquesta època, va decidir tancar la seu manresana per centrar-se més en les demandes barcelonines i madrilenyes, tant a la seu del carrer Provença com a les seves *boutiques* de Barcelona i Madrid (Elisa Lacambra, juny 2022).

Val a dir que la seu del carrer Provença va romandre en actiu fins al 1988, a conseqüència del volum de treball i del prestigi social que tenia. Des del seu origen, la seu de Provença es va organitzar, pel que fa a la producció, en dos grans tallers: el taller de fantasia i el taller de sastreria. El taller de fantasia es dedicava als vestits de núvia, els vestits de gala i els vestits per a ocasions (còctel, matí, tarda o nit). Es tractava d'un taller protagonitzat per dones modistes i cosidores que, si més no, van anar de bòlit per poder fer-se càrrec de l'alt volum de feina. En altres paraules, s'hi havien d'enllestir les puntuals col·leccions de tardor-hivern i primavera-estiu de cada passarel·la organitzada per la Cooperativa de la Alta Costura Española a Barcelona, les altres passarel·les i mostres nacionals i internacionals, i, ensems, els encàrrecs puntuals de les clientes que sovint visitaven el taller. Pel que fa al taller de sastreria, especialitzat en abrics i vestits jaqueta, es va encarregar d'elaborar una producció important, però no tan voluminosa com l'anterior. A més a més, va ser l'únic taller que, sota la direcció d'una dona encarregada, Juana Alarcón, va comptar també amb homes sastres, com ara Josep Vidal, operatiu en el taller de Provença pels volts dels anys seixanta (Elisa Font i Maribel Mainer, 2022).

Per cloure l'apartat, s'ha d'aclarir que, de forma rutinària, les clientes van poder adreçar-se directament al taller del carrer Provença, número 245, per fer encàrrecs, prendre mides, emprovar-se la roba en format de glassetes, gaudir de desfilades de models privats, etc. A mitjan dels anys seixanta, a les cases de moda d'alta costura es van posar de moda les cites de còctels, festes privades i passarel·les públiques a unes franges horàries determinades, és a dir, des de les 18 fins a les 19 hores. Des d'aquest rerefons, la firma Carmen Mir també va programar les seves passarel·les públiques en unes dates concretes i, habitualment, a les set del vespre. En el cas de les mostres organitzades al voltant d'un còctel, convé recordar la presentació de la col·lecció a la premsa i la tarda de còctel i vetllada nocturna, dinamitzada per les col·leccions de Claudio Marce i Carmen Mir (*Alta Costura*, 1962).

Període d'esplendor de la casa Mir

Cap al 1964, la casa de moda Carmen Mir, amb esforç i molt enginy, va aconseguir formar part de la selecta Cooperativa de la Alta Costura Española, junt amb les firmes d'alta costura de Pedro Rodríguez, Santa Eulàlia, Pertegaz, Asunción Bastida i El Dique Flotante. Mir va cobrir la vacant que va deixar Pedro Rodríguez el 1963. Gràcies a aquesta cobertura oficial, la marca Mir va ser coneguda en moltes passarel·les i trobades de la moda nacional i internacional. De la mateixa manera que va passar al món de la cultura, el franquisme va instrumentalitzar, propagandísticament, aquesta entitat per poder promocionar una moda nacional d'alta costura de gran qualitat, moderna i creativament equiparable a la moda internacional.

Davant el creixent èxit nacional i internacional, cap a l'any 1969, a banda de la seva seu principal al carrer Provença, la firma Mir va comptar amb dues *boutiques* a les ciutats de Madrid i Barcelona. Primerament, a instàncies de la clienta Aline Griffith, espia nord-americana i comtessa de Quintanilla i Romanones, es va obrir la primera *boutique* al carrer Velázquez, número 86, al barri de Salamanca de Madrid. Com que Madrid no tenia cap taller de producció pròpia, les peces de roba s'havien d'importar des del carrer Provença de Barcelona. Això va implicar que, dos cops a la setmana, tant Carmen Mir com la seva nora, Elisa Lacambra, agafessin els primers ponts aeris de l'època, de la companyia Iberia. A més a més, arran de l'èxit a Madrid, van haver de llogar un pis a prop de la *boutique* (Elisa Lacambra, juny 2022).

Exterior de la *boutique* de Barcelona el dia de la seva inauguració (1967).
Arxiu Elisa Lacambra



En canvi, la *boutique* de Barcelona es va obrir al juny de 1967 als baixos del carrer Bori i Fontestà, número 17. Aquesta *boutique* (avui és una perruqueria de luxe) estava ubicada a la zona alta, molt a prop del Turó Parc i del cèlebre *Tuset Street* dels anys seixanta i setanta.⁶ Es podria afirmar que la *boutique* del carrer Bori i Fontestà va representar el darrer baluard de la seva firma, perquè amb perseverança, va aconseguir superar la crisi del petroli dels anys setanta i la irrupció massiva del *prêt-à-porter* en el món de la moda. Així doncs, en contra de la voluntat de la seva fundadora, la seva continuadora en el negoci el 1977, Elisa Lacambra, va haver d'adaptar-se al mercat del *prêt-à-porter* amb dissenys més moderns, assequibles i de gran qualitat. Finalment, la botiga va romandre oberta fins a l'any 2006, moment en què la senyora Lacambra va

⁶ *Tuset Street* és una expressió que sintetitza un moviment cultural emergent i trencador, protagonitzat per una burgesia intel·lectual i d'esquerres, en els àmbits de l'art, el disseny, el cinema, la literatura, la música, i l'oci nocturn; una nova realitat desenfrenada i esnob, a ritme ie-ie, a la zona alta de Barcelona, centralitzada al carrer Tuset.

decidir posar punt final a més de cinc dècades dedicades a la moda catalana d'alta costura.

Trajectòria professional, estilisme, passarel·les i punt final d'una marca amb personalitat pròpia

Parlar de la trajectòria professional de Carmen Mir ens obliga a fer memòria de la gran transcendència de molts dels models que va dissenyar, com ara els uniformes per a l'equip d'atletes espanyols destinats als Jocs Olímpics de Mèxic de 1968, com els que llueixen les nadadores María Paz Corominas i Pilar Von Carsten en una fotografia publicada al diari *ABC* del 3 de setembre de 1968. O aquells models que, seguint l'estètica del pop i de l'art òptic, van deixar bocabadat el públic de la Fira Mundial de Nova York de 1965 i de les passarel·les d'Austràlia, els Estats Units (Dallas, Houston), Mèxic, Itàlia (Milà), França (París), Bèlgica i Egipte (Mora, 2013). Dins d'aquest context internacional, no hem d'oblidar pas la passarel·la de Houston, organitzada per la NASA (Parga, 2019), per a la qual Carmen Mir va dissenyar un model aeronàutic inspirat en el vestit espacial que duia Neil Armstrong quan va arribar a la lluna el 1969, una peça que va ser ovacionada; l'article de Mónica Parga a *VanityFair* (Parga, 2019) transcriu, sobre aquesta peça, les paraules següents de l'autora: «Hay un secretillo detrás de aquel traje. En él colaboró mucho mi padre, que leía muchas revistas estadounidenses, como *Life*, y ayudó a buscar en esas publicaciones imágenes de Armstrong». Pel que fa a l'àmbit nacional, cal assenyalar els uniformes proposats per a les hostesses d'Iberia, presentats en el marc d'un concurs de l'any 1970; malgrat la seva gran qualitat i originalitat, només van aconseguir el segon guardó. També cal destacar el vestit que va portar Laura Valenzuela en la presentació del festival d'Eurovisió del 1969.

Quant a l'estil, segons el meu parer, Carmen Mir ha sigut deutora i gran admiradora de Balenciaga. Tanmateix, ha rebut fortes influències de les peces de Santa Eulàlia i Asunción Bastidas en vestits i vestits jaqueta o dels *tailleurs* que han seguit una línia més estilitzada, elegant, sòbria i geomètrica. També tenia models més atrevits i en consonància amb les segones avantguardes (pop art, art òptic i art cinètic), en els quals, en certa mesura, es veu la influència d'Elio Berhanyer. Dins del context dels moviments d'alliberament sexual i feministes dels anys seixanta i setanta, es va incloure en les desfilades de les col·leccions Mir el vestit pantaló,⁷ com a reivindicació feminista d'una dona emancipada i independent, junt amb les singulars minifaldilles i maxifaldilles, introduïdes per André Courrèges a l'alta costura europea el 1964 i

⁷ Tot i que el pantaló femení es va popularitzar l'any 1969, durant la dècada dels anys vint i trenta, se'n feia servir a la llar i a la platja. Es tractava d'una mena de vestit pantaló sencer de platja. (Garcia, 2007)

popularitzades a Espanya per la dissenyadora britànica Mary Quant a l'estil més pop (Figueras, 2003, p. 20-23). I això sense oblidar la inclusió de les noves fibres sintètiques i artificials (plàstic, metalls, xarol, etc.), pròpies de l'emergent tendència futurista i espacial. En definitiva, es podria sintetitzar el quefer poètic de les col·leccions Carmen Mir amb les jaquetes, gavardines de llana, abrics, capes reversibles, faldilles i vestits amb un tarannà esportiu, lineal i geomètric, definits per les dobles costures, els talls perfectes, els brodats de pedreria i cristall, d'una gran varietat de teixits –llana, gases, organzes, tafetans i sedes–, i, sobretot, de pàl·lides i suaus tonalitats, en què destaquen els tons grisos, els grocs, els turqueses, els blaus i els blancs (Figueras, 1971).

Cal matisar que, molts cops, les seves passarel·les van ser enriquides amb la presència d'accessoris de grans dissenyadors de barrets i joies. En el primer cas, cal esmentar els excel·lents barrets d'Elena Katona, Martí i Martí o Rius de Forn. En el segon cas, s'ha de fer referència a l'elegància implícita i creativa de les joies d'Elsa Peretti: braçalets, cinturons i collarets de coure, llauna i llautó; com diu Josep Casamartina (Casamartina, 2021, p. 178), «Elsa Peretti va dissenyar joies exclusives per als vestits de la Carmen Mir».

Com a punt final d'aquest apartat, val a dir que els dissenys de Mir van estar en boca de persones prestigioses i d'alt llinatge com ara Maria Callas, la comtessa de Quintanilla, i els propietaris dels grans magatzems nord-americans Sachs i Bergdorf Goodman, entre d'altres. A més, va rebre nombrosos premis internacionals (Splendor of Spain) i nacionals (Los importantes, 1965).⁸ L'any 1977 va decidir retirar-se i deixar el seu llegat a la seva nora. I, malauradament, degut a una malaltia senil, el 1986 es va anunciar el seu lamentable decés.

LES TREBALLADORES DE CARMEN MIR PRENEN LA PARAULA

Els tallers de Manresa

Aquest apartat se centra en el testimoniatge escrit i oral de les dones que han estat al voltant de l'empresa de Carmen Mir i hi han col·laborat, des de les modistes, cosidores, dependents i treballadores domèstiques, fins a les models. Primerament, s'ha de fer esment de les dones cosidores i modistes de les dues seus de Manresa. Gràcies a la documentació fotogràfica de l'arxiu d'Elixa Lacambra i a la publicació *l'Abans* dedicat a Manresa (Garcia, 2001, p. 274-276), ens hem pogut fer una idea de les treballadores

⁸ Los importantes era el títol d'un premi força rellevant que, a instàncies del *Diario de Barcelona* i l'emissora de *Radio Barcelona*, va ser atorgat a la persona de Carmen Mir el 3 de maig del 1965 [Semprún, 1966, p. 83].



Treballadores amb Carmen Mir i familiars a Manresa [s/d].
Arxiu Elisa Lacambra

de Carmen Mir a la seu del carrer Cardenal Lluch. Era una època en què les seves treballadores anaven de bòlit; solien treballar de dilluns a dissabte, però en funció del volum de feina també treballaven molts diumenges. Gràcies a la fotografia de grup de 1951, publicada en el volum de *l'Abans* de Manresa, s'ha pogut enumerar la següent nòmina de dones treballadores de l'època manresana (Font; Parcerisas, 2017): Isabel Roca, Dolors Pacs, Teresa Vilaseca, Paquita Tarragó, Teresa Fontanet, Angelina Servitja, Angelina Martínez, Anna Parcerises i Gertrudes Parella. A aquest gruix de noms s'hi ha d'afegir Antonia Morey, una modista que va iniciar la seva carrera com a aprenenta al costat de Carmen Mir, segons ens apunta la modista nonagenària Isabel Vendrell en una entrevista telefònica (Isabel Vendrell, 2022).

Les modistes dels tallers de Barcelona

Pel que fa als tallers ubicats a Barcelona, d'entrada s'ha d'especificar que les cosidores i modistes que es van encarregar de la producció de modisteria anaven vestides amb una bata blanca. En canvi, les dones que solien atendre les clientes al taller de Provença o que feien de dependents a les dues *boutiques* de Barcelona i Madrid, segons relata Pilar Font, antiga encarregada de la *boutique* i del taller de fantasia: «portaven un calçat amb taló baix, una faldilla i una brusa de colors llisos, negres, granat i marró durant la temporada de la tardor. A la temporada de la primavera, les noies portaven una faldilla negra i una brusa de color beix. I, al mes d'agost, es portaven colors més clars» (Pilar Font i Maribel Mainer, 2022).

Sense sortir de l'àmbit dels tallers barcelonins i de la *boutique* barcelonina, es compta amb el testimoniatge cabdal de tres extreballadores de la casa de moda: Elisa Lacambra, Pilar Font i Maribel Mainer. Hi hem inclòs la seva nora, Elisa Lacambra, perquè va formar part del taller de la Rambla de Catalunya als anys cinquanta; primerament com a aprenenta i després com a maniquí vivent, fins



D'esquerra a dreta,
Elisa Lacambra,
Pilar Font, Maribel Mainer
[Barcelona, 2022].
Autor: Felip González

que es va casar amb el fill de la senyora Mir. De cop i volta, la jove model, coneguda com a *Eli*, va esdevenir la mà dreta de Carmen Mir i es va exigir a tot el personal que se la tractés amb respecte, amb l'apel·latiu de senyora Lacambra. En aquest sentit, la dissenyadora Mir era molt estricta i li agradava guardar les distàncies amb les seves treballadores.

Elisa Lacambra va ser introduïda a la casa Mir el 1950, gràcies a la seva cunyada Pilar Obón, coneguda com a Pilar Lacambra, que aleshores era l'encarregada del taller de la Rambla de Catalunya. No obstant això, la trajectòria de Pilar Lacambra a l'empresa es va veure truncada, perquè la jove encarregada va obrir el seu propi taller de modisteria a Barcelona, i s'hi va emportar moltes bones clientes de Mir, ja que oferia preus més competitius (econòmics). En aquella època, les dones no tenien moltes sortides laborals abans i després del matrimoni. El fet de formar part d'un taller de modisteria com a aprenenta, en certa mesura, donava cert prestigi laboral, ja que s'hi aprenia un ofici. La jove Elisa Lacambra sabia cosir i brodar, però encara li mancava molt de rodatge per conèixer bé l'ofici. En un principi, va fer d'aprenenta i va fer de tot; això és, posar punts, fer vores, picar colls, repassar, etc. Però la mateixa Lacambra reconeix que era una persona molt neguitosa i li costava roman-dre tant de temps cosint sense bellugar-se (Elisa Lacambra, juliol 2022). Així, en veure

Elisa Lacambra
com a maniquí
[entre 1950 i 1952].
Arxiu Elisa Lacambra



que la jove tenia bona traça i era maca, la senyora Mir la va posar a treballar com a maniquí entre els anys 1950 i 1952. D'aquest primer període es conserven algunes fotos de la jove fent de maniquí en solitari o acompanyada d'altres models.

Al llarg de la primera entrevista presencial amb la senyora Lacambra, vam poder comprovar el tràfec que suposava cada viatge amb la seva sogra a l'estranger —amb els permisos previs dels marits— per veure les novetats estilístiques a París o bé per muntar les seves desfilades arreu del món. En l'entrevista reconeix el magnífic aprenentatge que va fer del negoci de la moda al costat de la seva sogra. Es podria considerar que totes dues van treballar conjuntament a l'hora de dibuixar patrons o triar gèneres. No obstant això, com en totes les famílies, també hi va haver discrepàncies i dies de gran tempesta, especialment a l'hora d'interpretar l'estilística de cada col·lecció. En aquest sentit, la sogra va representar la tradició i els bons costums, amb què congregava les clientes més grans. En canvi, la nora va materialitzar dissenys més frescos i imaginatius que, amb el temps, van atraure un públic més jove. Aquestes dues línies es van materialitzar als anys setanta, quan la senyora Mir va decidir romandre al carrer Provença, mentre que la seva nora va apostar per la direcció de la *boutique* de moda del carrer Bori i Fontestà de Barcelona.



Carmen Mir i
Elisa Lacambra treballant
juntament (*Evening Tribune*,
San Diego, 1969).
Arxiu Elisa Lacambra

Pilar Font Arias, nascuda a Arbúcies el 1942, es va formar com a modista i professora de tall i confecció en una acadèmia del poble que feia servir el mètode Martí. A Barcelona, mentre treballava va ampliar els seus estudis a l'Escola de Feli Duce i a l'Academia Guerrero. Segons ens afirma la mateixa Pilar Font, va conèixer la casa Mir per la revista *Te/va* i, des d'aleshores, per convicció pròpia, va decidir formar part d'aquesta família cap al 1968. Al principi va començar a la *boutique* de Barcelona com a encarregada, però aviat va ser traslladada al carrer Provença per fer-se càrrec de la secció de fantasia. Amb la crisi dels anys setanta, l'empresa va haver de fer una reestructuració de plantilla i es va tancar la seu del carrer Provença. Aleshores només va quedar la *boutique*.

Durant les dues etapes com a encarregada de la *boutique*, Pilar Font recorda amb molta precisió que al principi hi havia dues dependents i l'anterior encarregada, que es deia Marta. Allà va adquirir l'elegància i el saber estar per poder atendre una distingida clientela. En paraules textuais de la senyora Font (Pilar Font, 2022): «si una

clienta entrava a la botiga i et deia bon dia es parlava en català i si et deia *buenos días* se li contestava en castellà».

En termes generals, als tallers i *boutiques* de la marca Mir es respirava un bon ambient de treball i companyonia. Algunes de les treballadores van ser les oficials Ana Maria, Magdalena Báez, Teresa Baró d'Avern (el marit de la qual era entrenador de waterpolo), Leonor Díaz, Esperanza, Isabel Menéndez, Carmen Rivera, Conchita Servià, Rosa Maria (de Vilanova i la Geltrú) i, entre les darreres incorporacions, Clara Soto (aprenenta), que va obrir una botiga de costura amb la seva germana a l'Hospitalet del Llobregat. Pilar Font, que fou l'encarregada, recorda que «si hi havia un problema a dins del taller, entre les treballadores s'havia de trobar la solució».

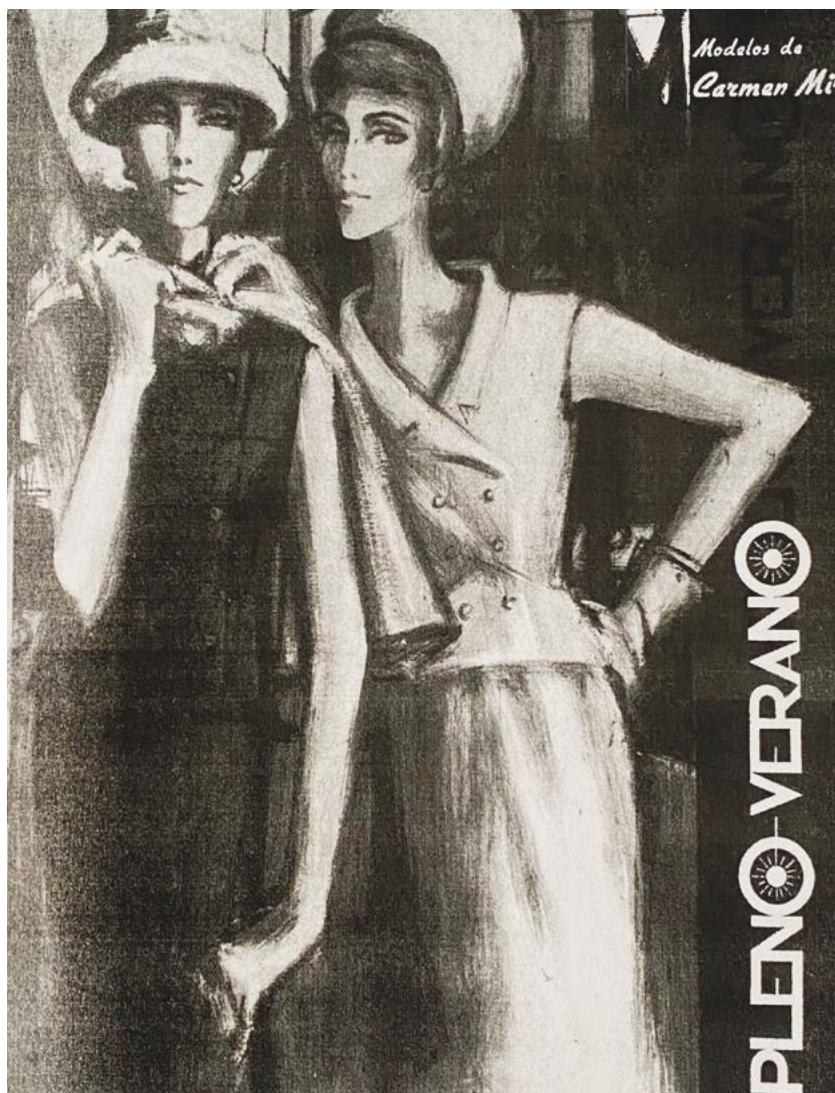
Maribel Mainer Torralba, provinent d'un poble d'Osca, cercava feina de costurera a Barcelona i va veure un anunci segons el qual necessitaven una persona modista a la casa Mir. Aleshores s'hi va posar en contacte per fer la setmana de prova i, un cop feta, va tornar al poble. La seva vida professional va canviar totalment quan va rebre la trucada de Carmen Mir. Sense pensar-s'ho gaire, Maribel va fer les maletes per instal·lar-se, de forma permanent, a Barcelona. A l'octubre de 1969, Maribel va començar a formar part de la gran família Mir com a dependenta de la *boutique* de Barcelona, sota la direcció de Pilar Font (Pilar Font i Maribel Mainer, 2022).

Una altra treballadora que cal destacar és Juana Alarcón, encarregada del taller de sastreria (Pilar Font i Maribel Mainer, 2022). Es tractava d'una oficiala força professional i treballadora que, aviat, va encarregar-se del taller de sastreria del carrer Provença. Les seves companyes la recorden com una dona de caràcter fort, que sovint es barallava amb els seus sastres.

Finalment, pel que fa a l'àrea del treball domèstic, cal destacar les anomenades *pieceras* en castellà i *passants* en català, com per exemple Núria García Vázquez. Aquesta passant, no només va rebre els encàrrecs de la casa Mir, sinó que també va treballar per a altres cases de moda com ara Rosser, Santa Eulàlia i Pedro Rovira (Casamartina, 2019, dossier de premsa, p. 6). En termes generals, les passants s'encarregaven de fer una part del procés productiu. També podien fer provatures al client per tal de fer les rectificacions, les reparacions i els repassos oportuns, i lliuraven la roba planxada, cosida i arranjada. Si hi havia bones *pieceras*, aquestes començaven i acabaven la peça (Pilar Font i Maribel Mainer, 2022). S'ha d'aclarir que la contractació de passants estava relacionada amb la manca d'aprenents als tallers. Amb tot, cal dir que, des dels darrers anys de la dècada del 1960, totes les modistes de Carmen Mir ja eren oficials perquè portaven molt de temps a l'empresa.

De maniquins a models de passarel·les

A les models de passarel·les de moda aleshores se les anomenava *maniquins vivents*, perquè interpretaven els tradicionals maniquins de fusta i, de forma performativa, solien materialitzar una mena de desfilada privada davant d'una clientela o de poques clientes. La professió de maniquí, al principi, estava lligada a les cases de moda de cert prestigi i d'alta costura. Normalment, cada casa de moda tenia diverses maniquins que, vestides amb bata blanca, amb el



cabell recollit en forma de monyo sobre el clatell i amb calçat de talons alts, esperaven a ser cridades per fer una desfilada de model. Mentrestant, solien passar l'estona xerrant, fent mitja o estudiant (Batlle, 1987, p. 85).

Dibuixos de Carmen Mir
[*Alta Costura*, 1963]

Al mateix temps, el concepte de maniquí o model podia fer referència als dibuixos de figurins i dones models posant amb què cada casa de moda il·lustrava la roba de la nova col·lecció, uns dibuixos estilitzats que es publicaven en revistes especialitzades d'estilisme com ara *Hogar y Moda*, *Alta Costura*, *Siluetas*, *Telva*, entre altres.

Des de mitjan anys cinquanta i al llarg de la dècada dels anys seixanta, hi havia moltes dones models que alternaven aquesta feina amb altres feines relacionades amb el món de l'espectacle i el cinema (Costa, 2016). Dins d'aquest món, es poden esmentar models relacionades amb els concursos de bellesa, com va ser el cas d'Alicia Borràs, proclamada Miss Espanya l'any 1965. També hi va haver tota una generació de models que va aconseguir fer-se un espai durant els anys transgressors de la *Gauche Divine*, representada per Susan Holmquist, Patty Shepard i Margaret Peters, entre altres. La majoria d'aquestes maniquins eren de procedència estrangera, ja que a Espanya aquesta professió estava molt mal considerada.

No obstant això, no s'ha d'obviar l'existència de maniquins nadiues, com ara Romy, Teresa Gimpera, Elena Duque, Nieves Navarro, etc. Teresa Gimpera va ser una pionera de models *freelance* i va ser força coneguda a través de les passarel·les i els reportatges fotogràfics que li feien, sovint lligats a les persones que freqüentaven el club social Bocaccio, al carrer Tuset, dins de l'anomenada *Gauche Divine* (Costa, 2019). En el cas de Carmen Mir, les principals models van ser la danesa Susan Holmquist, la menorquina Alicia Borràs, Conchita Espart, Encarnita Pacheco, Carmen Pardo, Romy (Casamartina, 2009, p. 23-28) i, en la darrera etapa, Judit Mascó.

LA DIADA DE SANTA LLÚCIA I LES MODISTILLES DE LA CASA MIR

Des del segle XIX, cada 13 de desembre, a Catalunya se celebrava la festivitat de Santa Llúcia amb carros guarnits que passejaven pels carrers principals de cada poble i ciutat les modistes mudades amb els seus millors vestits. Santa Llúcia, a banda de ser patrona de les persones invidents, ho és també de les modistes i costureres. Aquell dia les professionals de la costura no treballaven i era costum anar a missa al matí i a la tarda a berenar xocolata desfeta amb melindros i a fer altres àpats. En el cas de la ciutat de Barcelona, les modistes anaven a la plaça de la Catedral, on es feia el mercat de pessebres de Santa Llúcia. A la darrerria dels anys quaranta, la ciutat comtal va retre homenatge a les costureres i modistes, amb un certamen conegut amb el nom de *Reina de las modistas*, tal com es constata en una fotografia de María Martín feta per Carlos Pérez de Rozas (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 13.12.1945).

Tres finalistes del
Concurso Miss Modistilla.
A la dreta,
Elisa Lacambra (1950).
Arxiu Elisa Lacambra



A partir de la dècada del 1950, aquesta jornada festiva es complementava amb un concurs de bellesa, conegut amb el nom de *Miss Modistilla*, celebrat al vespre a l'Hotel Calderón. Sobre aquest concurs, s'ha de ressaltar el testimoni directe d'Elisa Lacambra, que a l'any 1950 va aconseguir el segon premi com a model de la casa Mir). El premi va consistir en una dotació econòmica en metàl·lic, una copa i una banda ben guarnida; la mateixa guardonada ho relata amb aquestes paraules (Elisa Lacambra, juliol 2022):

«El dia de Santa Llúcia de 1950, quan encara estava soltera, feien el concurs de *Miss Modistilla*. Es presentaven noies de l'alta costura i em vaig presentar com a Carmen Mir i vaig quedar en segona posició. A la nit, va venir el fill de la Mir a la festa dels premis i vam ballar junts. En aquell precís moment, va ser el primer cop que em va declarar el seu amor.»

En la dècada següent, algunes edicions de la jornada de *Miss Modistilla* (1968 i 1969) van conviure amb els concursos de vestits de paper i el popular certamen de vestits econòmics. El concurs de vestit econòmic va consistir en una competició de vestits fets per les modistes de Barcelona, amb un cost igual o inferior a cinquanta pessetes (*Alta Costura*, febrer 1965, p. 46-47). Aquesta gala va ser iniciada pel director de Ràdio Barcelona, Manuel Tarín Iglesias. Cal destacar l'edició de 1965, celebrada el dia 13 de desembre al matí, al teatre Calderón de Barcelona i retransmesa en directe pel locutor Alberto Nadal en el programa de ràdio *Coser y cantar*, en la qual es va atorgar el tercer premi a la casa Mir, representada per la modista Ana González, amb un vestit negre de percala i un enganxall d'argent (tapa de iogurt). Aquest vestit de fantasia va suposar un cost de 43,20 pessetes.

Pel que fa a la dècada dels anys setanta, cal fer memòria de la tarda del 13 de desembre de 1971, quan l'equip de Carmen Mir, inclosa la senyora de la neteja, van presentar dos vestits amb dissenys



Festa de Santa Llúcia.
Tres finalistes del concurs de vestits de paper (1969).
Autor: Carlos Pérez de Rozas.
Arxiu Fotogràfic de Barcelona

d'Elisa Lacambra al concurs de vestit econòmic. El primer vestit, guanyador del primer premi, lluiïa unes tonalitats blanques i negres i una estructurada ornamentació romboidal (Comín, 1971, p. 49). El segon vestit, que va aconseguir el tercer guardó, es caracteritzava pel color rosa i un cinturó de pedreria. Les modistes havien de presentar ambdós vestits en una desfilada de moda en el mateix teatre Calderón. El primer vestit el va lluir l'oficiala Leonor Díez i l'oficiala Maribel Mainer va fer de model del vestit rosa. És important assenyalar que els diners guanyats amb aquests dos premis es van repartir, de forma equitativa, entre tots els membres de l'equip (Pilar Font i Maribel Mainer, 2022).

CONCLUSIÓ

D'entrada, val a dir que l'estudi del quefer creatiu de Carmen Mir, des de la mirada esbiaixada de les seves treballadores a Manresa i a Barcelona, ha resultat força complex i incomplet perquè moltes de les treballadores han desaparegut, o bé se n'ha perdut el contacte. En el pitjor dels casos, gran part d'aquestes dones han deixat aquest món. No obstant això, s'han d'agrair les orientacions bibliogràfiques i les aportacions orals i documentals de Josep Casamartina, Isabel Campi, Antonina Crespiera, Pilar Font, Sergi Jiménez, Elisa Lacambra, Maribel Mainer, Montserrat Ribas i, especialment, el personal del Centre de Documentació del Museu del Disseny. Sense aquesta ajuda inicial no hagués sigut possible reunir alguns noms i cognoms de les treballadores ni s'hauria pogut entendre millor el negoci de la moda d'alta costura i, alhora, dibuixar algunes pinzellades sobre el sistema de treball de Carmen Mir.

El sistema de treball de la senyora Mir parteix, d'una banda, d'una tradicional estratificació laboral patriarcal, basada en una suposada naturalització fisiològica i reproductiva de les dones envers el domini de l'agulla i de la confecció. D'altra banda, la mateixa divisió jeràrquica i l'explotació laboral del món tèxtil, des d'una concepció masculista, ha justificat l'empobriment salarial de les dones treballadores per la seva dependència al salari principal, aportat pels seus marits. En altres paraules, les dones, primordialment, són mestresses de casa, i en el cas d'exercir una feina remunerada fora de la llar, especialment les dones casades, necessiten un permís del marit i un ferm compromís vers les seves obligacions domèstiques.

Seguint el fil del paràgraf anterior, s'ha d'assenyalar la propícia i afortunada col·laboració del pare i, després, del marit de Carmen Mir en el seu negoci, al llarg de la seva trajectòria. Una vida sencera sacrificada a les agulles i a l'aposta per una moda ben elaborada i de frenètica actualitat. Tanmateix, cal fer esment que molts dels seus dissenys van ser víctima de la famosa estratègia propagan-

dística del règim d'operació cosmètica, que, en termes de política d'afers exteriors, es va traduir en el patrocini, el finançament i el suport estatal a les arts, les artesanies, les arts industrials i les arts tèxtils. Aquest patrocini o ajuda oficial a les cases de moda de més renom no ha estat exempt de qualsevol temptativa de caràcter més oportunista o netament propagandístic.

A més a més, s'ha d'assenyalar que la pertinença o l'apropament a la Cooperativa de la Alta Costura Española va propiciar que moltes persones dissenyadores de l'alta costura no només sortissin del país i assolissin cert prestigi, sinó que fossin, de forma indirecta, instrumentalitzades pel règim com a transmissores de la bona salut de l'Espanya franquista. En definitiva, la Cooperativa va ser un autèntic trampolí per vendre les seves col·leccions i aconseguir noves clientes a escala nacional i internacional. Així doncs, s'ha d'entendre que més enllà de les ideologies, moltes cases de modisteria a mida van voler formar part d'aquest engranatge oficialista, amb objectius purament professionals i mercantilistes.

En aquesta línia més oficialista, cal dir que moltes de les persones entrevistades han mostrat una percepció positiva de la gestió de l'exministre franquista Manuel Fraga Iribarne, ja que des del Ministeri d'Informació i Turisme va difondre una nova marca d'Espanya més aperturista i amable, si es compara amb els anys de l'autarquia econòmica (1939-1957), a partir del turisme de sol i platja, de l'art i el món de la moda. En aquest sentit, és força raonable que les grans cases de modisteria i moltes modistes enyorin aquesta època passada respecte a l'actual, especialment perquè en van sortir molt beneficiades. L'alta costura i la roba a mida en general va poder viure de les clientes habituals, de les ajudes oficials i dels puntuals rituals en la indumentària quotidiana de les classes mitjanes i benestants. Actualment, moltes cases de moda d'alta costura han sobreviscut gràcies a la seva conversió al *prêt-à-porter*, a la inclusió de complements i a les idiosincràtiques línies de fragàncies o perfum.

Pel que fa a la professionalització de les modistes, val a dir que ha existit una clara continuïtat des dels temps de la Restauració borbònica. De forma gradual, les dones modistes han anat guanyant terreny als sastres. Socialment, es tractava d'un ofici femení, d'una banda, ben reputat i, de l'altra, criticat per un sector més conservador i moralista. Malgrat les fortes controvèrsies, a efectes laborals l'ofici de modista o de sastressa va ajudar, en part, a l'emancipació econòmica i a la visibilització professional de les dones. Això explicaria que moltes dones de classe mitjana, anomenades *les burgeses obreres* (Casamartina, 2019, p. 27), en comptes d'optar als estudis superiors i universitaris, es decantessin pel món de la costura, gràcies als bons referents de les poques grans modistes

de fama internacional que, en termes generals, solien sortir a les revistes, viatjaven sovint, fumaven i, per tant, representaven un estil de vida sofisticat i modern.

Pel que fa a les extreballadores de la casa Mir entrevistades, hi ha un clar consens entre elles sobre la professió, les relacions interpersonals i el seu protagonisme en els tallers i botigues de la casa Mir. Amb tot, s'ha d'aclarir que es tracta d'unes aportacions parcials. A l'hora de fer un estudi etnogràfic amb un rigor més quantitatiu i qualitatiu, es requereix un nombre important i variat de persones entrevistades i documents primaris, que aportin dades rellevants al voltant de les contractacions, les remuneracions de cada categoria professional, les jornades laborals, els tipus de tasques encomanades, l'estat de salubritat i ventilació de les infraestructures de cada taller, el dret a tenir vacances pagades o un subsidi de seguretat social en cas de malaltia, etc.

Entre les dades rellevants esmentades més amunt, s'ha de posar especial èmfasi en la dificultat d'obtenir la documentació primària relacionada amb la remuneració dels sous i el tipus de contractació. En aquest sentit, es pot entendre la por de les persones contractants d'ensenyar documents sobre això, ja que formen part d'unes pràctiques il·lícites i abusives, però generalitzades i permeses pel mateix règim. A més a més, cal recordar que durant el franquisme va predominar el paternalisme i el corporativisme d'un Sindicat Vertical que només obeïa als interessos dels patrons i de les patrones. De manera freqüent, es considerava consuetudinari despatxar les noies en èpoques de poca feina i tornar-les a agafar en èpoques de vaques grasses. I, per a més *inri*, se solia pagar en sobres i no es declaraven tots els impostos estipulats.

També cal analitzar breument la tradició de les festes de Santa Llúcia, un dia festiu per a costureres i modistes; mentre al matí se les passejava amb carros guarnits i se les beneïa en la santa missa, al vespre podien participar en concursos de bellesa, on se les cosificava sexualment en comptes d'exaltar les seves capacitats professionals. Amb la irrupció del franquisme, no només es va potenciar la imatge d'una dona afable, domesticada i reproductiva, sinó que a més es va implantar la diada de les *modistilles*, és a dir, de les treballadores de l'agulla o de les cosidores pobres, a les quals un dia a l'any se'ls rendia homenatge amb el cèlebre concurs d'indumentària econòmica, representat per les millors treballadores de l'*star system* de l'alta costura barcelonesa.

Per acabar, es vol posar de manifest que, tot i que aquest article ha sigut el resultat d'un apassionant treball de recerca de gairebé dos mesos, encara resta molt per fer. En aquest sentit, s'ha d'interpel·lar les persones investigadores i interessades en el món de

les modistes i cosidores de l'alta costura durant el franquisme a construir nous relats discursius i nous enfocaments sobre la realitat quotidiana i material de les vertaderes heroïnes de l'agulla d'alta costura.

BIBLIOGRAFIA, BIBLIOGRAFIA WEB I RECURSOS DOCUMENTALS

Bibliografia

ALBERTÍ i CASAS, Elisenda. *Un passeig per la moda de Barcelona. Modistes, sastres, botigues... del mirinyac als anys vint*. Barcelona: Albertí Editor, 2013.

BATLLE, Asunción. *Espanya, 50 anys de moda*. Barcelona: Centro de Promoción de Diseño y Moda. Ajuntament de Barcelona, 1987.

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

CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep; PUIG, Jordi. *Barcelona alta costura*. Sant Lluís: Triangle Postals, 2009.

CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep. *Moda i modistes: Col·lecció Antoni Montpalau*. Barcelona: Museu d'Història de Catalunya: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 2019.

CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep. CASAMARTINA i PARASSOLS, Josep. *Chapeau! De Casas y Picasso a Balenciaga y Pertegaz*. Barcelona: Triangle Postals, 2021.

COMAS, Francesc; GONZÁLEZ, Marta; TORRAS, Agnès. *...I les nenes a cosir: Modistes i cosidores de la Manresa d'abans* [fullet de l'exposició]. Manresa: Museu Comarcal de Manresa, 2014.

COMÍN, María Pilar. «Santa Lucía en las ondas». *La Vanguardia*, núm. 32.824 (16 desembre 1971), p. 49.

Espanya. Orden de 20 de diciembre de 1948 por la que se complementa el Reglamento Nacional de Trabajo en la Confección, Vestido y Tocado, de 16 de junio de 1948. *Boletín Oficial del Estado*, núm. 9 (9 gener 1949), p. 126-128.

Espanya, 50 años de Moda. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1987.

FIGUERAS SERRA, Josefina. (1971). «Así son las colecciones españolas». *Ama*, núm. 270 (1971) p. 60-81.

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

GARCIA CASARRAMONA, Gal·la. *L'Abans de Manresa*. El Papiol: Editorial Efadós, 2001, p. 274-276.

GARCÍA CLAVER, Esperanza. *Modelo del Mes: Traje pantalón: Carmen Mir*. Madrid: Museo del Traje, 2007.

GONZÁLEZ I ESQUERDO, Marta. *...i a la tarda a cosir: La veu de les àvies*. Manresa: Centre d'Estudis del Bages, 2007.

MANZANERA, Laura. *Del corsé al tanga: 100 años de moda en España*. Barcelona: Ediciones Península, 2011.

MARTÍN I ROS, Rosa Maria. *1881-1981. Cent anys d'indumentària*

[Catàleg de l'exposició commemorativa del centenari de Picaso]. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1982.

PUERTAS I NOVAU, Sílvia. *Artesanes i obreres: Treballadores de l'agulla a la Barcelona contemporània*. La Mañana: Ajuntament d'Alguaire, 1994.

SEMPRÚN, Alfredo. «Los importantes de 1965». *Diario ABC* (15 abril 1966), p. 83.

TATJER MIR, Mercè. *Barcelona, ciutat de fàbriques*. Barcelona: Albertí Editor, 2014.

VAQUERO ARGÜELLES, Isabel. «El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX». *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, núm. 0 (2007), p. 123-134.

Bibliografia web

CÍRCULO DE ORELLANA; INSTITUTO CERVANTES. Carmen Mir [en línia]. Ciclo Españolas por descubrir, 30 gener 2019.

<[HTTPS://BIT.LY/3QWBO9F](https://bit.ly/3QWBO9F)> [Consulta: 22 novembre 2022].

COSTA, Ivan. «Les maniquins dels anys divins» [en línia]. *Diari Ara* (8 maig 2016). <<https://bit.ly/3c6CrEN>> [Consulta: 22 novembre 2022].

FONT, Lluïsa; PARCERISAS, Conxita. «Maria Mir Lluçades» [en línia]. Blog Manresanes que han fet història, 24 novembre 2017.

<<https://bit.ly/3ChUGln>> [Consulta: 22 novembre 2022].

FONT, Lluïsa; PARCERISAS, Conxita. «Carmen Mir Lluçades» [en línia]. Blog Manresanes que han fet història, 24 novembre 2017.

<<https://bit.ly/3PBJ27K>> [Consulta: 22 novembre 2022].

MASFURROLL, Gabriel. «Mis orígenes emprendedores: mi abuela y mi madre» [en línia]. Web de Gabriel Masfurroll, 10 agost 2008.

<<https://bit.ly/3T6BrBs>> [Consulta: 22 novembre 2022].

MODA Y MODOS. «Carmen Mir y la alta costura en España» [en línia]. Blog Moda y Modos, 6 febrer 2019.

<<https://bit.ly/3SZnULM>> [Consulta: 22 novembre 2022].

MORA, Charo. «Carmen Mir: Una purista de la moda» [en línia]. *Yo Dona. La revista para la mujer* (26 juny 2013). <<https://tuit.cat/ySdoa>> [Consulta: 22 novembre 2022].

PARGA, Mónica. (2/02/2019). «Carmen Mir, la diseñadora olvidada por la historia que llegó a tener 200 empleadas y desfiló en Estados Unidos» [en línia]. *Vanityfair* (2 febrer 2019). <<https://acortar.link/3bWbqY>> [Consulta: 22 novembre 2022].

Recursos documentals

Arxiu Fotogràfic de Barcelona. Col·lecció fotogràfica de Pérez Rozas.

Arxiu Comarcal de Bages. <https://xac.gencat.cat/ca/lLista_arxius_comarcals/bages/> [Consulta: 22 novembre 2022].

Arxiu Municipal de Manresa. <<https://www.manresa.cat/>> [Consulta: 22 novembre 2022].

Arxiu Nacional de Catalunya. <<https://anc.gencat.cat/es/inici/>> [Consulta: 22 novembre 2022].

Hemeroteca de la revista *Alta Costura*. <<https://trencadis.diba.cat/>>
[Consulta: 22 novembre 2022].

Entrevista presencial a Elisa Lacambra al seu domicili de
Barcelona el 22 de juny de 2022.

Entrevista presencial a Josep Casamartina en una cafeteria de
Barcelona el 9 de juny de 2022.

Entrevista telefònica a Isabel Vendrell el 14 de juliol de 2022.

Entrevista presencial a Montserrat Ribas i Sorinas a Manresa el 14
de juliol de 2022.

Entrevista presencial a Elisa Lacambra, Pilar Font i Maribel Mainer
al domicili de Lacambra a Barcelona el 27 de juliol de 2022.



— Camil·la Lloret

Una dona

amb ofici

**Pionera de la professionalització
musical a Catalunya**

Escola Superior de Música de Catalunya
Grup de Recerca en Estudis Culturals i Musicals
(2021 SGR 00454)

Anna Costal i Fornells
Joan Gay i Puigbert
Laura Pallàs i Mariani
Josep Pujol i Coll

RESUM

Camil·la Lloret i Altafulla (22 de novembre de 1903 - 14 de maig de 1998) va ser durant unes quantes dècades la professora de música més coneguda de la ciutat de Figueres. La seva intensa activitat pedagògica va concretar-se en la creació de diverses entitats d'ensenyament musical i va impulsar la carrera de molts músics que van esdevenir professionals. Tanmateix, el seu perfil biogràfic presenta moltes altres facetes que cal conèixer per situar correctament el personatge singular i poc convencional que va ser –sobretot pel que fa a la seva vida com a intèrpret de piano, des de la infantesa i joventut, desenvolupada sovint en entorns dominats per músics masculins, com ara les orquestres de ball. Els temps que va viure van marcar una trajectòria en què van tenir cabuda les músiques per al cinema mut, els concerts clàssics, l'arribada del jazz, l'eufòria de la Segona República, el trasbals de la Guerra Civil, la repressió posterior i, sobretot, la llarga ombra del període franquista, durant el qual Camil·la Lloret va continuar treballant i trencant motlles. Aquest article proposa una perspectiva musicològica en el tractament de les fonts orals i documentals amb diversos objectius: oferir una anàlisi completa de l'empremta històrica que va deixar Camil·la Lloret i revisar alguns aspectes poc explicats de la seva biografia, posar en valor la significació de la seva figura i, finalment, integrar-la dins d'un teixit de dones vinculades al món de la música, de generacions i circumstàncies properes, en lloc de continuar assenyalant-la com una excepció.

PARAULES CLAU:

Música a Catalunya, pedagogia musical, música de ball, orquestrines de jazz, repressió franquista

INTRODUCCIÓ

Camil·la Lloret va ser tota una institució musical i cultural. Vint-i-cinc anys després de la seva mort ho corrobora la plaça que té dedicada a Figueres i el mèrit d'haver obtingut la Fulla de Plata, la màxima distinció municipal, però sobretot el reconeixement d'una munió de conciutadans que encara tenen un record ben viu de la «senyora Camil·la». Al segle XXI, la premsa local ha anat publicant articles d'interès sobre la seva figura, apunts rellevants però esparsos, i la bibliografia figuerenca i d'àmbit musical ha destacat diverses facetes de Lloret, però sense aprofundir-hi.



A més de ser l'objecte d'estudi d'aquest article, la trajectòria professional de Camil·la Lloret també ens permet, des de la musicologia, ampliar el coneixement sobre un període historiogràfic parcial i escàs pel que fa al paper de les dones catalanes en l'àmbit musical, especialment les que van encetar i liderar projectes que ni eren els més habituals ni tenien les mateixes oportunitats fora de les grans capitals. L'experiència que hem adquirit en recerques prèvies ens ha estimulat, a més, a plantejar un parell d'objectius específics: d'una banda, relacionar la trajectòria de Lloret amb la d'altres do-

nes per començar a entendre la seva participació en aquest àmbit artístic no pas de forma aïllada sinó conjunta; de l'altra, fixar-nos una mica més en les orquestres de ball, uns espais d'exhibició habitualment masculina i encara més restringits per a les dones al llarg del segle passat.

Per tal d'assolir els nostres propòsits, hem consultat premsa històrica i hem localitzat i analitzat diverses fonts primàries, majoritàriament a la Col·lecció Camil·la Lloret de l'Arxiu Comarcal de l'Alt Empordà (ACAE-CCL), a l'Arxiu Municipal de Figueres (AMF) i a l'Arxiu del Casino Menestral de Figueres. A més, entre el juny i el juliol de 2022, hem entrevistat Margarita Mas, deixeblla de Lloret i, més endavant, amiga i professora de l'escola de música en la darrera etapa al Casino Menestral i en l'etapa que s'inicià amb el trasllat a l'Escola d'Arts i Oficis; Josep Quer, contrabaixista de carrera internacional que va estudiar amb Lloret de petit; i Antonio Barris, trompetista que va coincidir amb ella a l'Orquestra Panamá. També hem tingut converses telefòniques amb persones que la van conèixer i d'altres que ens han facilitat informacions diverses: Maria Dolors Bech de Careda i Maria Dolors Casellas, deixebles de les primeres èpoques; Núria Bassagañas, Alfons Gumbau i Montserrat Mauné, informants de tantes recerques sobre la vida musical figuerenca; Dolors Barbany i Victòria Palma, mare i filla, deixebles de Lloret; Jaume Nonell, historiador sardanista, i Ismael Suñé, deixeble de Lloret i actual director de l'Escola de Música del Casino Menestral de Figueres.

PROFESSORA FIGUERENCA EN L'ÈPOCA FRANQUISTA

La trajectòria pedagògica de Camil·la Lloret és una de les facetes que, a Figueres, molta gent recorda. «La senyora Camil·la imposava respecte, era una professora molt estricta, rígida en els seus mètodes, i alhora molt humana», explica Maria Dolors Bech de Careda, que va començar a rebre lliçons particulars a domicili i posteriorment va acabar la carrera de piano com a deixeblla de Lloret. Maria Dolors Casellas també va estudiar amb ella des de petita: «Jo vaig néixer l'any 1937, i als set anys ella ja venia a casa i de vegades anava jo al seu pis. Era una professora boníssima, i també molt exigent, que no volia perdre el temps. Era una dona carismàtica, avançada a la seva època». A la dècada de 1950, va començar a impartir classes de solfeig i teoria musical a l'Escola de Música de l'Obra Sindical de Educación y Descanso, ubicada a l'actual Museu de l'Empordà i que aleshores ocupava la Delegación Comarcal de Sindicatos.¹ Als llibres de comptes hi anotava el nom de tots els alumnes amb el concepte «Escuela en C.N.S» o «C.N.S.», és a dir, la Central Nacional

¹ *Ampurdán*, 29.10.1952, p. 5. Un article anuncia la «Apertura de la Escuela de Música» d'aquell curs.

Sindicalista o Sindicat Vertical.² Josep Quer va estudiar amb Lloret en aquella època i recorda que «allà vam començar molts, bastanta gent, en Carles Varela, en Miquel Aiguabella...». Les classes eren al Cafè de la Cambra, el popular cafè situat a la planta baixa de l'edifici, que «era una sala gran, tan gran que hi havia un espai per a un piano de paret». Ja en aquella època, algunes estudiants més avançades, com Pilar Vilert i Capa i Enriqueta Corcoll i Gebrat, l'ajudaven amb els més menuts, li feien d'assistents.³ De vegades també feia anar els estudiants a casa seva, al pis del carrer d'Olot, on va viure tota la seva vida i on tenia el piano de cua. De fet, compaginava els dos espais, perquè també publicava anuncis de classes a domicili: «Carrera Oficial de música: solfeo, teoria, piano, etc. Títulos y Diplomada en el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona. Olot, 12, 1º, Figueras».⁴ Tant en un lloc com en l'altre, les classes eren mixtes, de nens i nenes sense distincions, i com a professora «era molt recta», recorda Quer, perquè ensenyava música amb l'objectiu de «formar músics».⁵

Efectivament, Lloret tenia una idea de la pedagogia musical inseparable de l'objectiu final dels estudis: dotar l'alumnat de tots els recursos necessaris per exercir l'ofici de músic. «Era una dona que mai va acceptar que la gent aprengué música perquè sí», explica Margarita Mas. Fins i tot més endavant, ja a la dècada de 1970 i tot i la seva edat avançada, no va canviar mai d'opinió: «Quan venien els exàmens de la mainada a l'institut, ella no estava d'orgues. Per a ella la música era *lo primer*. No va canviar mai. Ella feia músics». Potser sí que hi renunciaven una part dels estudiants, especialment les noies de famílies acomodades que anaven a música per estatus social, una tradició que es remuntava a segles d'història cultural europea. Mas ho expressa d'aquesta manera: «Els nois hi anaven per ser músics.



Camil·la Lloret
a casa seva, 1985
(AMF, Fons Camil·la Lloret
Altafulla, Àlbum 0006)

² ACAE-CCL, n. 166, «Gener 1948 - Desembre 1954». Les anotacions «Escuela en C.N.S.» o «C.N.S.» apareixen al mes d'octubre de 1952 i del maig de 1953, respectivament.

³ Aquesta informació és de Margarita Mas i, a més, segons les llibretes de comptes de Lloret, Pilar Vilert va rebre classes de Lloret entre el 1947 i el 1954 i, en els darrers dos anys, del 1952 al 1954, hi consten pagaments com a assistent; d'Enriqueta Corcoll, alumna entre el 1946 i el 1954, només consten tres mesos de pagaments l'any 1954 (ACAE-CCL, n. 167, «Gener 1948 - Desembre 1954»).

⁴ *Ampurdán*, 17.10.1951, p. 7.

⁵ Josep Quer i Agustí apareix com a alumne de Lloret entre el maig de 1953 i el desembre de 1954, que és quan acaba un dels llibres de comptes i ja no continua amb aquests conceptes (ACAE-CCL, n. 167, «Gener 1948 - Desembre 1954»).

Les noies perquè quedava bé, això és el que passava». A Figueres hi havia altres professores, com per exemple Rosa Maria Gratacós (1929-2021).⁶ Ara bé, l'aspecte que diferenciava Lloret de la resta de professores de música de la ciutat era el fet que ella havia exercit i exercia l'ofici de música en orquestres de ball, un detall gens menor des de la perspectiva de gènere i que desenvolupem més endavant. D'aquesta experiència tan excepcional en una dona, diversos alumnes en van treure profit: «Era molt responsable aquesta dona, i molt conseqüent. Li estic molt agraït, em va ajudar molt», recorda Josep Quer; i Margarita Mas hi afegeix: «Va sembrar de músics les orquestres d'aquell moment, la Maravella, la [Principal de la] Bisbal, a tot arreu hi havia músics que havien sortit de la Camil·la».

— Ella havia exercit i exercia l'ofici de música en orquestres de ball

A principis del curs 1954-1955, Lloret va enviar una sol·licitud al Conservatori Superior de Música del Liceu, la institució on ella havia estudiat. Demanava que l'escola de música que dirigia a Figueres, vinculada al Sindicat Vertical, pogués tenir el reconeixement de filial. Ja feia anys que portava els estudiants un parell o tres de vegades cada curs al Liceu, perquè poguessin fer-hi alguna classe amb el professorat de la institució: Enric Ribó, Pere Vallribera i Antoni Bosom feien una supervisió dels aprenentatges. «Anar a Barcelona era tota una excursió, ella hi tenia molts amics, i nosaltres hi vàiem un món diferent del de casa», relata Maria Dolors Bech de Careda. En l'acta de la reunió del 27 d'octubre de 1954, la junta del Conservatori va considerar que se li respongués amb un «enterado de la Directiva», i que «por falta de antecedentes» fos cursada «la petición de detalles convenientes a cursos, clases, profesoras, número de matrículas, etc., elementos de juicio necesarios para proveer a lo solicitado» (Serrat, 2017, p. 179). Les filials del Liceu eren escoles de música que seguien el pla d'estudis i examinaven l'alumnat segons el programa i sistema d'avaluació d'aquella institució, que ja havia previst aquell sistema de xarxa d'afiliacions l'any 1921. No va ser fins a la Segona República, tanmateix, que es van crear les primeres filials a Sabadell, Olot i Tarragona. Més endavant, durant el franquisme, n'hi hagué a Girona, Lleida, Badalona, Sant Feliu de Guíxols, Palma, la Seu d'Urgell i Balaguer, per citar-ne algunes (Pujol, Pallàs, Gay, Costal, 2019, p. 61). En la resposta a la sol·licitud de Lloret, la manca d'antecedents no es referia pas a les filials en general, sinó al fet que per primera vegada es tractava d'una petició

⁶ Rosa Maria Gratacós Fàbregas havia estat distingida amb el títol de Ciutadana d'Honor de Figueres i va dedicar cinquanta anys de la seva vida a la docència (*El Punt Avui*, 26.6.2021).

a títol personal. Per això la resolució va trigar força a arribar. El curs 1956-1957 va ser el primer amb la filial concedida, i les classes es van traslladar al Casino Menestral de Figueres. En una assemblea general ordinària d'aquesta entitat, celebrada el 30 de novembre de 1956 sota la presidència d'Antoni Guasch, es va informar que «Se ha creado la Escuela de Música, obteniendo para ella la consideración de filial del Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona, con todas las ventajas prácticas y técnicas que ello reporta a los alumnos de la misma».⁷

S'havia de tenir molta empenta per liderar i configurar l'arrencada d'una escola de música amb tot el que implicava de gestió dels alumnes, contractació del professorat i coordinació d'unes activitats musicals i artístiques que es van obrir a la ciutat i van articular el teixit cultural figuerenc durant els anys més grisos de la dictadura. El juny de 1957, al final del primer curs, Lloret va organitzar un concert amb els millors alumnes, entre els quals hi havia Gonçal Comellas, que aleshores tenia dotze anys i que ha desenvolupat una dilatada trajectòria internacional com a violinista i director d'orquestra; Josep Maria Surrell, de set anys i que, amb el temps, va esdevenir un dels principals deixebles i successor de Lloret, amb una llarga carrera musical fins a l'actualitat; Pere Cortada, de disset anys, que va dirigir l'escola de música de Castelló d'Empúries molts anys i que va morir el 2017, i Josep Quer, Maria Dolors Bech de Careda, Maria Dolors Casellas o Mercè Roura.⁸

Els primers instruments musicals que s'oferiren van ser piano, violí i trompeta (Bernils, 1959, p. 21). Amb la voluntat d'ampliar l'oferta educativa, el segon curs es va contractar Joan Prat Forga, professor de violoncel, i Rafael Roig, professor de flauta travessera.⁹ El claustre es va anar ampliant amb professors de trombó, saxòfon, acordió, guitarra, clarinet i percussió. Part del professorat era constituït per exalumnes, com Pilar Vilert, mencionada més amunt, o Pepita Mallol, i alguns estudiants exercien d'auxiliars, com Mercè Roura o Pere Cortada. Per assolir l'objectiu de formar músics d'ofici, en paraules de Lloret, els que estudiaven «en *plan* de carrera» eren vuitanta-sis dels cent matriculats, i tots eren obligats a fer un mínim de dues especialitats, és a dir, dos instruments (Bernils, 1959, p. 21). Tal com explica Josep Quer, «S'havia de tocar el violí, el saxofon i la tenora, per exemple. Res de pensar en simfònic, anar a

⁷ Casino Menestral Figuerenc, «Administració General. Llibres d'actes 1954-1980», 19v-22v, p. 49.

⁸ *Ampurdán*, 19.6.1957, p. 5.

⁹ *Ampurdán*, 22.11.1958, p. 5. Prat va ser director de l'Escola Municipal de Música d'Olot, també filial del Liceu, a la dècada de 1950, i havia estat membre de l'Orquestra Pau Casals (Pujol, Pallàs, Gay, Costal, 2019, p. 92-99); Roig, abans de la Guerra Civil, havia estat el primer flauta de l'Orquestra Simfònica de Girona i havia tocat també el tible en diverses cobles-orquestres, com ara l'Art Gironí (Gay, 2018, p. 281).

una cobla era fonamental». Fer de músic a l'Empordà significava en un altíssim percentatge formar part d'una cobla-orquestra. Lloret ho tenia claríssim, perquè ella, tot i ser una dona, tenia interioritzat aquest perfil de músic.

En els primers anys de funcionament de l'escola al Casino, Lloret portava els alumnes a Barcelona per examinar-se, però més endavant ja eren tants, que els professors del Liceu es desplaçaven a Figueres. Professors com Pere Vallribera, catedràtic de piano que va exercir de director més de cinquanta anys; el sotsdirector, Antoni Bosom; els professors Ricard Valls i Marcel·lí Bayer, i les professores Coronas i Garcia (Bernils, 1959, p. 21).¹⁰



Camil·la Lloret dirigint al Casino Menestral, 1959 i 1960 (AMF, Fons Camil·la Lloret Altafulla, Àlbum 0004)



¹⁰ En l'article de Bernils Mach només apareixen els cognoms dels professors, els noms de pila dels professors homes els hem obtingut de Serrat (2017, p. 267-274); malauradament no hem localitzat el nom de les professores.

Durant l'any acadèmic, Lloret organitzava almenys un parell de festivals: un de dedicat a Santa Cecília, patrona de la música, i l'altre al juny. El curs 1961-1962, per exemple, per a la «Velada Musical» de la tardor es va comptar amb la cooperació de la soprano Rosa Rius —deixeble de Dolors Frau i Julià (1882-1966), professora del Liceu— i, al juny, del pianista i violinista Ángel Jesús García, que amb només catorze anys ja formava part de l'Orquestra del Teatre de Liceu i que, amb els anys, faria carrera internacional.¹¹ Diverses fotografies d'aquell període documenten l'activitat de Lloret al capdavant de l'orquestra d'estudiants, una imatge força insòlita per l'època, però no pas inèdita. L'any 1926, la violinista i pianista Ònia Farga i Pellicer (1887-1936) havia fundat Musica Pro Amore Artis, una orquestra d'estudiants de l'acadèmia que dirigia ella mateixa a Barcelona. I el 1932, Isabel de la Calle i de la Calle (1875-1957) va crear i dirigir l'Orquestra Femenina —reanomenada Orquestra Clàssica Femenina el 1955—, formada exclusivament per dones, inicialment les millors estudiants del Conservatori Femení, i que posteriorment va ser dirigida, fins al 1971, per Pilar Pérez Malla (1909-2008) (Gumí, 2020).

Si comparem la trajectòria de Camil·la Lloret amb la d'altres referents pedagògiques de la postguerra, hi podem trobar similituds, però també força diferències, atesa la hiperactivitat de la figuerenca. A Olot, a l'Escola Municipal de Música, activa des de 1918 i també filial del Liceu, altres professores havien tingut un paper destacat en l'ensenyament musical en aquest període. La poetessa Concepció Carreras i Pau (1893-1961), per exemple, va ser-ne directora entre 1942 i 1951, i Palmira Puigdemont i Bartrina (1905-1992) entre 1963 i 1982 va ser la directora i l'única professora de la institució (Pujol, Pallàs, Gay, Costal, 2019, p. 101-110).

Més enllà de l'activitat de l'escola de música, Lloret va ser activa impulsant altres activitats dins del mateix Casino Menestral, com per exemple la secció Music Club, l'any 1964, «dedicada a la divulgación de la música actual, fomentando su total conocimiento por mediación de cuantas actividades estén a nuestro alcance». El president era Miquel Varela, Lloret era la vicepresidenta primera —i única dona—, i entre els vocals hi havia Jaume Cristau i Carles Varela, alumnes seus en l'època de l'escola a la Central Nacional Sindicalista.¹² Margarita Mas recorda amb precisió l'activitat frenètica que duia Lloret a inicis dels anys setanta:

Al 1974, la junta del Casino, presidida pel senyor Pallejà, ens van demanar si podríem formar un grup de majorets. Allò era la moda del moment. Es van estrenar per Santa Creu de 1974,

¹¹ Arxiu del Casino Menestral de Figueres, Escola de Música 1961-1990, 387-388v, Activitats, «Escuela de Música // Actividades del Curso 1.961-62».

¹² Arxiu del Casino Menestral de Figueres, Escola de Música 1961-1990, 387-388v, «Music Club».

i allò va ser apoteòsic! Sempre n'havien vingut de França [de majorets], i que fossin de Figueres va agradar molt. Li van dir [a la Camil·la] que havia de fer una banda, per acompanyar les majorets, i la va fer amb els nens de l'escola de música. Com que ja tenia l'orfeó infantil, va pensar de muntar un esbart. I ho va poder fer tot i que... Era una dona!

Totes aquelles activitats servien «de propaganda» per a l'escola de música, que exercia de teixit cultural, «i ho fèiem seguir tot». Aleshores Margarita Mas ja treballava a l'escola de música, colze a colze amb Camil·la Lloret. Feia una mica de tot, des d'impartir algunes assignatures teòriques fins a cercar el millor sastre per als vestits de les majorets. Segons ella mateixa relata, a la junta del Casino tot «allò els va enlluernar molt, però no els va agradar que tot això ho regís una sola persona, perquè allà el *mando* era ella, eh!». Aleshores va ser quan van aparèixer les desavinences entre Lloret i la junta del Casino. Ella els va dir: «Penseu que si jo me'n vaig, el Liceu ve amb mi», recorda Mas. Era el 1976, l'escola tenia dos-cents alumnes i l'Ajuntament, després d'un ple extraordinari presidit per l'alcalde Pere Giró, va permetre la reubicació de l'activitat pedagògica de Lloret a la seu de la Fundació Clerch i Nicolau, l'Escola d'Arts i Oficis ubicada al carrer Nou, 53. El trasllat de l'escola va ser ràpid, però el de la filial no, perquè segons els estatuts del Liceu, explica Mas, calia avisar d'un any per l'altre. El curs 1978-1979, però, tot va quedar resolt, amb l'únic inconvenient que en aquell edifici compartien espai amb els estudis de formació professional, i les classes només es podien fer a partir de les cinc de la tarda. En aquell moment, i amb 73 anys d'edat, «la Camil·la va tornar a fer un orfeó infantil, va tornar a fer unes majorets, va tornar a fer un esbart dansaire, va tornar a fer una banda i la cireta... va fer una cobla! Era una dona immensa, amb una capacitat de treball brutal», detalla Mas.

La cobla Els Vailets era també una experiència professionalitzadora per als estudiants de l'escola. Es va estrenar l'agost de 1977 a Vilatenim, en la I Nit de Sardanes que va organitzar el Foment de la Sardana Pep Ventura de Figueres, i era la tercera cobla infantil que s'havia creat a Catalunya, després de la Jovenívola de Sabadell i de la del Col·legi Santa Maria de Blanes.¹³ El 12 d'octubre de 1978, les tres formacions van participar en la primera trobada de cobles infantils i juvenils de Catalunya a Sabadell. Jaume Nonell va coordinar la trobada i recorda perfectament Camil·la Lloret al capdavant d'aquella formació figuerenca.¹⁴ En una carta a Lluís Subirana, historiador i escriptor que va formar part de diverses iniciatives culturals a Sabadell, i a petició

¹³ *9 País*, 31.8.1977, p. 10.

¹⁴ Nonell va deixar testimoni d'aquella trobada en una pel·lícula enregistrada amb súper-8 (Nonell, 2022).

d'aquest, Lloret li fa cinc cèntims de la història de la cobla i li explica que diversos professors, desinteressadament, l'ajuden a impartir les classes d'instrument, a més de Josep Maria Surrell, «un dels millors deixebles que he tingut a la meua vida com a Professora, dons apart d'esser un molt bon Pianista, domina també altres instruments i com he dit abans es Professor i Sub-Director de l'Escola».¹⁵ Lloret, potser sense ser-ne conscient, també va ser una pionera en l'impuls d'una formació musical que, per la tradició que vinculava les cobles amb les orquestres de ball –sobretot a les comarques gironines– era un món completament masculí.¹⁶

Camilla Lloret es va jubilar l'any 1984 als 81 anys d'edat. Els darrers temps havien estat molt difícils: «als anys 80 tot s'embolica», recorda Margarita Mas. L'any 1982 havia mort el seu marit, Pere Gironell, i una malaltia degenerativa l'estava incapacitant. No tenia família, «per a ella, els seus fills eren els alumnes», explica Mas. Finalment el 1989 la van internar en una residència, i va morir el 14 de maig de 1998, als 94 anys.¹⁷

SER PIANISTA EN UNA ORQUESTRA DE BALL

Antonio Barris, juntament amb els altres components de l'Orquestra Panamà, havia compartit moltes hores de viatge amb Camilla Lloret en un Citroën vell i atrotinat. «Ella només tocava, no feia arranjaments ni componia res. També anava als assajos, com qualsevol de nosaltres, i contribuïa a escollir les noves peces de la temporada». Aquest trompetista i fuster figuerenc, nascut el 1928, recorda perfectament que va coincidir amb ella entre els anys 1953 i 1958.¹⁸ Hi ha un cartell de la primera temporada que ho corrobora, i també una fotografia de l'última. Ell era ben jove, i ella ja passava de la cinquantena. «Llegia molt bé a vista, tenia molta facilitat. De vegades fèiem algun concert i ella feia meravelles amb el piano», recorda Barris. Precisament en aquells anys, Lloret va compaginar els balls de tarda i de nit, inicialment, amb l'arrencada de l'escola de música al Sindicat Vertical i, poc després, amb els primers anys de funcionament de l'escola al Casino Menestral com a filial del Liceu.

¹⁵ ACAE-CCL, n. 171, còpia d'una carta enviada a Lluís Subirana per a la preparació de la trobada de cobles a Sabadell el 12 d'octubre de 1978.

¹⁶ En una enquesta feta l'any 2020, sobre un total de 502 músics de cobla, només un 17,5% eren dones; i, per províncies, a Girona eren un 11,6%, a Barcelona un 13,5%, a Tarragona un 24,2% i a Lleida, un 39,7% (Federació de Cobles de Catalunya, 2020). Per a aquest tema, llegiu també Pujol, 2014.

¹⁷ *Hora Nova*, 19.5.1998, p. 16.

¹⁸ ACAE-CCL, n. 167, «Camilla quantitats guanyades desde l'any gener 1934 Des 1947»; n. 169, «Llibre de Comptes del Montepío orquestres Rio i Panamà»; n. 170, «Gestió econòmica de l'Escola de Música, anys 1952-1986». L'any d'entrada de Lloret a l'Orquestra Panamà queda corroborada per les llibretes de comptes, amb una primera anotació d'ingrés del març de 1953, just a l'inici de la temporada 1953-1954. Tanmateix, l'últim ingrés que va anotar va ser del juny de 1957.



Orquestra Panamà 1958

(Arxiu particular d'Antonio
Barris Hernández)

Si avui dia la presència de dones en cobles és força minoritària, en cobles-orquestres o orquestres de ball encara és una raresa. Que a la dècada de 1950 Camil·la Lloret toqués el piano a l'Orquestra Panamà és, per tant, un fet molt singular. És obvi que no hi havia cap impediment musical, però a l'altre costat de la balança hi havia les convencions socials i, encara més, si les dones eren casades. I Lloret es va casar el 1930 amb Pere Gironell i Piernau, un perruquer de Borrassà que havia estudiat a París, que es feia dir *Pierre* i que també exercia de pintor.¹⁹ En una època en què les dones havien de demanar permís als marits per a qualsevol cosa, Camil·la i *Pierre* eren una veritable excepció. Indagant una mica, tanmateix, trobem altres casos de dones que actuaven en orquestres de ball, com el d'Antonieta Jordà i Call (1920-2010), vocalista de la Juventud Artística de Vidreres el 1940, i després de l'Orquestra Amoga, entre 1947 i 1949; o bé Roser Roig i Rigau (1935?-2018), que va ser cantant de la cobla-orquestra Víctors de Sant Feliu de Guíxols entre 1948 i 1954. Ara bé, Roig cantava sota la *supervisió* masculina del seu pare, Arseni Roig, que era el pianista dels Víctors, i el seu germà Josep, que n'era el trompetista, i Jordà també va estar acompanyada pel seu parent Isidre Call, músic a les mateixes formacions (Gay, Rabaseda, Costal, 2016, p. 78; Carrillo, Daban, Daranas, Formiga, 2018, p. 37). Lloret, en canvi, no era cantant –un rol de gènere dels *permesos*, perquè en definitiva la vocalista exhibia el seu cos i la sensualitat de la seva veu–, sinó instrumentista, i no tenia cap familiar a l'orquestra. És més, «el seu marit no hi anava mai a veure l'orquestra, no els vam veure mai junts», recorda Barris. Altres casos,

¹⁹ *La Galeria*, 26.2.1930, p. 13.

igual de sorprenents, són els de les compositores de ballables, com Maria Núria Dalmau i Dalmau (1927-2020), de Sant Feliu de Buixalleu, que va escriure, per exemple, el vals *Sueño de hadas* i el tango *Celos y pasión* l'any 1945, o els foxtrots *Si te pregunto* i *Tus cartas azules*, unes partitures que es van editar i estrenar. També Elvira Guasch i Font (1906-1990), de Santa Coloma de Farners, va compondre algunes sardanes i ballables en època de postguerra: *Es un decir*, *Pista dorada*, *Sorbitos*, *Ven mi amor* o *Sueña Rancherita*. En el cas de Dalmau, va ser el seu professor, Lluís Torres, qui l'esperonà a compondre, i Guasch procedia d'una família de músics (Costal, 2021, p. 5 i 9).



Orquestra Mendoza 1946
 (Josep Loreda, <https://fotosformacionsmusicalsdecatalunya.blogspot.com>)

Abans d'entrar a la Panamà, Lloret ja havia passat per una altra cobla-orquestra, la Mendoza, durant la temporada 1946-1947. Segons les seves anotacions, van actuar al Casino Menestral i al Casino Sport de Figueres, i també a Tordera, Sant Martí Vell, Palamós, Ribes de Freser, Solsona o Caldes de Malavella.²⁰ I després de la Panamà, va formar part de l'Orquestra Río, on s'hi va estar durant un període força llarg, onze anys, entre el juliol de 1957 i l'agost de 1968. Barris recorda que aquesta formació era, de fet, l'Antiga Pep, una de les orquestres en actiu més antigues de Figueres, que es va dissoldre i es refundà amb aquest altre nom.

²⁰ ACAE-CCL, n. 167, «Camila quantitats guanyadas desde l'any gener 1934 Des 1947».

ACAE-CCL, n. 169, «Libre de Comptes del Montepio orquestres Río i Panamà»; n. 170, «Gestió econòmica de l'Escola de Música, anys 1952-1986».

Comptat i debatut, des del 1946 fins al 1968, al llarg de vint-i-dos anys, Camil·la Lloret va ser pianista de tres orquestres de ball. En plena dictadura franquista, aquest fet és absolutament excepcional en el cas d'una dona casada; a més, va estar dalt dels escenaris fins als 65 anys. Probablement en altres contextos polítics europeus sí que podríem localitzar més dones amb aquestes característiques, però difícilment en la dictadura franquista. Un altre cas excepcional, també d'una catalana, però en aquest cas exiliada a Tolosa de Llenguadoc després de la Guerra Civil, és el de Francesca Monné i Subirana (1906-2003), coneguda amb el nom artístic de *Madame Galceran*. Les germanes Fausta (1904-2003) i Francesca Monné procedien d'una nissaga de músics repartits entre Esparreguera i Olesa de Montserrat. Totes dues havien actuat a l'orquestra de ball Nois d'Olesa Monné durant la Segona República, Francesca al saxòfon i Fausta al piano. L'activitat com a intèrpret professional de Fausta es va estroncar amb la guerra, i només va seguir la professió en l'àmbit docent. Francesca, tanmateix, es va exiliar perquè el seu marit, Miquel Galceran, fou alcalde republicà d'Esparreguera. A Tolosa, Francesca va organitzar una orquestra pròpia, la Swing Melody, en la qual tocava el piano, no pas el saxòfon, i n'era la directora.²¹ Les seves ties, les germanes Josepa (1884-1965) i Rosa Monné i Casanovas (1899-1983) també havien rebut formació musical a casa i havien tocat el piano en sessions de cinema mut (Castellví; Soler; Mitjans, 2019, p. 38-48). Aquesta nissaga dels Monné permet estendre la hipòtesi que la majoria de dones de famílies musicals aprenien el mateix ofici que els homes, però amb tan poca transcendència en l'àmbit públic, salvant aquestes poques excepcions, que aquestes intèrprets han passat inadvertides per a la història de la música, fins i tot la més recent.

CNT, GUERRA CIVIL, JUDICI, PRESÓ I LA VIDA CONTINUA

La musicòloga figuerenca Victòria Palma havia anat a classe amb Camil·la Lloret a l'Escola d'Arts i Oficis, a finals dels anys setanta i inicis dels vuitanta.²² La seva mare, Dolors Barbany, també hi havia estudiat i, a través de la filla, hem pogut saber-ne els records. «Quin personatge!» és el primer que recorda abans de descriure, tot seguit, la rigidesa del seu sistema d'ensenyament: «A mi em llençava els llibres a l'altre costat de la sala. "Barbany!" –li deia– "Has d'estudiar més!" Mai hi va haver una paraula amable». El pare

²¹ El projecte de recerca «Memorial Democràtic del Baix Llobregat; de les experiències personals a l'èxit col·lectiu», impulsat pel Centre d'Estudis Comarcals del Baix Llobregat i dirigit per José Fernández i Elionor Sellés, inclou diverses biografies. Podeu consultar en línia la de Francesca Monné Subirana, elaborada per Joana Llordella i Blanca Mampel: <http://www.memorialbaixllobregat.cat/testimonis-i-biografies/repressio-franquista/biografia-82.htm>

²² ACAE-CCL, n. 174, «Llistats d'alumnes a l'Escola de Música. Anys 1979-1981».

de Dolors, Antoni Barbany, era amic de Lloret. «El meu avi», explica Victòria Palma, «era pintor, home de teatre, i tenia una galeria d'art al carrer Rodes, al costat d'on feia classe la Camil·la al carrer Olot. L'avi pintava amb en Pierre [el marit d'ella], me'n recordo». Dolors Barbany, a la conversa amb la seva filla, va afegir: «Era una miliciana de guerra. El pare sempre ho havia dit. D'aquelles que agafava el fusell. La Catalina Juanola, l'Enriqueta Juncà, la Maria Miravittles i la Camil·la eren de la CNT». Que Lloret estava afiliada a la CNT ho hem pogut corroborar amb documentació d'arxiu; que agafés les armes és una informació perfectament plausible, però no l'hem pogut contrastar, de moment, ni als arxius ni a les heme-roteques. Això sí, va formar part de la Junta de Defensa Passiva i va treballar a l'hospital just abans de la retirada.

— Quatre mesos sense ingressos tenen una explicació: Lloret va ser detinguda, empresonada i sotmesa a un judici «sumarísimo de urgencia»

Durant la Guerra Civil, els llibres de comptes de Camil·la Lloret revelen que la seva activitat no es va aturar. Impartia classes particulars i tocava el piano als entreactes de les pel·lícules que es projectaven a la Sala Edison. És significatiu que, el mes d'agost de 1936, del que guanya amb aquesta última activitat, 70 pessetes, en dona un «10 per cent per les *milicias*», i el mateix el mes següent.²³ A l'octubre apunta que, des del dia 17, s'ha dut a terme la «socialització d'Espectacles» i, al novembre, marca que és objecte d'un greuge: amb la col·lectivització, resulta que a la Sala Edison, on tantes vegades havia tocat i des de feia més d'una dècada, ara hi estava «1 mes a prova» per «125pt. encara que tenian de cobrarsen 200pt. als professionals». No podem certificar una injustícia per qüestió de gènere, però és segur que ella la sentia en qüestió de professionalitat. Al març de 1937 va cobrar 140 pessetes i no va ser fins al juliol que arribà a les 200 que li pertocaven. També hi afegeix imports cobrats en concepte de l'Escola Unificada i d'assajos amb l'orquestra municipal, a banda de les classes particulars. Ara bé, a partir del 1938, els ingressos es redueixen a la Sala Edison, té ben pocs alumnes particulars i, des del setembre, anota un nou concepte al llibre de comptes: «defensa passiva», cada dijous, per 18,75 pessetes. Amb la Batalla de l'Ebre en ple desenvolupament,

²³ ACAE-CCL, n. 167, «Camila quantitats guanyades desde l'any gener 1934 - Des 1947». Totes les cites dels llibres de comptes d'aquest paràgraf corresponen a aquesta referència.

calia prendre mesures per si era necessari protegir la població i, des de l'any anterior, la Junta de Defensa passiva local havia començat a construir diversos refugis subterranis.²⁴ El novembre de 1938, a més, Lloret formava part d'aquesta Junta. El mes següent va actuar al Teatre Jardí en l'acte «Pro campanya d'Hivern», i devia acompanyar al piano el conegudíssim cantant Marcos Redondo, que interpretà alguns fragments de la sarsuela *Maruxa* –composta per Amadeu Vives l'any 1915 i amb llibret de Luis Pascual Frutos. També va fer tasques a l'«Hospital», per la mateixa quantitat que per a la Junta de Defensa Passiva, 18,75 pessetes. Els comptes finalitzen el 30 de gener de 1939 i no es reprenen fins al juny del mateix any.

Quatre mesos sense ingressos tenen una explicació: Lloret va ser detinguda, empresonada i sotmesa a un judici «sumarísimo de urgencia».²⁵ El procés va iniciar-se amb la declaració, entre el 21 i el 23 de març de 1939, de diverses persones que coneixien l'acusada: Enric Sans, violinista de prestigi, amic i col·lega de Lloret; Jaume Soldevila, escriptor; Josep Jou, flamant nou alcalde de Figueres, i Rosa Pluja, perruquera. Sans va declarar que Lloret «no pertencia a partido político ni sindicato alguno, únicamente al Sindicato Musical de Gerona, que no tenía matiz partidista». Afegia, tanmateix, que:

Iniciado el Movimiento Nacional, Camila demostró simpatías por la CNT y la FAI con cuyos dirigentes locales charlaba con frecuencia, y hacía frecuentes manifestaciones contrarias a la Causa Nacional. Se hizo Camila de la Agrupación de Amigos de Rusia y recibía un folleto ilustrado, llamado «La Ilustración», el cual exhibía y hacía patentes en cuantas conversaciones a propósito se suscitaban, sus preferencias por el régimen soviético.

Jaume Soldevila va explicar una mica el mateix que Sans, i afegí que no tenia constància que Lloret hagués «tomado parte en asesinatos, registros, requisas, denuncias y detenciones, limitándose la actuación de la citada a hacer ostensibles sus simpatías y preferencias por el régimen soviético». Va ratificar que estava subscripta i estava d'acord amb les idees d'una revista «sovietizante». Josep Jou va afegir que durant la guerra totes les seves actuacions havien tingut un «sentido izquierdista haciendo alarde de sentimiento antifascista tanto ella como su esposo».

²⁴ *Empordà Federal*, 110.1937, p. 2.

²⁵ Gràcies a l'Associació de Familiars de Represaliats pel Franquisme (AFRP), a l'ACAE hi ha una còpia de l'expedient del judici «Sumarísimo de urgencia número 409 instruido contra Camila Lloret Altafulla, de Figueras», corresponent a l'Auditoria de Guerra de la quarta regió militar i al Jutjat Instructor número 3. Totes les citacions en relació amb el seu judici són extrems d'aquest expedient. També ha estat fonamental per conèixer l'existència del judici la publicació del *Aida Lorenzo i Esther Llorenç* (2006, p. 162-167), fundadores de l'AFRP.

Rosa Pluja va declarar que fou obligada a tancar la perruqueria, segons ella, per culpa de Lloret, que donà l'ordre al sindicat. Pluja afirma que, a més, va ser obligada a treballar a la perruqueria de Camil·la [se suposa que a la del marit] i per aquest motiu «oyó frecuentes veces a ésta hablar con la clientela, desprestigiando al Movimiento Nacional».

A les cinc de la tarda del 23 de març de 1939, Lloret, finalment, es va poder defensar. Va confirmar que s'havia hagut d'afiliar a la Confederació Nacional del Treball per poder continuar treballant i que la seva única relació amb la URSS era tenir en possessió una insígnia d'Amigos de la U.R.S.S., però perquè col·leccionava insígnies, per cap motiu polític. I que mai havia fet clausurar el saló de perruqueria anomenat Jacques i Remei. Com que la declaració de Lloret no coincidia amb la dels altres testimonis, es va procedir a la seva detenció i empresonament. Quasi un mes després, el 18 d'abril, va tenir lloc el sumariíssim d'urgència, en el qual també van jutjar per «rebelión militar»: Esteve Arnall, Agustí Palé, Francesc Vallmijó, Enric Quer i Marià Quer –pare i oncle de Josep Quer–, Jaume Carbó, Joan Crespi, Manuel Bosch i Joan Arnau. El fiscal demanava sis anys i un dia de presó per a Lloret, però finalment va ser absolta. Tanmateix, i malgrat l'absolució, se li va imposar una pena absolutament arbitrària d'un mes de privació de llibertat, que s'afegia al temps que ja duia empresonada. El 19 de maig, quasi dos mesos després de l'arrest, el director de la presó de Girona anunciava l'alliberament de la «procesada absuelta».

Després de sortir de la presó, Lloret va reprendre les classes particulars de seguida, al juny, però va trigar dos anys a fer la primera aparició professional pública si fem cas de les seves anotacions: el 2 de novembre de 1941 va participar en una sarsuela al Teatre Jardí de Figueres.²⁶ El tràngol que per força havia de suposar un judici sumariíssim i la presó aparentment no va tenir un efecte determinant en la seva trajectòria i manera de viure. En una ciutat de Figueres «on tothom es coneixia, on tothom sabia com pensava cadascú» –segons paraules de la seva alumna Maria Dolors Casellas–, Camil·la Lloret va refer la seva activitat musical i docent, per més que algú li pogués tenir «el dit ficat a l'ull», o bé se sentís menystinguda en algunes ocasions, a la qual cosa no ajudava gaire el seu caràcter fort.

El que més sorprèn de l'activitat de Lloret durant la postguerra és que va cursar totes les assignatures per obtenir un títol al Conservatori Superior del Liceu entre 1942 i 1954, és a dir, entre els 39 i els 51 anys d'edat. Margarita Mas explica que, passada la guerra, li van dir que era millor «que tingués un títol oficial perquè sense allò no podria anar enlloc», i que un dels que li ho va recomanar va

²⁶ ACAE-CCL, n. 167, «Camila quantitats guanyadas desde l'any gener 1934 - Des 1947».



Camil·la Lloret, 1941
(AMF, Fons Camil·la Lloret
Altafulla, Àlbum 0001)

ser Enric Sans, perquè «eren amics, sempre m'havia parlat d'una gran amistat amb en Sans». Així doncs, Lloret es va posar mans a l'obra i es va matricular, entre altres assignatures, de solfeig, amb Ricard Valls i Antoni Bosom; piano, amb Montserrat Sampere; música de cambra, amb Pere Vallribera, i musicologia, harmonia, contrapunt i orgue, amb mossèn Josep Muset.²⁷

A més de tota aquesta activitat professional i acadèmica, entre finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, encara tenia temps per oferir recitals de música clàssica. El 14 de desembre de 1949, va actuar al Cercle Artístic de Girona conjuntament amb la soprano Maria Rosa Vehils, i, el 22 d'abril de 1953, va acompanyar el contrabaixista Josep Cervera i Bret en un recital a la Biblioteca Pública de Girona (Brugués, 1998, p. 320).²⁸ Aquesta vessant, la d'intèrpret de recitals clàssics, és el que menys es recorda de la seva figura. Però Camil·la Lloret, ja

²⁷ ACAE-CCL, n. 164, «Plec documentació Camil·la Lloret, 1921/1989». S'han conservat els resguards de matrícula de cada assignatura.

²⁸ Els guanys per a aquests concerts també consten a les llibretes de comptes. Va cobrar 50 i 200 ptes. respectivament per a cada concert [ACAE-CCL, n. 167, «Gener 1948-Desembre 1954»].

abans de la Guerra Civil, havia desenvolupat una activitat musical increïble com a intèrpret. Només direm, a l'avançada, que als set anys d'edat –no pas als deu, com afirma Brugués– va debutar a la Jonquera, acompanyant al piano els coristes de la Societat Coral Antiguo Eco del Pirineo i interpretant, tota sola, fragments d'òperes de Verdi i Donizetti.²⁹

LA NENA PRODIGI, EL JAZZ I EL CINEMA

Les primeres nocions de música les va rebre del seu pare, Agustí Lloret i Marquès, nascut a Arenys de Mar el 1862 i músic d'ofici.³⁰ Aquesta dada apareix en la majoria de semblances biogràfiques de Camil·la Lloret. Tanmateix, el seu pare era flautista, no pas pianista, i, a banda de la teoria i la lectura musical, és lògic preguntar-se amb qui va aprendre a tocar el piano. Ara ja sabem que va anar a classe amb Montserrat Sampere, però, sense negar que hi devia aprendre algunes lliçons interessants, en aquella època Lloret estava ben formada i de feia anys.

Fins ara ningú ha relacionat l'educació infantil de Camil·la Lloret amb els músics Josep Serra i Àngela Corominas Oliveras (1877-?), i pensem que devia ser fonamental. Serra era un músic de Peralada que, l'any 1906, es casà amb la gironina Anna Corominas i, just després del matrimoni, Àngela Corominas va anar a viure amb la germana i el cunyat a Peralada –el pare d'elles, Rafel Corominas, un procurador de tribunals, havia nascut en aquesta mateixa població. Els germans de la família Corominas Oliveras, tal com pertocava per raó de classe, van rebre una bona educació. De l'Assumpció i la Llúcia no en tenim notícia, però en Bernat, l'Àngela i l'Anna van estudiar piano a l'Escola Municipal de Música de Girona.³¹ L'Anna deixà els estudis en casar-se amb Serra, però l'Àngela no es va casar mai, va continuar la carrera i es va dedicar professionalment a la música. Primer va marxar a estudiar al Conservatori de Ginebra, però no pas piano, sinó arpa. L'any 1899 va ser guardonada amb el primer premi del tercer curs, un reconeixement que va compartir amb la també arpista Lluïsa Bosch i Pagès (1880-1961), que esdevindria una gran intèrpret i

²⁹ ACAE-CCL, n. 4, «Sociedad Coral Antiguo Eco del Pirineo La Junquera. Gran Velada Musical para el domingo 9 abril 1911, en la que hará su debut en el arte la niña de 7 años de edad Srta. Camila Lloret» [programa].

³⁰ Arxiu Diocesà de Girona, Parròquia de Santa Maria Assumpta d'Arenys de Mar, *Llibre de Baptismes XV (1859-1869)*, foli 143v. En un document de 1942 (ACAE-CCL, n. 165) s'indica que tenia 78 anys, però probablement era un error de càlcul.

³¹ *Ilustración musical hispano-americana*, 15.03.1984, p. 5. Aquesta notícia descriu un concert d'alumnes del professor Josep Feliu en el qual es citen els tres germans (de Bernat només s'indica que aquell dia estava malalt i no va poder formar-ne part).

pionera de la recuperació de la música antiga a Catalunya.³² L'any 1901 encara era a Suïssa, perquè *La Tribune de Genève* va publicar la crònica d'un concert en el qual prengué part. Ella i Bosch, alumnes del professor d'arpa Enrico Tramonti, van acompanyar les cantants Emma Depierre i Léonore Ramu al duo de la *Missa Solennelle* de Rossini.³³ Un cop retornada a Catalunya, com dèiem, va anar a viure amb la família de la germana a Peralada i, en bona sintonia amb el cunyat, oferiren diversos recitals. La primavera de 1909, per exemple, tocaren al Centre de Cultura Popular de Peralada una fantasia de *Tosca* de Puccini per a violí i piano, entre d'altres obres.³⁴

— El 1911 va debutar a la Jonquera als set anys d'edat

L'any següent, el setembre de 1910, la família Serra Corominas, i també l'Àngela, es traslladaren a Figueres. Josep Serra va dirigir l'Orfeó Art i Pàtria i va obrir, juntament amb la seva cunyada «cursos de solfeig, teoria de la música, vocalisació, piano, harpa y violí en son domicili, Carrer de la Muralla, 11, 2^o».³⁵ I en aquest punt és on es connecten les vides de Serra, Corominas i Lloret: l'orfeó que dirigia Serra tenia una secció infantil de gimnàstica rítmica. El 10 de maig de 1913, aquesta secció va fer una exhibició i el periòdic *Empordà Federal* va publicar els noms de tots els nens: Camil·la Lloret tenia nou anys, i va coincidir-hi amb en Joaquim, de sis anys, i en Jaume, de cinc. El primer era el fill de Josep Serra i nebot d'Àngela Corominas, que va esdevenir un músic molt apreciat amb reconeixement fins avui dia. El segon era *Met* Miravittles, cosí de Maria Miravittles —citada més amunt—, escriptor i polític que, amb l'esclat de la Guerra Civil, liderà el Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya. La «rítmica» era un sistema pedagògic creat pel suís Émile Jaques-Dalcroze, i es va popularitzar molt a Catalunya, sobretot per la tasca de divulgació que en va fer Joan Llongueras. Tanmateix, Llongueras no va anar a estudiar amb Jaques-Dalcroze fins al 1911. Per tant, quan Llongueras hi anava, Corominas ja en tornava. Així doncs, Lloret va aprendre amb una professora de nivell internacional, deixeble de grans mestres del conservatori de Ginebra i que pedagògicament dominava una de les escoles més modernes d'Europa. Quan el 1911 va oferir el seu debut a la Jonquera, als set anys d'edat, és probable que ja hagués començat les classes l'octubre de 1910.

³² *El correo de Gerona*, 1.7.1899, p. 2.

³³ *La Tribune de Genève*, 15.5.1901, p. 3.

³⁴ *El Poble català*, 74.1909, p. 2.

³⁵ *La Veu de l'Empordà*, 1.10.1910.



Lloret amb Xavier Cugat
als estudis Miramar, 1963
(AMF, Fons Camil·la Lloret
Altafulla, Àlbum 0505)

En festes de societats recreatives, en projeccions de cinema mut i en recitals de tot tipus, la «niña Srta. Camila», sola o en formacions instrumentals diverses, va aprendre l'ofici de música. Al llarg de la seva infància i adolescència, va interpretar a Figueres i en diverses poblacions veïnes, com ara la Jonquera o Llers, obres del repertori pianístic català, com per exemple *Capricho español* d'Enric Granados o *Suite española* d'Isaac Albéniz. També tocava fantasies d'òpera –*La Traviata* de Verdi, *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, *Martha* de Flotow–, fragments de sarsuela –*Marina* d'Arrieta, *La Tempestad* de Chapí, *El juramento* de Gaztambide–, sardanes i altres ballables.³⁶ Quan els pares de Camil·la Lloret es van traslladar a viure a la Bisbal d'Empordà, ella va actuar com a pianista en les projeccions cinematogràfiques de la localitat, primer al teatre El Mundial –on va debutar el 1918– i en les temporades següents al cinema Olimpia. Ja no era una nena, sinó

³⁶ Només per citar alguns programes que demostren que entre els set i els deu anys d'edat Camil·la Lloret ja desenvolupava l'ofici de músic en diverses facetes (ACAE-CLL, n. 5, «Sala-Teatro de la Jonquera. Gran Concierto para el 24, Noche buena a las 9, por el terceto Arte bajo la dirección del profesor de Música Don Agustín Lloret formando parte de él la joven pianista Srta. Camila Lloret y Don Juan Subirats»; n. 7, «Llers. La Societat recreativa La Oliva [...] celebrarà la festa»; n. 8, «Teatro principal. Gran cinematógrafo [El 12 y 13 tocó Camila en las funciones de Cine, abril de 1914]»; n. 10, «Sociedad Antiquo Eco del Pirineo [...] la niña Camila tocará al Piano [abril 1913]»; n. 11, «Sociedad recreativa l'Unió Castellonina. Gran Velada musical para hoy domingo 7 de noviembre de 1915 [...] en la que forman parte la Srta. Camila Lloret de 12 años de edad, la cual ejecuta en el Piano difíciles piezas»).

una senyoreta «eminent i simpàtica professora de piano», «una pianista molt complaenta amb el públic», que també oferia peces de concert en els mateixos locals.³⁷

A la tercera dècada del segle XX l'activitat musical de Lloret va ampliar horitzons. Els dijous d'agost i setembre de 1920 va actuar als concerts organitzats al Grand Café Riche de Montpeller. Hi intervenia tocant tota sola als intermedis de concerts simfònics, amb peces com *La fileuse* o *La chasse*, de les *Romances sense paraules* op. 67 de Mendelssohn.³⁸ L'any 1922 va oferir diversos recitals conjuntament amb Xavier Cugat, en una època en què aquest violinista gironí feia carrera en la música clàssica (Gay, Rabaseda, Costal, 2016, p. 35-52). «Mi padre y el suyo eran íntimos amigos», explicava ella mateixa, «y al terminar Cugat su carrera de violin en América, le acompañé una temporada. Dimos varios conciertos e impresionamos discos para la casa Odeón» (Bernils, 1959, p. 21).³⁹ Van interpretar grans obres del repertori per a violí i piano, com ara la *Sonata n. 24 «Primavera»* de Beethoven o *Variacions sobre un tema de Corelli* de Tartini-Kreisler; peces de gran virtuosisme per al violí, com *Capricho vasco* de Sarasate, i títols del mateix Cugat, com *Pura como una rosa* o *Serenata trista*.⁴⁰ Poc després d'aquells concerts, Cugat va anar a Alemanya a fer uns enregistraments amb un altre pianista; Lloret no va poder-hi anar perquè:

Érem massa joves. Jo encara no tenia divuit anys. En aquella època, si una noia de la meva edat hagués anat sola a Alemanya amb un altre músic també jove... En fi, ja em comprèn. Era la mentalitat d'aquell temps. Vaig haver de renunciar a aquella col·laboració artística.⁴¹

Poc temps després de retornar d'Alemanya, Cugat ja va establir-se definitivament a Amèrica, però el record d'aquells concerts de 1922 i d'un respecte musical mutu va durar molts anys. En són un bon testimoni les diverses fotografies fetes als estudis de Miramar, el desembre de 1963, el dia que van coincidir al programa *Esta es su vida*, amb Federico Gallo i Mayra Gómez Kemp.⁴²

³⁷ *El Programa*, 30.11.1918, p. 2; 22.11.1919, p. 2; 7.2.1920, p. 3. *Baix-Empordà* 16.1.1921, p. 2. Aquesta revista qualificava Lloret com a pianista «mimada i aplaudida pel públic bisbalenc» (*Baix-Empordà*, 28.5.1922, p. 2).

³⁸ ACAE-CCL, n. 113. Diversos programes.

³⁹ Segons la mateixa Lloret, quan tenia catorze anys, ella i els seus pares es van traslladar a viure a la Bisbal d'Empordà durant un temps «per tal d'amenitzar les sessions del cinema "Mundial"» (*Canigó*, 13.1.1973, p. 6). Els pares de Xavier Cugat, una germana i una tia també vivien a la Bisbal, de manera fixa, des del 1921 (Gay, Rabaseda, Costal, 2016, p. 56-57).

⁴⁰ ACAE-CCL, n. 18-21. Diversos programes de concerts de Cugat i Lloret, a Palamós, Torroella de Montgrí, Banyoles i la Bisbal d'Empordà entre el setembre i l'octubre de 1922.

⁴¹ *Canigó*, 13.1.1973, p. 6.

⁴² AMF, Fons Camil·la Lloret Altafulla, F9774-9776 A505, 16 de desembre de 1963.



Entre els anys 1924 i 1925, Camil·la Lloret va formar part d'una orquestra familiar: les germanes Teresa i Adelina Torta tocaven el violí i el violoncel, respectivament, i Víctor Torta, el contrabaix (no en podem arribar a determinar la relació de parentiu, però per les fotografies que s'han conservat podria ser el pare o el germà).⁴³ Van oferir diversos recitals a Salamanca, a l'històric cafè Novelty, amb el nom de Cuarteto Parisièn. Als migdies el repertori era «a elección», és a dir, a petició de la clientela, i a la tarda i al vespre feien dos passis més, amb programa fixat amb obres de Beethoven, Saint-Saëns, Vives o Lehar. El 1925 van actuar al Café Cántabro, probablement de Santander, en el qual s'anunciaven com a «orquestra de señoritas dirigida por Víctor Torta».⁴⁴ En aquella època ella mateixa es definia com un «còdol rosoladís», i assegurava haver recorregut la península «de cap a cap», passant per València, Valladolid, Palència, i ciutats de «veraneig» com Santander i Panticosa. També va actuar a Tetuán i a Melilla, i a França per moltes ciutats més, «de Narbona i Tours, quina grata recordança!». Les estades a França, a més de l'experiència com a intèrpret, sembla que van arrodonir també la seva formació: segons declarava en una de les primeres entrevistes que li van fer, a Tours va ser deixeble del «gran pianista austríac Polack», que és difícil d'identificar sense altres dades. Segons es desprèn del mateix text, més tard també hauria rebut algunes lliçons de Lluís Bonaterra, un dels músics figuerencs més destacats del primer tram de segle XX.⁴⁵

L'any 1926, en retornar de les gires amb les germanes Torta i establir-se de nou a Figueres amb els seus pares, Lloret va con-

Orquestra de Señoritas,
Panticosa, Osca,
1924-1925.
Camil·la Lloret, piano;
germanes Teresa i
Adelina Torta, violí
i violoncel (assegudes);
Víctor Torta, contrabaix;
violinista dreta
desconeguda
(AMF, Fons Camil·la Lloret
Altafulla, Àlbum 0001)

⁴³ AMF, Fons Camil·la Lloret Altafulla, Àlbum 0001. Fotografies no inventariades.

⁴⁴ ACAE-CCL, n. 22-23. Inclou diversos programes de concerts al Café Novelty i un al Café Cántabro.

⁴⁵ *La Comarca*, 11.12.1926, p. 7.

tinuar acompanyant recitals clàssics i s'anunciava a la premsa com a professora de piano conjuntament amb el seu pare, que donava classes de flauta i de clarinet.⁴⁶ A partir d'aquest moment, doncs, els llibres de comptes es van començar a omplir de noms d'estudiants, una carrera pedagògica que, ara ja ho sabem, va ser llarguíssima. Des del mes d'octubre d'aquell mateix any, a més, va formar part del sextet musical de la Sala Edison, que alternava les actuacions durant la projecció de les pel·lícules mudes amb l'acompanyament d'artistes diversos.⁴⁷ Els dies 4 i 5 de desembre, per exemple, «el sexteto del local, que tan acertadamente dirige la Srta. Camila Lloret», va acompanyar la cupletista Pepita Ramos, *la Goyita* (1890-1970). Per a aquestes actuacions, la pianista cobrava 250 pessetes, un sou molt més alt i digne que les 125 pessetes que van passar a pagar-li, deu anys després, amb la col·lectivització en iniciar-se la Guerra Civil.⁴⁸

La modernitat de l'època, en termes musicals, era el jazz. La febre per aquests nous ritmes de ball va sacsejar totes les orquestres catalanes que, o bé van desaparèixer —com La Principal de Peralada—, o bé es van adaptar als nous temps. També van néixer diverses orquestrines, conjunts instrumentals amb un nombre més reduït de músics. El febrer de 1927, Lloret va anotar per primer cop al llibre de comptes el concepte «orquestrina "The King



The King Jazz, 1920

(AMF, Fons Camila Lloret
Altafulla, Àlbum 0006)

⁴⁶ *La Comarca*, 18.12.1926, p. 9.

⁴⁷ Segons Bernils (1995, p. 241) el sextet havia estat format inicialment per: Lluís Bonaterra, Enric Sans, Jaume Soldevila, Ramon i Frederic Basil i Albert Angelo. Després s'hi afegiren Ramon Bassagañas, Emili Pallisera, Enric Castelló i Enric Lunati, i Camila Lloret va substituir, al piano, Lluís Bonaterra.

⁴⁸ ACAE-CCL, n. 167, «Cantidades ganadas Camila oct. 1926 - Des. 1933».

Jazz"». Ella era un dels vuit músics que integraven aquella nova formació: Enric Sans, violí; Enric Castelló, banjo; Emili Pallisera, saxòfon; Antoni Vidal, trompeta; Amat Blanch, trombó; Andreu Gea, contrabaix, i Ramon Bassagañas, bateria.⁴⁹

A les orquestrines, la paritat entre homes i dones no hi era pas, ni de bon tros, però des d'aquella època i especialment durant la Segona República, aquell va ser un espai públic de desenvolupament professional per a les dones. Ho podem afirmar perquè diversos estudis locals així ho demostren, encara que no tenim constància que s'hagi fet mai una recerca de conjunt. A més de les germanes Fausta i Francesca Monné Subirana d'Esparreguera, és obligat citar la trajectòria d'Aurora Bertrana i Salazar (1892-1974), que va estudiar el violoncel amb Tomàs Sobrequés a Girona i amb Josep Raventós a Barcelona. Després, ja establerta a la capital catalana, va professionalitzar-se amb una «Gran orquesta de señoritas» d'un cafè de la Rambla que, en realitat, era un tercet de violí, violoncel i piano que tocava d'una a tres de la matinada. Amb l'afany d'estudiar a l'Institut Dalcroze de Ginebra i fugir de la dictadura de Primo de Rivera, va acceptar la proposta de formar part d'una petita orquestra a l'hotel de Mürren, al cor dels Alps. Després de diverses feines, va llançar-se com a *jazz-woman* en un trio de senyoretetes a Chamonix, el 1924 (Palma, 2016, p. 195). El 1936, si no abans, també van trencar motlles en qüestió dels rols de gènere dues olotines: Antònia Aubert i Nadal (1910-1977) i Rosa Estorch i Coma (1901-1979) van formar part de l'orquestrina Studium Jazz d'Olot; la primera tocava el saxo alt, la segona el piano i el banjo (Pujol, Pallàs, Gay, Costal, 2019, p. 52; Canals, 2015, p. 45 i 307). De Palafrugell podem citar el cas de Marina Genís i Casanovas (1909-1994), que formà part de l'orquestrina Excelsior l'any 1931.⁵⁰ Els comentaris negatius sobre la incorporació d'una dona en aquella formació els va rebatre un redactor de la revista *Baix-Empordà* amb l'exemple de Camil·la Lloret: «A Figueres actua un quintet el pianista del qual és una senyoreta».⁵¹ La temporada 1932-1933, Genís va formar part de l'orquestrina-cobla-orquestra Unió Artística, i el 1934 en va ser la representant, juntament amb Josep Galceran Carbó.⁵²

En temps de la Segona República, Camil·la Lloret ja tenia una corrua d'estudiants, es guanyava bé la vida com a intèrpret, i l'any 1933

⁴⁹ AMF, Fons Camil·la Lloret Altafulla, F283 A6. A més de la fotografia s'hi conserva un fullletó de propaganda amb el nom dels músics i l'instrument que interpretaven.

⁵⁰ Marina Genís va ser alumna del pianista i compositor Carles Pinedo Garcia (*Baix-Empordà*, 26.5.1927, p. 2; 25.10.1928, p. 2; Gay, 2018, p. 519). El debut de l'orquestrina Excelsior es va anunciar amb el nom de tots els components a *Baix-Empordà* (14.3.1931, p. 2) i se'n conserva una fotografia a l'Arxiu Municipal de Palafrugell [Col·lecció Bou-Frigola].

⁵¹ *Baix-Empordà*, 25.4.1931, p. 2.

⁵² *Baix-Empordà*, 28.4.1934, p. 2.

era la directora del sextet instrumental del Teatre Municipal de Figueres.⁵³ Ja era la dona de caràcter que recorden els seus deixebles, que vivia la modernitat de la seva època i trencava esquemes i convencions. Arribada a la trentena, portava al seu equipatge una llarga experiència musical, i segurament es trobava en el moment òptim per consolidar un prestigi professional que havia anat construint des de ben joveneta. La guerra i la dictadura que assetjaven a la cantonada van marcar la seva evolució posterior, però no van aturar ni la seva capacitat de treball ni l'entrega a la causa musical.

Caricatura de Camila Lloret
dibuixada per Kukut
(*La Comarca*, 11.12.1926, p. 6)



Srta. D.ª Camila Lloret
Directriu a l'orquestrina de la Sala Edison

⁵³ *Acció Ciutadana* [20.1.1933, p. 10], *L'Autonomista* [29.5.1933, p. 4; 3.7.1933, p. 2; 30.10.1933, p. 2; 13.7.1935, p. 2].

CONCLUSIÓ

Després d'haver fet un repàs exhaustiu a la vida professional de Camil·la Lloret, podem afirmar que aquesta pianista i pedagoga figuerenca va ser, al llarg del segle XX, una referent femenina intrèpida. Sense arronsar-se mai per prejudicis i motlles socials, al llarg de la seva carrera interpretativa va anar un pas més en-davant del que la seva condició de gènere permetia: després dels èxits infantils, va iniciar una trajectòria internacional allunyada de la mirada del pare, va abraçar la modernitat del jazz abans de la Guerra Civil i, durant tota la postguerra i fins a la jubilació, va dedicar-se a la música de ball, un espai inèdit per a les dones. En l'àmbit pedagògic, no només va ser professora de piano, sinó que va impulsar projectes culturals transversals, des d'un orfeó i un esbart infantils, fins a una orquestra amb els millors estudiants, un grup de majorets i fins i tot una cobla.

El nostre objectiu principal era visibilitzar la trajectòria de Camil·la Lloret en l'època de la dictadura franquista. Un cop assolit això, ens hem endinsat en altres èpoques —especialment la primera meitat del segle XX— i també hem donat a conèixer més d'una trentena de noms propis femenins que s'han anat entrelaçant amb la trajectòria de la nostra protagonista. Aquest, precisament, era un dels nostres objectius específics. Estem segurs que, algun dia, es podrà confirmar la hipòtesi que elles, les dones músiques, van tenir un paper importantíssim en la història de la música catalana i, per extensió, europea del segle passat. Des de la musicologia, però, ens cal deixar d'assenyalar aquestes dones com a excepcions o casos aïllats, perquè ens fem un servei ben magre. És necessari articular un discurs que permeti entendre-les com una part indispensable per comprendre la història de la música en el seu conjunt. En alguns àmbits concrets de la música, com per exemple el de la música clàssica, determinades històries d'èxit de compositores i d'intèrprets van fent un camí ascendent en la recerca i la difusió de les seves trajectòries. Pel que fa a les músiques populars, des del jazz fins a les orquestres de ball del franquisme, encara falta molt de camí per recórrer. Segurament calen més estudis des d'aquesta perspectiva de gènere per veure acomplert també aquest objectiu.

BIBLIOGRAFIA

- BERNILS I MACH, Josep Maria. «Cara a cara con D^a Camila Lloret de Gironell». *Canigó: revista literaria-cultural deportiva* (1 desembre 1959), p. 21.
- BERNILS I MACH, Josep Maria. «Els Cinemes de Figueres». *Annals de l'Institut d'Estudis EMPORDANESOS*, núm. 28 (1995), p. 229-264.
- BERNILS I MACH, Josep Maria. «Figuerenques que han fet història». *Hora Nova: periòdic independent de l'Empordà* (8 març 2005), p. 7.
- BERNILS I MACH, Josep Maria. «Camil·la Lloret va ser represaliada». *Hora Nova: periòdic independent de l'Empordà* (20 febrer 2007), p. 30.
- BRUGUÉS I AGUSTÍ, Lluís. *La música a la ciutat de Girona (1888-1985)* [tesi doctoral]. Girona: Universitat de Girona, 1998.
- CANALS FERRARONS, Josep Maria. *Diccionari Biogràfic d'Olot*. Olot: Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2015.
- CARRILLO, Esther; DABAN, Joaquim; DARANAS, Lídia; FORMIGA, Josep; BAYÉ, Joaquim. *Vidreres, poble de músics*. Vidreres: Ajuntament de Vidreres, 2018.
- CASTELLVÍ, Montserrat; SOLER, Teresa; MITJANS, Rafel. *El llegat dels músics Monné d'Olesa i d'Esparreguera*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 2019.
- COSTAL I FORNELLS, Anna. *Dones compositores, n. 1 - Selvatanes. Sardanes per a cobla* [llibret del CD]. Cobla Ciutat de Girona, 2021.
- FEDERACIÓ DE COBLES DE CATALUNYA. *Indicadors de gènere i edat dels integrants de les cobles. Resultat de l'enquesta 2020*. Federació de Cobles de Catalunya, 2020.
- FERRER SENABRE, Isabel. «La dona al Fraternal». A: CERVIA, Yolanda; OLLER, Oriol. *El Fraternal de Palafrugell (1897-2012). 125 anys*. Centre Fraternal de Palafrugell, 2012, p. 71-83.
- FERRERÓS SERRA, Joan. «Camil·la Lloret, mestra de música que va marcar una època». *Empordà* (6 juny 2000), p. 30.
- FERRERÓS SERRA, Joan. *Benvolguts absents IV*. Figueres: Ajuntament de Figueres: Edicions Empordà, 2017.
- GAY PUIGBERT, Joan; RABASEDA I MATAS, Joaquim; COSTAL FORNELLS, Anna. *Xavier Cugat i Mingall*. Girona: Ajuntament de Girona, 2016.
- GAY PUIGBERT, Joan. *L'Orquestra Simfònica de Girona (1929-1937). Un projecte de regeneració cultural a través de la música* [tesi doctoral]. Universitat Autònoma de Barcelona, 2018.
- GUIXERAS, David. «Xavier Cugat i Camil·la Lloret, un duet de l'any 1922.» *Hora Nova: periòdic independent de l'Empordà* (6 novembre 1990), p. 15.
- GUMBAU, Alfons. «Manera». *Hora Nova: periòdic independent de l'Empordà* (19 maig 1998), p. 51.
- GUMÍ, Carles. *Els concerts de l'Orquestra Clàssica Femenina Isabel de la Calle (1955-1971)* [TFM]. Escola Superior de Música de Catalunya, 2020.
- LORENZO ROSA, Aïda; LLORENÇ RODRÍGUEZ, Esther. *Dones republicanes*. Girona: Curbet Edicions, 2006.

- MOLERO, E. «Camil·la Lloret, la dedicació a l'ensenyament musical». *Canigó*, núm. 275 (13 gener 1973), p. 5-7.
- NONELL JUNCOSA, Jaume. Trobada de cobles infantils i juvenils el 12 d'octubre de 1978 a Sabadell (6 abril 2022) [en línia]. <<https://www.youtube.com/watch?v=f6e6-HKDIKw>> [Consulta: 24 novembre 2022].
- PADROSA I GORGOT, Inés; RAMIÓ I DIUMENGE, Concepció. *La nissaga dels Serra*. Besalú: Grup Informadors Sardanistes de Catalunya, 2000.
- PADROSA I GORGOT, Inés. «Lloret i Altafulla, Camil·la». A: PADROSA I GORGOT, Inés. *Diccionari biogràfic de l'Alt Empordà*. Girona: Diputació de Girona, 2009, p. 460.
- PIJOAN, Narcís. «El carisma minvant de la Camil·la». *Empordà: Setmanari de l'Alt Empordà* (1 agost 1990), p. 10.
- PUJOL I SUBIRÀ, Maria Antònia. «Les dones en el món de la cobla». *Canemàs: Revista de pensament associatiu*, núm. 9 (2014), p. 48-71.
- PUJOL, Josep; PALLÀS, Laura; GAY, Joan; COSTAL, Anna. *Solfes, pianos i cornamuses. Un segle d'Escola Municipal de Música d'Olot (1918-2018)*. Olot: Institut de Cultura de la Ciutat d'Olot, 2019.
- SERNA, Erika. «La Camil·la Lloret, de Figueres». *Alberes*, núm. 14 (2015), p. 48-49.
- TESTART I GURI, Albert. *El Casino Menestral Figuerenc 1939-1979: Un estudi de sociabilitat sota el franquisme*. Figueres: Ajuntament de Figueres, 2010.



– Ascensión Zamorano
Montserrat Albiol
Marisa Sainz
de la Maza
Mercè Ferré
Montserrat Negre

**Pioneres de la
conservació-restauració
de béns culturals**

Miquel Mirambell i Abancó

Doctor en Història de l'Art i director de l'Escola
Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals
de Catalunya

RESUM

La invisibilitat de les dones conservadores-restauradores al llarg de la història ha estat generalitzada. En el cas de Catalunya els estudis sobre la conservació-restauració del patrimoni cultural des de la perspectiva de gènere són gairebé inexistents. Això no obstant, s'han pogut rescatar de l'oblit cinc pioneres de la conservació-restauració que van exercir durant la dictadura franquista, quan la professió encara era majoritàriament masculina: Ascensión Zamorano Biedma (1908-1987), Montserrat Albiol i Rovira (1922-2011), Montserrat Negre i Queralt (1925-2021), Marisa Sainz de la Maza Lasoli (nascuda el 1930) i Mercè Ferré i Valls (nascuda el 1939). En aquest article se'n presenten les trajectòries professionals des d'una perspectiva de gènere, així com les dificultats per exercir la professió pel fet de ser dones.

PARAULES CLAU:

Conservació-restauració, invisibilitat, dona, franquisme



INTRODUCCIÓ

Durant el segle XX es van fer grans avenços en la igualtat de gènere. El sufragi, la incorporació al món laboral i acadèmic, així com l'assumpció de responsabilitats polítiques, són algunes de les fites assolides després de molts entrebancs. Ara bé, en el cas de l'Estat espanyol, les dones van haver de recórrer aquest camí en gran part només durant els darrers vint-i-cinc anys del segle, just després de l'arribada de la democràcia. Això no obstant, durant la dictadura franquista (1939-1975) hi va haver uns sectors professionals –gairebé sempre relacionats amb la cultura, la salut o l'educació– en els quals es va tolerar l'exercici professional de les dones: biblioteconomia, infermeria i magisteri en són els àmbits més significatius (Mirambell, 2006, p. 118). Precisament vinculat al primer d'aquests sectors va emergir la conservació-restauració de llibres i de documents, de manera que les pioneres de la conservació-restauració a Catalunya van exercir en biblioteques i arxius, gairebé sempre en un segon pla.

Encara avui en dia, durant el primer quart del segle XXI, la conservació i la restauració del patrimoni cultural continua sent una professió invisible, bàsicament a causa de tres factors.

En primer lloc, per la creença generalitzada des de finals del segle XVIII que la millor intervenció de conservació-restauració és la que no es nota. L'any 1793 el restaurador francès Jean-Michel Picault, per exemple, ja estableix les diferències entre l'art de pintar i l'art de restaurar pintures, desvincula la restauració de la creació artística i assimila la figura del restaurador a la d'un actor de teatre, que no té existència pròpia i que existeix a partir dels personatges que interpreta (Mirambell, 2016, p. 63-64).

En segon lloc, és una professió invisible perquè en l'actualitat encara està molt més feminitzada que al segle XX i la majoria de persones que l'exerceixen són dones, que arriben a ser el 86% de tots els professionals (CRAC, 2020 i CRAC, 2022). La feminització contribueix a la invisibilitat i aquesta, si no és volguda, pot arribar a ser un mecanisme de repressió.

I, finalment, la tercera causa de la seva invisibilitat és perquè es tracta d'una professió jove. Malgrat que tenim evidències que ja es practicava a la prehistòria, va patir una transformació tan gran a les darreres dècades del segle XX que la va canviar de soca-rel. El primer intent de crear una mena d'estatuts professionals internacionals data del 1978, quan Agnès Ballestrém presenta un document al Comitè de Normes i Formació del Centre Internacional per a l'Estudi de la Preservació i la Restauració de Béns Culturals (ICROM), posteriorment revisat i assumit pel Consell Internacional

de Museus (sigla en anglès, ICOM) l'any 1984. Aquest document, titulat «El conservador-restaurador. Una definició de la professió», defineix de nou la professió i orienta l'activitat de la conservació-restauració cap a la vessant científica, tot emfatitzant l'aspecte no creatiu de la professió i assimilant el conservador-restaurador a un cirurgià i no a un artista (Mirambell, 2002, p. 6).

Aquestes tres causes han provocat que localitzar informació sobre una dona conservadora-restauradora catalana que hagi exercit la professió durant la dictadura franquista fora dels canals oficials i lliure de tuteles i mentories masculines, sigui una tasca certament difícil. Aquest treball intenta, doncs, fer visibles algunes d'aquestes pioneres catalanes i posar de manifest la paradoxa que, malgrat que les dones han estat transcendents en totes les societats en la tasca de transmissió del procés de cura i preservació del patrimoni, gairebé mai han estat reconegudes públicament, almenys fins que no s'ha arribat a les darreres dècades del segle XX. La incorporació tardana i minoritària de la dona als processos de formació i elaboració teòrica, així com la seva integració en la pràctica de la conservació-restauració i el debat científic, es remunta tot just als anys vuitanta i noranta del segle passat, quan la dona cursa estudis universitaris i accedeix a àrees de coneixement tradicionalment reservades als homes (Quirosa i Gómez, 2010, p. 76).

LA INVISIBILITAT DE LES DONES CONSERVADORES-RESTAURADORES AL LLARG DE LA HISTÒRIA

La manca de referents femenins en la professió és constant fins ben entrat el segle XX. De fet, fins que no arribem a aquest segle, en els llibres d'història de la conservació-restauració només s'estudia una dona: Marie-Jacob Van Merle, la vídua Godefroid, que només va accedir a l'esfera pública de la professió quan va morir el seu marit i va heretar un taller pròsper a París, en el qual ja havia treballat abans d'esdevenir vídua i que va dirigir durant molts anys.

Marie-Jacob Godefroid (1705-1775), nascuda com Marie-Jacob Van Merle en el si d'una família de pintors i marxants d'art originaris d'Anvers, es va casar el 1726 amb Ferdinand-Joseph Godefroid, un pintor i restaurador de quadres flamenc instal·lat a França, que va esdevenir restaurador de la col·lecció reial francesa. El 16 d'abril de 1741 va morir en un duel i la seva vídua, amb set fills, va ser autoritzada a succeir-lo com a restauradora dels quadres de la corona (probablement es va formar amb el seu marit). Ja en solitari també es va dedicar al comerç de quadres i va tenir un taller de restauració al Louvre des del 1753, i va rebre una renda anual de 200 lliures per la restauració de quadres de la col·lecció del rei. L'any 1743 es va associar amb François-Louis Colins (1699-1760), pintor i marxant

de quadres, de manera que la vídua Godefroid s'encarregava de les intervencions del suport i de les neteges, mentre que Colins es limitava a la reintegració pictòrica. A la mort de Colins, sobrevinuda el 1766, el va substituir Hugues-Henri Guillemard i, a la mort d'aquest, el substitut va ser el fill de la vídua Godefroid, Joseph-Ferdinand-François Godefroid. En general, no va ser partidària de fer transposicions i els seus mètodes eren menys nocius que els dels seus principals competidors masculins. També tenia menys exigències econòmiques que els seus col·legues (Barrès, 2020, p. 96).

Marie-Jacob Godefroid, doncs, és el cas típic d'una dona que passa a l'esfera pública arran de la mort del seu marit, malgrat que havia treballat amb ell a l'ombra quan era viu. Sense la mort del seu marit, sens dubte hauria continuat sent invisible.

La invisibilitat de les conservadores-restauradores es perpetuarà durant segles. Així, per exemple, quan l'any 1931 té lloc el Congrés d'Atenes, que dona lloc al primer document internacional sobre conservació-restauració de monuments històrics, conegut com la Carta d'Atenes, hi participen 120 representants de 23 països i tots eren homes. Tampoc hi havia cap dona quan es va celebrar el Congrés de Venècia l'any 1964, que va donar lloc a la Carta de Venècia, el segon document internacional sobre conservació-restauració monumental. En efecte, haurem d'esperar a la Carta de Cracòvia de l'any 2000 per registrar la presència de dones en un congrés d'aquestes característiques. L'absència de dones s'explica per la falta de formació especialitzada entre la població femenina pel que fa a la conservació-restauració arquitectònica. De fet, la primera dona titulada en arquitectura a Espanya va ser Matilde Ucelay Maórtua l'any 1936, i també va ser la primera a exercir la carrera professional (Quirosa i Gómez, 2010, p. 77-78).

Això no obstant, i malgrat encara l'absència notòria en l'àmbit de la conservació-restauració dels béns immobles, des de les darreres dècades del segle XX les dones s'han anat incorporant massivament en altres sectors de la conservació-restauració, com el dels béns culturals mobles i el patrimoni cultural intangible. En efecte, les dones, com a dipositàries de l'educació i la transmissió de les tradicions, sobretot en les societats menys desenvolupades, són un element clau en la conservació i la salvaguarda de costums ancestrals dels pobles i, per tant, un agent essencial en les polítiques estratègiques dels organismes internacionals actuals per preservar el patrimoni cultural intangible.



Retrat de
Marie-Jacob Godefroid

Així, per exemple, l'any 2003 es van publicar les actes d'un seminari sobre «Dones, patrimoni i democràcia» organitzat per la Universitat Senghor (universitat internacional de llengua francesa al servei del desenvolupament africà), situada a Alexandria (Egipte), en col·laboració amb l'Agència Intergovernamental de la Francofonia. Es tracta d'un recull d'experiències que reivindiquen el rol de la dona africana com a guardiana de les adquisicions culturals i patrimonials i com a responsable de la seva transmissió de generació en generació. Aquestes activitats confirmen les dones com a promotores del patrimoni dins la consolidació dels ideals i de les pràctiques democràtiques (Organisation Internationale de la Francophonie, 2003).

Una altra experiència semblant que intenta posar fi a l'anonimat de les dones en la conservació patrimonial, en aquest cas als Estats Units i al Canadà, és una publicació dedicada a la preservació d'edificis i llocs d'interès històric nord-americans del mateix any. La publicació recull tres conferències nacionals que estudien la contribució de la dona en la preservació d'edificis i llocs d'interès als segles XIX-XX, el paper de les dones en els museus d'història i l'impacte de la política estatal nord-americana en la comprensió de la dona en els llocs històrics (Dubrow i Goodman, 2003).

Tot i això, no hem d'oblidar que des de sempre les dones han participat en la conservació-restauració de tota mena de patrimoni –fins i tot l'arquitectònic–, si bé des de l'ombra, tant de manera individual com col·lectiva. Probablement el cas més conegut i icònic de l'anonimat i la invisibilitat de les dones en la tasca de conservar i restaurar el patrimoni és el de les *trümmerfrauen* o dones dels

Trümmerfrauen
o dones dels enderrocs



enderrocs, el paper de les quals va ser essencial durant la reconstrucció de les ciutats bombardejades d'Alemanya i Àustria un cop acabada la Segona Guerra Mundial (Quirosa i Gómez, 2010, p. 82).

LES PIONERES DE LA CONSERVACIÓ-RESTAURACIÓ A CATALUNYA

En el cas de Catalunya no coneixem encara cap conservadora-restauradora anterior al segle XX. Com ja hem comentat a la introducció, la informació publicada sobre la conservació-restauració del patrimoni cultural a Catalunya des de la perspectiva de gènere és gairebé nul·la. Tot esperant futures recerques, de moment ens centrarem en cinc conservadores-restauradores: Ascensión Zamorano Biedma (1908-1987), Montserrat Albiol i Rovira (1922-2011), Montserrat Negre i Queralt (1925-2021), Marisa Sainz de la Maza Lasoli (n. 1930) i Mercè Ferré i Valls (n. 1939). Totes cinc van començar a treballar quan la professió encara era majoritàriament masculina i totes cinc van haver de vèncer dificultats per exercir. Tanmateix, no totes cinc són de la mateixa generació ni constitueixen cap grup homogeni i només una d'elles va començar a exercir abans de la Guerra Civil espanyola (1936-1939).

La Guerra Civil va comportar una aturada de tot el procés que s'havia iniciat arreu de l'Estat espanyol als anys vint i trenta del segle XX en matèria cultural, i concretament en conservació-restauració patrimonial. Aquesta embranzida modernitzadora no es va recuperar durant la postguerra. Entre altres causes, perquè el franquisme sempre va associar les noves teories de la conservació-restauració europees, difoses al Congrés d'Atenes del 1931 i incorporades a la Llei del patrimoni històric espanyol del 1933, a la política republicana.

METODOLOGIA

Les fonts d'informació emprades per determinar les pioneres de la conservació-restauració a Catalunya han estat recursos bibliogràfics, arxivístics, audiovisuals i digitals. Un cop feta la cerca, s'han consultat diversos especialistes per confirmar, ampliar i corregir la informació obtinguda, els quals figuren en l'apartat dels agraïments.

Tot i això, la informació obtinguda no sempre ha estat abundant i s'ha hagut de recórrer, quan ha estat possible, als familiars d'aquestes conservadores-restauradores, els quals també consten en els agraïments.

Ara per ara, de les dues conservadores-restauradores de qui tenim més informació és de Mercè Ferré i Valls, autora d'un llibre de

memòries que ha estat una font inesgotable d'anècdotes i vivències, i de Montserrat Negre i Queralt, l'arxiu personal de la qual és dipositat actualment a l'Arxiu del MNAC, a qui es va retre una mostra d'homenatge que va cristal·litzar en una conferència i en una entrevista gravada, que també han estat consultades. D'altra banda, cal destacar que s'ha pogut entrevistar Marisa Sainz de la Maza, qui actualment té 92 anys i encara manté vius els records de la seva carrera professional.

Un cop redactada la primera versió de l'article, ha estat revisat pel claustre de professorat de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya (ESCRBCC), i pels especialistes i familiars que figuren en els agraïments. Tots ells l'han enriquit amb noves observacions i aportacions, moltes d'inèdites. Cal agrair la lectura d'aquesta primera versió a totes aquestes persones i d'una manera molt especial a Mercè Ferré i Valls. Finalment, cal destacar les aportacions de Marisa Sainz de la Maza durant l'entrevista que se li va fer el 29 de juliol de 2022.

ASCENSIÓN ZAMORANO BIEDMA, directora del laboratori de restauració de la Biblioteca de Catalunya entre 1940 i 1949

Va néixer a Còrdova l'any 1908 i va morir l'any 1987 a Barcelona. El curs 1928-1929 es va matricular a l'Escuela Superior para la Mujer de la Diputació de Barcelona, on va cursar el primer curs. Després de convalidar algunes assignatures, va acabar els estudis a l'Escola de Bibliotecàries l'any 1933. Un cop acabada la carrera –durant la Segona República– va obtenir una beca de la Generalitat de Catalunya per fer pràctiques de restauració de llibres i pergamins al laboratori de restauració de la Biblioteca Vaticana. Un cop acabada la Guerra Civil, va continuar treballant de restauradora de la Biblioteca de Catalunya, fins que el 1940 en va esdevenir la directora del laboratori de restauració. El laboratori havia estat fundat pel diplomàtic i bibliòfil Eduard Toda Güell (1855-1941), el qual s'encarregava de restaurar llibres, però també d'impartir classes de

Alumnes de
l'Escola de Bibliotecàries
de Barcelona



restauració a l'aleshores Escola de Bibliotecàries de Barcelona. Les seves alumnes feien una hora de classe i practicaven amb els documents de la biblioteca.

Ascensión Zamorano va ser deixeblla i substituïda d'Eduard Toda. L'any 1939 va ser nomenada professora de Restauració de Llibres a l'Escola de Bibliotecàries i restauradora de la Biblioteca de Catalunya. El mes de novembre del 1940 va enviar una circular a diverses biblioteques i arxius oferint els serveis de rentatge de llibres, encolatge, rebaixatge de tintes corrosives i consolidació del paper. L'any 1943 va organitzar l'exposició «Libro enfermo y libro restaurado» a la Biblioteca de Catalunya, comissariada per ella mateixa i per Felip Mateu Llopis. L'any 1949 va finalitzar el seu mandat com a directora, ja que va demanar una excedència en guanyar una plaça a l'Arxiu de l'Ajuntament de Madrid. Els anys següents va posar en marxa laboratoris de restauració a Madrid i Navarra, a més de donar classes sobre la matèria a l'Escola per a Bibliotecaris i Arxivers vinculada a la Biblioteca Nacional de Madrid.

El 1959 va reingressar a la Diputació de Barcelona amb destí a la Biblioteca de Catalunya, on es va jubilar l'1 de febrer de 1976, després d'exercir de bibliotecària de la Secció de la Reserva Impresa.

La tasca de Zamorano al capdavant del Laboratori de Restauració de la Biblioteca de Catalunya durant gairebé una dècada va ser exemplar i al Laboratori van acudir professionals a formar-se, com Manuel Garrido Valentín, enviat per l'Arxiu de Simancas l'any 1944 per aprendre els mètodes i procediments del laboratori barceloní. També va publicar dos articles a la revista *Biblioteconomía*: «La restauración de libros y documentos» i «Los libros y su conservación» els anys 1945 i 1948, respectivament (Quiney, 2003; Fontanals i Losantos, 2007; Grau, 2015; Estivill, 2016, p. 220-221). Malauradament, Ascensión Zamorano no va poder assistir a un dels grans esdeveniments per a la professió que va tenir lloc l'any posterior a la seva jubilació: la creació de la primera associació catalana de conservadors-restauradors.

La fundació del Grup Tècnic a Barcelona l'any 1977 amb la presència de quatre dones conservadores-restauradores catalanes

El Grup Tècnic va ser una associació professional dels conservadors-restauradors catalans que es va crear a les acaballes del 1977. Arran del Congrés de Cultura Catalana d'aquell mateix any, van començar a reunir-se habitualment els treballadors de museus, arxius i biblioteques de Catalunya. Tot plegat va generar que el 22 de novembre de 1977 es reunís el que en un primer moment es va anomenar Grup de Treball de Conservació-Restauració de Museus, Arxius i Biblioteques de Catalunya i que més endavant esdevindria el Grup Tècnic. Un dels temes clau de les primeres

reunions va ser el reconeixement de l'estatus del restaurador i la lluita per una millora de la situació laboral. Cal recordar que en aquella època va aparèixer l'oportunitat que l'Escola de Restauració de Madrid reconegués com a restauradors de grau mitjà tots els professionals amb més de deu anys de servei en un museu oficial, però sense titulació reglada (Xarrié, 2002, p. 252-253). Com veurem, una de les pioneres de la conservació-restauració catalanes, Mercè Ferré i Valls, s'hi va acabar acollint i es va diplomar com a conservadora-restauradora de béns arqueològics l'any 1978 a Madrid.

En aquesta primera reunió del Grup Tècnic —que l'any 2011 es va fusionar amb l'Associació de Conservadors-Restauradors de Catalunya (ARCC) i va donar lloc a l'actual CRAC—, hi van assistir 15 professionals. No tots eren conservadors-restauradors, ja que hi havia altres professionals vinculats als museus i al patrimoni que provenien d'altres àmbits. Dels quinze assistents, només hi havia quatre dones: Montserrat Albiol i Rovira, Marisa Sainz de la Maza Lasoli, Mercè Ferré i Valls i Montserrat Negre i Queralt (Xarrié, 2002, p. 253-255).

La celebració d'aquesta primera reunió ens ha permès, doncs, establir quatre de les principals pioneres de la conservació-restauració a Catalunya durant la dictadura franquista, a qui dediquem aquest article.

La segona reunió del Grup Tècnic va tenir lloc el 20 de desembre de 1977 i Montserrat Negre va esdevenir-ne tresorera. Cal assenyalar que, en aquesta segona reunió, també va participar-hi Júlia Chinchilla Sánchez (nascuda el 1953), com a representant del Museu Arqueològic de Banyoles, i que a partir de l'octubre del 1994 es va convertir en professora de Conservació i Restauració de Béns Arqueològics a l'ESCRBCC fins a la jubilació, l'any 2018. Llicenciada en Prehistòria i Història Antiga a la Universitat de Barcelona (1975), es va diplomar en Restauració en l'especialitat d'Arqueologia a la Escuela Superior de Restauración de Bienes Culturales de Madrid (1980), un centre del qual parlarem més endavant.

MONTSERRAT ALBIOL I ROVIRA, l'exercici de la professió després d'esdevenir vídua

Montserrat Albiol i Rovira (1922-2011) es va casar el 7 de juny de 1947 amb el pintor i dibuixant Ramon Rogent i Perés (1920-1958). El 30 d'octubre de 1958 el seu marit va morir en un accident d'automòbil, i a partir d'aleshores va començar a exercir com a conservadora-restauradora, ja que fins en aquell moment havia estat mestressa de casa.



Montserrat Albiol i Rovira
el dia del seu casament
amb Ramon Rogent i Perés
(1947)

Inicialment va començar enquadrant llibres i després es va dedicar a la restauració de paper. Es va formar amb Jesús Vallina Sánchez (1912-1998) i va iniciar els estudis l'any 1961. Més endavant va oposar a una plaça per a l'Ajuntament de Barcelona i va ingressar al Museu d'Art Modern, que després es va integrar en l'actual Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), on va treballar fins a la jubilació. La plaça era de tècnica mitjana, concretament, restauradora dels museus municipals d'art. Es va integrar al departament de dibuixos, i des d'allà treballava per als diversos museus d'art que aleshores eren de l'Ajuntament de Barcelona (Museu d'Art de Catalunya, Museu d'Art Modern i Museu Picasso). Va guanyar la plaça el setembre del 1969, tot i que ja hi treballava des de l'any anterior, sense ser-ne funcionària.

De la seva trajectòria professional, cal destacar la restauració del conjunt de dibuixos i gravats donats per Pablo Picasso a la ciutat de Barcelona i la participació en diversos congressos a l'Estat espanyol. També va ser professora d'un curs de restauració de paper a la Universitat de Mèxic als anys setanta.

Des d'una perspectiva de gènere, tot i que amb matisos, el cas de Montserrat Albiol és semblant al de la vídua Godefroid, que hem esmentat anteriorment, i al de Margarida Vila, que esmentarem seguidament, que va treballar al laboratori de restauració del Museu Arqueològic de Girona entre el 1970 i el 1994. Totes tres van esdevenir visibles professionalment després d'enviduar.

MARISA SAINZ DE LA MAZA LASOLI, la primera conservadora-restauradora de pintures que va treballar en una institució pública catalana

Marisa Sainz de la Maza Lasoli (nascuda a Barcelona el 1930) era filla del pintor Francisco Sainz de la Maza Ruiz (1900-1984) i neboda del famós guitarrista Regino Sainz de la Maza. El seu pare va néixer a Burgos, però la seva família es va instal·lar l'any 1916 a Barcelona,

on es va casar amb María Luisa Lasoli l'any 1929, i amb qui va tenir tres filles, de les quals Marisa era la més gran. Francisco Sainz de la Maza va ser un reconegut pintor que va destacar per la pintura de paisatge, però sobretot com a retratista. L'any 1927 va fundar a Barcelona una acadèmia de dibuix i pintura, que es va mantenir activa durant 55 anys, i va ser una de les principals de la ciutat (Güell, 2011).

En aquesta acadèmia es va començar a formar Marisa Sainz de la Maza, fins que el seu pare li va aconsellar que obtingués un títol oficial. Arran del consell patern, es va matricular a l'Escola de Belles Arts de Barcelona, embrió de l'actual Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, que en aquells moments estava situada a l'antic edifici del Borsí del carrer d'Avinyó.

Els estudis duraven cinc anys i hi havia l'opció de cursar una assignatura optativa de Restauració que impartia Manuel Grau Mas (1892-1974) al seu taller particular del passatge barceloní de la Mercè. La Marisa es va acabar matriculant a aquesta assignatura una mica per casualitat.

Arran d'un viatge familiar a Itàlia, va quedar encisada del país i va tenir el desig de residir-hi una temporada. Una possibilitat que només es podia materialitzar si obtenia una beca. Aquest va ser el motiu pel qual es va matricular a l'assignatura de Restauració.

Tanmateix, mai va acabar fent una estada a Itàlia com a becada, ja que un cop acabats els estudis, i veient les seves habilitats reintegradores, Manuel Grau la va convidar a treballar al Museu d'Art de Catalunya, on va començar el 2 de setembre de 1956, i va esdevenir la primera conservadora-restauradora de pintures en una institució pública catalana. Per tal de convèncer-la, Manuel Grau li va adreçar unes paraules en aquell moment benintencionades i que avui en dia segurament es podrien considerar discriminatòries: «Pensi que és una feina que només ocupa els matins i és una activitat fins i tot femenina» (Xarrié, 2002, p. 67).

Durant la Segona República (1931-1939), Manuel Grau va ser pensionat per la Generalitat de Catalunya l'agost del 1931 per estudiar restauració d'art antic a la Pinacoteca de Brera de Milà, al costat del restaurador Mauro Pelliccioli. Hi va romandre un any. De tornada va crear el primer laboratori oficial de restauració al Museu de la Ciutadella de Barcelona (posteriorment Museu d'Art de Catalunya), l'any 1932. En aquest laboratori van treballar els seus deixebles Domènec Xarrié Mirambell (1909-1984) i Joaquim Pradell Ventura (1921-2011). I en aquest laboratori va començar a treballar Marisa Sainz de la Maza fins a la jubilació (Mirambell, 2016, p. 176-177).



Marisa Sainz de la Maza
al laboratori de restauració
del Museu de la Ciutadella
de Barcelona

Des d'aquest laboratori donaven servei als altres museus de la ciutat. La Marisa recorda estades al Museu d'Art Modern, al Museu Picasso o al Palau de la Virreina, on va fer intervencions *in situ*. Entre les seves preferències, destaca la restauració de pintures dels segles XIX i XX, i recorda, amb especial interès, una intervenció molt complexa que va executar en un quadre de Ramon Casas que va quedar xop d'aigua arran d'unes pluges.

Cal dir que la Marisa no recorda haver-se sentit discriminada pels seus companys masculins, per als quals només té paraules d'afecte. També recorda amb el mateix sentiment la relació amb les altres pioneres de la conservació-restauració amb qui va coincidir i va establir vincles d'amistat.

MERCÈ FERRÉ I VALLS, una personalitat polifacètica dedicada a la conservació-restauració de material arqueològic durant quaranta-set anys

Nascuda a Girona l'any 1939, és autora d'un llibre de memòries: *I un dia va ser el principi... Records d'excavació i de restauració*, publicat el 2014. Aquest llibre —en el qual es defineix com a pintora de vocació, restauradora de titulació i amant de l'arqueologia— és un recull molt exhaustiu de records, anècdotes i vivències que ens permeten reconstruir la seva vida laboral i les dificultats que va tenir per exercir-la.

Mercè Ferré va iniciar la seva vida laboral als 18 anys al Museu d'Arqueologia de Girona, ben aviat sota l'aixopluc del Servei d'Investigacions Arqueològiques de la Diputació de Girona. Hi va començar a treballar com a ajudant de l'aleshores director del Museu, Miquel Oliva i Prat (1922-1974), fent tasques diverses. Primer com a dibuixant de materials arqueològics i poc després com a restauradora de ceràmica arqueològica, especialment dels jaciments d'Ullastret

i Roses. També va fer el seguiment d'algunes intervencions arqueològiques a la demarcació gironina.

El seu mestre en l'àmbit del dibuix arqueològic i de la restauració va ser Francesc Riuró i Llapart (1910-2009), mentre que en l'àmbit de l'arqueologia ho va ser Miquel Oliva i Prat. Va començar a treballar com a restauradora a les golfes del monestir de Sant Pere de Galligants, on des de finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta es van començar a fer restauracions arqueològiques a Girona, bàsicament a càrrec de Francesc Riuró, però també d'altres persones que ho feien esporàdicament, llevat de Consol Oliveras (violinista), que hi va entrar a treballar l'any 1955 d'una manera fixa i que s'hi va jubilar l'any 1980.

Mercè Ferré va estudiar dibuix de petita en una acadèmia de Girona i després peritatge mercantil a l'acadèmia Cucuart. Va esdevenir l'ajudant de Miquel Oliva, ja que aquest era amic del seu pare adoptiu, Francesc Reixach. La Mercè va començar a treballar el 18 de març de 1958, i va esdevenir tècnica d'investigacions arqueològiques i restauració de monuments l'any 1960. El 1962 la Diputació de Girona li va concedir una beca de pintura per anar a la ciutat suïssa de Schaffhausen, i l'any 1963 es va matricular de delineant de la construcció i la retolació per correspondència a l'Instituto Americano de Madrid per tal de millorar els treballs de planimetria per a les excavacions. El 1965 la Diputació de Girona li va concedir una beca per anar a Madrid – juntament amb Consol Oliveras – per assistir a un curs de restauració al Taller del Casón del Buen Retiro de la Direcció General de Belles Arts. L'estada va durar del 19 de març al 15 d'abril de 1965 i van passar per tres departaments: escultura, pintura (al Museu del

Mercè Ferré va esdevenir
funcionària per oposició
com a tècnica de serveis
arqueològics (1965)



Prado) i arqueologia. El novembre del 1965 va esdevenir funcionària per oposició com a tècnica de serveis arqueològics.

El 19 d'octubre de 1974 va morir el seu mentor, Miquel Oliva i Prat, que va ser substituït per Aurora Martín. Aquest fet va comportar un canvi transcendent en la trajectòria laboral de Mercè Ferré com a restauradora. Així, doncs, l'any 1977 va ser autoritzada a anar a Barcelona un cop a la setmana per relacionar-se i formar-se amb altres restauradors de museus. A partir d'aquestes estades setmanals i de tot el que va aprendre a Barcelona, va crear l'any 1980 un laboratori de restauració a Girona.

També arran d'aquestes estades, l'any 1977 va participar en la fundació del que seria el Grup Tècnic: «Hi ha una xerrada en la qual en Porta du la veu cantant; som el Sr. Portell, el Sr. Mayas i jo, i es parla de fer una mena de reunions, una al mes, al Museu Arqueològic, ja que hi ha moltes ganes de remoure i crear una "revolució" en la restauració, es parla de fer un Grup de Treball de Conservació i Restauració dels Museus de Catalunya. Era una tasca ambiciosa, però podria donar els seus fruits. Al jo ser de Girona i no haver-hi cap més restaurador d'aquí, em van donar una importància que jo, la veritat, no veia tan clara, però ells van insistir que pel sol fet d'anar un dia a la setmana a restaurar a Barcelona i dur un modest laboratori a Girona, amb ganes de millorar tot el que podia, ja m'hi havia de sumar. Ells van intentar recolzar-me sempre. I així es comença a pensar, d'una manera regular, en fer una reunió mensual al Museu Arqueològic l'any següent, el 1978, per formar el Grup de Treball de Conservació i Restauració. Cada cap dels diferents restauradors ho va dir als seus col·legues perquè poguessin assistir a aquest acte mensual» (Ferré, 2014, p. 128).

En una d'aquestes reunions, celebrada el 4 d'abril de 1978, Eduard Porta Ferrés va transmetre la notícia publicada al BOE del 22 de març de 1978 que es convocarien exàmens a l'Institut Central de Conservació i Restauració de Madrid per obtenir el títol de restaurador per a totes les persones amb una trajectòria de més de deu anys fent pràctiques en una institució museística, en centres dependents de l'Estat, de diputacions o ajuntaments. A més d'aquest requisit, calia fer un curs breu d'història de l'art, arqueologia i química aplicada a la restauració.

Mercè Ferré va examinar-se a Madrid entre el 18 i el 23 de setembre de 1978. El 2 d'octubre va obtenir el títol de restauradora d'arqueologia (Ferré, 2014, p. 134-135).

Durant les seves estades setmanals a Barcelona, la Mercè coneix, entre d'altres, Montserrat Negre, l'única de les altres cinc restau-

radores pioneres esmentades en aquest article a qui Mercè Ferré dedica unes paraules en el seu llibre (Ferré, 2014, p. 139) i a qui va demanar que formés una de les seves companyes en la tècnica de neteja, planxada i restauració de pergamins. És així com Montserrat Negre va formar Margarida Vila (Ferré, 2014, p. 152-153).

Margarida Vila va treballar al laboratori de restauració del Museu Arqueològic de Girona entre el 1970 i el 1994. Va entrar a treballar-hi als 39 anys per restaurar i classificar material arqueològic. El seu ingrés al laboratori es va produir arran de la mort del seu marit, Joan Sanz, col·laborador del Servei d'Arqueologia de la Diputació gironina. Es tracta d'un nou cas d'una vídua, amb tres filles, que va accedir al món laboral arran de la mort del seu marit per un dissortat accident a la carretera.

D'altra banda, en el seu llibre de records, Mercè Ferré explica una gran quantitat d'anècdotes que, si es llegeixen detingudament, narren petites vivències que traspuen la repressió per les seves idees polítiques, per parlar en català i pel fet de ser dona.

La primera anècdota és de l'any 1965 quan, en una de les moltes visites que va fer al cèlebre escriptor Josep Pla per explicar-li les restauracions d'Ullastret, li comunica que es casarà. En aquells anys, quan una dona es casava, solia deixar de treballar. Cal recordar que fins a l'any 1975 el Codi civil espanyol establia que una dona casada no podia signar contractes laborals. Per tant, no podia exercir sense el consentiment del marit.

En saber que la Mercè es volia casar, Josep Pla li va etzibar: «I ara, i per què s'ha de casar vostè, que no està bé així? Que no és feliç amb aquest treball tan apassionant que té? Vagi dona, vagi, això és una collonada» (Ferré, 2014, p. 55). La Mercè es va casar i no va deixar de treballar.

La segona anècdota és de l'any 1968, quan Mercè Ferré volia comprar una càmera de fotos en una botiga de Girona, regentada per un franquista, i no li van vendre perquè el pare de la Mercè era d'esquerres (Ferré, 2014, p. 70).

Finalment, Mercè Ferré fa una petita valoració de la repressió durant la dictadura franquista amb aquestes paraules: «Venia d'una postguerra i els meus estudis havien sigut en llengua castellana, així com els diaris d'excavació també i no oblidó que vaig fer el Servei Social en la Secció Femenina i quan em vaig casar ho vaig haver d'acreditar amb els documents que m'havien donat en acabar. I a la mare, com a la meva àvia, més d'una vegada els havien replicat que fessin el favor de parlar en la llengua de la nació espanyola. No oblidó que el meu segon pare (Francesc Reixach) va estar preso-

ner uns deu anys només perquè les seves idees eren d'esquerres» (Ferré, 2014, p. 122).

Per acabar aquest apartat, cal recordar que Mercè Ferré i Júlia Chinchilla es van diplomar en Restauració Arqueològica a l'Escola de Restauració de Madrid. Durant molts anys va ser l'única de l'Estat espanyol fins a la creació l'any 1991 de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Galícia (ES-CRBCG) i la de Catalunya, l'ESCRBCC.

L'Escola de Restauració de Madrid (embrió de l'actual Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Madrid (ESCRBC), va iniciar la seva activitat l'octubre de 1965 al Casón del Buen Retiro. Cal dir que a la plantilla de professors d'aquest primer curs acadèmic ja hi havia dues dones: M. Socorro Mantilla Rojas (professora de Física i Química) i Antonia Martínez Chumillas (professora de Pràctiques de Conservació i Restauració de Pintura). La presència femenina va anar augmentant ràpidament des del curs següent, tant entre el professorat com entre l'alumnat, i es va disparar a partir del curs 1968-1969, quan l'alumnat femení va duplicar-ne el masculí (Dávila, 2019, p. 89-91).

— La invisibilitat de les dones conservadores-restauradores al llarg de la història ha estat generalitzada

L'accés de la dona a una formació reglada en conservació-restauració va tenir una gran transcendència, ja que gairebé no hi va haver conservadores-restauradores mentre va ser una professió artesanal i no reglada. El canvi va arribar quan va començar a impartir-se formació acadèmica reglada, ja que un títol oficial iguala homes i dones per exercir una mateixa professió. Així doncs, i com a conseqüència del que acabem d'explicar, la primera conservadora-restauradora titulada que va entrar a treballar al Museu Arqueològic Nacional de Madrid va ser Mercedes Martín Roa l'any 1970 (Dávila, 2019, p. 91).

MONTSERRAT NEGRE I QUERALT, metgessa de llibres i documents

Montserrat Negre i Queralt (1925-2021), conservadora i restauradora de llibres i documents, va ser la més internacional de totes les pioneres de la conservació-restauració catalanes i la que ha deixat tot el seu llegat professional a una institució pública perquè es pugui consultar.

L'any 2020 el MNAC li va organitzar una mostra d'homenatge i una xerrada, que es va haver de posposar arran de les restriccions per la pandèmia de la covid-19 i que ella malauradament no va poder sentir perquè va morir el 28 de setembre de 2021. La conferència, a càrrec de M. Carme Sistach, va tenir lloc finalment el 17 de març de 2022 amb el títol «Montserrat Negre: metgessa de llibres i documents» (Sistach, 2022). Vull agrair a la seva autora que ens l'hagi cedida per poder redactar aquest article, ja que és un text inèdit.

Paral·lelament a la conferència, es va elaborar un material documental i audiovisual que també ha estat molt útil per aproximar-nos a la seva figura. Montserrat Negre va donar el seu fons personal a l'arxiu del MNAC. Tot i que es tracta d'un fons bàsicament de tipus tècnic més que no pas biogràfic, se n'han pogut extreure algunes dades que ens han ajudat a establir la seva trajectòria.

Els pares de Montserrat Negre vivien a Mataró i el seu pare feia de guarnicioner, és a dir, feia estris de pell per als cavalls. La seva padrina vivia a la porteria de la Casa de l'Ardiaca de Barcelona i, per això, la família de la Montserrat s'hi va traslladar a viure.

A la Casa de l'Ardiaca (és a dir, a l'Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona), la Montserrat va entrar en contacte amb el món dels llibres i dels documents i és aquí on va desenvolupar tota la seva carrera professional des de l'any 1947, quan hi comença a treballar fent tasques incipients de restauració i fins a l'any 1990. Cal dir, no obstant això, que anteriorment havia obtingut el títol de batxiller universitari el 14 d'octubre de 1946 a l'edat de 21 anys i la carrera de magisteri a l'edat de 23 anys, de la qual va obtenir el títol el 28 d'abril de 1949 i va arribar a exercir de mestra.

Més endavant, el 10 d'octubre de 1958, va ser nomenada auxiliar tècnica d'institucions culturals per l'Ajuntament de Barcelona i el 25 d'abril de 1968 va esdevenir restauradora d'institucions culturals de l'Ajuntament barceloní.

L'any 1949 ja sabia enquadrar. En va aprendre de Salvador Palet, deixeble d'Eduard Toda. Tanmateix, no va ser fins a la dècada dels seixanta quan va començar a fer estudis seriosos de restauració. Concretament, el 1963 va anar a formar-se a l'Istituto Centrale di Patologia del Libro de Roma, on va anar posteriorment diverses vegades a fer cursos d'estiu i on va aprendre d'Alfonso i Fausta Gallo. També va fer estades de formació a França, gràcies a les coneixences fetes a Roma amb col·legues de la Biblioteca Nacional de França i dels Arxius Nacionals.

Si a la dècada dels seixanta la Montserrat va fer el trànsit d'una formació artesanal cap a una formació científica, als anys setan-

ta va assolir una formació reglada, ja que el 20 de gener de 1977 va obtenir el títol de graduada en Arts Aplicades (especialitat Restauració) després d'aprovar el 30 de juny de 1976 els exàmens a l'Escola d'Arts Aplicades i Oficis Artístics Llotja, de Barcelona, concretament al Conservatori de les Arts del Llibre, que era una secció d'aquesta escola.

Com que parlava francès i italià, la Montserrat va ser molt activa en associacions internacionals relacionades amb la professió i va participar en nombrosos congressos, tant internacionals com nacionals del Centre Internacional per a l'Estudi de la Preservació i la Restauració de Béns Culturals (ICOM-CC). Va participar també en l'Associació Internacional d'Historiadors del Paper (IPH), col·laborant en l'organització del Congrés IPH del 1965 que es va celebrar a Barcelona-Capellades, i durant el qual es va fer una visita a Vic. També va participar en activitats i congressos de l'Associació Hispànica de Historiadors del Papel (AHHP) i, com ja s'ha comentat, va ser sòcia fundadora del Grup Tècnic de Conservadors-Restauradors de Catalunya, on va formar part de la junta i va ajudar a organitzar viatges i visites a institucions d'arxius i biblioteques de París i Roma.

El 1976 va deixar la Casa de l'Ardiaca i va anar a viure al barri de Sants, on va morir. L'any 1990 es va jubilar després d'haver treballat tota la vida al mateix arxiu. Per això, li agradava recordar que era «filla de la Casa de l'Ardiaca».

Exercir com a restauradora tenia restriccions i discriminacions en determinats entorns respecte als seus col·legues masculins. D'entrada, no podia anar sola a formar-se a l'Istituto Centrale di Patologia del Libro de Roma, l'any 1963, pel fet de ser una dona soltera, i va haver de convèncer la seva amiga Elvira Satorras (del Museu d'Art Modern) perquè l'acompanyés a la capital italiana.

D'altra banda, la Montserrat volia conèixer les tècniques de restauració que aplicaven al laboratori de restauració del Vaticà i també es va trobar amb dificultats per visitar-lo pel fet de ser dona, ja que per entrar al laboratori calia passar per la zona de clausura vetada a les dones. Finalment ho va aconseguir gràcies a la intercessió del cardenal Anselm Maria Albareda i Ramoneda (1892-1966), que era prefecte de la Biblioteca Vaticana. Cal recordar que el cardenal Albareda era catalanista i, per evitar la repressió franquista, en esclatar la Guerra Civil espanyola va marxar a Roma, on va arribar a dirigir la Biblioteca del Vaticà.

Montserrat Negre en un congrés de l'ICOM-CC





Montserrat Negre
a Roma, 1963

Un altre element interessant a destacar és que la Montserrat mai va tenir pressupost mentre va treballar com a restauradora a la Casa de l'Ardiaca i, per tant, se les havia d'enginyar perquè les empreses li regalessin els materials i li fessin analítiques. Més enllà de les virtuts de la Montserrat per aconseguir-ho, no deixa de ser una mesura discriminatòria fer rutllar un laboratori de restauració d'un arxiu municipal sense pressupost.

Entre les moltes vivències explicades per Montserrat Negre en relació amb la repressió franquista, cal recordar que entre els seus deixebles i aprenents voluntaris va tenir Marià Casasús Lacasta (1911-2004), a qui va ensenyar a enquadrar. Marià Casasús va patir represàlies pel franquisme i va estar en camps de concentració per les seves activitats polítiques, entre les quals destaca la de director de *Solidaridad Obrera*, òrgan clandestí de la CNT. Marià Casasús va aconseguir una col·lecció notable de fulls volanders polítics clandestins que va acabar enquadrant, i va arribar a fer 125 àlbums, actualment consultables.

Tanmateix, la gran aportació professional de Montserrat Negre va ser la introducció a Catalunya dels criteris, les tècniques i els materials en conservació-restauració de paper que s'aplicaven a París i a Roma, i que podríem resumir en una frase que li agradava molt recordar: «S'ha de conservar molt per haver de restaurar poc.»

En definitiva, Montserrat Negre va fer una tasca ingent a la Casa de l'Ardiaca, però també va col·laborar amb moltes altres institucions, interessada com estava a difondre les noves tècniques de conservació del paper, probablement recordant el seu passat com a mestra. Ha estat un referent per a les generacions posteriors.

La formació reglada va igualar dones – i homes en l'exercici de la professió

CONCLUSIÓ

Al llarg dels segles i en totes les cultures la dona ha estat habitualment la guardiana i la transmissora d'una gran part del patrimoni cultural. Generalment ho ha fet des d'una posició d'invisibilitat, fins que a les darreres dècades del segle XX va tenir accés a una educació reglada que li va permetre entrar en un món laboral amb unes condicions, si no iguals, semblants a les dels homes. Aquest és el cas de les conservadores-restauradores que van treballar a la Catalunya franquista i que s'han estudiat en aquest article.

D'altra banda, com a guardiana i transmissora de patrimoni, cal recordar que la dona sempre ha tingut un paper clau en aspectes com la definició dels trets identitaris de les cultures i en la consolidació dels valors democràtics de tolerància i respecte mutu, precisament a causa de la cohesió que ocasiona el coneixement i la difusió dels diversos patrimonis culturals i la seva conservació-restauració.

Després d'una recerca exhaustiva, s'han pogut determinar cinc pioneres de la conservació-restauració a Catalunya que van exercir la seva professió des de l'esfera pública i durant el franquisme, i van gaudir d'una certa visibilitat en una professió certament invisible. Tanmateix, aquest estudi és insuficient i ple de llacunes. Caldrà que futures investigacions reivindicuin la conservació-restauració amb perspectiva de gènere. Segurament ens sorprendrem del nombre i de les proeses de les conservadores-restauradores que, al llarg de la història, han exercit la professió des de l'ombra.

Esperem que en un futur proper altres conservadores-restauradores puguin ser objecte d'estudis de recerca. Amb aquest objectiu l'ESCRBCC ha iniciat una línia de recerca sobre la conservació-restauració amb perspectiva de gènere. Durant el curs 2020-2021 una estudiant va presentar un treball de final de grau sobre aquesta temàtica (Arenas, 2021) i el curs vinent és previst que se'n presenti un altre sobre les dones pioneres de la conservació-restauració de béns arqueològics a Catalunya.

La invisibilitat és un mecanisme infal·lible de repressió que cal combatre. És un deure rescatar les conservadores-restauradores de l'oblit.

BIBLIOGRAFIA

- BARRÈS, F. *Les peintures transposées du Louvre. Données sur l'évolution des techniques de transposition des peintures de chevalet en France de 1750 à 1848*. París: L'Harmattan, 2020.
- DÁVILA BUITRÓN, C. «El conservador-restaurador de bienes arqueológicos desde el siglo XIX. El progreso de las mujeres en la profesión». A: TORIJA LÓPEZ, A.; BAQUEDANO BELTRÁN, I. (dir.). *Tejiendo pasado. Patrimonio cultural y profesión, en género femenino*. Comunidad de Madrid, 2019, p. 75-95.
- DUBROW, G. L.; GOODMAN, J. B. *Restoring Women's History through Historic Preservation*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2003.
- ESTIVILL RIUS, A. *Qui era qui a l'Escola de Bibliotecàries. Notícies biogràfiques del professorat (1915-1972)*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2016.
- FERRÉ I VALLS, M. *I un dia va ser el principi... Records d'excavació i de restauració*. Impremta Pagès, 2014.
- FONTANALS, R.; LOSANTOS, M. *Biblioteca de Catalunya. 100 anys. 1907-2007*. Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 2007.
- GÜELL, T. *Sainz de la Maza. Pintor y pedagogo. 1900-1984*. BPMO Edigrup, 2011.
- MIRAMBELL ABANCÓ, M. «Del restaurador d'obres d'art al conservador-restaurador de béns culturals. Breu recorregut per la història de la professió». *Unicum*, n. 1, 2002, p. 6-9.
- MIRAMBELL ABANCÓ, M. «Apunts sobre la dona i la conservació i restauració de béns culturals al segle XX-XXI». *Unicum*, n. 5, 2006, p. 118-124.
- MIRAMBELL ABANCÓ, M. *Criterios y teorías de la conservación-restauración del patrimonio artístico a lo largo de la historia*. Madrid: JAS Arqueología Editorial (Cuadernos de Conservación y Restauración; 1), 2016.
- ORGANISATION INTERNATIONALE DE LA FRANCOPHONIE (ed.) *Femmes, patrimoine et démocratie dans l'espace francophone. Actes du colloque de Marrakech. 16-18 décembre 2002*. Maisonneuve & Larose, 2003.
- QUINEY, A. «Reseña histórica del Laboratorio de Restauración de la Biblioteca de Catalunya». *Encuadernación de Arte. Revista de la Asociación para el Fomento de la Encuadernación*, n. 22, 2003, p. 60-66.
- QUIROSA GARCÍA, V.; GÓMEZ ROBLES, L. «El papel de la mujer en la conservación y transmisión del patrimonio cultural». *Asparkía*, n. 21, 2010, p. 75-90.
- XARRIÉ I ROVIRA, J. M. *Restauració d'obres d'art a Catalunya. Quatre generacions i un noble ofici: conservació i restauració del patrimoni cultural moble (1892-2001)*. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 2002.

Bibliografia web

- CRAC (Conservadors-Restauradors Associats de Catalunya). «La conservació-restauració a Catalunya. Estudi sobre l'estat actual del sector» [en línia]. *Mnemòsine. Revista de Museologia*, 2022, n. 12. <<http://www.revista.museologia.cat/ct/article/la-conservacio-restauracio-a-catalunya-estudi-sobre-l-estat-actual-del-sector-215>>
- GRAU, N. «Apunts històrics del Taller de Restauració de la Biblioteca de Catalunya» [en línia] (29 setembre 2015). <<https://www.bnc.cat/El-Blog-de-la-BC/Apunts-historics-del-Taller-de-Restauracio-de-la-Biblioteca-de-Catalunya>>
- MNAC. «Montserrat Negre: pionera en la restauració de paper» [en línia], 2020. YouTube. <<https://www.museunacional.cat/ca/activitats/montserrat-negre-pionera-en-la-restauracio-de-paper>>
- PEDRES DE GIRONA. «Mercè Ferré Valls» [en línia]. <http://www.pedresdegirona.com/merce_ferre.htm>
- PEDRES DE GIRONA. «Parlem de llibres?» Amb Mercè Ferré Valls, a la Llibreria Geli de Girona [en línia], 2016. YouTube. <<https://www.youtube.com/watch?v=AMQxMA3wwL4>>
- SISTACH, M. C.; RAMELLS, C. «Recordant Montserrat Negre Queralt (1925-2021)» [en línia], 2022. CRAC. <<https://cracpatrimoni.com/index.php/ca/ad-honorem-cat/549-montserrat-negre-queralt>>
- Ullastret. Museu d'Arqueologia de Catalunya. «Mercè Ferré» [en línia], 2020. <<http://www.macullastret.cat/Actualitat/Les-dones-al-MAC-Ullastret/Merce-Ferre>>

Altres recursos

- ARENAS MORAGÓN, N. «Conservació i restauració amb perspectiva de gènere. Estudi de la influència de les dones en la professió de conservació i restauració», 2021. [TFG inèdit, ESCRBCC, curs 2020-2021; tutora, L. Balust; cotutor, M. Mirambell].
- CRAC. «Estudi sobre l'estat actual del sector de la conservació-restauració a Catalunya 2019. Memòria del projecte i resultats obtinguts», 2020. [Inèdit]
- FONS MONTSERRAT NEGRE i Queralt. Arxiu del MNAC.
- SISTACH, M. C. «Montserrat Negre: metgessa de llibres i documents». Conferència inèdita, MNAC (17 març 2022).

AGRAÏMENTS

- Anna Bertral Arias, arqueòloga i conservadora-restauradora de béns arqueològics.
- Elena Boix Riuró, conservadora-restauradora del Museu d'Art de Girona.
- Júlia Chinchilla Sánchez, arqueòloga i conservadora-restauradora de béns arqueològics.
- Pilar Cuerva Castillo, cap del Centre de Recerca i Coneixement del MNAC.
- Joan Escudé González, conservador-restaurador de béns arqueològics.
- Mercè Ferré i Valls, pionera de la conservació-restauració a Catalunya.
- Marga Losantos Viñolas, cap del Servei d'Accés i Obtenció de Documents de la Biblioteca de Catalunya.
- Mireia Mestre Campà, directora del Centre de Restauració de Béns Mobles de Catalunya (CRBMC).
- Dolors Planells, arxivera del MNAC.
- Aitor Quiney Urbieta, conservador-restaurador de la Biblioteca de Catalunya.
- Carme Ramells Cabrelles, conservadora-restauradora d'obra d'art sobre paper i tècnica en reflectografia IR al MNAC.
- Jordi Rogent i Albiol, arquitecte i fill de Montserrat Albiol i Rovira.
- Marisa Sainz de la Maza Lasoli, pionera de la conservació-restauració a Catalunya.
- Carlos Trenchs Sainz de la Maza.
- M. Carme Sistach Anguera, química del laboratori de restauració de l'Arxiu de la Corona d'Aragó.



AUTORS

INVESTIGADORS

Anna Costal i Fornells

Laura Pallàs i Mariani

Josep Pujol i Coll

Joan Gay i Puigbert

Doctors en Musicologia, professors a l'Escola Superior de Música de Catalunya i investigadors del Grup de Recerca en Estudis Culturals i Musicals de la mateixa institució (2021 SGR 00454). S'han especialitzat en el patrimoni musical català, amb diverses publicacions conjuntes, i comparteixen l'interès pels fenòmens musicals moderns i contemporanis. Reivindiquen una musicologia activa i necessària en l'àmbit de les humanitats que, més enllà dels documents i les partitures, ajudi a comprendre els valors i les funcions de la música.

Felip González Martínez

Doctor en Belles Arts (Teoria i Història de l'Art) per la Universitat Politècnica de València. Compagina la seva passió per la docència a l'ESDAPC amb la recerca, les publicacions, la curadoria i la crítica d'art. Actualment, està cursant el màster d'Antropologia i Etnografia (UB) i forma part de la Junta Directiva de l'Associació Catalana de Crítica d'Art. La seva formació està orientada en un triple vessant: l'antropologia de l'art i el disseny, l'art en temps del franquisme, i la incidència de l'art i el disseny al voltant del gènere i la dissidència *queer*.

Miquel Mirambell Abancó

Doctor en Història de l'Art per la UB i des de 2008 catedràtic d'Arts Plàstiques i Disseny. Director de l'ESCRBCC. Ha impartit cursos a la Universitat Catalana d'Estiu i col·labora com a docent en el grau d'Humanitats i en el grau d'Arts de la UOC, en el màster en Patrimoni Artístic i Cooperació Cultural de la URV i en el màster interuniversitari de Gestió Cultural (UOC, UdG). Ha estat cap de la secció d'art del Patronat d'Estudis Osonencs, membre del Consell General del Consorci del Museu de l'Art de la Pell de Vic, membre de la Fundació Cultural Andreu Colomer. S'ha especialitzat en l'art català dels segles XVI-XVIII i en la història de la conservació-restauració. És autor de diversos articles especialitzats i llibres.

Ester Vendrell i Sales

Doctora en Història de l'Art (UB), postgrau en Gestió i Polítiques Culturals per la UB i postgrau en Acompanyament Espiritual per l'Institut de Salut Mental Vidal i Barraquer. Titulada superior en Dansa Contemporània i Coreografia per la London Contemporary Dance School «The place» i l'Institut del Teatre. Combina la docència al Conservatori Superior de Dansa a l'Institut del Teatre i màster

MUET amb les pràctiques corporals i meditatives en el context no reglat. El seu àmbit de recerca és la dansa i les pràctiques corporals en la història contemporània en contextos artístics, pedagògics, performatius i espirituals. Forma part del Grup de Recerca Creared Escena des del 2016. Sòcia fundadora de l'Associació Espanyola Dansa més Investigació D+I, de l'Associació Catalana de Dansa i Recerca, del grup Araioga i de Lampiria Arts.

COMITÈ CIENTÍFIC

Lluís Burillo Toledano

Tècnic assessor dels ensenyaments de música del Departament d'Educació. Doctor en Comunicació Social per la Universitat Pompeu Fabra; llicenciat en Història de l'Art i Periodisme per la Universitat Autònoma de Barcelona. Ha publicat mitja dotzena de llibres sobre la història moderna i contemporània de Catalunya. Línies d'investigació: moviment obrer, història oral, comunicació política, Segona República i franquisme.

Carme Ortiz Valeri

Directora de l'ESDAPC, Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya. Tècnica assessora dels ensenyaments artístics superiors del Departament d'Educació. Doctora en Història de l'Art per la Universitat Autònoma de Barcelona; llicenciada en Història de l'Art i Història per la Universitat Autònoma de Barcelona; graduada en Disseny, estudis cursats a l'Escola Massana de Barcelona. Ha participat i dirigit projectes editorials especialitzats en arts i cultura contemporània. Ha fet crítica d'art en diferents mitjans especialitats, ha escrit texts de catàlegs i publicat articles acadèmics. Participa en projectes de recerca d'innovació educativa superior artística i d'edició.

David Serra Navarro

Coordinador de l'àrea de gestió i recerca de l'ESDAPC, Escola Superior de Disseny i Arts Plàstiques de Catalunya. Doctor en Comunicació per la Universitat de Girona i llicenciat en Belles Arts per la Universitat de Barcelona. Ha participat en diferents projectes de recerca sobre la interacció social en entorns virtuals i ha escrit diversos articles en revistes nacionals i internacionals.

En aquesta publicació es recullen un conjunt de treballs de recerca sobre dones artistes, professionals de la dansa, la música, el disseny i la restauració. Són dones que van treballar de manera silenciada perquè el sostre de vidre que suposa una societat d'ideari patriarcal com era la franquista, ancorada en el nacionalcatolicisme, feia que el seu paper de dona, a la societat, s'escriu a través de l'home sense possibilitat de realització personal ni llibertat d'actuació, obligades a situar-se en un «fora de camp» i en una invisibilitat permanent.

