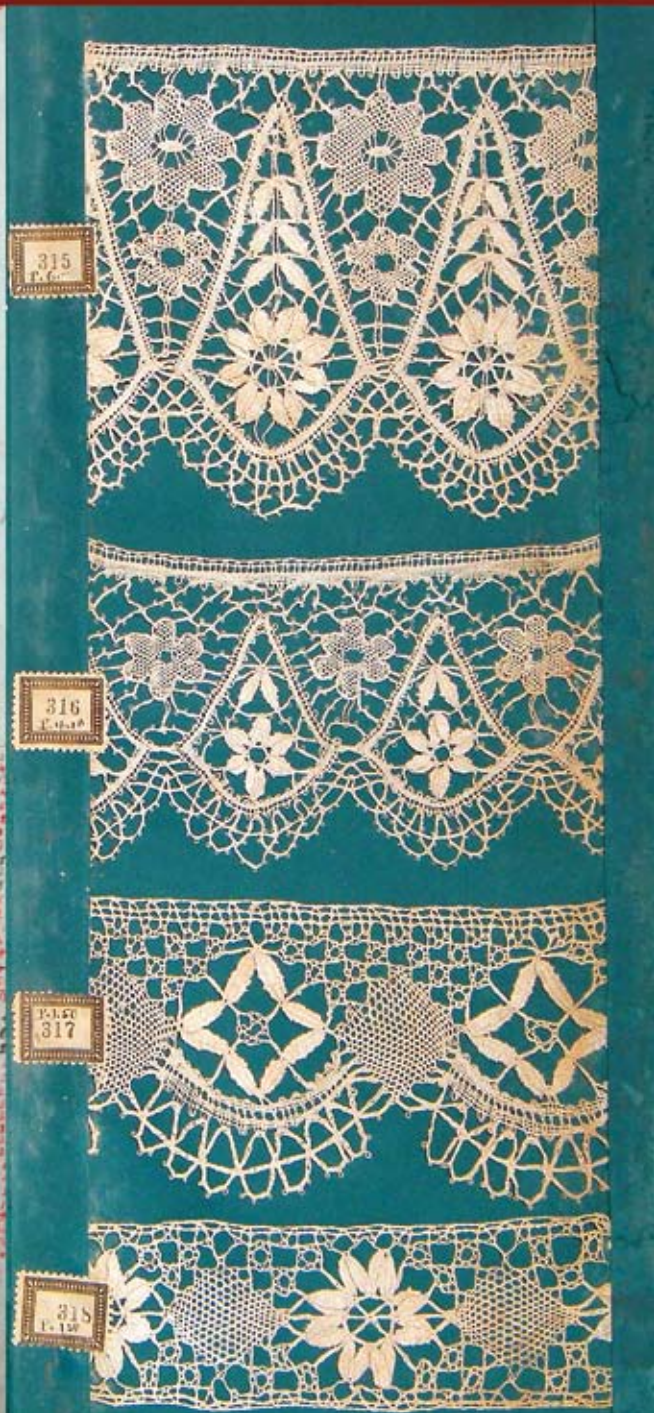


Estudi del fons industrial tèxtil de Catalunya

Mostraris de teixits del CDMT de Terrassa i mostraris de punta del Museu d'Arenys de Mar



Estudi del fons industrial tèxtil de Catalunya

Mostraris de teixits del CDMT de
Terrassa i mostraris de punta del Museu
d'Arenys de Mar

Sumari

Documentació i difusió del fons industrial tèxtil de Catalunya	3
Neus Ribas San Emeterio, directora del Museu d'Arenys de Mar Eulàlia Morral, directora del Centre de Documentació i Museu Tèxtil	
Un patrimoni en xarxa	4
Carles Vicente, gerent de Serveis de Cultura de la Diputació de Barcelona	
Retalls d'història	7
Sílvia Carbonell Basté, cap de l'àrea tècnica del CDMT	
Els mostraris tèxtils: història, referències i tendències	11
Sílvia Carbonell Basté, cap de l'àrea tècnica del CDMT	
Els mostraris de punta artesana. Testimoni d'una indústria extinguida	25
Joan Miquel Llodrà Nogueras, historiador de l'art i col·laborador del Museu d'Arenys de Mar	
La punta mecànica. La democratització d'un luxe	39
Joan Miquel Llodrà Nogueras, historiador de l'art i col·laborador del Museu d'Arenys de Mar	
Quadres dels mostraris seleccionats	48
Traduccions en castellà i anglès	53

Estudi del fons industrial tèxtil de Catalunya

Mostraris de teixits del CDMT de Terrassa i mostraris de punta del Museu d'Arenys de Mar

Edita: Centre de Documentació i Museu Tèxtil i Museu d'Arenys de Mar, amb el suport del Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya

Base de dades: Training Soft Sport Solutions S.L.

© **Documentació de peces i textos web del CDMT:** Mercè López; **del Museu d'Arenys de Mar:** Joan Miquel Llodrà

Textos: © 2010 Neus Ribas i Eulàlia Morral, © 2010 Carles Vicente, © 2010 Sílvia Carbonell Basté,

© 2010 Joan Miquel Llodrà Nogueras

Fotografies: © CDMT (Quico Ortega); © Museu d'Arenys de Mar (David Castañeda, Mercè Loire); © Institut Amatller d'Art Hispànic-Arxiu Mas; © Tradeurope S.L.

Col·laboradors: Núria Marot i Gregorio López

Traduccions: Mike Maudsley

Maqueta i disseny de la portada: Santi Artigas

Impressió: IGOL S.A.

Dipòsit Legal: B-13.903-2010

Imprès a Catalunya



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



Els mostraris de punta artesana. Testimoni d'una indústria extingida

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Historiador de l'art i col·laborador del Museu d'Arenys de Mar

Fins fa ben poc, la pràctica de la punta de coixí ha estat considerada tan sols una manifestació més del ric folklore català, un reducte d'una manera de fer i viure ja obsoletes i una artesanian practicada principalment per dones, d'una certa edat, amb l'únic objectiu d'omplir les hores d'oci. A diferència d'altres països europeus, la manca d'estudis i treballs acadèmics a casa nostra a l'entorn d'aquesta varietat de l'art del tèxtil ha tingut com a conseqüència que s'hagi oblidat o, si més no, menystingut, la importància a nivell artístic, social i econòmic que aquesta artesanian va tenir a Catalunya al llarg de quasi tres segles.

En el període comprès entre la segona meitat del segle XVIII i la segona dècada de la proppassada centúria, la punta de coixí va constituir la base del que pot ser perfectament considerat una indústria –una indústria artística, tal i com va ser definida a l'època del Modernisme–. En un moment en què puntes i blondes realitzades a mà disposaven d'un ampli i dinàmic mercat en el camp de la moda, del parament de la llar o de la indumentària litúrgica, aquesta indústria manufacturera va permetre a un bon nombre de persones, d'ambdós sexes i de diferent condició social, de poder-ne viure en major o menor grau: des de les puntaires, als randers o les merceres, passant pels projectistes o altres oficis estretament relacionats, com ara les broadores i cosidores.

Els viatgers que al llarg del segle XVIII passaren per l'anomenada Costa de Llevant –formada per moltes poblacions costaneres i d'interior de la província de Barcelona i, fins i tot de Tarragona– donen testimoni amb les seves paraules de la quantitat de dones i nenes que dedicaven bona part del dia a confeccionar metres i metres de punta i blonda. Amb el seu treball, prou dur i no sempre ben remunerat, col·laboraven a tirar endavant la precària economia, sovint de subsistència, de milers de famílies catalanes quan els diners aportats pel cap de casa decreixien o eren del tot inexistent.

Una prova evident del desenvolupament d'aquesta indústria al llarg del segle XIX és el creixement de les cases de randers –Fiter, Vives,

Grup de puntaires a Can Mallo
de la Torre (Arenys de Munt).
Fotografia d'Adolf Mas, 1906.
Institut Amatller d'Art Hispànic,
Arxiu Mas.

Castells, Volart, etc.– algunes de les quals van arribar a gaudir de reconegut prestigi internacional. La xarxa productiva elaborada per aquests randers podia arribar a ser força complexa, tot inclouent-hi no només centenars de puntaires de diverses poblacions sinó també agents comercials o randers locals subcontractats que feien tant de distribuïdors de matèria primera com “recol·lectors” de la punta ja elaborada i muntada.

Moltes d'aquestes empreses, de caràcter familiar i sovint paternalista, van continuar amb aquesta indústria fins a l'inici de la Guerra Civil (1936-1939). Després del conflicte bèl·lic van ser pocs els que el van continuar endavant i els que ho feren, adaptats als nous temps i les necessitats del mercat, substituïren les puntes a mà –també anomenades legítimes–, per les mecàniques, de resultats estètics molt similars i, òbviament, molt més competitives en un context social dominat per la carestia i per una moda i uns gustos que anaven evolucionant.

Els canvis a nivell social, econòmic i estètic experimentats arreu d'Europa en el període d'entreguerres van provocar la gradual desaparició d'aquesta activitat del tèxtil com a indústria rendible. Els randers, vistos com a industrials i empresaris, van ser reemplaçats per mercers i merceres que, amb una actuació mercantil a petita escala, de tipus local la majoria de les vegades, van continuar amb el comerç de la punta fins entrats els anys setanta del segle xx.

La decadència de la punta de coixí com a indústria no va significar, ni molt menys, la seva desaparició absoluta ja que, fins als nostres dies, s'ha continuat practicant com una labor més de la llar, un passatemps o una activitat purament artesana. Paradoxalment, a mida que el seu profit econòmic decreixia, anava en augment la visió llegendària i romàntica que se'n tenia. En part, aquest fenomen era degut a la literatura apareguda en el tombant dels segles xix al xx i en la qual la puntaire esdevenia símbol de la dona treballadora i forta, però alhora abnegada i submisa. La idealització, o falsificació, del que no era res més que una pura i poc plaent tasca quotidiana ha estat una de les causes que ha portat a l'oblit el pes real social i econòmic que aquest treball de fil i boxets va tenir a casa nostra.

Els mostraris, una font documental

Per dissort nostra, a l'hora d'estudiar l'art de la punta de coixí des del punt de vista industrial, amb xifres i dades contrastables, no disposem de les fonts directes que ho permetrien, és a dir, llibres de comptes, factures o pagaments, entre d'altres. Són ben pocs els fons o arxius de tipus administratiu conservats de les cases de randers



que permetin d'establir un discurs objectiu a l'entorn d'aquesta temàtica. Una vegada més s'ha de recórrer a fonts indirectes per tal d'esclarir el pes jugat per aquesta feina –a mig camí entre l'art i l'artesania– en l'economia local i global del país: premsa i estudis de l'època, bancs d'imatges, composicions literàries, etc.

Afortunadament, el Museu Marès de la Punta conserva en els seus quantiosos fons uns documents que esdevenen avui un testimoni de primera categoria de la punta com a indústria: els mostraris. Amb aquest terme s'identifiquen uns llibres, de format i composició ben diversos, en els quals es recullen, classifiquen i exhibeixen les mostres d'un determinat producte elaborat per un comerciant o industrial, en el cas concret que ens pertoca, tot tipus de puntes i blondes.

Interior de mostrari
de la casa de randers
Artigas – Hijos de Rosa Muñoz.
Primer quart del segle XX.
Museu Marès de la Punta,
núm. reg. 2980.



Coberta de mostrari de la casa de randers *Artigas – Hijos de Rosa Muñoz*. Primer quart del segle XX. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 2980

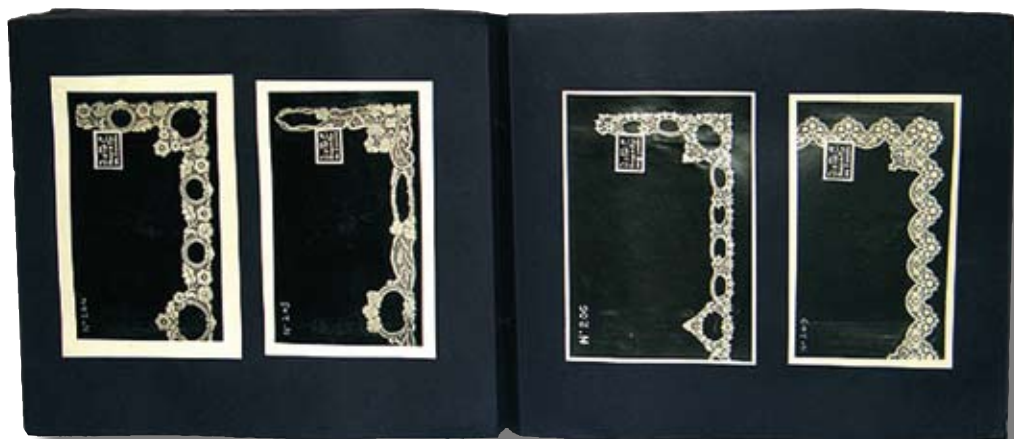
L'ús que se'n feia era principalment comercial ja que facilitaven l'exposició i la conseqüent tria o selecció del gènere en qüestió, depenent, és clar, dels gustos i dels preus. Uns mostraris eren emprats en el taller, negoci o botiga, de cara als clients, i d'altres es movien arreu del país, en l'equipatge dels comercials, per tal de ser mostrats als clients amb què la casa tractava tant a dins com a fora de les nostres fronteres.

El Museu d'Arenys conserva un total de vint-i-vuit mostraris de punta artesana, tots pertanyents a empreses arenyenques i amb una cronologia compresa entre la primera meitat del segle XIX i la segona meitat del XX. La majoria pertanyen a la *Fàbrica de Blondas y Encajes Castells*, en actiu des del 1862 fins als anys seixanta del segle XX, empresa de randers especialment rellevant durant l'època del Modernisme. La segueix la casa Artigas, la qual va abastir el mercat català i nacional a través de quatre generacions, del 1801 a mitjan segle XX. Pel que fa a la casa Cosso, en actiu al llarg del segle XIX, es conserva un mostrari força particular consistent en unes làmines de cartró sense lligar. A l'empresa d'Eloi Doy, personatge documentat com a rander només a la segona meitat del vuit-cents, se li atribueixen uns petits mostraris, d'altra banda, amb ben poques de les puntes que en el seu dia devien contenir. Més enllà del valor estètic, històric i material que puguin tenir, aquests llibres de mostres permeten d'acostar-nos al món de la punta des d'una nova perspectiva.

Arenys de Mar va comptar amb altres cases de randers de les quals el Museu no n'ha conservat mostraris, tot i que la seva existència està documentada. N'és un exemple la mercera Rosa Galangau de la qual, a títol privat, se'n tenen uns quants llibres de mostres ben similars als emprats pels seus col·legues veïns. Així mateix, no cal perdre mai de vista la resta de poblacions catalanes en les quals la punta va suposar durant molts anys una autèntica indústria. De Malgrat de Mar a l'Arboç del Penedès, passant per Sant Boi de Llobregat o Barcelona, van ser nombrosos els randers que van controlar la producció de les seves puntaires. Així doncs, hem de suposar un corpus de mostraris molt més gran que el que tenim oficialment catalogat.

Dins el conjunt global de mostraris del Museu d'Arenys de Mar cal fer una distinció entre els que recullen la mostra en fil, és a dir, la punta per si mateixa, i els fotogràfics, amb una imatge de la peça, ja sigui sencera, fragmentada, muntada o sen-





se muntar. Tots els mostraris fotogràfics conservats al museu arenyenc pertanyen a la casa Castells. En un moment en el qual la punta passà de ser produïda per metres a formar composicions més complexes i elaborades –tant tècnicament com decorativa–, una imatge fotogràfica resultava molt més útil per tal de veure l'obra final en la seva totalitat.

Els germans Castells –Joaquim i Marià–, amatents de les necessitats dels clients i de la indústria, van optar per aquest tipus de mostraris, un exemple més de l'adaptabilitat d'aquesta empresa als nous temps, a la demanda del mercat i a les múltiples possibilitats que oferien els nous mitjans tècnics. Tot i així, els Castells continuaren usant els mostraris en fil; en primer lloc, perquè les puntes per metres seguien en ús i, en segon, perquè eren l'únic mitjà per comprovar la qualitat tècnica de la peça i del tipus de fil emprat.

Deixant per a ulteriors estudis l'anàlisi específic de les diferents tipologies de mostrari de punta artesana usades –prou variades fins i tot dins una mateixa casa de randers– passarem ara a comentar els trets comuns que comparteixen la majoria, independentment de l'empresa a la qual pertanyin.

Presentin el format que presentin –gairebé sempre vertical–, tots aquests llibres disposen les mostres de punta o entredós en sentit perpendicular al llong del mostrari, una sota de l'altra i molt sovint amb ben poca separació entre elles. En alguns casos, la peça pot ocupar tota la plana –especialment quan es tracta d'amples fragments

Interior de mostrari fotogràfic de la casa de randers *Joaquim y Mariano Castells*. Primer quart del segle XX. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 3001



Coberta de mostrari fotogràfic de la casa de randers *Joaquim y Mariano Castells*. Primer quart del segle XX. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 3001

d'albes, roquets, mantellines, *pollites*...– o, d'altra banda, en menys ocasions, estar disposada en sentit paral·lel al lloc del llibre.

Normalment, els extrems de la mostra són aferrats al paper amb cola i, al mateix temps, coberts amb una cinta o tira de paper que, a més d'evitar que la peça s'acabi desprenent, dona un millor acabat al mostrari. En ocasions, tota la superfície de la punta pot haver estat enganxada al paper amb cola fet que té com a conseqüència no només l'aparició de taques sinó també la degradació de l'exemplar per enduriment.

En aquest aspecte, una vegada més, l'empresa Castells ens mostra una altra excepció ja que en alguns dels seus mostraris les puntes s'enganxen sobre petits cartons que, gràcies a les pestanyes que presenten els fulls del llibre, poden ser moguts d'un lloc a un altre i, per tant, ordenats depenent de les necessitats del moment.

Tot i que en termes generals la manera d'exhibir les mostres dins del mostrari respon a una ordenació establerta des del principi, totalment arbitrària en la majoria dels casos, cal advertir que l'excés d'aquests llibres al llarg del temps provoca en nombroses ocasions una certa alteració d'aquest ordre. De fet, és aquest ús i abús el que explica que moltes mostres hagin desaparegut i que, en ocasions, hagin estat substituïdes per papers amb els calcs amb carbonet de les peces respectives. Així mateix, algunes pàgines han estat arrencades o, al contrari, afegides un xic barroerament en un moment posterior per tal d'aplegar-hi més mostres. Les necessitats pràctiques del dia a dia, com és de suposar, quedaven per sobre de les estètiques.

Què s'hi troba, i com

Els mostraris de punta artesana resulten avui en dia un gaudi per als ulls ja que permeten d'apreciar l'extraordinària varietat de repertoris formals –de tipus floral, figuratiu o geomètric– amb què comptaven els randers. Cal remarcar que en un moment en què el concepte de plagi, còpia o “inspiració directa” no eren ni penats ni malvistos com succeeix a l'actualitat, la majoria de motius o models eren repetits indiscriminadament per totes les empreses al llarg de diverses generacions. Aquest fet, tan habitual com fàcil era la còpia de patrons, queda ben palès en tot aquest conjunt de mostraris arenyencs en la majoria dels quals, és necessari dir-ho, es desplega un repertori que es podria titllar de tradicional o popular, creat moltes dècades enre per algú que encara no pot ser considerat com a projectista i que dissenyava models de manera absolutament anònima.

És justament la casa Castells, gràcies a la prolífica tasca de Marià Castells i Simon, qui a partir de les darreries del segle XIX renova no



Roquet ornat amb punta artesana. Primera meitat del segle XX. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 10219



Mostra de punta artesana de guipúr confeccionada per la casa de randers *Artigas-Hijos de Rosa Muñoz*. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 2980.1.10.



Mostra de punta artesana de Chantilly català confeccionada per la casa de randers Cosso. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 782-L-5

només en l'àmbit local sinó també en el nacional, els repertoris de punta de coixí artesana amb les noves i imaginatives formes de l'estètica modernista. Tot i que, gràcies a la feina duta a terme per Marià i altres dissenyadors de puntes del primer quart del segle xx –Aurora Gutiérrez, Josep Fiter, Francesc Tomàs i Estruch, etc.– s'acaba amb l'anonimat del projectista, la còpia i la transmissió “fraudulenta” de models d'uns randers a d'altres i d'unes puntaires a d'altres continua igual.

Lluny de sorprendre, la manca de respecte de randers i puntaires cap a un *copyright*, d'altra banda inexistent, ha de ser vista com una peculiaritat més d'aquesta i moltes altres artesanies tradicionals. Sens dubte, aquest fenomen sovint comporta nombrosos problemes als estudiosos de la punta a l'hora d'adjudicar determinades obres a unes mans o a d'altres. Cal, però, acceptar-ho: els simples mots “artesanía tradicional” porten implícit aquest sentit de repetició infinita.

Sense deixar el fil dels repertoris, gràcies als mostraris resulta ben fàcil de comprovar les variacions que dins un mateix model o mostra es podien arribar a produir. Així, d'una punta de només pocs centímetres d'amplària es podia passar a d'altres de més amples i elaborades a partir de nous motius, repeticions o afegits d'entredosos. Aquestes variacions responien moltes vegades al fet que una determinada mostra primera, amb totes les seves variants, era emprada com a leitmotiv en un mateix joc de llit –llençol i coixineres–, de taula –estovalla i tovallons– o en el vestuari –colls, punys i aplics–. Estudiant detalladament els mostraris, la informació que se n'extreu ultrapassa la dimensió estètica. Més enllà de les formes, aquests lli-

bres de mostres permeten veure també la gran varietat, pel que fa a tècniques, amb què treballaven les cases de randers arenyenques i, per extensió, catalanes. D'aquesta manera, a més de l'amplament treballada punta geomètrica, amb la base de *torchon*, el guipur o el ret fi, típiques de les nostres contrades, es confeccionaven altres modalitats de tipus internacional –*Lille, Valenciennes, Chantilly, Malines*, etc.–. Això s'explica pel fet que tradicionalment, depenent de la peça tèxtil que s'hagués d'embellir, ja fos d'indumentària o de parament de la llar, es requeria una punta o altra. Així, per exemple, les puntes de *Lille* o de *Valenciennes*, lleugeres i fines, solien complementar molta de la roba interior femenina, mentre que el guipur, de tacte més tosc, era més emprat en jocs de llit i de taula o en indumentària de tipus exterior –colls, punys, volants, etc. –.

La varietat de tècniques produïdes per les puntaires catalanes demostra no només la gran demanda d'un mercat actiu amb necessitat de proveir-se constantment de material, sinó també l'adaptabilitat del rander a les exigències d'aquest empori, ja que, en cas de no ser satisfet pels productors locals, hauria de recórrer a la punta vinguda de l'exterior, gairebé sempre més cara que l'autòctona.

Amb tot, cal deixar clar que sovint aquestes còpies eren simples imitacions formals d'aquestes tècniques anomenades internacionals. L'estudi minuciós de cada peça permet de veure que en nombroses ocasions la imitació de la tècnica és purament aparent. És a dir, si bé pel que fa als motius la còpia s'adiu del tot a la punta original, pel que respecta als punts emprats, el treball del fil amb els boxets no segueix el que és característic de la randa primigènia. Amb aquesta petita *trampa* es tractava d'aconseguir unes puntes de confecció més ràpida, també amb menys quantitat de fil i, conseqüentment, molt més assequibles que les autèntiques. Tot i així, l'experta puntaire i historiadora de l'art de la punta, Pilar Huguet Creixells, deixa ben clar en els seus estudis que aquestes tècniques europees –*Valenciennes, Chantilly, Malines...*– a casa nostra van ser produïdes amb una qualitat excel·lent.

Un dels aspectes que encaria o abaratia la punta era, òbviament, el tipus de fil emprat en la seva realització. En aquest sentit, els mostraris també donen testimoni físic i perfectament palpable dels diversos fils emprats pels randers, especialment el lli, el cotó, la seda i el fil de pita, obtingut de l'atzavara. Tradicionalment, cada tècnica de punta sol ser confeccionada amb una determinada classe de fil –el ret fi amb cotó, la blonda amb seda, etc.– encara que sempre hi ha excepcions. A més, també era un factor a tenir en compte, depenent de la



Mostra de punta artesana d'empuntillat amb serrells confeccionada per la casa de randers *Castells*. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 2986.6.20

tècnica seguida o de la utilitat de la punta en qüestió, el número del fil emprat, és a dir, d'un gruix més o menys fi: aquest aspecte, que el rander i una puntaire professional no podien oblidar, determinava en gran mesura el resultat final.

Pel que fa als colors, tres eren els més emprats: el blanc, el blanc trencat i el negre. Com que molta de la producció puntaire era destinada a peces tèxtils d'ús litúrgic o religiós, la tria prèvia d'un color o un altre a l'hora d'iniciar una peça era del tot determinant. Així com, per exemple, les mantellines blanques eren emprades en unes ocasions determinades durant el calendari litúrgic i festiu, les negres ho eren en unes altres. Pel que fa a les puntes de colors cal dir que en els mostraris conservats en el Museu d'Arenys de Mar hi són totalment absents. La seva producció, majoritàriament a mà-

quina, començaria ben entrat el segle xx, amb els canvis en la moda.

Amb tot el comentat fins al moment, hom pot fer-se a la idea dels diversos factors que entraven en joc a l'hora de determinar els diversos preus d'una mateixa punta, és a dir, la quantitat de diners que es pagava a la puntaire, la que es feia pagar el rander o marxant en el seu negoci, i la que lliurava el client final una vegada la punta ja havia estat cosida o muntada.

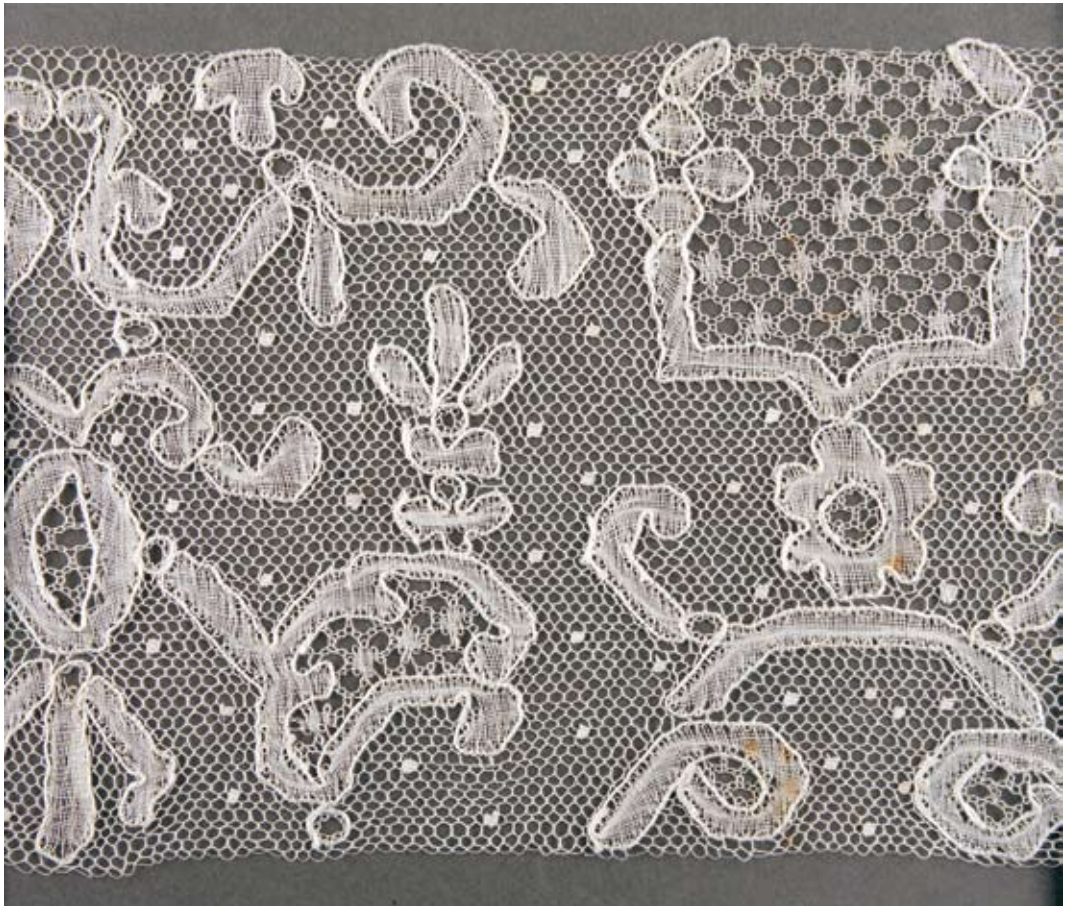
I és que una més de les utilitats d'aquests llibres que ens ocupen és informar del preu de les peces que mostraven. En el cas que ens pertoca, al costat de cada mostra s'hi troba –a menys que no s'hagi després– una etiqueta en la qual hi apareix escrit la seva quantitat, en cèntims o pessetes. Aquest preu s'ha de considerar orientatiu ja que en la majoria d'ocasions fa referència a la punta sense muntar, sense la intervenció de broadores o cosidores.

Així mateix, cada etiqueta porta una numeració, generalment correlativa, que serveix per a catalogar o identificar amb facilitat cadascu-

na de les mostres. En el cas dels mostraris fotogràfics de la Casa Castells és interessant de veure com un mateix model muntat en peces de mides i formes diverses –especialment tapets i cobretaules– presenta un mateix número subdividit en d’altres xifres o lletres per tal de deixar clara la pertinença a un únic model.

No pot passar per alt que la numeració de cadascuna de les mostres desvela un grau més del desenvolupament de la indústria randera catalana al llarg del vuit-cents. I és que normalment, entre les puntaires i els mateixos randers, cada mostra o determinats motius i punts rebien un nom específic que de vegades responia a la semblança amb objectes i elements quotidians o que podia fer referència a determinats fets l’origen dels quals ens és avui del tot desconegut. Els noms emprats encara avui dia a Arenys de Mar en la tècnica del ret fi deixen testimoni d’aquesta pràctica: des del cèlebre “campanar de Sant Isclé”, a “la pota”, passant per “la guitarra” o “la barca”.

Mostra de punta artesana de ret fi català, confeccionada per la casa de randers Cosso. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 971.11



Amb tot, en una mateixa zona, amb pocs quilòmetres de diferència d'un centre de producció a un altre, un mateix motiu podia rebre un nom del tot diferent al veí. Del "punt d'esperit" del ret fi a Arenys de Mar, per exemple, es passa a "la mosqueta", pel mateix punt, a Arenys de Munt. Així, aviat, per facilitar la tasca i evitar confusions, els rangers van anar substituint aquestes denominacions populars per una enumeració, sense que, però, les puntaires deixessin d'emprar-les i de transmetre-les fins avui a les generacions més joves.

Els documents annexos

No s'hauria d'imaginar els mostraris de punta artesana com a llibres únics sinó que molt sovint cal pensar en l'existència d'altres documents que els complementarien o que n'acabarien de donar informació. Ens referim a quaderns amb llistats més específics referents especialment a les mides, combinacions possibles i preus de determinades peces.

En el cas de la casa Castells, el Museu d'Arenys de Mar conserva un d'aquests quaderns, que es pot datar en el primer quart del segle xx, referent a un mostrari fotogràfic de tapets. Així mateix, en un dels llibres de la casa Artigas –a l'etapa dels *Hijos de Rosa Muñoz*–, s'ha trobat entre les pàgines uns fulls solts, mecanografiats, en els quals s'especifiquen concretament les combinacions que podien fer-se entre diverses mostres per tal de realitzar respectivament albes de punta geomètrica o mantellines i *pollites* de guipur i de blonda. A més de les mides d'amplada de cada peça, s'especifica el preu en pessetes del resultat final, molt segurament sense confeccionar. Aquest quadern, a banda de fer-nos conèixer l'elevat preu que podia arribar a tenir una punta, permet de veure que una mateixa randa podia tenir diverses finalitats: o bé ser aplicada a una peça tèxtil qualsevol –d'indumentària o parament de la llar–, o bé esdevenir, juntament amb d'altres, una peça per ella mateixa.

Els únics mostraris del Museu d'Arenys de Mar en els quals, juntament amb la mostra, s'ofereixen totes les dades mercantils sobre la punta pertanyen a la casa Castells. Es tracta d'uns mostraris força particulars ja que, a diferència dels altres, no estan formats per llibres sinó per uns fragments quadrats i rectangulars de tul blau cel. Sobre aquest teixit es cusen les puntes, en la majoria de casos cantoneres o altres peces de guipur, amb unes mides que no tindrien prou lloc en un mostrari tradicional. Datats entre els anys 30 i 40 del segle xx, cal situar aquests mostraris en el període durant el qual la casa Castells va ser dirigida per Joaquim Castells i Simon.

Afegides al tul, hi ha unes etiquetes en les quals s'especifica en primer lloc el número de catalogació de la punta corresponent, coincident amb les matrius dels patrons, i en segon lloc si es tracta de mostres per a jocs de llits o de taula. En el cas del joc de llit s'especifiquen les mides i els preus corresponents a les puntes per al llençol, les boques de la coixinera i el quadrant. Pel que fa als jocs de taula es mostren preus i mides de les tovalles, els tovallons i tapets. Cal dir que tots els preus de la peça són sense confeccionar, la qual cosa permet afirmar que bona part de les mostres podien ser venudes a mercers o altres comerciants que després de cosir-les, muntar-les i brodar-les les vendrien al client final.



Mostra de punta artesana de guipur, confeccionada per la casa de randers *Joaquim Castells*. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 3493



La punta mecànica. La democratització d'un luxe

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Historiador de l'art i col·laborador del Museu d'Arenys de Mar

Com va succeir amb moltes altres artesanies o expressions artístiques tradicionals, del tipus que fossin, la irrupció i incorporació de la màquina va suposar un canvi de rumb radical en la història de la punta al coixí. Menys temps i menys mà d'obra invertits en el procés de realització va suposar la reducció de costos i, per tant, la “democratització” d'un producte que des de feia segles havia estat signe de riquesa, luxe i distinció social.

L'inici de la història de la punta mecànica, ben lligada a la Revolució Industrial, té lloc a Anglaterra i poc temps després a França. Les primeres màquines emprades en l'art del teixir, usades des de finals del segle XVI, es dedicaven especialment a la confecció de mitges. El desenvolupament d'aquests enginys, acompanyat de millores en el filat del cotó, havia de permetre el primer pas cap a la producció de la punta mecànica. Així, l'any 1809, el jove mecànic John Heathcoat va patentar una màquina que podia produir un teixit de xarxa molt similar al tul, punt base de molts tipus de punta artesana o tradicional, del *Chantilly* al ret fi, passant per la blonda o la punta d'*Alençon*, entre d'altres.

Un parell d'anys més tard, aquestes màquines ja s'usaven amb normalitat. Amb tot, s'ha de recalcar que en aquesta primera fase no es produïa la punta en la seva totalitat ja que sobre el producte resultant –el tul– encara no es podien reproduir els motius decoratius de la punta al boixet. D'aquesta manera, el teixit de base havia de ser treballat en un segon moment per dones brodadores que, amb el fil i l'agulla, aconseguien composicions molt similars a les de les puntaires. Aquesta hibridació entre la tècnica mecànica i la manual tenia com a últim objectiu una punta que, si bé no industrial del tot, era molt més econòmica que la feta a mà i que, consegüentment, podia ser adquirida per molta més gent, amb més quantitat i assiduitat. Era el començament del que havia d'esdevenir un dels pilars de la indústria tèxtil.

És interessant d'observar en aquest primer estadi l'estreta relació, del tot *pacífica*, entre els dos processos de producció, el tradicional i el modern. Encara avui en dia es continuen practicant algunes tècniques del

Treballadores repassant punta mecànica de l'antiga fàbrica *Hijos de Casimiro Volart*, avui *Tradeurope S.L.*
Primera meitat segle XX.

que es considera punta artesana a partir d'un tul de producció mecànica. En són alguns exemples la punta d'Anglaterra, la granadina o la blonda bordana, entre d'altres, mostres de les quals es poden contemplar a les sales del Museu Marès de la Punta d'Arenys de Mar.

El següent episodi en la història de la punta mecànica havia de venir l'any 1830 amb la invenció d'una màquina, per part de Joseph Leavers, que permetia afegir al tul mecànic el dibuix o motiu que es volgués, és a dir, sense intervenció de les brodadores i per tant amb una altra reducció dels costos de producció. Leavers no havia fet res més que unir el sistema patentat per Heathcoat amb el del francès Joseph Jacquard, consistent en l'ús d'uns cartons perforats en els quals quedava establert el dibuix a seguir.

El resultat, però, no era encara del tot mecànic ja que a la punta se li havia de cosir manualment el torçal, d'altra banda, l'única manera de poder veure la diferència entre la punta autèntica a mà i aquesta excel·lent imitació. Cap al 1841, el darrer gran desenvolupament en aquesta nova indústria va suposar que les màquines poguessin incorporar directament aquest torçal. Així doncs, la còpia de la punta feta a mà era quasi perfecta. A causa de les millores tècniques desenvolupades, l'ús d'aquestes màquines es va anar estenent arreu, fet que va suposar en el mercat la *victòria* de la punta mecànica per sobre de l'artesanal.

Com és de suposar, la reacció dels randers o marxants de punta artesana no es va fer esperar. La competència que suposava aquell nou producte era molt dura; calia trobar una solució a un fet que, malauradament per a ells, no tenia aturador. En el cas d'Anglaterra, es va encarregar a dissenyadors i projectistes un tipus de punta tal que no pogués ser imitada per les màquines. Així, es decidí prendre els elements més característics de diversos estils de puntes –les trenes de la punta de Cluny; els quadradets típics de la punta Honiton; les fulles de la punta de Malta, entre d'altres– i crear noves modalitats de randes com, per exemple, la coneguda com a Bedfordshire. Els motius escollits ho foren per la relativa facilitat i velocitat amb les quals podien ser realitzats per les puntaires. Del tot ingènuament –considerant-ho des d'una òptica actual–, d'aquella manera es pretenia plantar cara al que per molts s'havia convertit en el gran enemic: la màquina.

Però malgrat els esforços, tot intent de voler competir amb la punta mecànica va resultar endebades. No hi havia res a fer i cap al 1865, les màquines ja eren capaces de reproduir tots els tipus de punta que els industrials es proposessin i, evidentment, sempre amb un temps mínim, una evident reducció de la mà d'obra i a un preu que les classes mitjanes podien permetre's. Aquestes, entre d'altres, foren les causes del gradual declivi de la indústria de la punta artesana.



La punta mecànica a Catalunya

Les principals localitats europees productores de punta mecànica van ser, des del primer terç del segle XIX, Nottingham, a Gran Bretanya, i Calais, a França. De fet, la introducció de les primeres màquines al país gal va ser deguda als professionals anglesos, a partir de la segona dècada del vuit-cents, en un moment en el qual les duanes franceses no permetien l'entrada de punta britànica. Des d'ambdós països, d'aleshores ençà, aquests enginys s'estendrien arreu d'Europa.

La punta mecànica a Catalunya, com és de suposar, es va implantar amb força retard si ho comparem amb altres països europeus. Així com a Anglaterra, a principis del segle XX, la punta tradicional ja havia quasi desaparegut del mercat, a casa nostra el seu pes en certes economies va ser mitjanament rellevant fins a ben entrada aquella centúria. I és que l'absoluta desaparició de la punta artesana del mercat català i espanyol es va deure no només a la forta competència de la produïda a màquina sinó també, com és sabut, pels canvis en la indumentària i per la incorporació de la dona al món laboral de la fàbrica.

Com havia passat en altres indrets, els randers o productors puntaires catalans van veure en la punta mecànica una competència quasi impossible d'encarar. Amb tot, per les fonts documentals consultades, es pot afirmar que en un primer moment aquesta nova punta no va ser considerada una forta amenaça pel sector establert. El caràcter industrial i artificios d'aquell producte, sense la categoria artística ni molt menys el valor material que podia tenir una punta feta a mà, va fer que fos menystingut, infravalorat i considerat només com un bé adreçat a les classes amb menys poder adquisitiu.

Xal de punta mecànica imitació
de la blonda de dos tons.
Museu Marès de la Punta,
núm. reg. 1648



D'aquesta manera, la punta que des de feia tant temps es produïa a nombroses localitats del Principat va continuar essent un negoci rendible, molt més –no cal dir-ho– per als industrials que per a les puntaires. L'esnobisme, tant de molts productors com dels seus clients, acabaria tard o d'hora essent superat per la llei i la força del mercat.

A la primera meitat del segle XIX, alguns randers dedicats des d'unes quantes generacions enrere a la punta artesana, entre emprenedors i agosarats, van decidir llançar-se al nou mercat que suposava la punta mecànica. Així, el 1857, la casa Dotres Clavé i Fabra instal·lava la primera màquina de tul mecànic a Barcelona. Altres pioners foren Casimir Volart i Josep Fiter Inglés. Del primer, fundador el 1864 d'una empresa encara avui en actiu, se sap que va adquirir unes màquines provinents de Nottingham i Calais. Pel que fa al segon, personatge absolutament polifacètic, no va dubtar en deixar ben clar als seus clients amb quin tipus de producte comerciava. En el cartell publicitari d'aquella empresa, dissenyat l'any 1900, hi apareix una jove puntaire, en un moment de repòs, amb un tradicional coixí a la seva falda i un engranatge de màquina a l'extrem oposat en el qual es recolza. Per a deixar-ho més clar, a la part superior de la composició es pot llegir «Fábrica

Cartell de la *Fábrica de Blondas y Encajes Legítimos y Mecánicos* José Fiter. Antoni Coll, 1900. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 1600

de blondas y encajes legítimos y mecánicos».

Però l'actitud oberta i receptiva d'aquests randers cap a la punta mecànica no va ser compartida per altres empreses catalanes dins del mateix ram. Moltes no van endinsar-se mai en aquell món. Les raons per a tal fet poden ser diverses; des de les de tipus econòmic –es tractava d'una inversió de capital considerable– o per l'esnobisme

abans comentat. De fet, alguns d'aquests randers faran gala a la seva publicitat de dedicar-se només a la punta legítima, que és com, a partir d'aquell moment, començà ser designada la punta a mà tradicional. És evident amb l'ús de l'adjectiu "legítim" la valoració pejorativa que de per sí s'atorgava a la punta mecànica.

La majoria de randers d'Arenys de Mar, localitat amb una gran tradició en la fabricació i venda de punta artesana, van deixar passar l'oportunitat de la punta mecànica. Si bé van poder subsistir amb el negoci fins als anys trenta del segle xx, el fet és que tard o d'hora, després de la Guerra Civil, la majoria van acabar tancant o treballant a una escala gens competitiva, més artesanal que industrial.

Com era d'esperar, qui no va tancar les portes van ser aquells que havien apostat per aquesta nova modalitat, ja fos partint de zero o deixant progressivament la pràctica de la punta artesana en un segon terme per, poc després, abandonar-la del tot. Finalment, com havia passat a la resta d'Europa, la punta mecànica s'havia imposat absolutament a una nova societat i a una nova manera de viure.

Els mostraris de punta mecànica del Museu d'Arenys de Mar

Tot i centrar-se en la punta artesana, de boixet o a l'agulla, el Museu d'Arenys de Mar-Museu Marès de la Punta aplega en els seus fons nombroses mostres de punta realitzada absolutament a màquina. Algunes són, malgrat la seva confecció "artificial", vertaderes obres d'art, peces úniques avui en dia il·localitzables. Serveix d'exemple una extraordinària mantellina de *Chantilly* en seda negra de la col·lecció Marès (MAM, núm. reg. 1648), o un coll imitant a la perfecció el punt de Venècia (MAM, núm. reg. 1642), unes creacions de les quals, malauradament, no se'n sap l'empresa productora.

A banda d'aquestes peces, cal destacar les obres en les quals es parteix d'un tul industrial que, posteriorment, és brodat o cosit a mà, manera de fer ben característica de nombroses tècniques de punta a l'agulla artesana. Així, cal destacar un magnífic ventall amb punta d'Alençon de la col·lecció de Tórtola València (MAM, núm. reg. 507), un xal de blonda bordana, imitació del ret fi (MAM, núm. reg. 77), o una mantellina de granadina en seda de la Casa Vives (MAM, núm. reg. 636).

Malauradament, pel que fa als mostraris de punta mecànica, el museu arenyenc no en conserva de pertanyents als randers catalans pioners en aquesta nova tècnica tot i que se'n té documentada l'existència. El fons més important pel que fa a aquesta tipologia de mostraris correspon a l'empresa arenyenca *Punto Nuevo S.A.*, avui desapareguda. Fundada l'any 1958 pels germans Ferrer del Castillo i altres socis, aquesta



Mostra de blonda mecànica de l'empresa *Punto Nuevo S.A.*. Darrer quart del segle XX. Museu Marès de la Punta.

localitat també molt vinculada a la punta artesana.

Durant quasi cinquanta anys, *Punto Nuevo S.A.* va ser una de les primeres firmes del sector, tot exportant els seus productes a una vintena de països de tot el món. El 45% de la seva producció anava destinada a la venda exterior, mentre que la resta era per al consum nacional.

La trentena de volums-mostraris llegada pels seus propietaris al Museu d'Arenys de Mar, permet de veure una àmplia varietat i gamma de punta mecànica elàstica. Es tracta d'uns llibres que solien enviar-se als clients i a partir dels quals es podien fer els encàrrecs pertinents. De les mostres triades, el client demanava a l'empresa la confecció de tants metres i de quins colors havien de ser. La gran demanda suposava que la maquinària estigués en funcionament 24 hores al dia, set dies a la setmana. A banda del cotó, els fils emprats en aquesta punta mecànica eren d'origen sintètic: la poliamida, resistent i elàstica i que s'emprava normalment per al tul de fons; el polièster, la viscosa, l'escuma, etc.

fàbrica es va especialitzar en les puntes i blondes d'alta qualitat per a la confecció de cotilleria i roba íntima femenina.

L'origen de l'empresa es troba en un petit negoci, propietat de Felipe Ferrer Calbetó, en el qual, amb un teler rodó, es confeccionava amb cotó diverses peces de roba interior. Després del seu tancament, els fills de Ferrer Calbetó decidiren introduir-se en el món de la punta mecànica. En un primer moment disposaven només d'una màquina italiana, però seguidament les naus del local van començar a créixer amb màquines alemanyes Raschel de la marca Mayer que permetien fer grans peces de punta i blonda. A començaments dels anys vuitanta del segle xx, el creixement del negoci va suposar el trasllat al polígon industrial d'Arenys de Munt, una altra

D'altra banda, les màquines emprades van ser *Leavers*, *Raschel* o *Jaquardtronic*, primer mecàniques, a base de cadenes, i després electròniques.

Cal sumar a aquest conjunt de mostraris uns d'altres pertanyents a empreses com Sabor –empresa d'Arenys de Mar que també pertanyia a *Punto Nuevo S.A.* i que es dedicava als brodats–, *Bischoff*, *Galler Lace & Fabric*, *Eurodentelles*, *Dentelles de Calais*, *Milano Pizzi & Ricami*, *Guilford Apparel Intimate*, etc. que van ingressar al Museu dins del mateix llegat. Aquests, però, no han estat inclosos en l'estudi dut a terme pel Centre de Documentació Museu Tèxtil de Terrassa i el Museu d'Arenys de Mar.

La relativa modernitat de les puntes de *Punto Nuevo S.A.* –l'empresa va tancar definitivament les seves portes l'any 2004– no permet de distanciar-se com caldria per apreciar-hi el valor històric i documental que ja tenen però que, de ben segur, en no més de mig segle serà reconegut per tots.

No succeeix el mateix amb tres mostraris més, conservats al mateix museu i també de punta mecànica, però dels quals no se'n sap ni la provenença ni la datació. De fet, van ser adquirits recentment a un antiquari sabadellenc que no va saber-ne donar cap mena d'informació addicional.

Pel que contenen, som de l'opinió que aquests tres llibres de mostres devien pertànyer a un comercial o distribuïdor de puntes. I és que al seu interior s'apleguen centenars de mostres tant de punta i entredós mecànics –la majoria per a l'aplicació en cotilleria i roba interior–, com de passamaneria i *frivolité*, més adreçades al parament de la llar o a la indumentària externa. Disposades en sentit horitzontal, una sobre de l'altra, cada punta és classificada amb dues numeracions: la pertanyent a l'empresa on va ser produïda i la donada pel propietari del mostrari, de manera correlativa.

Datar els tres llibres amb precisió resulta força complicat ja que no hi consta cap mena d'inscripció o nota que ens ajudi a fer-ho. Tot sembla indicar, però, que els tres mostraris van estar en ús durant bastant temps i que, fins i tot, van ser utilitzats per més d'una persona. La manera en què les mostres han estat aferrades al paper –primer amb cola i després amb cinta adhesiva–, les anotacions –les primeres escrites amb ploma i seguidament amb bolígraf– i el canvi en



Mostra de punta mecànica imitació de rosalina perlada, confeccionada per l'empresa *Buckheim*. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 10003.1.9

la grafiada de l'escrivent ens porten a situar aquests mostraris entre els anys cinquanta i vuitanta del segle xx.

Més enllà dels nombrosos dubtes que ens plantegen, l'interès d'aquests tres llibres de mostra rau en la gran informació que aporten les puntes que s'hi exhibeixen. En primer lloc, és interessant d'observar la gran varietat pel que fa a tècniques tradicionals imitades mecànicament, mostra del gust que encara despertava entre el públic la punta feta a mà. Així, es poden veure mostres amb la



Mostra de punta mecànica imitació de Malines, confeccionada per l'empresa Central Encajera S.A. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 10000.11.8

tècnica de *Valenciennes*, *Chantilly*, punta geomètrica, malla, blonda, punta d'Espanya, *Lille*, guipur, ret fi, punta d'Anglaterra, *Flandes*, etc. A més, en els tres volums tenen molta presència les puntes anomenades de fantasia, és a dir, aquelles que apleguen en una mateixa mostra motius i punts de diverses tècniques, ja siguin de boixet o a l'agulla, i que donen com a resultat noves composicions i, fins i tot, textures. Queda palesa doncs la facilitat amb què aquestes puntes podien adequar-se a les exigències del mercat, sempre amament de noves formes i repertoris.

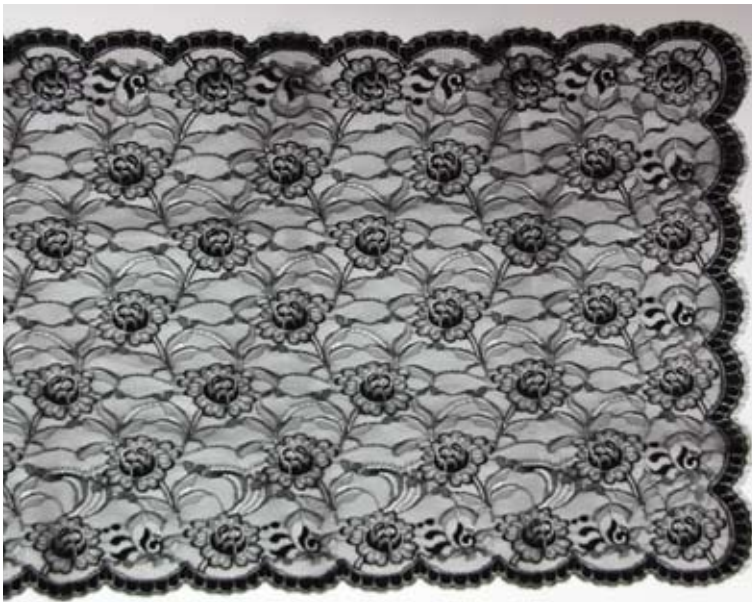
D'igual importància és la informació que aquests mostraris aporten sobre les empreses productores de punta mecànica, més d'una vuitantena, entre espanyoles i europees: *Almacenes Escudero*, *Almacenes García*, *Artipunt*, *Bernhar*, *Bertran Fort*, *Bco y Bray*, *Bruguera*, *Brunet*, *Buckheim*, *Bustillo*, *Bort y Vela*, *Cano*, *Cardona*, *Carpentier*, *Central Encajera*, *Condes*, *Debacho*, *Dentex*, *Eisenhut*, *Ernst*, *Esteban*, *Fanatex*, *Farragut*, *Felisa*, *Juan Ferran*, *Ferrer*, *Filtex S.A.*, *León Fontanille*, *Fonter*, *Forster Willy*, *Fruncidos Monar*, *Galler*, *García*, *Grauer*, *Guggenheim*, *Max Herrmann*, *Heymann & Alexander*, *Hollenstein*, *J. Ibañez Pi*, *Industrias Foz S.A.*, *Industrias Selectas*, *Inibarrena*, *Knoll*, *Kriesemer & Co.*, *La Encajera del Tietar*, *Encajes*

Laquidaín, Lorenzo Chain, Lucas, Llorca, Lurex, Martí Rigol, Matas, Simon May, Jean Mery, Moreno, Oriana Textil, Peeters & Perrin, Peix-Bonet, Juan Pinto, Ponsa, Punto Nuevo S.A., Rechteiner, Reichembach, Eugenio Ribera, Rocabert Daltell, Jacob Rohner, Rutex, Salazar, Spitzenmanufaktur, E. Schmalfluss & Söhne, Sofisa, Spörl & Martin, Stabeli, Textil Maigal S.A., Textiles y Bordados, Textilfer, Tules y Encajes, Union S.A., Union Saint Gall, Wetter, Felix Vidal y Volart.



Màquina de punta i blonda mecànica de l'antiga empresa *Hijos de Casimiro Volart*, avui *Tradeurop S.L.* Primera meitat segle XX

De la majoria d'aquestes marques no se n'ha trobat informació que permeti d'establir-ne una mínima història o localització geogràfica, encara que un bon nombre d'elles cal suposar que són catalanes. Moltes d'aquestes cases –a excepció de *Tradeurop S.L.*, *Central Encajera S.A.* i *Encajes Laquidaín S.A.*– avui dia ja no funcionen. Algunes van desaparèixer fa temps, per sempre més, sense deixar rastre aparent, d'altres han tancat fa ben poc, i d'altres van reconvertir-se en noves indústries que pot ser que encara a l'actualitat continuïn produint. Serveixi aquesta primera catalogació duta a terme entre el CDMT i el MAM per a posteriors estudis i treballs de recerca sobre una part més de l'important llegat tèxtil del nostre país.



Mantellina de punta mecànica imitació de la blonda de dos tons, confeccionada per l'empresa *Tèxtil Padró S.A.* Principis segle XXI. Museu Marès de la Punta, núm. reg. 9481

LOS MUESTRARIOS DE ENCAJE ARTESANO

Testigo de una industria extinguida

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Historiador de arte y colaborador del Museu d'Arenys de Mar

Hasta hace bien poco, la práctica del encaje de bolillos ha sido considerada tan sólo una manifestación más del rico folclore catalán, un reducto de una manera de hacer y vivir ya obsoletas y una artesanía practicada principalmente por mujeres, de una cierta edad, con el único objetivo de ocupar las horas de ocio. A diferencia de otros países europeos, la carencia de estudios y trabajos académicos en Catalunya sobre esta variedad del arte del textil ha tenido como consecuencia que se haya olvidado o, cuando menos, despreciado, la importancia a nivel artístico, social y económico que esta artesanía tuvo en Catalunya a lo largo de casi tres siglos.

En el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo XVIII y la segunda década de la pasada centuria, el encaje de bolillos constituyó la base de lo que puede ser perfectamente considerado una industria –una industria artística, tal y como fue definida en la época del Modernismo–. En un momento en que encajes y blondas realizados a mano disponían de un amplio y dinámico mercado en el campo de la moda, del textil del hogar o de la indumentaria litúrgica, esta industria manufacturera permitió a un buen número de personas, de ambos sexos y de diferente condición social, poder vivir de ello en mayor o menor grado: desde las encajeras, a los comerciantes de encaje o las merceras, pasando por los proyectistas u otros oficios estrechamente relacionados, como por ejemplo las bordadoras y personas que cosían las piezas.

Los viajeros que a lo largo del siglo XVIII pasaron por la denominada Costa de Levante –formada por muchas poblaciones costeras y de interior de la provincia de Barcelona e incluso de Tarragona– son testigos a través de sus palabras de la cantidad de mujeres y niñas que dedicaban buena parte del día a confeccionar metros y metros de encaje y blanda. Con su trabajo, muy duro y no siempre bien remunerado, colaboraban en la precaria economía, a menudo de subsistencia, de miles de familias catalanas cuando el dinero aportado por el cabeza de familia decrecía o eran del todo inexistentes.

Una prueba evidente del desarrollo de esta industria a lo largo del siglo XIX es el crecimiento de las casas de encajeros –*Fiter, Vives, Castells, Volart*, etc.– algunas de las cuales llegaron a disfrutar de reconocido prestigio internacional. La red productiva elaborada por estos encajeros podía llegar a ser muy compleja, incluyendo no sólo centenares de encajeras de varias poblaciones sino también agentes comerciales o encajeros locales subcontratados que ejercían tanto de distribuidores de materia primera como “recolectores” del encaje ya elaborado y montado.

SAMPLE-BOOKS OF HANDMADE LACE

Testimony of an industry from a bygone age

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Art Historian and collaborator of the Arenys de Mar Museum

Until relatively recently, bobbin lacemaking was considered as one of the many manifestations of Catalonia's rich folklore, a throwback to an obsolete way of life, practised mainly by older ladies to fill up their leisure time. In other European countries this variety of textile art has been the subject of serious academic study, but in Catalonia the artistic, social and economic importance of this craft, carried out for almost three hundred years, has been largely ignored.

From the second half of the eighteenth century until roughly the 1920s, bobbin lace was the basis of what could be very well considered an industry – an artistic industry, as it was defined during the era of *modernisme*, the Catalan form of *art nouveau*. At a time when handmade lace was the centre of a broad and dynamic market inside the world of fashion including items such as household goods and civil and liturgical dress, this manufacturing industry provided a livelihood for a great many people of both sexes and all social backgrounds: from the lacemakers to the merchants and haberdashers, the illustrators, and other closely linked professions such as embroiderers and seamstresses.

The reports of the eighteenth-century travellers who visited the *Costa de Llevant*, the coastal and inland towns in the provinces of Barcelona and Tarragona, bear ample testimony to the women and children who spent long hours making metres and metres of bobbin and blond lace. With their devotion to this demanding and not always well-remunerated work they helped to keep thousands of Catalan families afloat, when income from other sources became scarce or disappeared altogether.

Clear proof of the development of this industry as the nineteenth century progressed is the growth in the number of firms selling the final products to the customer. Among the leaders were *Fiter, Vives, Castells*, and *Volart*, and some of them earned international renown. The production networks created by these lace merchants could be highly complex, involving not just hundreds of lacemakers in different towns but salesmen, suppliers of raw materials, and “collectors” of the lace once it had been produced and mounted.

Many of these family firms continued to make and sell lace until the outbreak of the Civil War in 1936. But

Muchas de estas empresas, de carácter familiar y a menudo paternalista, continuaron con esta industria hasta el inicio de la Guerra Civil (1936-1939). Tras el conflicto bélico fueron pocos los que lo siguieron adelante y los que lo hicieron, adaptados a los nuevos tiempos y a las necesidades del mercado, sustituyeron los encajes a mano –también denominados legítimos–, por los mecánicos, de resultados estéticos muy similares y, obviamente, mucho más competitivos en un contexto social dominado por la carestía y por una moda y unos gustos que iban evolucionando.

Los cambios a nivel social, económico y estético experimentados en toda Europa en el periodo de entreguerras provocaron la paulatina desaparición de esta actividad del textil como industria rentable. Los encajeros, vistos como industriales y empresarios, fueron reemplazados por merceros y merceras que, con una actuación mercantil a pequeña escala, de tipo local la mayoría de las veces, continuaron con el comercio del encaje hasta bien entrados los años setenta del siglo XX.

La decadencia del encaje de bolillos como industria no significó, ni mucho menos, su desaparición absoluta puesto que, hasta nuestros días, se ha continuado practicando como una labor hogareña, un pasatiempo o una actividad puramente artesana. Paradójicamente, a medida que su provecho económico decrecía, iba en aumento la visión legendaria y romántica que de él se tenía. En parte, este fenómeno se debió a la literatura aparecida en el tránsito de los siglos XIX al XX y en la que la encajera se convertía en símbolo de la mujer trabajadora y fuerte, pero a la vez abnegada y sumisa. La idealización, o falsificación, de lo que no era nada más que una pura y poco placentera tarea cotidiana ha sido una de las causas que ha dejado en el olvido el peso real social y económico que este trabajo de hilo y bolillos tuvo en Catalunya.

Los muestrarios, una fuente documental

Existe una dificultad a la hora de estudiar el arte del encaje de bolillos desde el punto de vista industrial, con cifras y datos contrastables, no disponemos de las fuentes directas que lo permitirían, es decir, libros de cuentas, facturas o pagos, entre otras. Son bien pocos los fondos o archivos de tipo administrativo conservados de las casas de encajeros que permitan establecer un discurso objetivo sobre esta temática. Una vez más se debe recurrir a fuentes indirectas para esclarecer la importancia de este trabajo –a medio camino entre el arte y la artesanía– en la economía local y global del país: prensa y estudios de la época, bancos de imágenes, composiciones literarias, etc.

Afortunadamente, el Museo Marès del Encaje conserva en sus cuantiosos fondos unos documentos que se convierten hoy en un testigo de primera categoría del encaje como industria: los muestrarios. Con este término se identifican unos libros, de formato y composición bien diversos, en los cuales se recogen, clasifican y exhiben las muestras de un determinado producto elaborado por un comerciante o industrial, en el caso concreto que nos atañe, todo tipo de encajes y blondas.

El uso que tenían era principalmente comercial puesto que facilitaban la exposición y la consecuente selección del

after the end of the war in 1939, most firms were forced out of business. Those that managed to survive did so by adapting to the new times and the needs of the market, replacing handmade lace – also known as “legitimate” lace – with the machine-made variety. There was little to choose between the products in terms of aesthetic results, and from the economic point of view machine-made lace was obviously far more competitive in a social context dominated by shortages, and also by the emergence of new tastes and fashions.

As the old social and economic order was swept away throughout Europe in the interwar period, this area of the textile industry gradually became unprofitable. Little by little, the lace merchants were forced out of business and replaced by haberdashers who worked on a small, local scale and continued to trade in lace until the 1970s.

Bobbin lacemaking was no longer an industry, but it certainly did not die out. In fact it is still practised today, as an important household activity, a pastime, or as a craft. Paradoxically, as its economic value declined, the legendary and romantic vision of lacemaking began to flourish. To an extent, this was due to depictions of the lacemaker in the literature of the late nineteenth and early twentieth centuries as a symbol of a woman who was hard-working and strong, but at the same time self-sacrificing and submissive. The idealization, or even falsification, of what was a hard and sometimes thankless task goes some way to explaining why the true social and economic importance of lacemaking in Catalonia was neglected for so long.

Sample-books: a source for documentation

Sadly, when we study the art of bobbin lacemaking from the industrial perspective, we do not have direct access to statistics such as accounts books, invoices, receipts, and so on. Very little documentary evidence of this kind has survived. So we have to use indirect sources to try to assess the importance of this activity, half way between the arts and the crafts, in the local and national economy: press reports, studies of the era, photographic archives, literary works, and so on.

Fortunately, among the collections of the Frederic Marès Lace Museum in Arenys de Mar we find a set of documents that provide eloquent testimony to the history of lacemaking as an industry: the sample-books. In a range of shapes and sizes, these volumes, classified and exhibited the samples of a firm's products – in the case that interests us here, different types of lace.

These books were used for commercial purposes, to present the range of products on offer and to help customers to make their selections, depending on their tastes (and of course on the price). Some of the sample-

género en cuestión, dependiendo, claro está, de los gustos y de los precios. Unos muestrarios eran empleados en el taller, negocio o tienda, de cara a los clientes, y otros se movían a cualquier parte del país, en el equipaje de los comerciales, con el fin de ser mostrados a los clientes con que la casa trataba tanto dentro como fuera de nuestras fronteras.

El Museo de Arenys conserva un total de veintiocho muestrarios de encaje artesano, todos pertenecientes a empresas areñenses y con una cronología comprendida entre la primera mitad del siglo XIX y la segunda mitad del XX. La mayoría pertenecen a la casa Castells, en activo desde 1862 hasta los años sesenta del siglo XX, empresa de encajeros especialmente relevante durante la época del Modernismo. La sigue la casa Artigas, que abasteció el mercado catalán y nacional a lo largo de cuatro generaciones, del 1801 a mediados del siglo XX. Con respecto a la casa Cosso, en activo a lo largo del siglo XIX, se conserva un muestrario bastante particular consistente en unas láminas de cartón sin atar. A la empresa de Eloi Doy, personaje documentado como encajero sólo en la segunda mitad del ochocientos, se le atribuyen unos pequeños muestrarios, que en su día debieron contener pocos encajes. Más allá del valor estético, histórico y material que puedan tener, estos libros de muestras permiten que nos acerquemos al mundo del encaje desde una nueva perspectiva.

Arenys de Mar contó con otras casas de encajeros de las cuales no se conservan muestrarios en el Museo, aun cuando su existencia está documentada. Un ejemplo de ellas es la mercera Rosa Galangau de la cual, a título privado, se conservan unos cuantos libros de muestras similares a los empleados por sus colegas vecinos. Asimismo, no hay que perder nunca de vista el resto de poblaciones catalanas en las cuales el encaje supuso durante muchos años una auténtica industria. De Malgrat de Mar a l'Arboç del Penedès, pasando por Sant Boi de Llobregat o Barcelona, fueron numerosos los encajeros que controlaron la producción de sus encajeras. Así pues, debemos suponer un corpus de muestrarios más grande que el que tenemos oficialmente catalogado.

Dentro del conjunto global de muestrarios del Museo de Arenys de Mar es necesario hacer una distinción entre los que recogen la muestra en hilo, es decir, el encaje por sí mismo, y los fotográficos, con una imagen de la pieza, ya sea entera, fragmentada, montada o sin montar. Todos los muestrarios fotográficos conservados al museo areñense pertenecen a la casa Castells. En un momento en el cual el encaje pasó de ser producido por metros a formar composiciones más complejas y elaboradas –tanto técnica como decorativamente–, una imagen fotográfica resultaba mucho más útil para ver la obra final en su totalidad.

Los hermanos Castells –Joaquim y Marià–, atentos a las necesidades de los clientes y de la industria, optaron por este tipo de muestrarios, un ejemplo más de la adaptabilidad de esta empresa a los nuevos tiempos, a la demanda del mercado y a las múltiples posibilidades que ofrecían los nuevos medios técnicos. Aún así, los Castells continuaron usando los muestrarios en hilo; en primer lugar, porque los encajes por metros siguieron en uso y, en segundo, porque eran el único medio para comprobar

books were used in the firm's factories or shops when customers came to visit, and others travelled around the country, vital weapons in the armouries of the salesmen seeking out new clients.

The Museum of Arenys preserves 28 sample-books of handmade lace, all belonging to firms from Arenys, and dating from the mid-nineteenth century to the second half of the twentieth. Most belonged to the Castells family firm, founded in 1862 and in operation until the 1960s, and one of the leaders of the local lacemaking during the *modernista* period. Another firm, Casa Artigas, supplied the Catalan and Spanish market for four generations, from 1801 to the mid-twentieth century. From Casa Cosso, in business throughout the nineteenth century, we have an unusual sample-book made up of a set of unbound cards. Eloi Doy is named as a lace merchant operating in the second half of the nineteenth century and some small sample-books from his firm have survived, though many of the actual samples have disappeared. In addition to their aesthetic, historical and material interest, these books shed new light on the world of lace as a whole.

Arenys de Mar had other lacemaking firms, although none of their sample-books are preserved in the museum today. Several books belonging to the haberdashery run by Rosa Galangau, similar to the ones used by the town's other firms, now form part of a private collection. In many other Catalan towns lacemaking was a genuine industry for many years: from Malgrat de Mar to l'Arboç del Penedès, Sant Boi de Llobregat to Barcelona, lace merchants set their lacemakers to work and oversaw the production process. This means the corpus of sample-books is probably far greater than that officially catalogued.

Among the sample-books preserved at the Museum of Arenys de Mar we can distinguish between the ones that present an authentic sample of the pattern or model and the ones that present a photograph of the piece, either whole, fragmented, mounted or unmounted. All the photographic sample-books at the Museum are from Casa Castells. Until that time (the mid-nineteenth century), firms had produced lace by the metre, but they were now beginning to produce compositions that used more complex techniques and bore more elaborate decoration. Photography was an ideal medium for displaying the whole of the completed work.

It was the Castells brothers, Joaquim and Marià, who introduced photographic sample-books. The firm always adapted rapidly to change and the new market demands and enthusiastically embraced the opportunities that the new technical methods offered. Nevertheless, the Castells did not abandon sample-

la calidad técnica de la pieza y del tipo de hilo empleado. Dejando para ulteriores estudios el análisis específico de las diferentes tipologías de muestrario de encaje artesano usadas –bastante variadas incluso dentro de una misma casa de encajeros– pasaremos ahora a comentar los aspectos comunes que comparten la mayoría, independientemente de la empresa a la cual pertenezcan.

Presenten el formato que presenten –casi siempre vertical–, todos estos libros disponen las muestras de encaje o entredós en sentido perpendicular al lomo del muestrario, una debajo de la otra y a menudo con poca separación entre ellas. En algunos casos, la pieza puede ocupar toda la hoja –especialmente cuando se trata de anchos fragmentos de albas, roquetes, mantillas, pollitas...– o, también, en menos ocasiones, estar dispuesta en sentido paralelo al lomo del libro.

Normalmente, los extremos de la muestra están aferrados al papel con pegamento y, al mismo tiempo, cubiertos con una cinta o tira de papel que, además de evitar que la pieza se acabe desprendiendo, da un mejor acabado al muestrario. En ocasiones, toda la superficie del encaje puede haber sido enganchada al papel con pegamento, hecho que tiene como consecuencia no sólo la aparición de manchas sino también la degradación del ejemplar por endurecimiento.

En este aspecto, una vez más, la empresa *Castells* nos muestra otra excepción puesto que en algunos de sus muestrarios los encajes se pegan sobre pequeños cartones que, gracias a las pestañas que presentan las hojas del libro, pueden ser movidos de un lugar a otro y, por lo tanto, ordenados dependiendo de las necesidades del momento.

Aunque en términos generales la manera de exhibir las muestras dentro del muestrario responde a una ordenación establecida desde el principio, totalmente arbitraria en la mayoría de los casos, se advierte que el excesivo uso de estos libros a lo largo del tiempo provoca en numerosas ocasiones una cierta alteración de este orden. De hecho, es este uso y abuso el que explica que muchas muestras hayan desaparecido y que, en ocasiones, hayan sido sustituidas por papeles con los calcos a carboncillo de las piezas respectivas. Asimismo, algunas páginas han sido arrancadas o, al contrario, añadidas un poco chapuceramente con posterioridad a fin de reunir más muestras. Las necesidades prácticas del día a día, como es de suponer, quedaban por encima de las estéticas.

Qué se encuentra, y cómo

Los muestrarios de encaje artesano resultan hoy en día un placer para la vista puesto que permiten apreciar la extraordinaria variedad de repertorios formales –de tipo floral, figurativo o geométrico– con que contaban los encajeros. Hay que remarcar que en un momento en que el concepto de plagio, copia o inspiración “directa” no eran ni penados ni mal vistos como sucede en la actualidad, la mayoría de motivos o modelos eran repetidos indiscriminadamente por todas las empresas a lo largo de varias generaciones. Este hecho, tan habitual como fácil era la copia de patrones, queda bien patente en todo este conjunto de muestrarios areñenses en la mayoría de los

books with real samples; first, because lace continued to be sold by the metre, and second, because it was the only way of verifying the technical quality of the piece and the type of thread used.

In the future we hope to carry out a more detailed study of the wide variety of handmade lace sample-books. For the moment, we will discuss some of the features that were common to most of the sample-books produced by different firms.

Most of the books are rectangular and place the lace samples crosswise on the page, one beneath the other, often with little separation between them. In some cases, the piece may take up the entire page – especially in the case of large fragments of albas, roquets and *mantillas* (Spanish veil)– or, more rarely, placed lengthwise.

Normally, the edges of the sample are attached with glue and covered with a strip of paper to keep the piece in place and to give the sample-book a better finish. On occasions, the entire surface of the lace may be glued to the paper; this has caused staining and has also damaged the sample by stiffening it.

In this area as well *Casa Castells* stands out from the other firms: in some of its sample-books the lace is fixed to small cards which can be moved and placed in a different order one place to another by using the tabs on the pages.

Although generally speaking the samples were initially placed in order (albeit in a totally arbitrary fashion) the use (and misuse) of the books over time has meant that this order has very often changed. Many samples have disappeared or have been replaced with carbon copies. Some of the pages have been torn out and new ones have been added, sometimes rather hurriedly and carelessly, at a later date. Not surprisingly, the needs of the moment took priority over any aesthetic considerations.

What to find in them and how

Sample-books of handmade lace are a feast for the eyes today, because they allow us to appreciate the extraordinary variety of forms that the traders could offer –floral, figurative and geometrical. At that time the idea of plagiarism, copying or *direct inspiration* was not punished, as it is today, or even frowned upon: motifs and models were repeated indiscriminately by firms over generations. The practice was habitual (and straightforward) and it is reflected in this set of sample-books from Arenys, most of which present a repertoire of traditional patterns, created decades before by someone who would never have been credited as an illustrator and who designed models in complete anonymity.

cuales, debemos decirlo, se despliega un repertorio que se podría clasificar como tradicional o popular, creado muchas décadas atrás por alguien que todavía no puede ser considerado como proyectista y que diseñaba modelos de manera absolutamente anónima.

Es justamente la casa Castells, gracias a la prolífica tarea de Marià Castells i Simon, quien a partir de finales del siglo XIX renueva no sólo en el ámbito local sino también en el nacional, los repertorios de encaje de bolillos artesano con las nuevas e imaginativas formas de la estética modernista. Aun cuando, gracias al trabajo llevado a término por Marià y otros diseñadores de encaje del primero cuarto del siglo XX –Aurora Gutiérrez, Josep Fiter, Francesc Tomàs i Estruch, etc.– se acaba con el anonimato del proyectista, la copia y la transmisión “fraudulenta” de modelos de unos encajeros a otros y de unas encajeras a otras continúa igual.

Lejos de sorprender, la carencia de respeto de encajeros y encajeras hacia un *copyright*, por otra parte inexistente, debe ser vista como una peculiaridad más de esta y otras muchas artesanías tradicionales. Sin duda, este fenómeno a menudo conlleva numerosos problemas a los estudiosos del encaje a la hora de adjudicar determinadas obras a unas manos o a otras. Debemos, sin embargo, aceptarlo: las simples palabras “artesanía tradicional” llevan implícito este sentido de repetición infinita.

Sin abandonar el hilo conductor de los repertorios, gracias a los muestrarios resulta bien fácil comprobar las variaciones que dentro un mismo modelo o muestra se podían llegar a producir. Así, de un encaje de sólo pocos centímetros de anchura se podía pasar a otros más anchos y elaborados a partir de nuevos motivos, repeticiones o añadidos de entredoses. Estas variaciones respondían muchas veces al hecho de que una primera muestra, con todas sus variantes, era empleada como *leitmotiv* en un mismo juego de cama –sábana y funda de cojín–, de mesa –mantel y servilletas– o en el vestuario –cuellos, puños y apliques–.

Estudiando detalladamente los muestrarios, la información extraída sobrepasa la dimensión estética. Más allá de las formas, estos libros de muestras permiten ver también la gran variedad, con respecto a técnicas, con que trabajaban las casas de encajeros areñenses y, por extensión, catalanas. De esta manera, además del ampliamente trabajado encaje geométrico, con la base de *torchon*, el *guipur* o el *ret fi*, típicas de nuestras comarcas, se confeccionaban otras modalidades de tipo internacional –*Lille*, *Valenciennes*, *Chantilly*, *Malines*, etc.–. Esto se explica por el hecho de que tradicionalmente, dependiendo de la pieza textil que hubiera que embellecer, ya fuera de indumentaria o de textil del hogar, se requería un encaje u otro. Así, por ejemplo, los encajes de *Lille* o de *Valenciennes*, ligeras y finas, solían complementar mucha de la ropa interior femenina, mientras que el *guipur*, de tacto más tosco, era más empleado en juegos de cama y de mesa o en indumentaria de tipo exterior –cuellos, puños, volantes, etc.–.

La variedad de técnicas producidas por las encajeras catalanas demuestra no sólo la gran demanda de un mercado activo con necesidad de proveerse constantemente de material, sino también la adaptabilidad del encajero a las exigencias de este

In fact, thanks to the prolific output of Marià Castells i Simon, *Casa Castells* was the main force behind the introduction of new and imaginative designs for handmade lace inspired by the *modernista* movement. Thanks to Castells in the late nineteenth century and other lace designers at the start of the twentieth –Aurora Gutiérrez, Josep Fiter, Francesc Tomàs i Estruch, and so on – illustrators now began to be acknowledged. Nonetheless, the “fraudulent” transmission of models from one firm to another, and from one lacemaker to another, continued as before.

This practice should not surprise us: it was a characteristic of this and many other productive processes of the time. In any case, to think in terms of copyright would be anachronistic. Certainly, it causes problems for researchers trying to attribute works to particular creators. But this is inevitable: infinite repetition is an integral part of the world of *traditional crafts*.

Study of the sample-books can help us to trace the variations and developments that occur inside the same model or sample. The samples range from pieces of lace only a few centimetres wide to much larger ones, bearing new motifs, repetitions, additions and insertions. Very often a specific initial sample, with all its variants, was used as a *leitmotiv* in sets of sheets and pillowcases, sets of tablecloths and serviettes) and in collars, cuffs and appliques.

A detailed study of the sample-books also reveals interesting information about the great variety of techniques used by the lacemaking firms in Arenys and in Catalonia as a whole. The region was famous for the production of *torchon* lace with its geometrical patterns, *guipure* lace and *ret fi*, but other laces from abroad were made –*Lille*, *Valenciennes*, *Chantilly*, *Malines*, and so on. Traditionally, the choice of the lace to be used depended on the piece that the lace was to embellish – a garment or a household item. For example, the light and elegant *Lille* and *Valenciennes* lace were often used to adorn women’s underwear while *guipure*, a rather heavier lace, was used more for bed linen and table cloths or for collars, cuffs, and frills.

This variety of techniques used by the Catalan lacemakers reflects not just the great demand from an active market in constant need of material, but also the fact that the firms were extremely adaptable. When the local producers could not supply the type of lace needed, the firms were obliged to buy their lace elsewhere, which was almost always more expensive.

Often the copies made were merely imitations of “international” techniques. The detailed study of each piece highlights that on numerous occasions the imitation of the techniques is purely superficial:

emporio, puesto que, en caso de no ser satisfecho por los productores locales, debería recurrir al encaje procedente del exterior, casi siempre más caro que el autóctono.

Aun así, hay que dejar claro que a menudo estas copias eran simples imitaciones formales de estas técnicas denominadas internacionales. El estudio minucioso de cada pieza permite ver que en numerosas ocasiones la imitación de la técnica es puramente aparente. Es decir, si bien con respecto a los motivos la copia responde del todo al encaje original, por lo que respeta a los puntos empleados, el trabajo del hilo con los bolillos no sigue el que es característico de la randa primigenia. Con esta pequeña trampa se trataba de conseguir unos encajes de confección más rápida, también con menos cantidad de hilo y, consecuentemente, mucho más asequibles que los auténticos. Aun así, la experta encajera e historiadora del arte del encaje Pilar Huguet Creixells, deja bien claro en sus estudios que estas técnicas europeas –*Valenciennes, Chantilly, Malines...*– en Catalunya fueron producidas con una calidad excelente.

Uno de los aspectos que encarecía o abarataba el encaje era, obviamente, el tipo de hilo empleado en su realización. En este sentido, los muestrarios también dejan testimonio físico y perfectamente palpable de los diversos hilos empleados por los encajeros, especialmente el lino, el algodón, la seda y el hilo de pita, obtenido del agave. Tradicionalmente, cada técnica de encaje suele ser confeccionada con una determinada clase de hilo –el *ret fi* con algodón, la *blonda* con seda, etc.– aunque siempre hay excepciones. Además, también era un factor a tener en cuenta, según la técnica seguida o la utilidad del encaje en cuestión, el número de gramaje del hilo empleado, es decir, de un grueso más o menos fino: este aspecto, que el encajero y una encajera profesional no podían olvidar, determinaba en gran medida el resultado final.

Con respecto a los colores, tres eran los más empleados: el blanco, el blanco roto y el negro. Dado que una gran parte de la producción encajera iba destinada a piezas textiles de uso litúrgico o religioso, la elección previa de un color u otro a la hora de iniciar una pieza era totalmente determinante. Así como, por ejemplo, las mantillas blancas eran empleadas en unas ocasiones determinadas durante el calendario litúrgico y festivo, las negras lo eran en otras. Con respecto a los encajes de colores, hay que decir que están totalmente ausentes de los muestrarios conservados en el Museo de Arenys de Mar. Su producción, mayoritariamente a máquina, empezaría bien entrado el siglo XX, con los cambios en la moda.

A partir de estas reflexiones, podemos hacernos una composición de los diversos factores que influían en el momento de determinar los diversos precios de un mismo encaje, es decir, la cantidad de dinero que se pagaba a la encajera, la que se hacía pagar el encajero o marchante en su negocio, y la que entregaba el cliente final una vez el encaje ya había sido cosido o montado.

Y es que otra de las utilidades de estos libros que nos ocupan es informar del precio de las piezas que mostraban. En los muestrarios estudiados, junto a cada muestra se encuentra –a menos que no se haya desprendido– una etiqueta en la cual aparece escrita su cantidad, en céntimos o pesetas. Este precio se debe considerar orientativo puesto que en la

that is to say, although the copies may faithfully reproduce the motifs of the original lace, from the point of view of the stitches used the thread work using bobbins is not the same as that used to make the original lace. This little “shortcut” speeded up production, used less thread, and meant that the final product was considerably cheaper than the genuine item. In spite of this, the expert lacemaker and lace historian, Pilar Huguet Creixells, makes clear in her studies that all these European techniques –*Valenciennes, Chantilly, Malines...*– were produced in our country with a high quality level.

Obviously, the choice of the thread was one of the factors that affected the price of the final product. In the sample-books we find palpable evidence of the various threads used by the lace firms, primarily linen, cotton, silk and *pita* thread, obtained from agave. Each lacemaking technique is traditionally made with a particular kind of thread – *ret fi* with cotton, silk with blonde lace, and so on. Another important factor with regard to the technique and the kind of lace being produced was the number of threads, that is, the thickness: this was something that neither the owner nor the professional lacemaker could ignore, and had a huge bearing on the final result.

Three colours were used above all: white, off-white, and black. A great deal of lace production was destined for use in liturgical or religious garments, and the choice of one colour or another before beginning a piece determined the entire process. White *mantillas* were worn on certain occasions, black *mantillas* on others. None of the sample-books preserved at the Museum of Arenys de Mar contain coloured lace, which only began to be produced (by machine) when fashions changed some time later, well into the twentieth century.

So we see that a variety of factors affected the price of a lace product. The price rose steeply along the production chain: from the amount the lacemaker was paid, to the amount the lace firm paid the supplier, and to the amount the end customer paid when the lace had been sewn or mounted on the piece.

These sample-books can also give us an idea of the prices of the pieces on display. Beside most of the samples we see a label showing the price in cents or pesetas. This price is only a guideline, because in most cases it refers to the lace before it was mounted, before the needlewomen set to work.

Each label is numbered so that each sample can be easily catalogued or identified. In the case of the photographic sample-books of *Casa Castells* it is interesting to see that the same model mounted on pieces of different shapes and sizes (in particular doilies and tablecloths) bears the same number, to which

mayoría de ocasiones hace referencia al encaje sin montar, sin la intervención de bordadoras o cosedoras.

Asimismo, cada etiqueta lleva una numeración, generalmente correlativa, que sirve para catalogar o identificar con facilidad cada una de las muestras. En el caso de los muestrarios fotográficos de la casa Castells es interesante ver cómo un mismo modelo montado en piezas de medidas y formas diversas –especialmente tapetes y manteles– presenta un mismo número subdividido en otras cifras o letras a fin de dejar clara la pertenencia a un único modelo.

No puede pasar por alto que la numeración de cada una de las muestras desvela un grado más del desarrollo de la industria encajera catalana a lo largo del ochocientos. Y es que normalmente, entre las encajeras y los mismos comerciantes de encajes, cada muestra o determinados motivos y puntos recibían un nombre específico que a veces respondía al parecido con objetos y elementos cotidianos o que podía hacer referencia a determinados hechos, el origen de los cuales nos es hoy del todo desconocido. Los nombres empleados todavía hoy en día en Arenys de Mar en la técnica del *ret fi* dejan testimonio de esta práctica: desde el célebre “campanario de Sant Iscle”, a “la pata”, pasando por “la guitarra” o “la barca”.

No obstante, en una misma zona, con pocos kilómetros de diferencia de un centro de producción a otro, un mismo motivo podía recibir un nombre totalmente diferente al vecino. Del “punto de espíritu” del *ret fi* en Arenys de Mar, por ejemplo, se pasa a la “mosquita”, por el mismo punto, en Arenys de Munt. Así, muy pronto, para facilitar la tarea y evitar confusiones, los encajeros fueron sustituyendo estas denominaciones populares por una enumeración, sin que, por ello, las encajeras dejaran de emplearlas y de transmitir las hasta hoy a las generaciones más jóvenes.

Los documentos anexos

No debemos imaginar los muestrarios de encaje artesano como libros únicos sino que muy a menudo cabe pensar en la existencia de otros documentos que los complementarían o que acabarían de dar información. Nos referimos a cuadernos con listados más específicos referentes especialmente a las medidas, combinaciones posibles y precios de determinadas piezas.

En el caso de la casa Castells, el Museo de Arenys de Mar conserva uno de estos cuadernos, que se puede datar en el primer cuarto del siglo XX, referente a un muestrario fotográfico de tapetes. Asimismo, en uno de los libros de la casa Artigas –en la etapa de los *Hijos de Rosa Muñoz*–, se ha encontrado entre las páginas unas hojas sueltas, mecanografiadas, en las cuales se especifican concretamente las combinaciones que podían hacerse entre varias muestras con el fin de realizar respectivamente albas de encaje geométrico o mantillas y pollitas de guipur y de blonda. Además de las medidas de anchura de cada pieza, se especifica el precio en pesetas del resultado final, seguramente sin confeccionar. Este cuaderno, aparte de hacernos conocer el elevado precio que podía llegar a tener un encaje, permite ver que una misma randa podía tener varias finalidades: o bien ser aplicada a una pieza textil cualquiera –de indumentaria o textil del hogar–, o bien

other figures or letters have been added to show that it belongs to a single creation.

The numeration of each of the samples reveals another facet of the development of the Catalan lace industry in the eighteenth century. The lacemakers and the owners knew each sample, or specific motifs and stitches, by a name: the pieces might be named after everyday objects, or their names might refer to events that were significant at the time. The names that have survived today in Arenys de Mar in the technique of *ret fi* are testimony to this practice: from the famous “Sant Iscle belltower”, to “the paw”, “the guitar” and “the boat”. However, in spite of the short distances between the factories and the towns, the same motif might receive completely different names in different places. The “spirit stitch” of the *ret fi* in Arenys de Mar, for example, is the same as “the fly” in Arenys de Munt. Soon, to avoid confusion, the owners began to substitute these popular names with a numerical system; but the terms were still used by the lacemakers and were passed on to the younger generations, and some are still in use today.

Other documents

As well as the handmade lace sample-books, researchers in the field can find useful additional information in the companies’ notebooks. These notebooks contain more specific lists referring especially to the measurements, possible combinations, and the prices of particular pieces. The Museum of Arenys de Mar preserves one of these notebooks belonging to *Casa Castells*, dating from the early twentieth century, which contains information on a photographic sample-book of lace doilies. And in between the pages of one of the books from Casa Artigas – when the firm was known as *Hijos de Rosa Muñoz* – we found some typewritten sheets that specify the combinations that could be made between different samples to make albs with geometrical lace, or *mantillas* with guipure and blonde lace. As well as the widths of each piece, the notes specify the price of the final product (in all likelihood before it was mounted), in pesetas. This notebook bears witness to the high prices that lace could command, and also shows us that the same item could have different uses: it could be added to a textile piece, a garment, or a household item, or it could become a garment in its own right.

The only sample-books at the Museum of Arenys de Mar which display the models and also show commercial details belong to *Casa Castells*. These are unusual specimens because, unlike the others, they are made up of square or rectangular fragments of sky blue tulle.

convertirse, junto con otras, en una pieza por ella misma.

Los únicos muestrarios del Museo de Arenys de Mar en los cuales, junto con la muestra, se ofrecen todos los datos mercantiles sobre el encaje, pertenecen a la casa Castells. Se trata de unos muestrarios bastantes particulares ya que, a diferencia de los otros, no están formados por libros sino por unos fragmentos cuadrados y rectangulares de tul de color azul celeste. Sobre este tejido se cosen los encajes, en la mayoría de los casos cantoneras u otras piezas de guipur, con unas medidas que no tendrían el suficiente espacio en un muestrario tradicional. Datados entre los años 30 y 40 del siglo XX, cabe situar estos muestrarios en el periodo durante el cual la casa Castells fue dirigida por Joaquim Castells i Simon.

Añadidas al tul, se encuentran unas etiquetas en las cuales se especifica en primer lugar el número de catalogación del encaje correspondiente, coincidente con las matrices de los patrones, y en segundo lugar, si se trata de muestras para juegos de camas o de mesa. En el caso del juego de cama se especifican las medidas y los precios correspondientes a los encajes para la sábana, las fundas de cojín y el cuadrante. Con respecto a los juegos de mesa se muestran precios y medidas de los manteles, las servilletas y tapetes. Hay que decir que todos los precios de la pieza son sin confeccionar, lo cual permite afirmar que buena parte de las muestras podían ser vendidas a merceros u otros comerciantes que tras coserlas, montarlas y bordarlas las venderían al cliente final.

On this fabric the lace was sewn, mostly corner-pieces, or guipure lace; because of their size, they would not have fitted in a traditional sample-book. They date from the 1930s and 1940s, when *Casa Castells* was managed by Joaquim Castells i Simon.

Added to the tulle are labels that indicate the catalogue number of the lace according to the pattern used and also whether it is used for bed or table sets. In the case of bed sets, the labels show the measurements and the prices corresponding to the lace trims for sheets, pillowcases and pillows, and for the table sets, the sizes and prices of the serviettes, mats and doilies. None of these prices include mounting, which suggests that many of these samples would have been sold to haberdashers or other traders who sewed them onto the main piece and then sold them to the end customer.

EL ENCAJE MECÁNICO

La democratización de un lujo

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Historiador de arte y colaborador del Museu d'Arenys de Mar

Como sucedió con otras muchas artesanías o expresiones artísticas tradicionales, del tipo que fueran, la irrupción e incorporación de la máquina supuso un cambio de rumbo radical en la historia del encaje. Menos tiempo y menos mano de obra invertidos en el proceso de realización supuso la reducción de costes y, por lo tanto, la “democratización” de un producto que desde hacía siglos había sido signo de riqueza, lujo y distinción social.

El inicio de la historia del encaje mecánico, vinculada a la Revolución Industrial, se desarrolla en Inglaterra y poco tiempo después en Francia. Las primeras máquinas empleadas en el arte de tejer, usadas desde finales del siglo XVI, se dedicaban especialmente a la confección de medias. El desarrollo de estos ingenios, acompañado de mejoras en la hilatura del algodón, debía permitir el primer paso hacia la producción del encaje mecánico. Así, en el año 1809, el joven mecánico John Heathcoat patentó una máquina que podía producir un tejido de red muy similar al tul, fondo básico de muchos tipos de encaje artesano o tradicional, del *Chantilly* al *ret fi*, pasando por la blonda o el encaje de Alençon, entre otros.

Un par de años más tarde, estas máquinas ya se usaban con normalidad. Aun así, hay que remarcar que en esta primera fase no se producía el encaje en su totalidad puesto que sobre el producto resultante –el tul– todavía no se podían reproducir los motivos decorativos del encaje al bolillo. De esta manera, el tejido de base debía ser trabajado en una segunda fase por mujeres bordadoras que, con el hilo y la aguja, conseguían composiciones muy similares a las de las encajeras. Esta hibridación entre la técnica mecánica y la manual tenía como último objetivo un encaje que, si bien no industrial del todo, era mucho más económico que el realizado a mano y que, consecuentemente, podía ser adquirido por mucha más gente, en más cantidad y mayor asiduidad. Era el inicio de lo que había de convertirse en uno de los pilares de la industria textil.

Es interesante observar en este primer estadio la estrecha relación, totalmente pacífica, entre los dos procesos de producción, el tradicional y el moderno. Todavía hoy en día se siguen realizando algunas técnicas que se consideran encaje artesano a partir de un tul de producción mecánica. Algunos ejemplos de ello son el encaje de Inglaterra, la granadina o la blonda bordana, entre otros, muestras de los cuales se pueden contemplar en las salas del Museu Marès del Encaje de Arenys de Mar.

El siguiente episodio en la historia del encaje mecánico se produciría en el año 1830 con la invención de una máquina, por parte de Joseph Leavers, que permitía añadir al tul mecánico el dibujo o motivo que se quisiera, es decir, sin intervención de las bordadoras y por lo tanto con otra reducción de los costes de producción. Leavers no había

MACHINE-MADE LACE

The democratization of a luxury item

Joan Miquel Llodrà Nogueras

Art Historian and collaborator of the Arenys de Mar Museum

As in many other crafts and traditional artistic expressions, the irruption and incorporation of machinery ushered in a dramatic change in the history of bobbin lace. The introduction of machines meant a drastic reduction in both the time and labour force required in the production process, and with it, the “democratization” of an item which for centuries had been a symbol of wealth, luxury, and social distinction.

Closely linked to the Industrial Revolution, the beginnings of machine-made lace can be traced to Britain and, at a slightly later date, to France. The first machines used in the art of weaving were incorporated at the end of the sixteenth century for the manufacture of stockings. The introduction of these machines, accompanied by improvements in the spinning of cotton, represented the first step on the way to the production of machine-made lace. In 1809, a young mechanic named John Heathcoat patented a machine that could produce a net-like fabric very similar to tulle, which was the base for many types of traditional handmade lace – *Chantilly*, *ret fi*, blonde lace, Alençon lace and so on.

Within a few short years these machines became firmly established. At this early stage, however, they could not carry out all the stages of lace production, because it was still impossible to reproduce the decorative motifs made with bobbin lace on the tulle. The base fabric had to be worked on by needlewomen, who created compositions very similar to those made by the lacemakers. This kind of hybridization of mechanical and manual methods produced a form of lace which was not yet entirely industrial but was much cheaper than handmade lace, and which could be produced in much larger quantities and could reach a much wider public. This was the beginning of a practice that would become one of the mainstays of the textile industry.

During this initial stage, it is interesting to see the close relationship – even the *pacífic* relationship – between these two production processes, the traditional and the modern. Even today some of the techniques considered characteristic of handmade lace are still applied on machine-made tulle: for example, English lace, grenadine lace and blonde lace, samples of which can be seen in the rooms of the Marès Lace Museum in Arenys de Mar.

The next landmark in the history of machine-made lace dates from 1830, when a new machine, invented by Joseph Leavers, made it possible to add any kind of

hecho nada más que unir el sistema patentado por Heathcoat con el del francés Joseph Jacquard, consistente en el uso de unos cartones perforados en los cuales quedaba establecido el dibujo a seguir.

El resultado, sin embargo, no era todavía totalmente mecánico puesto que al encaje se le debía coser manualmente el torzal, que era la única manera de poder ver la diferencia entre el encaje auténtico a mano y esta excelente imitación. Hacia el 1841, el último gran desarrollo en esta nueva industria supuso que las máquinas pudieran incorporar directamente este torzal. Así pues, la copia del encaje hecho a mano era casi perfecta. Debido a las mejoras técnicas desarrolladas, el uso de estas máquinas se fue extendiendo por todas partes, hecho que supuso en el mercado la victoria del encaje mecánico por encima del artesanal.

Como es de suponer, la reacción de los comerciantes de encaje artesano no se hizo esperar. La competencia que suponía aquel nuevo producto era muy dura; era preciso encontrar una solución a un hecho que, desgraciadamente para ellos, no tenía freno. En el caso de Inglaterra, se encargó a diseñadores y proyectistas un tipo de encaje que no pudiera ser imitado por las máquinas. Así, se decidió tomar los elementos más característicos de varios estilos de encajes –las trenzas del encaje de Cluny; los cuadraditos típicos del encaje Honiton; las hojas del encaje de Malta, entre otras– y crear nuevas modalidades de randas como, por ejemplo, la conocida como Bedfordshire. Los motivos escogidos lo serían por la relativa facilidad y velocidad con las cuales podían ser realizados por las encajeras. De manera totalmente ingenua –considerado desde una óptica actual–, se pretendía hacer frente a lo que para muchos se había convertido en el gran enemigo: la máquina.

Pero pese a los esfuerzos, todo intento de querer competir con el encaje mecánico resultó inútil. No había nada que hacer y hacia 1865, las máquinas ya eran capaces de reproducir todos los tipos de encaje que los industriales se propusieran y, evidentemente, siempre en un tiempo mínimo, una evidente reducción de la mano de obra y a un precio que las clases medias podían permitirse. Estas, entre otras, serían las causas del gradual declive de la industria del encaje artesano.

El encaje mecánico en Catalunya

Las principales localidades europeas productoras de encaje mecánico fueron, desde el primer tercio del siglo XIX, Nottingham, en Gran Bretaña, y Calais, en Francia. De hecho, la introducción de las primeras máquinas en el país gallo fue debida a los profesionales ingleses, a partir de la segunda década del ochocientos, en un momento en el cual las aduanas francesas no permitían la entrada de encaje británico. Desde ambos países, a partir de entonces, esta nueva maquinaria se extendería por toda Europa.

El encaje mecánico en Catalunya, como es de suponer, se implantó con bastante retraso si lo comparamos con otros países europeos. Así como en Inglaterra, a principios del siglo XX, el encaje tradicional ya había casi desaparecido del mercado, aquí su peso en ciertas economías fue medianamente relevante hasta bien entrada aquella centuria. Y es que la absoluta desaparición del encaje artesano del mercado catalán y español se debió no sólo a la

pattern or motif to the machine-made tulle. As needlewomen were no longer required, the production costs fell again. Leavers had combined the system patented by Heathcoat with the system of the Frenchman Joseph Jacquard, which used punched cards bearing the pattern to be applied.

Nonetheless, the result was not yet entirely machine-made, because the silk twist still had to be added. This, in fact, was the only way to distinguish between genuine handmade lace and this excellent imitation. In 1841, the last great breakthrough in this new industry meant that the machines could apply the silk twist themselves. Now the copies of handmade lace were almost perfect. Because of the technical improvements, the use of these machines spread widely, and soon machine-made lace could claim *victory* over the handmade variety.

The lace merchants were not slow to react. Machine-made lace represented a grave threat to their livelihood and, to their dismay, was gathering considerable momentum. In England, designers were urged to come up with a kind of lace that could not be imitated by the machines. In the end, the merchants decided to use the most distinctive features of different types of lace – the twists of Cluny lace, the squares of Honiton lace, and the leaves of Malta lace, among others – to create new forms such as the one that became known as Bedfordshire lace. The motifs were chosen because of the relative ease and speed of their production. Naively perhaps (certainly from a modern-day perspective) the producers sought in this way to take on their new enemy, the machine.

But all the attempts of the handmade lace merchants to compete with machine-made lace were in vain. By 1865, the machines were already able to reproduce all the different kinds of lace that their owners could wish for, in a much shorter time, employing fewer staff, and at a price that the middle classes could afford. These were the main reasons for the gradual decline of the handmade lace industry.

Machine-made lace in Catalonia

The main producers of machine-made lace in Europe from the first third of the nineteenth century onwards were Nottingham, in Great Britain, and Calais, in France. In fact, the first machines in France were introduced by British professionals in the 1820s at a time when the French customs did not allow the entry of British lace. From these two countries the machines then spread out all over Europe.

Machine-made lace took longer to establish itself in Catalonia than elsewhere in Europe. Whereas in Britain handmade lacemaking had all but disappeared by the beginning of the twentieth century, in Catalonia the traditional form remained quite strong until considerably later. The eventual disappearance of handmade lace

fuerte competencia del producido a máquina, sino también, como es sabido, por los cambios en la indumentaria y por la incorporación de la mujer al mundo laboral de la fábrica.

Como había pasado en otros lugares, los encajeros o productores de encajes catalanes vieron en el encaje mecánico una competencia casi imposible de afrontar. Aun así, por las fuentes documentales consultadas, se puede afirmar que en un primer momento este nuevo encaje no fue considerado una fuerte amenaza por el sector establecido. El carácter industrial y artificioso de aquel producto, sin la categoría artística ni mucho menos el valor material que podía tener un encaje hecho a mano, hizo que fuera menospreciado, infravalorado y considerado sólo como un bien dirigido a las clases con menos poder adquisitivo.

De esta manera, el encaje que desde hacía tanto tiempo se producía en numerosas localidades del Principado continuó siendo un negocio rentable, mucho más –ni que decir tiene– para los industriales que para las encajeras. El esnobismo, tanto de muchos productores como de sus clientes, acabaría tarde o temprano siendo superado por la ley y la fuerza del mercado.

En la primera mitad del siglo XIX, algunos comerciantes de encaje dedicados desde hacía unas cuantas generaciones al encaje artesano, entre emprendedores y atrevidos, decidieron lanzarse al nuevo mercado que suponía el encaje mecánico. Así, en 1834, la casa *Dotres Clavé i Fabra* instalaba la primera máquina de tul mecánico en Barcelona. Otros pioneros fueron Casimir Volart y Josep Fiter Inglés. Del primero, fundador en 1857 de una empresa todavía hoy en activo, se sabe que adquirió unas máquinas provenientes de Nottingham y Calais. Con respecto al segundo, personaje absolutamente polifacético, no dudó en dejar bien claro a sus clientes con qué tipo de producto comerciaba. En cartel publicitario de aquella empresa, diseñado en el año 1900, aparece una joven encajera, en un momento de reposo, con un tradicional cojín en su regazo y un engranaje de máquina en el extremo opuesto en el cual se apoya. Para remarcarlo, en la parte superior de la composición se puede leer “Fábrica de blondas y encajes legítimos y mecánicos”.

Pero la actitud abierta y receptiva de estos comerciantes de encaje hacia el encaje mecánico no fue compartida por otras empresas catalanas dentro del mismo ramo. Muchas no se adentraron nunca en aquel mundo. Las razones para esta decisión pueden ser diversas; desde las de tipo económico –se trataba de una inversión de capital considerable– o por el esnobismo antes comentado. De hecho, algunos de estos encajeros harán gala en su publicidad de dedicarse sólo al encaje “legítimo”, que es como, a partir de aquel momento, empezó ser designado el encaje a mano tradicional. Es evidente, como el uso del adjetivo “legítimo” implica una valoración peyorativa que de por sí se otorgaba al encaje mecánico.

La mayoría de comerciantes de encaje de Arenys de Mar, localidad con una gran tradición en la fabricación y venta de encaje artesano, dejaron pasar la oportunidad del encaje mecánico. Si bien pudieron subsistir hasta los años treinta del siglo XX, el hecho es que unos antes que otros, tras la Guerra Civil, la mayoría acabaron cerrando o trabajando a una escala poco competitiva, más artesanal que industrial.

from the Catalan and Spanish markets was due not just to the strong competition from the machine-made variety, but also to the changes in fashions and styles and to the entry of women into the workforce.

As had happened elsewhere, the Catalan lace producers saw in machine-made lace a rival that they were unable to overcome. Nonetheless, the sources consulted suggest that initially this new lace was not considered a particularly serious threat. Its industrial, *artificial* nature, the fact that it lacked the artistic *cachet* of handmade lace, meant that it was treated with some disdain and regarded as a product for a public with lower purchasing power.

So the lace which had been made for so long in so many communities in Catalonia continued to be a profitable business (much more profitable, of course, for the merchants than for the lacemakers). With time, however, the snobbery of many producers and customers would eventually be overcome by the laws and forces of the market.

In the first half of the nineteenth century, the most adventurous of the firms that had produced handmade lace for generations decided to enter the new market of machine-made lace. In 1834, the firm *Dotres Clavé i Fabra* installed the first tulle machine in Barcelona. Other pioneers were Casimir Volart and Josep Fiter Inglés. In 1857 Volart set up a firm that is still in business today, acquiring machines from Nottingham and Calais. Josep Fiter, an enormously versatile businessman, had no hesitation in telling his customers what kind of product he was selling: the firm's advertising posters designed in 1900 show a young lacemaker resting, with a traditional bobbin in her skirts but leaning on a machine. To drive the point home, at the top of the poster we read «Fábrica de blondas y encajes legítimos y mecánicos» (“Producers of legitimate and machine-made lace”).

Not all Catalan firms were as receptive to machine-made lace. Many, in fact, refused to enter this side of the industry, either for financial reasons (the capital investment required was considerable) and because of the snobbery we mentioned above. Some of these lace producers even boasted that they traded only in *legitimate* lace, the term that began to be used to designate the traditional handmade variety. Naturally, the use of this adjective to describe handmade lace reflected the scorn felt in these circles for machine-made lace.

In Arenys de Mar, a town with a long tradition in the manufacture and sale of handmade lace, most lace producers missed the opportunity to convert to machine-made lace. Many survived until the 1930s, but after the Civil War, most were forced to close down or worked at a much less competitive level, more artisanal than industrial.

Not surprisingly, the firms that were successful were the ones that had embraced machine-made lace, either starting from scratch or gradually reducing their

Como era de esperar, quienes no cerraron las puertas fueron aquellos que habían apostado por esta nueva modalidad, ya fuera partiendo de cero o dejando progresivamente la práctica del encaje artesano en un segundo término para, poco después, abandonarla por completo. Finalmente, como había pasado en el resto de Europa, el encaje mecánico se había impuesto absolutamente a una nueva sociedad y a una nueva manera de vivir.

Los muestrarios de encaje mecánico del Museo de Arenys de Mar

Aunque centrado en el encaje artesano, de bolillo o a la aguja, el Museo Marès del Encaje reúne en sus fondos numerosas muestras de encaje realizado absolutamente a máquina. Algunos son, pese a su confección "artificial", verdaderas obras de arte, piezas únicas hoy en día localizables. Sirve de ejemplo una extraordinaria mantilla de chantilly en seda negra de la colección Marès (MAM, núm. reg. 1648), o un cuello imitando a la perfección el punto de Venecia (MAM, núm. reg. 1642), unas creaciones de las cuales, desgraciadamente, se desconoce la empresa productora.

Junto a estas piezas, hemos de destacar las obras en las cuales se parte de un tul industrial que, posteriormente, es bordado o cosido a mano, un sistema muy característico de numerosas técnicas de encaje a la aguja artesano. Así, cabe destacar un magnífico abanico con encaje de Alençon de la colección de Tórtola Valencia (MAM, núm. reg. 507), un chal de blonda bordana, imitación del *ret fi* (MAM, núm. reg. 77), o una mantilla de granadina en seda de la Casa Vives (MAM, núm. reg. 636).

Desgraciadamente, con respecto a los muestrarios de encaje mecánico, el museo areñense no conserva ninguno perteneciente a los fabricantes de encaje catalanes pioneros en esta nueva técnica, aunque se tiene documentada su existencia. El fondo más importante con respecto a esta tipología de muestrarios corresponde a la empresa areñense *Punto Nuevo S.A.*, hoy desaparecida. Fundada en el año 1958 por los hermanos Ferrer del Castillo y otros socios, esta fábrica se especializó en los encajes y blondas de alta calidad para la confección de corsetería y ropa íntima femenina.

El origen de la empresa se encuentra en un pequeño negocio, propiedad de Felipe Ferrer Calbetó, en el cual, con un telar redondo, se confeccionaban con algodón diversas prendas de ropa interior. Tras su cierre, los hijos de Ferrer Calbetó decidieron introducirse en el mundo del encaje mecánico. En un primer momento disponían sólo de una máquina italiana, pero seguidamente las naves del local empezaron a crecer con máquinas alemanas Raschel de la marca Mayer que permitían hacer grandes piezas de encaje y blonda. A comienzos de los años ochenta del siglo XX, el crecimiento del negocio supuso el traslado al polígono industrial de Arenys de Munt, otra localidad también muy vinculada al encaje artesano.

Durante casi cincuenta años, *Punto Nuevo S.A.* fue una de las primeras firmas del sector, exportando sus productos a una veintena de países de todo el mundo. El 45% de su producción iba destinada a la venta exterior, mientras que el resto era para el consumo nacional.

La treintena de volúmenes-muestrarios legada por sus propietarios al Museo de Arenys de Mar, permite ver una

production of handmade lace until they eventually abandoned it altogether. Finally, as in the rest of Europe, machine-made lace took complete control in a new society with a new way of life.

The sample-books of machine-made lace at the Arenys de Mar Museum

Although its main interest is handmade bobbin or needle lace, the Marès Lace Museum also possesses numerous samples of 100% machine-made lace. In spite of their *artificial* nature, some of these pieces are genuine works of art and are absolutely unique today. Examples are a beautiful black *Chantilly* lace *mantilla* from the Marès collection (MAM, reg. n° 1648), and a collar that is a perfect imitation of Venetian lace (MAM, reg. n° 1642); unfortunately, we do not know the names of the firms that produced them.

Other interesting pieces are the ones based on a machine-made tulle ground which are then embroidered or sewn by hand, a practice characteristic of numerous handmade needle lace techniques. An example is a magnificent fan with Alençon lace from the Tórtola Valencia collection (MAM, num. reg. 507), a blonde lace shawl, an imitation of *ret fi* (MAM, reg. 77), and a mantilla in grenadine silk from Casa Vives (MAM, reg. 636).

Sadly, the Arenys Museum has no sample-books of machine-made lace made by the producers who were pioneers in this new technique, even though their existence is documented. The most important source of sample-books of this kind is the Arenys firm *Punto Nuevo S.A.*, which closed recently. This factory, founded in 1958 by the Ferrer del Castillo brothers and other partners, specialized in high quality lace for corsets and lingerie. The firm was originally a small business owned by Felipe Ferrer Calbetó, which used a round loom to make various types of undergarments with cotton. When the business closed, Ferrer Calbetó's sons decided to enter the world of machine-made lace. Initially they had only an Italian machine, but the arrival of German Raschel machines built by Mayer meant that the factory could now produce large pieces. By the 1980s the firm had grown so much that it moved to the industrial zone of Arenys de Munt, another town with a long tradition in handmade lace.

Punto Nuevo was one of the sector's leading firms for nearly fifty years, exporting its products to some 20 countries all over the world. Almost half of its production went abroad, while the rest was destined for the domestic market. The 30 or so sample-books left to the Museum of Arenys de Mar by its owners give us an idea of the wide range of elastic machine-made lace. These books were sent out to customers, who then made their choice from among the models displayed and ordered the quantity and colour they required. The great demand meant that the machines were working 24 hours a day, seven days a week. Apart from cotton, the threads used to make this machine-made lace were

amplia variedad y gama de encaje mecánico elástico. Se trata de unos libros que solían enviarse a los clientes y a partir de los cuales se podían hacer los encargos pertinentes. De las muestras escogidas, el cliente pedía a la empresa la confección de tantos metros y de qué colores debían ser. La gran demanda suponía que la maquinaria estuviera en funcionamiento 24 horas al día, siete días a la semana. Aparte del algodón, los hilos empleados en este encaje mecánico eran de origen sintético: la poliamida, resistente y elástica y que se empleaba normalmente para el tul de fondo; el poliéster, la viscosa, la espuma, etc. Por otra parte, las máquinas empleadas fueron *Leavers*, *Raschel* o *Jaquardtronic*, primero mecánicas, a base de cadenas, y después electrónicas.

Falta sumar a este conjunto de muestrarios otros pertenecientes a empresas como *Sabor* – empresa de Arenys de Mar que también pertenecía a *Punto Nuevo S.A.* y que se dedicaba a los bordados–, *Bischoff*, *Galler Lace & Fabric*, *Eurodentelles*, *Dentelles de Calais*, *Milano Pizzi & Ricami*, *Guilford Apparel Intimate*, etc. que ingresaron en el Museo dentro del mismo legado. Estos, sin embargo, no han sido incluidos en el estudio llevado a cabo por el Centro de Documentación y Museo Textil de Terrasa y el Museo de Arenys de Mar.

La relativa modernidad de los encajes de *Punto Nuevo S.A.* –la empresa cerró definitivamente sus puertas en el año 2004– no permite distanciarse cómo sería necesario para apreciar el valor histórico y documental que ya tienen pero que, seguramente, en no más de medio siglo será reconocido por todos.

No sucede lo mismo con tres muestrarios más, conservados en el mismo museo y también de encaje mecánico, pero de los cuales no se sabe ni la procedencia ni la datación. De hecho, fueron adquiridos recientemente a un anticuario de Sabadell que no supo darnos ninguna clase de información adicional.

Por lo que contienen, opinamos que estos tres libros de muestras debían pertenecer a un comercial o distribuidor de encajes. Y es que en su interior se reúnen centenares de muestras tanto de encaje y entredós mecánicos –la mayoría para la aplicación en corsetería y ropa interior–, como de pasamanería y *frivolité*, más dirigidas al ajuar doméstico o a la indumentaria externa. Dispuestos en sentido horizontal, uno sobre otro, cada encaje es clasificado con dos numeraciones: la perteneciente a la empresa donde fue producido y la otorgada por el propietario del muestrario, de manera correlativa.

Datar los tres libros con precisión resulta muy complicado puesto que no consta ninguna clase de inscripción o nota que nos ayude a hacerlo. Todo parece indicar, sin embargo, que los tres muestrarios estuvieron en uso durante bastante tiempo y que, incluso, fueron utilizados por más de una persona. La manera en que las muestras han sido aferradas al papel –primero con pegamento y después con cinta adhesiva–, las anotaciones –las primeras escritas con pluma y seguidamente con bolígrafo– y el cambio en la grafía del escribiente nos llevan a situar estos muestrarios entre los años cincuenta y ochenta del siglo XX.

Más allá de las numerosas dudas que nos plantean, el

synthetic fibres: polyamide, which was resistant and elastic and was normally used for the ground tulle; polyester, viscose, foam, and so on. The machines used were *Leavers*, *Raschel* or *Jaquardtronic*: the first ones were mechanical looms using chains, which were later replaced by electronic looms.

As well as this set of sample-books, we have others that belonged to firms such as *Sabor* – an Arenys de Mar firm that also belonged to *Punto Nuevo* and produced embroidery – *Bischoff*, *Galler Lace & Fabric*, *Eurodentelles*, *Dentelles de Calais*, *Milano Pizzi & Ricami*, *Guilford Apparel Intimate*, and so on, which came to the museum as part of the same legacy. These books have not been included in the present study.

As *Punto Nuevo* only closed down in 2004, it is too soon to assess its legacy. Within 50 years or so, the importance of this firm will be widely acknowledged.

The museum has three other sample-books of machine-made lace, but their origin and date are unknown. These books were recently acquired from an antiquarian in Sabadell who unfortunately knew little about them. Judging from their contents, we believe that they must have belonged to a lace salesman or supplier. They contain hundreds of samples of machine-made lace and bands for application in corsets and lingerie, and *passementerie* and *frivolité*, for household items or for outer garments. Placed horizontally, one on top of the other, each lace has two numerical codes: one representing the firm where it was produced, and the other added by the owner of the sample-book.

Dating the three books reliably is very difficult because of the lack of notes or indications. However, the impression is that the three sample-books were used for a considerable time, and that they may even have belonged to more than one person. The way in which the samples are attached to the paper, first with glue and then with adhesive tape, the annotations, the first ones written with a fountain pen and then with a ball-point, and the change in the handwriting suggest that the books date from the period between the 1950s and the 1980s.

The books raise numerous questions, but the samples they contain provide a great deal of information. First, it is interesting to see the great variety in the traditional techniques imitated mechanically, an indication of the fondness of the public for handmade lace: samples of *Valenciennes*, *Chantilly*, geometrical lace, *filet*, blonde, Spanish lace, *Lille*, *guipure*, *ret fi*, English lace, Flanders, and so on. In addition, the three volumes contain a great many fantasy samples, that is, samples that combine motifs and stitches of different bobbin or needle techniques and create new compositions and even textures. It is interesting to see how well these kinds of lace adapt to the demands of the market, always keen to find new forms and repertoires.

Equally important is the information that these sample-

interés de estos tres libros de muestra radica en la gran información que aportan los encajes que exhiben. En primer lugar, es interesante observar la gran variedad con respecto a técnicas tradicionales imitadas mecánicamente, muestra del gusto que todavía despertaba entre el público el encaje hecho a mano. Así, se pueden ver muestras con la técnica de *Valenciennes*, *Chantilly*, encaje geométrico, malla, blonda, encaje de España, *Lille*, *guipur*, *ret fi*, encaje de Inglaterra, Flandes, etc. Además, en los tres volúmenes destacan los encajes denominados de fantasía, es decir, aquellos que reúnen en una misma muestra motivos y puntos de varias técnicas, ya sean de bolillo o a la aguja, y que dan como resultado nuevas composiciones e, incluso, texturas. Queda patente pues la facilidad con que estos encajes podían adecuarse a las exigencias del mercado, siempre dispuesto a recibir nuevas formas y repertorios.

De igual importancia es la información que estos muestrarios aportan sobre las empresas productoras de encaje mecánica, más de ochenta, entre españolas y europeas: *Almacenes Escudero*, *Almacenes García*, *Artipunt*, *Bernhar*, *Bertran Fort*, *Bco y Bray*, *Bruguera*, *Brunet*, *Buckheim*, *Bustillo*, *Bort y Vela*, *Cano*, *Cardona*, *Carpentier*, *Central Encajera*, *Condes*, *Debacho*, *Dentex*, *Eisenhut*, *Ernst*, *Esteban*, *Fanatex*, *Farragut*, *Fanatex*, *Farragut*, *Felisa*, *Juan Ferran*, *Ferrer*, *Filtex S.A.*, *León Fontanille*, *Fonter*, *Forster Willy*, *Fruncidos Monar*, *Galler*, *García*, *Grauer*, *Guggenheim*, *Max Herrmann*, *Heymann & Alexander*, *Hollenstein*, *J. Ibañez Pi*, *Industrias Foz S.A.*, *Industrias Selectas*, *Inibarrena*, *Knoll*, *Kriesemer & Co.*, *La Encajera del Tietar*, *Encajes Laquidain*, *Lorenzo Chain*, *Lucas*, *Llorca*, *Lurex*, *Martí Rigol*, *Matas*, *Simon May*, *Jean Mery*, *Moreno*, *Oriana Textil*, *Peeters & Perrin*, *Peix-Bonet*, *Juan Pinto*, *Ponsa*, *Punto Nuevo S.A.*, *Rechteiner*, *Reichembach*, *Eugenio Ribera*, *Rocabert Daltell*, *Jacob Rohner*, *Rutex*, *Salazar*, *Spitzenmanufaktur*, *E. Schmalfluss & Söhne*, *Sofisa*, *Spörl & Martin*, *Staheli*, *Textil Maigal S.A.*, *Textiles y Bordados*, *Textilfer*, *Tules y Encajes*, *Union S.A.*, *Union Saint Gall*, *Wetter*, *Felix Vidal y Volart*.

De la mayoría de estas marcas no se ha encontrado información que permita establecer una mínima historia o localización geográfica, aunque un buen número de ellas cabe suponer que son catalanas. Muchas de estas casas –a excepción de *Tradeurop S.L.*, *Central Encajera S.A.* y *Encajes Laquidain S.A.* – hoy en día ya no funcionan. Algunas desaparecieron hace tiempo, definitivamente, sin dejar rastro aparente, otras han cerrado hace poco, y otras se reconvirtieron en nuevas industrias que quizás todavía en la actualidad continúen produciendo. Sirva esta primera catalogación llevada a término entre el CDMT y el Museo de Arenys de Mar para posteriores estudios y trabajos de búsqueda sobre una parte más del importante legado textil de nuestro país.

books provide on the producers of machine-made lace – over eighty, counting Spanish and European firms. *Almacenes Escudero*, *Almacenes García*, *Artipunt*, *Bernhar*, *Bertran Fort*, *Bco y Bray*, *Bruguera*, *Brunet*, *Buckheim*, *Bustillo*, *Bort y Vela*, *Cano*, *Cardona*, *Carpentier*, *Central Encajera*, *Condes*, *Debacho*, *Dentex*, *Eisenhut*, *Ernst*, *Esteban*, *Fanatex*, *Farragut*, *Felisa*, *Juan Ferran*, *Ferrer*, *Filtex S.A.*, *Leon Fontanille*, *Fonter*, *Forster Willy*, *Fruncidos Monar*, *Galler*, *García*, *Grauer*, *Guggenheim*, *Max Herrmann*, *Heymann & Alexander*, *Hollenstein*, *J. Ibañez Pi*, *Industrias Foz S.A.*, *Industrias Selectas*, *Inibarrena*, *Knoll*, *Kriesemer & Co.*, *La Encajera del Tietar*, *Encajes Laquidain*, *Lorenzo Chain*, *Lucas*, *Llorca*, *Lurex*, *Martí Rigol*, *Matas*, *Simon May*, *Jean Mery*, *Moreno*, *Oriana Textil*, *Peeters & Perrin*, *Peix-Bonet*, *Juan Pinto*, *Ponsa*, *Punto Nuevo S.A.*, *Rechteiner*, *Reichembach*, *Eugenio Ribera*, *Rocabert Daltell*, *Jacob Rohner*, *Rutex*, *Salazar*, *Spitzenmanufaktur*, *E. Schmalfluss & Söhne*, *Sofisa*, *Spörl & Martin*, *Staheli*, *Textil Maigal S.A.*, *Textiles y Bordados*, *Textilfer*, *Tules y Encajes*, *Union S.A.*, *Union Saint Gall*, *Wetter*, *Felix Vidal y Volart*.

In most cases we have not been able to trace the history or the geographical location of these firms, even though a fair number of them were probably Catalan. Many of them – with the notable exceptions of *Tradeurop S.L.*, *Central Encajera S.A.* and *Encajes Laquidain S.A.* – are no longer in business. Some closed many years ago and left no traces behind them; others closed relatively recently, and others still moved into new industries and may still be active today. We hope that this cataloguing project carried out by the CDMT and the MAM will form the basis for future research into another chapter of Catalonia's important textile legacy.