

Tibant del fil: verificar l'atribució d'una cua de vellut a Charles Frederick Worth

per MARC PLATA PUIG
Centre de Documentació i Museu Tèxtil (CDMT)

El Centre de Documentació i Museu Tèxtil de Terrassa té, en la seva extensa col·lecció, una gran multitud de peces, provinents de diverses parts del món, estrats socials i cultures que daten de tant enllà com el segle I d.C. Les tipologies són molt diverses, però si una cosa tenen en comú, és que la gran majoria d'elles són anònimes i per tant no podem saber qui les va teixir, brodar o confeccionar. Quan ens referim exclusivament a indumentària el nombre de peces amb atribució i autoria augmenta, tot i que la seva immensa majoria les podem situar a partir de 1880 en endavant. Un dels casos és la peça que va ser objecte del meu Treball de Final de Grau: una esplèndida cua de vellut color bordeus atribuïda a Charles Frederick Worth (Número de registre: 15396). Tot i que l'atribució ja estava feta anteriorment, durant el treball es va intentar justificar mitjançant l'aportació de proves provinents de dues fonts molt diferenciades, i que seran l'eix de l'article. La primera és la informació extreta dels materials de la peça i la segona la recerca històrica a partir de les dades existents.

El primer contacte amb aquesta cua de vellut va ser durant unes pràctiques a la secció de restauració del museu. La cua sortí de les reserves el juliol del 2015, per ser pujada directament als tallers de restauració, on es preveia portar a terme un procés de restauració i de condicionament per ser exhibida a l'exposició *Xavier Gosé (1876-1915)* emplaçada al Museu Nacional d'Art de Catalunya. L'interès que em va despertar la peça va ser immediat, no només per la seva majestuositat i bellesa, sinó també per estar atribuïda a Charles Frederick Worth, primer gran exponent de la *haute couture* i mereixedor del terme *couturier*. Com sabria més tard, aquesta atribució va ser feta per l'antic propietari, el col·leccionista francès Dominique Miraille,



Aspecte de la peça
després del tractament.
©Marc Plata

propietari del *Musée de la mode* (Albí, França), qui també afirmava que pertanyé a Hélène Koechlin i que fou adquirida per ella cap al 1882. No obstant, quasi d'immediat, vaig saber que no hi havia cap motiu que revelés el perquè de l'atribució de la peça a Worth, ja que li mancava l'etiqueta característica de la House of Worth i no hi havia constància de cap estudi anterior que aportés evidències que permetessin justificar-ne l'atribució.

Així doncs, despertat l'interès, vaig decidir realitzar un estudi exhaustiu de la peça, la constant del qual seria l'aportació de proves que permetessin justificar o desmentir l'etiqueta que se li havia penjat. La investigació es va dividir en dues vessants molt clares. La primera es centraria en els elements intrínsecs, és a dir, tot allò que forma part de la peça i que ens pot aportar informació: els teixits, les decoracions (brodats i passamaneria) la tècnica de confecció, i el patronatge serien estudiats minuciosament, així com també l'estat de conservació i l'efecte del pas del temps sobre de la peça. En segon lloc, es portaria a cap una recerca històrica important, intentant ordenar la poca informació existent i buscant noves fonts.

Vista frontal del manquí de l'exposició amb la cua, que permet veure com anava col·locada al cos.
©Marc Plata.



Vista general del magnífic ram brodat de lilà (*Syringa vulgaris*). ©Quico Ortega/CDMT.

“Però, per què és tant important saber si era de Worth o no?” Podríeu preguntar-vos. La veritat és que Worth, més enllà de la seva aportació a la moda, va ser el primer que va concebre les seves peces com a obres d'art úniques i que va decidir firmar-les, d'aquí la seva importància. Per tant, la següent reacció natural és “Per tant, si ell signava totes les seves peces, per què no hauria hagut d'etiquetar aquesta?” Doncs bé, us demano que us espereu fins al final de l'article per obtenir la resposta.

Abans de procedir a l'exposició de les proves, cal comprendre la necessitat de signar les obres, i per fer-ho ens hem de remuntar al Renaixement, quan la condició humana es va posicionar en el centre de tots els interessos i es va començar a discernir entre la figura de l'artista i la de l'artesà. En aquest moment, els pintors començaren a signar les seves obres, fruit del desig de sortir de la condició mecànica d'artesà, reivindicant la part intel·lectual implícita en la seva tasca.

Tanmateix, la indumentària va continuar relegada a ser considerada un objecte d'ús, independentment del seu valor estètic o material, molt allunyada dels frescos i dels retaules.

Mentre que la gent pobre es teixia i cosia la seva pròpia roba, els rics se la feien fer, però possiblement ni uns ni altres l'havien vist mai com una peça d'art digna de ser admirada, exposada i, encara menys, signada. I és que, durant segles, els sastres i modistes van pertànyer al grup de l'artesania, tant que fins i tot avui dia la línia continua essent molt fina. Rose Bertin, coneguda per ser la modista de la reina Maria Antonieta de França, va plantar la llavor de la signatura però no va ser fins Charles Frederick Worth, en ple segle XIX, i famós per ser el modista de l'emperadriu francesa Eugènia de Montijo, que feu arrelar i créixer el concepte de la signatura de creacions. No obstant, i pel que s'ha pogut observar, Worth concebia les seves creacions o *toilettes* com un conjunt, fet que podria ser el *quid* de la qüestió. Recuperant aquesta descripció de l'historiador francès Hipolite Taine, podem fer-nos una idea de la personalitat de Worth i veure com concebia el seu art.

1 [Pàg. 187]. LAYER, James (1990) *Breve historia del traje y la moda*. Ediciones Cátedra. Madrid.

“Aquesta seca, tenebrosa i nerviosa criatura [Worth] les rep, vestit amb una jaqueta de vellut, estirat descuidadament sobre d'un divan i amb un puro entre els llavis. Els diu «¡camineu! ¡gireu-vos! ¡bé! Torneu d'aquí a una setmana i us compondré una ‘toilette’ que us escaigui». No són elles qui escullen sinó ell”¹

L'empremta de Worth: què ens revelen els materials?

A continuació s'exposaran els resultats obtinguts durant estudi dels materials i que han permès aportar proves a l'atribució de Worth, tot fent, és clar, un recorregut per la interessant morfologia de l'objecte.

La peça consta de tres parts principals: la cua, la banda que va de la cintura cap a l'espatlla i el pit i el cinturó. El teixit exterior és un vellut color bordeus, suau i de pèl curt. El folre està format per diverses peces de setí, en un to rosa pàl·lid. Totes les costures estan fetes a mà, majoritàriament amb fil de seda i amb puntada endarrere, més segura. Es subjecta al cos amb una cinta de gros-grain i un gafet, que de ben segur anava tapada amb cos del vestit original.



La de cinta de gros-grain i el gafet, únic punt de subjecció al cos. ©Marc Plata.



Detall de l'interior del folre a la zona de la cintura. ©Marc Plata.

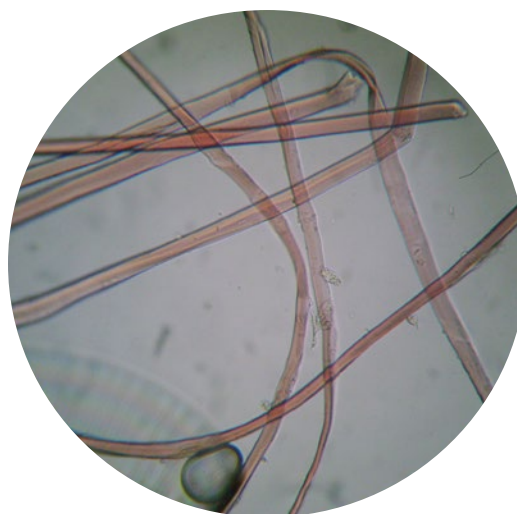
Al cantó dret, baixant des de la cintura, hi trobem un magnífic brodat amb motius florals. Està fet de diferents fils i peces metàl·liques. Les flors, amb una extremada semblança al lilà (*Syringa vulgaris*) estan organitzades en un ram, poblat de petites fulles. Tot el perímetre de la cua està decorat amb un serrell de xenilla marró, espurnejat amb decoracions metàl·liques.

L'estudi dels teixits va ser vital per a l'atribució. La identificació de fibres va revelar que tots ells eren 100% seda, que confirmaren la bona qualitat de la matèria prima des d'un principi.

La informació obtinguda en l'anàlisi de lligaments va ser molt important, especialment quan ens referim al vellut. El vellut és un teixit que compta amb una complexa tecnologia d'elaboració i un procés lent i artesanal, amb materials d'alta qualitat que el fan un dels teixits més apreciats històricament. Per descomptat trobem un ampli ventall, amb diversos factors que influeixen en la qualitat final, com són els materials, el gruix, l'espessor o la longitud del pèl.

Analitzar el lligament del vellut va ser una tasca llarga i dura, que no hauria estat possible si no hagués format tàndem amb la Sílvia Saladrigas Cheng (Documentalista del Centre de Documentació i Museu Tèxtil) el coneixement i l'ajuda de la qual van ser d'incalculable valor i que per tant tindrà sempre el meu agraïment.

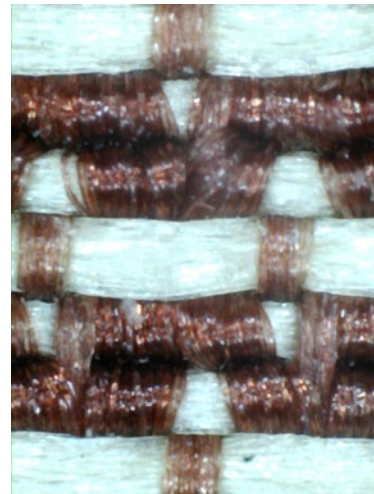
Després de l'anàlisi, es va comprovar que el vellut utilitzat és un dels més apreciats i valuosos, aquest no és altre que el Vellut de Lió, conegut mundialment per ser suau, però espès i de pèl curt. El lligament, en aquest cas amb un ordit de doble pèl, crea una superfície densa, tornassolada, amb un pèl



Filaments de seda del pèl del vellut vistos a través del microscopi. Camp clar a 400x augments. ©Marc Plata.



La superfície del vellut abans de procés de restauració, es pot veure el grau d'espessor del teixit. ©Marc Plata.



Lligament del vellut vist a 40 augments. ©Marc Plata.

curt però molt ben ancorat. Pel que s'ha pogut documentar, aquest vellut d'alta qualitat té una connexió directa amb Charles Frederick Worth.

L'emperador del segon imperi francès Napoleó III volia, tal i com havia fet el seu oncle mig segle abans, reactivar l'economia Francesa. Un de les mesures adoptades va ser la d'estimular la indústria de la seda, mitjançant el potenciament de l'ús d'aquest material sense cap mena de frugalitat, no només entapissant parets i mobles dels palaus, sinó també en la moda. Worth, com a modista de l'emperadriu Eugènia de Montijo, es va veure forçat a usar abundantment aquests teixits, tot i que ell ja hi tenia una predilecció especial. De fet, el 1870, el nombre de telers a Lió s'havia doblat des de l'obertura de The House of Worth el 1858, com a resultat de la intensa demanda. A més, es té constància de que diversos fabricants de la ciutat enviaven a Worth els mostraris per rebre la seva aprovació abans d'engegar la producció i que rebien encàrrecs especials. Així doncs, el fet de tractar-se de vellut de Lió, reforça la teoria que la cua sortís del número 7 de la Rue de la Paix (París).

El setí, per la seva banda, tot i que no té un lligament característic que l'identifiqui com el vellut, resultà ser un setí duquessa, conegut per tenir una alta densitat i amb cos i un gruix considerable, emprat en folres d'alta qualitat.

El brodat també ha estat una bona font d'informació, sobretot a nivell tècnic, però també històric. A nivell històric, se sap que a finals del segle XIX el lilà (*Syringa vulgaris*) estava molt en boga a Europa, especialment a França, ja que el prolífic cultivador de flors francès Pierre Louis Victor Lemoine (1823-1911) creà moltes de les varietats de lilà que coneixem avui dia (unes 200) i era conegut arreu. Com a resultat dels seus èxits, el terme *lilà francès* ha arribat a denominar tots els conreus de lilà de doble flor i trobem nombroses representacions d'aquesta flor a l'època, com per exemple en quadres del moviment impressionista. Per tant, tot i que de manera més aviat simbòlica, s'adiu amb l'origen francès de la cua.

A nivell tècnic, les flors, brodades directament sobre del vellut, estan adornades amb petites boles polièdriques i algunes xapetes rodones. Fulles i troncs es troben farcits per fil de cotó, donant així un aspecte força voluminós i pesat al brodat. L'estudi dels fils va ser molt remarcable.



Syringa vulgaris abans de les modificacions, circa 1802. Font: Wikimedia Commons.



El brodat de la peça, en comparació amb flors similars.



Syringa vulgaris blanc. ©Ulf Eliasson - Wikimedia Commons.

Davant la impossibilitat d'extreure una mostra i analitzar-la químicament, l'estat de conservació i la superfície van ser fonts d'informació extremadament valuoses. Gràcies a la comparació entre diferents materials i la recerca històrica sobre l'evolució dels fils metàl·lics es va poder elaborar una hipòtesis que sosté que el brodat està fet de coure laminat amb plata. La superfície de plata dels quatre fils, plena de punts verds resultants de l'oxidació del coure subjacent i la superfície vermellosa que s'entreveu en les parts més erosionades del brodat, a part de l'ennegritament característic de la plata, són les que van determinar la hipòtesis.

En termes qualitius, aquest fet suposaria un pas enrere en la constant de Worth d'utilitzar materials de primera qualitat. No obstant, la recerca bibliogràfica ha revelat que ja durant l'edat mitjana els fils de metall noble començaren a desaparèixer. Això és degut a diverses raons. La primera d'elles és el preu, la segona és la dificultat d'obtenció i la tercera –sobretot en plata– la fragilitat del metall noble durant el procés. Aquesta situació va desembocar en una quasi total desaparició dels fils de metall noble pur a Europa a partir del segle XVI. Per tant, els brodats metàl·lics d'alta qualitat, com el de la cua, es van continuar fent amb altres metalls laminats amb or o plata que donaven fils més mal·leables i menys trencadissos.



Detall del farciment del brodat i poms de petites flors brodades. [Vegeu més.](#)

Aquesta és la part més rellevant per a l'atribució obtinguda de l'estudi dels materials. Com a punt final, cal dir que tots els processos són estrictament manuals, des de la confecció, al brodat, a la decoració de la xenilla amb els caputxons metàl·lics, fet que li atorga un valor afegit ja que les màquines de cosir ja estaven força popularitzades en el moment d'execució de la cua.

Detall d'una de les flors del brodat, que permet veure el nivell de perfecció assolit sobre del vellut.
©Marc Plata.



D'Hélène Koechlin a les reserves del CDMT

L'adquisició de la cua va ser fruit d'un oferiment al centre, el 1996, per part de Dominique Miraille. La documentació de l'època és un informe d'oferiment redactat per Sílvia Carbonell, actual directora i aleshores historiadora i conservadora del museu, que és fruit de la informació facilitada pel Sr. Miraille i per la pròpia observació de la peça, de la qual en podem extreure els següents fragments:

L'estat de conservació de la peça és excel·lent [...] Per ara no hem pogut documentar la procedència del taller de Worth, tot i que no és descartable. Sí, però, que hem pogut datar la peça amb exactitud ja que sabem les dates exactes de la curta permanència de Louis Andrieux a la Cort espanyola com a ambaixador (el 1882). Certament el vestit és de Cort, i va ser portat segurament en una sola o molt poques ocasions, atès que la cua no presenta marques d'arrossegament.

Durant la realització del treball es contactà altre cop amb Dominique Miraille, que molt amablement, aportà la poca informació extra de la que disposava – comptant que quasi feia 20 anys des de la venda–. Els fragments més rellevants es copien a continuació:

“La família Koechlin a la que vaig comprar la cua de cort era de Tolosa. És la família del compositor (els descendents, és clar). És l’únic que puc dir-te sobre la procedència!

Sobre Worth: Tots els vestits i peces en aquella casa eren de CF Worth. I suposo que aquesta peça és de la mateixa procedència. És la meua opinió, per l’estil, els teixits i brodats. Per descomptat és de la millor qualitat. No puc dir-te res més sobre aquesta peça, ho sento.”

D’aquestes dues fonts se’n n’extragué informació molt valuosa sobre la procedència. Per l’informe sabem que la propietària de la cua fou la dona de Louis Andrieux, Héléne Koechlin. A més, se sap que a més pertany al període de quan Andrieux era ambaixador francès a Espanya, el 1882. També es nombra com a “mantell de cort” fet força rellevant per conèixer la seva funció dins de l’armari de la propietària.

Per altra banda, se sap que va ser obtinguda a Tolouse, en una casa on hi havia diverses peces, totes de Worth. És una dada interessant ja que permet ajudar a contextualitzar la cua. Tal i com afirmà Miraille, els materials són de tan alta qualitat –com s’hagué comprovat durant l’estudi previ– que també la va atribuir a Worth. Evidentment, el seu criteri com a expert era fiable, però no hi havia cap base que ho confirmés, tal i com també esmenta Sílvia Carbonell.

El compositor francès mencionat per Miraille, una vegada estudiat l’arbre genealògic de la família Koechlin, resultà ser Charles Louis Eugene Koechlin, cosí germà de Mme. Koechlin.

Pel que fa a la funció de la cua, tot i que hi ha moltes variables hi ha motius que fan pensar que es tracta d’un mantell de cort. El mantell de cort és una peça social, que es portava com a símbol d’etiqueta i de respecte en esdeveniments com recepcions, casaments de la reialesa, coronacions... Generalment es portava des de la cintura, sempre sobre del vestit, que sovint no era del mateix teixit. Els mantells s’adornaven moltíssim i prenien més importància que els propis vestits. Avui dia, la reminiscència més clara, són els llargs mantells que encara porten els monarques en les coronacions i actes oficials.

No fou fins a la dècada de 1850 que es començà a portar des de les espatlles fet que s’atribueix directament a Charles Frederick Worth [Philip Mansle, 2005]. La manera de portar-la estava condicionada en funció del país, per exemple, a Anglaterra es solien portar agafades amb un braç en senyal de respecte i, en canvi, a França, s’arrossegaven per terra, també amb el mateix significat. A grans trets, la llargada era un indicador de la posició social: com més llarga era la cua, més alt era el rang social de la portadora. Durant la investigació varem trobar diverses variables a la cort espanyola argumentant llargades diferents en funció de l’estat civil de la portadora, tot i que algunes es contradieien entre sí. Per tant, vista la morfologia tan característica, així com de l’estat de conservació excel·lent, ja que no té signes d’arrossegament (és a dir, que havia estat portada pocs cops) té sentit que es tracti d’un mantell de cort i no de la simple cua d’un

vestit. Segons Miraille, aquest mantell de cort va ser portat a Espanya per la Mme. Koechlin, propietària de la cua, vegem doncs, la seva vida i perquè va venir a Espanya.

Hélène Koechlin (1851-1928) es casà en segones núpcies amb Louis Andrieux (1840-1931), amb el qual va tenir tres fills. Sempre va acompanyar al seu marit, conegut pel seu temperament, que va ostentar diversos càrrecs, entre ells el d'ambaixador francès a Espanya. El que va portar-lo a acceptar el càrrec va ser la bona relació que havia tingut amb Espanya durant la seva etapa a la prefectura de policia de París. Tot això li assegurava una bona rebuda a Madrid, i va decidir no rebutjar l'honor que li havia estat concedit com una missió temporal, de sis mesos. “*Je n'étais donc pas tout à fait étranger à l'Espagne quand j'y arrivai dans les premiers jours d'avril 1882*”² Exclama en el seu llibre.

La premsa de l'època ha estat una informació valuósíssima, ja que es va fer un seguiment constant de Mr. Andrieux des de que va ser escollit, fins a l'arribada a Espanya i també de la seva curta però intensa estada a Madrid. Les recepcions, les visites fetes i rebudes van ocupar gran part del seu temps, “*Sigues tan espanyol com puguis*”, li va aconsellar el seu amic Ruiz Zorrilla, i així ho va fer.

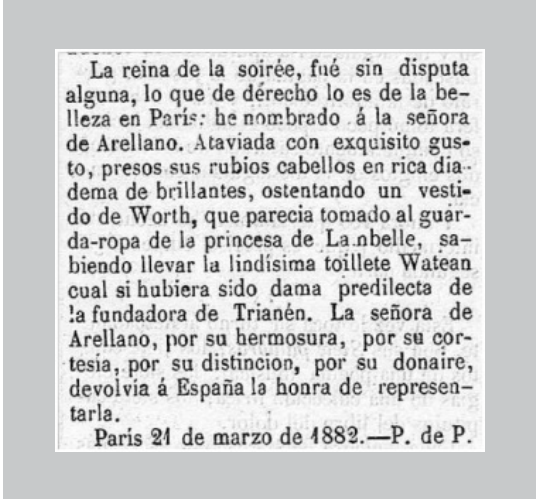
Llegint el seu llibre es pot entreveure com n'estigué d'orgullós de la seva benvinguda. El duc i la duquessa de Fernan Nuñez (ambaixador espanyol a França) van fer-li l'honor de marxar de París per rebre'l de nou a Madrid. Va ser convidat a una gran recepció amb sopar i ball amb tota l'elit madrilenya. “*Ce haut parrainage me fut précieux car d'instinct l'ambassadeur de la République était tenu en observation à la Cour et dans les salons, comme un chien chez le vétérinaire*”³. Per una rebuda d'aquestes característiques en presència del monarca espanyol, eren necessaris diversos requisits d'etiqueta, entre ells el de que les dones portessin un mantell de cort. Així doncs, prenent com a verdadera la premissa de Dominique Miraille de que el mantell va ser portat a la cort espanyola en aquelles dates, podria ser aquesta primera recepció oficial, descrita amb emoció i nerviosisme pel propi Andrieux, on el matrimoni fou presentat als reis Alfons XII i Maria Cristina en què Mme. Koechlin l'hauria lluit i que, per tant, havia estat encarregada amb anterioritat a Worth per portar-la des de París.

És difícil trobar alguna referència que relacioni directament Worth amb Hélène Koechlin, i de fet, no s'ha trobat. No obstant, sí que trobem un fragment d'article que ens permet establir un vincle entre els dos personatges. Worth va ser el primer gran modista a nivell internacional, i causà furor durant més de trenta anys. Les dones de l'alta burgesia feien cua perquè ell les vestís. Mme. Andrieux encaixava en el perfil social, a més de gaudir de l'elegància i distinció amb que se la descriu en alguns articles de la premsa de l'època.

Aquesta informació apareix en la *Carta a París*, datada del 21 de març de 1882 i publicada al diari *La Opinión*, el 4 d'abril, poc abans de que els Andrieux es mudessin a Madrid. Hi diu que Louis Andrieux va organitzar un gran sopar a casa seva, en honor al Sr. Arellano, l'encarregat de negocis amb Espanya i que hi assistiren diverses personalitats parlamentàries. Al final de l'article, es fa una referència a la “reina de la soirée”, l'esposa del sr. Arellano, i a la indumentària que no era altre que un magnífic vestit de Worth «que semblava agafat del guarda-roba de la princesa Lambelle». Aquesta informació, tot i que pugui semblar de poc interès, crea un vincle directe entre Worth i Hélène Koechlin.

2 “*Jo no era, doncs, pas del tot estranger a Espanya quan vaig arribar els primers dies d'abril de 1882*” [Pàg. 300] ANDRIEUX, Louis (1926) *A travers la République*. Editorial Payot. París.

3 “*Aquell apadrinament era molt valuós per mi, l'ambaixador francès era examinat a la cort i dins els salons, com un gos al veterinari*”. [Pàg. 300] ANDRIEUX, Louis (1926) *A travers la République*. Editorial Payot. París.



Moltes dones varen recórrer a Worth per fer-se els vestits per ser presentades a les diverses cortis europees. Algunes d'elles foren americanes que anhelaven causar bona impressió al vell continent i per això avui dia l'alta costura europea omple els museus d'Estats Units. L'americana Frances Fairchild (1845-1924), contemporània i probablement coneguda del matrimoni Andrieux ens interessa especialment. Fou la l'esposa de Governador de Wisconsin, Lucius Fairchild que el 1872 va ser enviat com a cònsol a França. El 1880 vivien juntament amb les seves filles a París, on ell treballava com a diplomàtic. A principis d'any s'assabentaren que s'havien de traslladar a Madrid, ja que havia estat nomenat ministre plenipotenciari a Espanya. Per tal de ser correctament presentada als reis espanyols Alfons XII i Maria Cristina, la senyora Frances Fairchild, va dirigir-se a Worth perquè li confeccionés un vestit de cort. Worth



A dalt, l'etiqueta de Worth dins del cos.
 ©Wisconsin Historical Museum.
 Núm. de Reg.: 1945.960.a.
 A l'esquerra, el vestit portat per Frances Fairchild.

li va dissenyar un vestit a partir de la seva tela preferida, el vellut lila, i el va combinar amb setí de color espígol. Aquest vestit el va conservar fins a la seva mort el 1924 i tant el vestit com la documentació es troben al Museu de Wisconsin.

Després de renunciar al càrrec a finals de 1881, els Fairchild tornaren a Estats Units a principis de febrer de l'any següent, just quan Louis Andrieux era nomenat ambaixador francès a Espanya. Per la seva feina de diplomàtics, és molt fàcil pensar que segurament els dos homes haurien estat presentats a París, i potser fins i tot les dues famílies s'haurien conegut.

La semblança entre la peça estudiada i aquesta és innegable, sobretot el cos, acabat en punta que tapa la tira i amb uns materials quasi idèntics. Tot i que sembla més llarga, no sembla distar molt en mides. En aquesta peça, gràcies a les fotografies, sabem que l'etiqueta està a la part interior del cos, fet que podria justificar la inexistència d'aquesta a la cua, ja que al ser tot un conjunt, l'etiqueta només es col·locava en una de les peces. És un punt més a favor a l'atribució a Worth. Això no només passa en aquesta peça, sinó que la majoria de peces de Worth que s'han pogut observar mitjançant fotografies tenen l'etiqueta a l'interior del cosset embarnillat.

Worth va vestir també a la reialesa entre elles la russa. Aquest vestit de magnífic vellut verd pertanyé a la princesa russa Maria Maximilianova Romanovskya de Leuchtenberg (1841-1914) i data aproximadament de 1888. El vestit està compostat per una faldilla de moaré blanc, un cos i una cua de vellut verd maragda (3,65 metres). Té uns brodats a tot el volt de la cua i a part del cos, formats per boles de vidres transparents, lluentons, boles i tires de plata



A la primera imatge, Frances Fairchild, el 1880, a Madrid, amb el vestit de Worth acabat d'estrenar. A la segona, una fotografia molt curiosa, al voltant del 1895, on Frances Fairchild (dreta) llueix el seu vestit mentre posa amb la seva filla Caryl (esquerra) ambdues amb vestit de cort. Segurament va ser feta a Madison, Wisconsin, on residien. ©Wisconsin Historical Museum. Imatges: WHi-47621/WHi-47619.

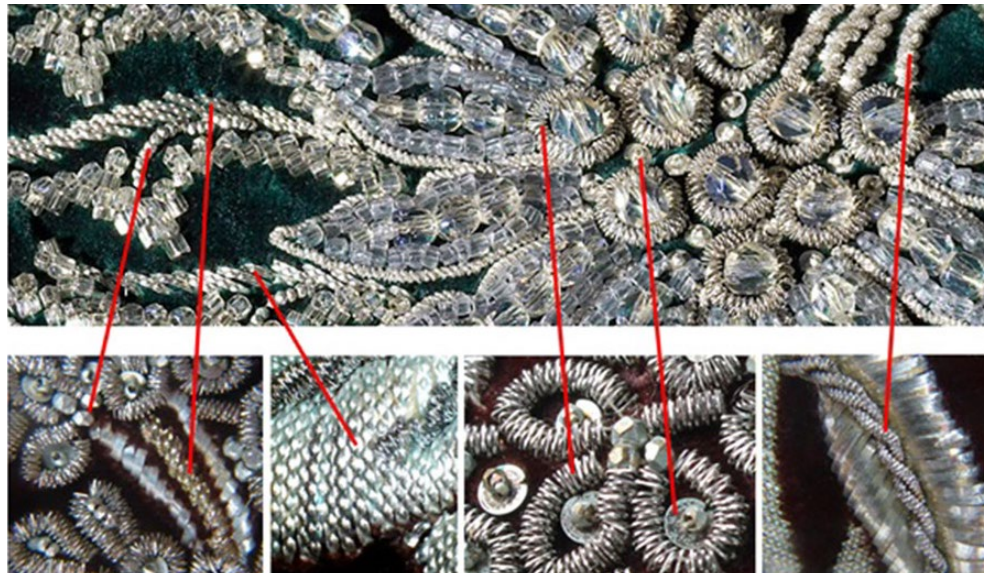


Imatge del perfil del vestit, on es pot apreciar la faldilla, de moaré blanc, la cua i el cos de vellut verd cordat a l'esquena. ©Indianapolis Museum of Art. [Vegeu més.](#)

(fil metàl·lic). És un vestit de cort, seguint la línia tradicional russa, i que fou adquirit per l'Indianapolis Museum of Art el 2006 través d'una subhasta. És un clar exemple de com els grans dissenyadors, fins i tot Worth, havien d'adaptar la seva creativitat a les normes oficials establertes a cada cort. Tot i així, guarda algunes similituds amb el de Frances Fairchild, com és el prisat que voreja el mantell i l'estructura general formada per un cos estret i acordonat. Tot apunta que la cua estudiada podria tenir un vestit amb unes característiques similars.

A part de la semblança general, gràcies a la bona qualitat de les imatges del brodat, es pot apreciar un fet sorprenent: hi ha elements compartits amb la cua estudiada. És a dir, el brodat de flors d'aquesta cua de Worth, la qual va pertànyer a una princesa russa, té elements en comú amb el ram de lilà de la cua d'Hélène Koechlin. Aquest fet també apunta directament a haver sortit del mateix taller.

Aquí s'acaben totes aquelles proves que varen anar sortint durant l'execució del treball final. Val a dir que una atribució sempre serà una continua aportació de proves, ja que rarament es pot arribar a saber del cert. Amb això vull exposar que només s'ha volgut fer un desgranatge de tot allò que podia aportar la cua, tibant del fil al màxim dins de les possibilitats. No obstant, s'ha de dir que les proves aportades tenen una base sòlida que justifica l'atribució, aquest fet és especialment notori en els materials, ja que són d'una altíssima qualitat i es reflecteixen perfectament en el resultat i la conservació de la peça. A més les similituds amb els mantells de cort de Worth són molt acusades i ajuden a fer una clara hipòtesis sobre el seu ús, ja bé hagués estat portada en una recepció o bé en algun acte a la cort, sigui, o no, l'espanyola i sigui, o no, per Mme. Koechlin.



Comparació entre el brodat de la cua de la princesa russa (a dalt) amb diferents part del brodat de la cua d'Hélène Koechlin. Les semblances són molt evidents. ©Indianapolis Museum of Art i ©Marc Plata.

La banda que cobreix el braç dret i el pit continua essent un punt d'incertesa, ja que no se n'ha trobat cap referència (ni visual ni escrita) ni en els mantells de cort ni en vestits ordinaris, pel que la converteix en un disseny força singular. La funció, segurament, era la de tancar part de l'ampli escot dels vestits de cort. Tal i com ja s'ha esmentat, els dissenyadors es veien condicionats per la roba de cort i s'havien d'adaptar a la clientela fet que s'exemplifica en els dos dissenys anteriors, sobretot el rus. Tanmateix si observem la indumentària, diguem-ne, no condicionada de Worth, hi ha un element que es va repetint i tot i que ja ha estat mencionat amb la cua de Frances Fairchild, queda confirmat. Sembla ser que, quan es tractava d'un vestit complet, només gaudien d'etiqueta els cossos, i res més. Normalment, Worth col·locava una cinta cosida amb el seu nom brocat al volt de la cintura. Aquest doncs, podria ser el motiu que confirma perquè li manca la signatura.

Com a futures línies de treball seria ideal poder comparar-la en directe amb altres peces del dissenyador datades de la mateixa època, per veure similituds entre teixits i l'execució, així com poder realitzar anàlisis dels tints i dels metalls dels brocats. A nivell històric, seria valuós trobar una fotografia de Mme. Koechlin ja que permetria fer-se una idea de la portadora, o fins i tot de la recepció, que de moment no ha estat possible trobar. ●