

«Pedro Rovira 1921-1978»

Museu de Badalona

Del 4 de junio al 12 de diciembre de 2021

«La costura es una carrera como cualquier otra, en la que se necesita estudiar, ver. Un principiante requiere práctica. Lo mismo hace un médico ¿no?» (Casamartina, 2021: 22). Esta frase, pronunciada por Pedro Rovira en una de las raras entrevistas que concedió a un medio mexicano a lo largo de su corta pero exitosa trayectoria profesional, bien puede constituir una clave para comprender la perspectiva pragmática hacia el oficio de modista de este diseñador badalonés –pionero en establecer una alianza con la industria textil y de la confección–, cuya vasta popularidad en las décadas de 1960 y 1970 no se ha visto reflejada dentro del relato de la moda española contemporánea.

En relación con los años cincuenta y sesenta –la denominada época de oro de la alta costura española (Casamartina, 2009)–, los estudios de moda se han centrado tradicionalmente en la figura de Cristóbal Balenciaga, cuyo éxito internacional representó una excepción –casi un *unicum*– dentro del panorama ibérico. Sin embargo, pese a las numerosas exposiciones acerca del modisto de Guetaria¹, durante los últimos años la historiografía nacional ha emprendido la publicación de ensayos y artículos de investigación que tienen la finalidad de contemplar la alta costura española en su conjunto, rehabilitando a figuras tradicionalmente consideradas secundarias (Pasalodos, 2008; Casamartina, 2009; Rosés, 2020). Desde mediados de los años 2000, en el marco de una tendencia orientada a abordar la historia de la moda hispánica como fenómeno colectivo –cuyo enfoque pretende revertir la praxis del relato historiográfico construido únicamente a través de un número reducido de diseñadores que han alcanzado fama global (Mariano Fortuny, Antonio del Castillo, Paco Rabanne, etc.)–, el Museu del Disseny (Barcelona), la Sala Canal de Isabel II de Madrid y los museos del Traje y Reina Sofía han ofrecidos exposiciones temporales –más o menos logradas– acerca

de figuras como: Manuel Pertegaz (2004, 2014, 2017), Elio Berhanyer (2009), Pedro Rodríguez (2011, 2012), Pedro del Hierro (2015) y Jesús del Pozo (2016), entre otras.

La exhibición antológica y conmemorativa «Pedro Rovira 1921-1978», instalada en el Museu de Badalona, surge en este contexto y representa el corolario de un discurso comenzado en 2017, con la primera retrospectiva sobre el diseñador catalán, «Pedro Rovira. De la alta costura al prêt-à-porter», celebrada en el Museo del Traje y montada a partir de los fondos de la Fundació Antoni de Montpalau (Sabadell).

Modista de transición entre la alta costura de las décadas de 1940 y 1950 –eso, pese a que su entrada oficial en la organización gremial de la Cooperativa de la Alta Costura se produjera solo en 1964, como consecuencia del veto de Manuel Pertegaz– y el incipiente *prêt-à-porter* nacional de los 60, Rovira no ha tenido una fortuna crítica tan sólida como otros diseñadores de su generación, debido en parte a su repentino fallecimiento a los 57 años. Procedente de una familia cercana al ambiente republicano, empezó su formación en el mundo de la costura gracias a Celso Roldós, oficial sastre de la casa Santa Eulalia, al mismo tiempo que entraba en la facultad de medicina, una carrera que dejaría a medias tras obtener un salvoconducto para trasladarse a París en 1946. Tan solo dos años después, de vuelta en la capital catalana, abriría su primer taller, contando con el apoyo de una clientela acomodada casi desde el primer momento. Sin entrar demasiado en la biografía de Rovira, cuya trayectoria profesional ha sido reconstruida de una forma muy documentada por la investigación previa de Casamartina –autor del catálogo de la muestra (2021)–, cabe mencionar que el diseñador fue respaldado también por importantes organizaciones gremiales como el Secretariado Internacional de la Lana, copando reportajes incluso en las ediciones estadounidenses de *Harper's Bazaar* y *Vogue* durante la década de 1960.

Cómo citar este artículo: GENNAIOLI, Daniele, «Pedro Rovira 1921-1978», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 43, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2022, pp. 281-285, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2022.vi43.14366>



1. Vista general de la segunda planta. Fotografía de Francesca García. Por cortesía de Museu de Badalona

Desde un punto de vista organizativo, el proyecto expositivo, que coincide con el centenario de su nacimiento, está estructurado en siete secciones –señalizadas a través de las diferentes tarimas y repartidas en dos plantas–, recopilando un conjunto de más de 80 prendas procedentes de la Colección Antoni de Montpalau y de los museos de Badalona, del Diseño (Barcelona) y del Traje (Madrid).

De acuerdo con las condiciones físicas del espacio, sus comisarios, Ismael Núñez y Josep Casamartina, han abordado un recorrido ciertamente dinámico –aunque quizás poco práctico–, que empieza por la segunda planta, destinada especialmente a la producción artesanal de alta costura [1]. Organizada bajo una perspectiva cronológica que abarca de 1952 –año del conjunto cóctel que inaugura la exhibición– hasta principios de los 70, la museografía se distribuye alrededor de cinco áreas. En la primera zona, encontramos trajes de la década de 1950. La segunda y la tercera están ocupadas por prendas fechadas en los años 60 y 70, donde es difícil identificar el criterio adoptado para su disposición: no es una clasificación por tipología, puesto que en la primera peana se hallan conjuntos de cóctel, trajes chaqueta, abrigos y prendas de ceremonia, y tampoco

por categoría, ya que en la segunda sección –además de una mezcla heterogénea de vestidos de noche y de cóctel– hay incluso un ejemplo de *prêt-à-porter* (Casamartina, 2021: 237). La cuarta tarima, quizás la más lograda de las secciones, está dedicada al vestido de novia –una de las actividades tradicionalmente ligada al sector de la alta costura–, con un compendio de prendas que abarcan de 1955 a 1976 [2]. Finalmente, la última peana está destinada al *display* de los vestidos de noche.

Las piezas de indumentaria resultan bien contextualizadas a través de un conjunto considerable de fotografías privadas, numerosos recortes de prensa –en su mayoría, procedentes del Centro de Documentación del Museo del Diseño–, varios objetos² y, sobre todo, gracias a los figurines de la Colección Antoni de Montpalau, cuyo uso pone de manifiesto la singular habilidad del modista badalonés para los bocetos: una cualidad muy poco común entre los diseñadores de su generación, quienes solían contratar a dibujantes. El planteamiento teórico de intercalar la prenda física con la fase inicial de estudio sobre la pieza, además de sugerir un diálogo entre dos extremos del proceso creativo, permite establecer un nexo directo entre modelo final



2. Sección vestidos de novia. Fotografía de Francesca García. Por cortesía de Museu de Badalona

y figurín originario –como es el caso de algunos vestidos reproducidos en el catálogo (Casamartina, 2021: 160, 195)– o entre la prenda y el material hemerográfico (Casamartina, 2021: 250-251).

Uno de los momentos más interesante de la primera sala es la recopilación del extenso abanico de maniqués que Rovira empleó a tiempo completo (*mannequins de cabine*) o en ocasión de los pases de colección (*mannequins volantes*), cuyos nombres han sido rescatados de su condición de anonimato mediante una galería de reproducciones fotográficas [3]. A falta de una investigación acerca de la profesionalización de este oficio para el caso español –siguiendo el patrón establecido por la pionera exposición *The Model as Muse* de los comisarios Harold Koda y Kohle Yohannan para el contexto estadounidense–, esta contribución es muy valiosa en tanto en cuanto abre una posible línea de trabajo futura. Sin embargo, precisamente en este panel, está ausente una jerarquía de las imágenes; lo que, en cierto modo, dificulta la comprensión de los acontecimientos más destacados de la biografía artística de Rovira al público generalista y no especializado. Botón de muestra, es cómo la fotografía de la maniquí María del Carmen Aznar,

inmortalizada durante la Feria de Frankfurt y publicada en la revista *Alta Costura* en agosto de 1957, pasa casi desapercibida. No obstante, el acontecimiento alemán, donde Rovira participó en solitario en representación de España, tiene un gran protagonismo en la trayectoria profesional del modisto catalán, marcando el comienzo de su proyección a escala internacional.

La primera planta, por su parte, alberga diseños vinculados con la producción industrializada de finales de los años 60 y principios de los 70, reuniendo tanto la línea boutique –confeccionada en sus propios talleres y en pequeñas series–, como las colecciones de *prêt-à-porter* procedentes de la colaboración con la comercial de tejidos madrileña Cadena. También en este caso, los comisarios han adoptado la fórmula de organizar las prendas en dos secciones según su función (conjuntos de día y abrigos, por un lado, vestidos de noche y cóctel, por otro).

Al margen de no poder calificar la puesta en escena como novedosa ni efectista, resulta llamativa la elección de emplear unos soportes muy parecidos a los maniqués de lino y de madera que Rovira utilizaba para ensayar las formas de los trajes dentro de su taller. Esta exactitud casi filológica



3. Área dedicada a la profesión de maniquí. Fotografía de Francesca García. Por cortesía de Museu de Badalona

ca –que a veces resta espectacularidad a la museografía– no es pura casualidad, como demuestra el catálogo, donde encontramos la reproducción fotográfica de un maniquí en miniatura procedente de la casa de moda barcelonesa (Casamartina, 2021: 43). En ocasiones, la minuciosa labor de investigación científica, resultado de la evidente inclinación de los comisarios hacia la recuperación de la figura de Rovira en todos sus aspectos, parece primar sobre la estética general de la muestra. Bajo esta perspectiva, podríamos incluir la elección de colocar en las peanas un número excesivo de piezas de indumentaria que, si por un lado responde al afán –perfectamente comprensible– de dar a conocer una recopilación cuanto más completa posible acerca de la producción del diseñador de Badalona, por otro, hace que sea más complicado identificar los principales elementos de la narración expositiva.

Desde el punto de vista del componente textual que acompaña el visitante en su recorrido, cabe decir que tanto las cartelas como las hojas de sala resultan adecuadas y exhaustivas.

Lamentablemente, a excepción de los paneles de mayor tamaño –dotados de códigos QR–, toda la información

impresa se encuentra editada únicamente en catalán, lo que sugiere que la retrospectiva esté dirigida casi exclusivamente a un público local. Para que la exhibición tuviera todo el eco que merece, lo idóneo habría sido desarrollar una doble versión catalán/inglés al menos por lo que respecta al interesante contenido que el Museu de Badalona ha publicado en su página web: en concreto, esta institución ha habilitado una visita virtual y un apartado destinado a los actos paralelos a la exposición, denominado «actividades».

La retrospectiva ha logrado su propósito inicial, expresado por el Museu de Badalona y los dos comisarios: recuperar la trayectoria profesional de Pedro Rovira a través de una monografía –el primer estudio crítico de esas características sobre el modisto badalonés– y una exposición, que reivindicaran al diseñador como una de las figuras de referencia para la alta costura del Estado español, al mismo tiempo que principal impulsor de una producción seriada de calidad. Merece una mención especial la investigación previa desempeñada por los comisarios, que han integrado las fuentes hemerográficas con los testimonios del entorno familiar y profesional más cercano de Rovira. Finalmente, al evitar una jerarquización entre producción masiva (*prêt-à-*

porter) y a pequeña escala (las piezas únicas de alta costura), tanto el catálogo, como el discurso museístico, han conseguido alejarse del tópico de presentar al modista únicamente como talento artístico («genio» o «maestro» de la costura) –según una narrativa panegirista muy en boga en los proyectos expositivos sobre moda de ámbito nacional–, para focalizarse en la restitución de ciertos aspectos comer-

ciales y de las relaciones con la industria de la confección, dos áreas cruciales para el estudio de la noción de producto de moda en serie.

Daniele Gennaioli

Centro de investigación en Moda y Fenómenos
Contemporáneos, Universidad Villanueva

Notas

1 A lo largo de las últimas cuatro décadas, se han sucedido más de una trentena de exposiciones –tanto nacionales, como internacionales– directamente relacionadas con la biografía profesional de Balenciaga. En el marco del ámbito español, enumeramos algunas de las más recientes: *Balenciaga y la pintura española* (2019), *Cristóbal Balenciaga. Moda y Patrimonio. Contextos* (2019-2020), *Moda y patrimonio. Cristóbal* (2020-2021), *Alaïa y Balenciaga. Escultores de la forma* (2021) y *Balenciaga. La elegancia del sombrero* (2021-2022).

2 A título de ejemplo, cabe señalar un cartel del Festival de S'Agaró, celebrado en 1969, o los prestigiosos premios Galena, que Rovira recibió en 1974 y 1978.

Bibliografía

CASAMARTINA, Josep (2009), *La edad de oro de la alta costura*, Banco de Sabadell, Sabadell.

CASAMARTINA, Josep (2021), *Pedro Rovira 1921-1978*, Museu Badalona, Badalona.

KODA, Harold y YOHANNAN, Kohle (2009), *The Model as Muse: Embodying Fashion*, Yale University Press, New Haven, CT.

PASALODOS, Mercedes (2008), «Haute Couture. High Fashion in the 50's», *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, n.º 1, pp. 23-48.

ROSÉS, Sílvia (2020), «Spanish Couture: In the Shadow of Cristóbal Balenciaga», *Fashion Theory*, doi: 10.1080/1362704X.2020.1770399.