

# La muerte de la alta costura española: crónica de un final

## Chronicle of the death of Spanish *haute couture*

Sílvia Rosés Castellsaguer

BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

Fecha de recepción: 16 de abril de 2019  
Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2020

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 32, 2020, pp. 123-135  
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2020.32.006>

### RESUMEN

Las décadas de 1950 y 1960 fueron un período de máximo esplendor para la moda española, gobernada por el sistema de la alta costura. Fue un momento en el que los creadores de moda en España, emplazados principalmente en Barcelona, alcanzaron una gran madurez creativa y prosperidad comercial, llevándolos a tener una gran presencia en los mercados internacionales. Esta etapa de esplendor se verá interrumpida, sin embargo, por conflictos con el régimen franquista, que, lejos de considerar el potencial económico y cultural del sector, tal y como sí hacían países como Francia o Italia, lo usará simplemente como un elemento de propaganda política y lo ahogará con múltiples cargas tributarias. Esta situación, agravada por un cambio de sistema en la moda que dará paso al *prêt-à-porter*, llevará al sector de la alta costura española a su muerte definitiva a finales de los años 1970.

### PALABRAS CLAVE

Alta costura. Moda. *Prêt-à-porter*. Industria. Franquismo.

### ABSTRACT

The 1950s and 1960s were the period of maximum splendour of Spanish fashion, under the rule of the *haute couture* system. This was a time when fashion designers in Spain, mainly placed in Barcelona, achieved creative maturity and commercial prosperity, which made them deserve a strong presence in international markets. This period of splendour was interrupted, however, by conflicts with the Franco regime, which, far from considering its economic and cultural potential, as it happened in France or Italy, used it merely as political propaganda and suffocated it with heavy tax burdens. This situation, aggravated by transformations in the fashion system which gave way to *prêt-à-porter*, provoked the death of the Spanish *haute couture* sector at the end of the 1970s.

### KEY WORDS

*Haute couture*. Fashion. Ready-to-wear. Industry. Fran-  
coism.

---

## Introducción

Hubo un tiempo, durante las décadas de 1950 y 1960, en que el sector de la moda en España, concretamente el de la alta costura<sup>1</sup>, vivió su etapa de máximo esplendor. Un tiempo en el que los principales modistos nacionales alcanzaron una gran madurez creativa y una elevada calidad en sus propuestas, posicionándose al mismo nivel cualitativo que las grandes firmas internacionales. Sus propuestas representaban una síntesis estilística entre las principales corrientes internacionales, de las que nunca consiguieron independizarse del todo, unidas a una especificidad cultural intensamente arraigada a la realidad sociocultural bajo el régimen franquista<sup>2</sup>. Las casas llegaron a ser importantes empresas, con sedes muchas de ellas en Barcelona, Madrid y San Sebastián, con varios centenares de empleados y una intensa actividad internacional.

Sin embargo, este momento álgido de la industria de la moda no disfrutó de una continuidad más allá de la década de 1960. Un hecho que sí sucedió en países como Francia, en este caso por la potencia de París que ostentaba el título de capital de la moda desde mediados del siglo XIX<sup>3</sup>. A un nivel más próximo al de España estaría el caso de Italia o Inglaterra, destacados enclaves de la alta costura de mediados del siglo XX, que siguen siendo centros de referencia hasta nuestros días. Contrariamente y a pesar de la notoriedad que alcanzó en ese momento la moda española, el sector de la alta costura en España encontró su fin a las pocas décadas de su existencia, sin haber hallado una continuidad remarcable en el sector de la moda industrial. Este final comenzó a hacerse visible con un episodio crucial para comprender el devenir de la moda española, conocido como la “guerra de las maniqués”. Este hecho, bautizado con este nombre por la prensa del momento, pudo parecer anecdótico en su día, pero escondía tras de sí un entramado de condicionantes que condujeron al sector de la alta costura hasta su final. Así pues, el presente artículo pretende comprender las razones que desencadenaron la decadencia y ocaso de un sector que, pocos años antes, había protagonizado uno de los momentos más esplendorosos de la historia de la moda española del siglo XX.

## La etapa dorada de la alta costura española

Si bien el asentamiento del sistema de la moda moderna y el nacimiento de la Alta Costura a nivel internacional se deben en buena medida a la figura de Charles Frederick Worth, quien sembró las bases de la concepción contemporánea del diseñador<sup>4</sup>, fechar su inicio en España conlleva una mayor dificultad debido a la falta de investigaciones en esta materia. Una de las fechas a tener en cuenta podría ser la de 1920 por el hecho de que, por primera vez en todo el territorio español, la casa de moda barcelonesa de Pedro Rodríguez empezará a mostrar sus diseños al público, a través de desfiles de maniqués<sup>5</sup>. Una innovación que ya introdujo Worth a mediados del siglo XIX, acompañada por el hecho de mostrar vestidos inédi-

---

<sup>1</sup> Somos conscientes de que, siendo rigurosos con el uso de la denominación “Alta Costura”, únicamente pertenecerían a tal categoría las casas autorizadas por la *Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne*, puesto que estamos ante un sector hipercentralizado. A pesar de todo y como en la época las casas españolas que seguían un sistema muy similar se autodenominaron de la misma forma (como sucedía también en otros países), respetaremos dicha nomenclatura pero escribiéndola en caja baja (alta costura), para establecer una diferencia con la de París (Alta Costura).

<sup>2</sup> Sílvia ROSÉS, “La alta costura Española: a la sombra de Cristóbal Balenciaga”, en S. Ventosa e I. Campi (coords.), *Nombres en la sombra: hacia la deconstrucción del canon en la historia de la moda y el textil*, Fundación Historia del Diseño, Barcelona, Museo del Diseño de Barcelona, 2019, pp. 88-93.

<sup>3</sup> Valerie STEELE, *Paris, Capital of Fashion*, Nueva York, Bloomsbury, 2019.

<sup>4</sup> Anne HOLLANDER, “When Worth was King”, en L. Welters y A. Lillethun, *The fashion reader*, Oxford, Berg Publishers, 2007, pp. 314-318.

<sup>5</sup> Este hecho está relatado, por el mismo Pedro Rodríguez, en Margot Clare DE NIEVES, “Mundo Femenino”, *La prensa* (Managua), (1 de noviembre de 1970), pp. 42 y 57.

tos realizados con anticipación y confeccionados a medida. En palabras de Gilles Lipovetsky: “Bajo la iniciativa de Worth, la moda accede a la era moderna: se convierte en una empresa de creación, pero también en espectáculo publicitario”<sup>6</sup>. A pesar de todo, no podemos ignorar la imprescindible actividad de la modistería en España y de su proceso de profesionalización desde finales del siglo XIX hasta principios del XX, coincidiendo con el período modernista. En el Modernismo ya aparecen nombres propios, como Maria Molist o Maria Montagne entre otras, dándose así la aparición de la autoría en la confección de moda en nuestro país y, con ello, el reconocimiento del diseñador y de su acto creativo<sup>7</sup>.

Un factor importante para el desarrollo de la alta costura en España fue el imprescindible respaldo articulado desde la Cooperativa de la Alta Costura Española, creada en 1941<sup>8</sup>. Un organismo de cooperación entre casas de costura presidido por el mismo Pedro Rodríguez que, además de su casa de costuras, agrupaba todas las existentes en el momento –Manuel Pertegaz, el Dique Flotante, Santa Eulalia y Asunción Bastida– sin contar con EISA, la casa española de Cristóbal Balenciaga que operaba desde París. Estos cinco miembros, todos ellos con su sede principal ubicada en Barcelona, se erigirán como las casas más importantes a nivel nacional durante la década de 1950 y quedarán bautizados como “Los cinco grandes de la alta costura”. Con el tiempo, el sector crecerá en número de modistos y también se desarrollarán dos centros más a nivel nacional espoleados en un inicio por las sedes abiertas por las casas de los Cinco Grandes y de Cristóbal Balenciaga. En primer lugar, estará San Sebastián, por ser un importante enclave veraniego frecuentado por la alta sociedad del momento y, en segundo lugar, Madrid que, a partir de la década de 1960, ya rivalizará al mismo nivel con Barcelona. En este caso y por el hecho de ser la capital del estado, contará con una intensa actividad social que requerirá de los servicios de la alta costura. En consecuencia, además de las sedes de las casas ya citadas, se gestará un importante núcleo propio de diseñadores entre los cuales destacarán Marbel y, posteriormente, su sobrino Marbel Jr., Herrera y Ollero, Vargas-Ochagavía, Caruncho, Raphael, Natalio, Lino o Elio Berhanyer, entre otros.

La Cooperativa de la Alta Costura tuvo la voluntad, por una parte, de regular, proteger, potenciar y difundir la moda española. A ella se le debe la creación de los Salones<sup>9</sup> de la Moda Española. Estos Salones fueron creados en el 1941 y su actividad consistía en la organización de desfiles conjuntos de las creaciones de las diferentes casas miembro en cada una de las temporadas, erigiéndose como un escaparate imprescindible para la visualización de su actividad. Este hecho está emparentado con la creación en París de los desfiles bianuales y del ciclo estacional ya en la década de 1920, por la necesidad de organizar un suministro gradual de cambio en la moda para su exportación al mercado internacional, especialmente a Estados Unidos<sup>10</sup>.

Por otra parte, la Cooperativa también tendrá la voluntad de cuestionar la total hegemonía que París había ejercido sobre el sector, en un momento en el que la capitalidad francesa de la moda se encontraba debilitada y amenazada<sup>11</sup> como consecuencia de la Segunda Guerra Mundial. Esta voluntad iba pareja con la creciente competición entre Estados Unidos, Reino Unido e Italia por desarrollar su propia industria de

<sup>6</sup> Gilles LIPOVETSKY, *El imperio de lo efímero*, Barcelona, Anagrama, 2006, p. 79.

<sup>7</sup> Laura CASAL-VALLS, “Aproximació a la figura de la modista a final del segle XIX: de la producció anònima a l’etiqueta”, *EMBLECAT, Revista de l’Associació Catalana d’Estudis d’Emblemàtica. Art i Societat*, núm. I (2012), pp. 83-92.

<sup>8</sup> Este organismo se creó a partir de un ente homónimo, que será el de la *Chambre Syndicale de la Haute Couture Parisienne*, que tiene sus orígenes en el 1868. Este, además de ofrecer formación a los profesionales del sector, tenía la finalidad velar por la preservación de la elevada calidad que caracterizaba la alta costura parisina, supervisando que cada una de las casas que la integran respetaran los requisitos que se les exigían.

<sup>9</sup> “El salón de las bodas de oro”, *Diario de Barcelona* (21 de setiembre de 1965) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042544).

<sup>10</sup> Shinobu MAJIMA, “From Haute Couture to High Street: The Role of Shows and Fairs in Twentieth-Century Fashion”, *Textile History*, 1 (mayo 2008), pp. 70-91, p. 72.

<sup>11</sup> Jonathan WALFORD, *Forties Fashion. From siren suits to the New Look*, Londres, Thames & Hudson, 2008.

la moda independientemente de París<sup>12</sup>. Es por ello que, aprovechando el cese temporal de la costura francesa y la brecha abierta en su monopolio como consecuencia de la ocupación Nazi, se crearán instituciones análogas como el *Ente Nazionale della Moda Italiana* en Turín en 1936 o el *Incorporated Society of London Fashion Designers* en 1942<sup>13</sup>. A raíz de ello, bajo el paraguas de la Cooperativa y empujadas por el liderazgo de Pedro Rodríguez, las casas de alta costura españolas iniciarán en la década de 1950 una intensa campaña de visualización de su potencial creativo en el extranjero<sup>14</sup>, especialmente por Europa, América y Asia, llegando a desfilarse con las principales firmas internacionales del momento.

Para comprender este auge del sector, no podemos olvidar que, superada la etapa de la autarquía, comprendida entre 1939 y 1950, caracterizada por una grave depresión económica, España iniciará una leve recuperación de su economía durante la década de 1950. Un tímido crecimiento que, a pesar de distar mucho de la expansión económica que se estaba aconteciendo en Europa –debido especialmente a la puesta en marcha del Plan Marshall– posibilitará el desarrollo de la alta costura española, ubicada dentro del sector del lujo. Esta situación encontrará su eco en el panorama internacional que fue el contexto idóneo para que la Alta Costura, necesitada de una situación de prosperidad económica para su existencia, alcanzara su etapa dorada en Francia.

Paralelamente a ello, el gobierno español descubrirá el mundo de la moda como un elemento muy adecuado para mejorar la deteriorada imagen que el régimen de Franco proyectaba al exterior. El sector de la alta costura no presentó una oposición frontal al gobierno franquista ya que era consciente de que su supervivencia a nivel económico provenía necesariamente de una clientela adinerada que tan solo podía pertenecer a la clase social acomodada. A su vez, el sector contaba con la celebración de unos actos de gran impacto social, mostrando la cara más amable del país y atrayendo a personalidades destacadas tanto provenientes de círculos sociales nacionales como internacionales.

Es por este hecho que el régimen permitió al sector de la alta costura su apertura al exterior durante la década de 1950 pero, sobre todo, en la siguiente. Este hecho se debía especialmente a la situación de prosperidad económica de España en los años sesenta, favorecida por el desarrollo económico internacional, y a una mayor apertura del régimen al exterior.

### La creación del impuesto de lujo

El día 15 de julio de 1965, en un acto celebrado en los jardines del Parque del Retiro de Madrid, el Ministerio de Información y Turismo reconoció la importante y trascendente labor que los creadores de moda Asunción Bastida y Pedro Rodríguez habían realizado por España. Gracias a su grandísimo esfuerzo y dedicación durante tantos años, se habían convertido en una pieza clave para la divulgación de la moda española en todo el mundo, destacando el último gran hito del sector: haber desfilado conjuntamente en el Pabellón Español de la Feria Mundial de Nueva York ese mismo año. En reconocimiento de lo acontecido, el mismo ministro, Manuel Fraga Iribarne, en compañía de José Solís, ministro-secretario general del Movimiento, el subsecretario y varios directores generales de dicho Ministerio, un gran número de personalidades, representantes del cuerpo diplomático y todo el sector de la moda en peso apoyando a los dos miembros más veteranos, otorgaron personalmente la Medalla de Plata al Mérito Turístico. Esta se entregó acompañada de un elocuente discurso<sup>15</sup> realizando los méri-

<sup>12</sup> Sophie KUKDJIAN, “Paris as the Capital of Fashion, 1858-1939: An Inquiry”, *Fashion Theory*, 1-21 (2020), p. 13.

<sup>13</sup> MAJIMA, 2008, p. 73.

<sup>14</sup> Segismundo DE ANTA, “La Cooperativa de Alta Costura y el salón de la moda española en sus bodas de oro”, *La Vanguardia* (21 de septiembre de 1965), p. 41.

<sup>15</sup> Para consultar el discurso íntegro de Fraga Iribarne, véase el artículo “Solís y Fraga Iribarne presidieron el homenaje a la moda española”, *Arriba* (16 de julio de 1965), (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042544).

tos de ambos, así como los del resto de profesionales de la moda, por haber sido protagonistas del nacimiento de la que, por primera vez, se podía llamar “La Moda Española” y de su proyección en los mercados internacionales.

Tras escuchar tan elogiosas palabras, nada podía presagiar que, antes de finalizar el año, Iribarne sería quien les provocaría una herida que, siendo mortal para algunos de ellos en ese mismo momento, condenaría al resto del sector a una lenta agonía empresarial que desencadenaría su muerte a largo plazo, provocando la desaparición de muchas de las grandes casas de alta costura de nuestro país. Para entender, sin embargo, lo que llegó a ser un episodio capital dentro de la moda española, el de la “guerra de las maniqués”, hay que remontarse unos años atrás para encontrar las raíces del problema.

España durante la autarquía sufrió un retroceso en materia de fiscalidad volviendo a modelos del siglo XIX, probablemente porque su modernización hubiera perjudicado a los grupos sociales que habían contribuido a la consolidación de la dictadura franquista. Este hecho situaba a España en la cola de la modernización en esta materia que se estaba dando en Europa, la cual se encontraba en plena implantación progresiva del estado del bienestar. A pesar de todo, es importante tener en cuenta que, durante el período de la autarquía y a través de la reforma de José Larráz en 1940, la contribución de usos y consumos que gravaba a artículos de lujo fue el ingreso más importante de la hacienda pública<sup>16</sup>.

Desde principios de los años cincuenta, se hizo del todo patente la necesidad de una reforma del sistema impositivo que vino de manos del ministro de Hacienda Mariano Navarro Rubio entre 1957 y 1964, integrada dentro del Plan de Estabilización y continuada por los Planes de Desarrollo Económico, que llevaron a una modernización del aparato del estado y, en consecuencia, de la sociedad española. Una reforma pensada a partir de criterios de eficiencia y racionalización de la actividad administrativa, con fines básicamente recaudatorios para superar la crisis fiscal<sup>17</sup>. Uno de los elementos más característicos de la reforma de 1954 fue establecer el régimen de convenios con entidades profesionales con la idea de profesionalizar el reparto de los impuestos y que debía acordarse con las agrupaciones de contribuyentes constituidas en la Organización Sindical, con los Colegios Profesionales o, en su defecto, con organizaciones oficialmente reconocidas. Además, entre todas las acciones que conllevó la reforma, tuvo un peso destacado el aumento de impuestos directos, recargando de manera notoria los productos de lujo<sup>18</sup>:

Se autoriza asimismo al Gobierno para someter a imposición, dentro de los impuestos sobre el lujo, la adquisición o disfrute de bienes superfluos o que representen mero adorno, ostentación o regalo, así como aquellos servicios que tengan el mismo carácter o supongan una comodidad manifiestamente superior a la normal<sup>19</sup>.

Como consecuencia de las reformas tributarias, en 1958 se impuso a todas las casas de alta costura el Impuesto de Lujo que, entrando en vigencia al año siguiente, todas tenían que pagar sin excepciones. Según el convenio que firmaron, este se elevaba hasta la suma de un millón de pesetas a repartir proporcionalmente entre todo el sector de la alta costura, en función de la facturación de cada casa. De este modo, para las tres casas que integraban la firma Pedro Rodríguez (ubicadas en Barcelona, San Sebastián y Madrid, respectivamente) les correspondió la suma de sesenta mil pesetas, siendo Balenciaga con las casas EISA (San Sebastián, Madrid y Barcelona) quien tuvo que hacer frente al

<sup>16</sup> Francisco COMÍN, “La fiscalidad del estado del bienestar frente a la fiscalidad del franquismo (1940-2016)”, p. 6 [en línea] [https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2016/01/201709\\_Francisco-Comin.pdf](https://www.aehe.es/wp-content/uploads/2016/01/201709_Francisco-Comin.pdf) [Consulta: 25 de marzo de 2020].

<sup>17</sup> Miguel BELTRÁN, “La administración”, en R. Carr (coord.), *La época de Franco (1939-1975)*, Vol. 1, Madrid, Espasa Calpe, 1996, pp. 557-637.

<sup>18</sup> Francisco COMÍN y Rafael VALLEJO, “La reforma tributaria de 1957 en las Cortes franquistas”, *Investigaciones de Historia Económica*, 8 (2012), pp.154-163.

<sup>19</sup> Boletín Oficial del Estado, núm. 323, 27 de diciembre de 1957, Ley de Reforma Tributaria, Artículo 79 [en línea] <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE//1957/323/A01356-01432.pdf> [Consulta: 25 de marzo de 2020].

importe más elevado. A pesar del lógico descontento, todo el sector aceptó la nueva situación, abonando cuando correspondió dicha cantidad<sup>20</sup>.

El problema se vio agravado al darse cuenta de que, año tras año, la cantidad acordada inicialmente iba incrementándose, llegando hasta el año 1965, cuando el millón se había convertido ya en quince millones y, en 1966, en veintidós. Ante este hecho, muchas casas pidieron la baja inmediata de su actividad empresarial, comportando como consecuencia que las demás tuvieran que pagar una cantidad más elevada, con el fin de llegar a satisfacer la cifra fijada. Concretamente, a Pedro Rodríguez le correspondió la suma de dos millones de pesetas por casa abierta, es decir, un total de seis millones.

Ante la imposibilidad por parte de las casas de satisfacer dicho impuesto y teniendo en cuenta la probabilidad de que al año siguiente siguiera incrementándose con la misma proporción geométrica, el sector optó por encararse frontalmente al Ministerio<sup>21</sup>, con el fin de detener una inercia que amenazaba con arruinar la alta costura en España.

### La guerra de las maniqués

El paso más inmediato que adoptaron las casas de moda de Barcelona para luchar contra aquella situación fue el de unirse y firmar un acta notarial en la que se tomaría una decisión que, a pesar de tener la voluntad de ser temporal, adquiriría unas consecuencias notables. Esta consistió en que, a partir de ese momento, las diferentes casas no mostrarían más sus colecciones en desfiles. El porqué de esta decisión descansaba en el hecho de que el Ministerio de Hacienda puso mucho énfasis en la nomenclatura alta costura, en el momento de catalogarlas como una actividad de lujo. Y cuando los mismos modistos preguntaron por el significado del concepto “alta costura”, desde el Ministerio argumentaron que eran aquellas casas que presentaban colecciones con desfiles de maniqués, muy probablemente porque era uno de los elementos diferenciales y característicos del sector. Por tanto y siguiendo esta premisa, si una casa no hacía desfiles, no podría ser catalogada como alta costura ni vinculada al sector del lujo y, en consecuencia, no se le podría aplicar dicho impuesto. Pero, ¿qué consecuencias podría tener una decisión aparentemente tan inocente como esta? Pues muchas y de una gran magnitud.

En primer lugar, todas las modelos quedaron automáticamente sin trabajo, viéndose afectadas unas doscientas profesionales. Algunas casas, como fue el caso de las de Pedro Rodríguez, las reubicaron como vendedoras. A pesar de no ser del agrado de la mayoría, puesto que era una tarea de una naturaleza muy diferente a la que estaban acostumbradas a realizar, al menos evitaba que dejaran de cobrar su sueldo a fin de mes. Esta solución eventual pudo aplicarse solo a aquellas modelos con contrato fijo pero no al gran número de maniqués volantes, que se contrataban únicamente para desfiles puntuales. En la gran mayoría de las casas, las maniqués se quedarán sentadas en los salones sin poder ponerse ni uno solo de los vestidos<sup>22</sup>, matando las horas haciendo ganchillo, compartiendo tertulia o leyendo, esperando la llegada inminente de la solución al conflicto, aunque esta se pronosticaba lejana.

---

<sup>20</sup> Roberto SALADRIGAS, “Lucha por la supervivencia”, *El Correo Catalán* (5 de febrero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>21</sup> *Idem* y Jaime PEÑAFIEL, “España queda sin desfiles”, *Faro de Vigo* (27 de enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>22</sup> Hay que tener en cuenta que las casas de alta costura del momento, a diferencia del sistema actual, contaban con unas modelos fijas y a horario completo en las casas. Aparte de los desfiles de presentación de temporada, que eran actos sociales muy notorios, los desfiles de la colección se realizaban diariamente al ser la principal manera de dar a conocer las propuestas de la temporada a las clientas.

Este problema tomó al sector de las maniquíes de improviso, en un momento en el que todavía no existía ningún organismo o gremio que las amparase o luchara por sus derechos. Esto dio lugar a la creación de la Agrupación de Modelos de Alta Costura en 1966<sup>23</sup>, presidida por Carmina Hernando, maniquí de Pedro Rodríguez, que actuaría como mediadora y portavoz de sus intereses frente al mismo ministro. Este organismo encabezó también una manifestación en la capital catalana en señal de protesta.

En segundo lugar, esta situación afectaría también directamente las ventas de las casas de costura que ya daban por perdida la colección de primavera-verano de ese año y tan solo aspiraban a poder salvar la de otoño-invierno. El motivo era que, si no se pasaba colección, la prensa, tanto extranjera como nacional, no podría hacer fotografías de los modelos y, por tanto, la publicidad de la colección sería casi inexistente. Pedro Rodríguez tuvo que ponerse en contacto con los compradores extranjeros para que se abstuvieran de venir, ante la imposibilidad de poder mostrarles ninguna de sus últimas creaciones<sup>24</sup>. Asimismo, las clientas se vieron privadas de uno de los actos sociales más destacados del momento, los desfiles en los salones, provocando un descenso en las ventas, ya que, definitivamente, no era lo mismo mostrar un modelo en el cuerpo de una maniquí que hacerlo sin vida, en una percha. De este modo, la clienta solamente podía apreciar la calidad del tejido, pero nunca la línea, que era el rasgo diferencial de las propuestas de cada casa<sup>25</sup>.

En tercer lugar, sería una crisis en cadena que acabaría afectando los proveedores textiles, las industrias de accesorios, el *prêt-à-porter* y los confeccionistas. Los primeros, por el simple hecho de que, si las casas de alta costura no vendían, tampoco a ellos se les encargarían tejidos ni se venderían los complementos asociados a los modelos. También hay que tener en cuenta que la alta costura, en aquellos años, marcaba la pauta de la confección y de la actividad de la modistería ya que era la que dictaba la moda, las tendencias y el estilo. Y si fluctuaba la alta costura, también lo hacían las empresas vinculadas a ella.

Tampoco debemos obviar que este no era el único impuesto que recaía sobre las casas pues también debían hacer frente al de Tráfico de Empresas, que se les había aplicado al máximo, al impuesto municipal y a los salarios de los trabajadores, que en el último convenio colectivo se habían incrementado un 70%, pasando a ser también las pagas extraordinarias de quince a treinta días. Esta cuestión llevó al sector hasta una situación de ahogo económico total, ya no solo por la aplicación de todos estos impuestos, pues muchos de ellos tenían una razón de ser, sino por la posible falta de previsión de muchas casas, que descansaba sobre una planificación empresarial poco sólida. Un hecho que llegaba paradójicamente en un momento en el que se estaban recogiendo los mejores frutos de sus actuaciones en el extranjero. Según las palabras de Emilio Ochavavía, creador de modas de Madrid y presidente del Sindicato Nacional Textil:

Llegamos a un punto en el que nos era materialmente imposible satisfacer las exigencias de los impuestos. Porque se nos considera como industria, y nuestra tarea es de artesanía. Cada señora, cada cliente, es un traje distinto, y no podemos hacer los modelos en serie<sup>26</sup>.

Ante estos acontecimientos, varias casas se verán en la situación de tener que cerrar. Incluso una de las más emblemáticas, la de Asunción Bastida, anunciará su final dentro de la alta costura. Como ella misma

---

<sup>23</sup> “Crítica situación de las maniquíes de alta costura”, *ABC* (Madrid, 18 de enero de 1966), pp. 55 y 56, y “La alta costura española puede desaparecer”, *Pueblo* (14 enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>24</sup> PEÑAFIEL, 1966.

<sup>25</sup> Las “líneas” en las colecciones de alta costura de la época hacen referencia a las experimentaciones morfológicas de los vestidos, que proponen una tendencia anatómica concreta. Habitualmente, en una colección de alta costura de la década de los años 50, se proponían entre una y dos líneas por colección y cada una estaba bautizada con un nombre elegido por el diseñador. Esta práctica, que tiene una marcada intención comercial, fue potenciada por Christian Dior desde su primera colección en 1947, cuando presentó su primera línea bajo el nombre de “Corola”.

<sup>26</sup> Antonio OLANO, “Guerra de los impuestos en la alta costura”, *Sábado Gráfico* (15 de enero de 1966), p. 25.

explicaba en la prensa, estaba “demasiado cansada para seguir luchando”. Respecto a los últimos éxitos internacionales alcanzados por la moda española, Bastida seguía diciendo:

Pensábamos que así se daría cuenta España de lo que significaba esta industria, de que podíamos ser una base sólida para su economía. Hay países que fomentan y ayudan extraordinariamente a su Alta Costura, para que sea capaz de lanzarse a los mercados internacionales. Nosotros, sin ninguna ayuda, sin ninguna posibilidad, hemos abierto para la moda española las cimas de la máxima categoría mundial. Y ahora, cuando creíamos que llegaba una protección a esta industria, han llegado nuevas cargas, nuevas preocupaciones. Y soy yo quien le pregunto: ¿Cuál será el futuro de la moda española?<sup>27</sup>

Junto a Asunción Bastida, otras casas se vieron en la tesitura de plantearse dejar de hacer alta costura y pasarse al *prêt-à-porter*<sup>28</sup>, como fue el caso de Herrera y Ollero. Esta crisis estalló poco antes de que se presentaran las colecciones de primavera-verano de 1966. Durante dos meses intensos se mantuvieron numerosas conversaciones entre ambas partes. En las negociaciones, el sector de la moda no solo pedía una rebaja del impuesto, sino que defendía que el gobierno creara ayudas para el sector. En Francia y en Italia la alta costura estaba considerada una empresa de interés nacional por su valor cultural y económico y, como tal, recibía subvenciones sin las cuales no podría sobrevivir y gracias a las que conseguían ser tan competitivas y fuertes para convertirse en las mejores del mundo. Como argumenta Kurkdjian en relación a los desfiles de la Alta Costura de París: “Such displays, often supported by the French government and the various couture syndicates, were part of a broad strategy to reinforce the hegemony of Parisian couture in the context of rising globalization”<sup>29</sup>. Pedro Rodríguez lo argumentó de la siguiente manera:

Debido a los impuestos y a las muchas trabas, éste es un ruinoso negocio, como podemos demostrar. No somos millonarios, ni tan siquiera ricos, como mucha gente puede pensar. Aquí no solamente nos atosigan los impuestos, sino que, a diferencia de otros países, los fabricantes no nos ayudan. En Francia, incluso, llegan a regalar a los creadores los géneros con los que han de pasar las colecciones. Es una postura inteligente por parte de los fabricantes, porque no ignoran que esos modelos han de ser exportados al mundo entero, y, lógicamente, la confección escogerá para realizarlos en serie las telas de esos fabricantes. La inversión en cada una de nuestras colecciones puede tasarse en un millón de pesetas. Cuando, tras las exhibiciones, liquidamos las colecciones, los géneros se han devaluado en un noventa por ciento. Sufrimos de un mal que se llama “impuesto de lujo”. La alta costura está en manos de los recaudadores de contribuciones. Nosotros fuimos siempre, desinteresadamente, a abrir mercados en el mundo. Cuando hay una reunión de beneficencia se pide nuestra colaboración como elementos a los que se consideran importantes. Sin embargo, se nos ha hundido en una crisis insalvable. Aunque la alta costura parezca limitada a un grupo privilegiado de la sociedad, no se puede olvidar que es el medio de vida de muchas gentes humildes<sup>30</sup>.

Con estas palabras también lo explicó el creador Marbel Jr.:

Nosotros no vamos a caer en la afirmación de algunos colegas nuestros que aseguran que la alta costura no es un lujo. Es un lujo desde el momento que cuesta mucho dinero y está sólo al alcance de un grupo de personas. Es considerado un lujo en todos los países, y si bien en Italia y en Francia sufren las consecuencias de grandes impuestos, como contrapartida reciben subvenciones de las que aquí carecemos. Es un lujo la alta costura, como

<sup>27</sup> “Asunción deja la Alta Costura”, *La Mañana* (6 de enero de 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>28</sup> Consuelo ESCOBAR, “Crisis en la alta costura española por los fuertes impuestos”, *Informaciones* (24 de enero 1966) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>29</sup> KURKDJIAN, 2020, p. 14.

<sup>30</sup> OLANO, 1966, p. 26.

es lujo todo lo que no es imprescindible para vivir. Admitida esta premisa, hay que admitir igualmente que el Estado es el que tiene que permitirse el lujo de tener ese lujo. Porque representamos un gran aliciente para el turismo<sup>31</sup>.

Esta situación estaba llegando a un punto insostenible para el sector de la moda y también por las repercusiones que las protestas estaban teniendo en la imagen que el régimen quería dar al exterior. Por este motivo el gobierno creó una comisión integrada por representantes de los ministerios de Industria, Comercio, Información y Turismo, junto con el presidente del Sindicato Nacional Textil, con la voluntad de servir de intermediarios entre la comisión de creadores de alta costura y el Ministerio de Hacienda. Ante las argumentaciones planteadas, las autoridades reconocieron la legitimidad de sus demandas y creyeron también justas sus peticiones. Sin embargo, la posible solución que les daban, antes de perder el dinero que podrían recaudar con este impuesto, era que cada casa de costura aplicara un aumento de los precios de sus vestidos, para que el importe que necesitaban no saliera de su bolsillo sino del de las clientas. Una solución que todos se negaron a aplicar, con la convicción de que esto verdaderamente representaría el fin de la alta costura en España. Como comentaba el propio Pedro Rodríguez:

Todo tiene un límite. Y en cuestión de precios ni siquiera nosotros podemos rebasar ese límite. Caso de hacerlo, buena parte de nuestra clientela desertaría. (...) Encarecer notablemente nuestras creaciones, significaría ponerlas fuera del alcance de esa parte de nuestra clientela. No, en modo alguno está ahí la solución. Al contrario, eso no haría más que agravar el problema<sup>32</sup>.

La moda española se había ido posicionando con éxito dentro del mercado internacional por ser capaz de ofrecer unas propuestas de mucha calidad a unos precios muy inferiores de los de París. Por tanto, en el caso de que el coste de un traje hecho en España se acercara demasiado a los franceses, muy probablemente las clientas optarían por las propuestas del país vecino, dado el prestigio social que un modelo de un *couturier* parisino les reportaba. Asimismo, debemos tener en cuenta que el competidor más peligroso que estaba sufriendo en aquellos momentos la alta costura y que paralelamente también amenazaba su supervivencia, era el *prêt-à-porter* que tenía, entre otras cosas, como uno de sus puntos fuertes ofrecer unos precios notablemente inferiores. Es por todo ello que la opción de sufragar los costes del impuesto con un aumento de los precios de los vestidos era considerada del todo impensable por los creadores.

Entre reuniones y más reuniones transcurrieron más de dos meses hasta que, llegado el momento de presentar las colecciones de primavera-verano de 1966, el problema aún no estaba resuelto. Ante esto, las diferentes casas unánimemente optaron por ser consecuentes con su postura y la LI Edición del Salón de la Moda Española, un evento que había sido organizado por la Cooperativa de la Alta Costura Española durante veinticinco años ininterrumpidamente, no pudo ser una realidad. Las diferentes casas mostraron las colecciones en sus salones privados y exhibieron los diferentes modelos colgados en burros<sup>33</sup>. Concretamente, en la casa de Pedro Rodríguez presentaron la colección con unos grandes dibujos, con muestras de tejido junto a cada figurín, y se mostraron los modelos en la mano a todo aquel que lo solicitaba. En el último momento, Rodríguez recibió, como presidente de la cooperativa, un telegrama escrito por el mismo Fraga Iribarne, donde decía: “Rodríguez, ya está todo solucionado”<sup>34</sup>. Una frase que, aparentemente, ponía el punto y final al conflicto y que se tradujo en una gran felicidad por parte del creador, que reinstauró los desfiles en sus salones esa misma tarde con la asistencia de toda su clientela.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> Juan KINDELAN y Santiago CODINA, “Modelos”, *La Actualidad Española* (3 de febrero de 1966), p. 52.

<sup>33</sup> Amalia BARRON, “Las perchas y el burro han sustituido a las maniqués”, *El Alcázar* (25 de enero de 1966), (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042548).

<sup>34</sup> Información extraída de la entrevista realizada el 8 de marzo de 2010 a Pedro Rodríguez y a Mercè Reventós, hijo y nuera respectivamente del creador Pedro Rodríguez y personal de la casa de modas.

Esta alegría, sin embargo, fue de corta duración, pues al poco tiempo recibirían una notificación del Ministerio de Hacienda en la que decía que Pedro Rodríguez debía dos millones de pesetas en concepto de impuesto de lujo. Este hecho fue percibido por Rodríguez como una traición, ya que desde el Ministerio habían logrado reinstaurar unos actos socialmente tan apreciados como lo eran los desfiles y, al mismo tiempo, minimizar el impacto del conflicto en los medios de comunicación. Pero, una vez transcurridos los desfiles, con los que se evidenciaba según los criterios fijados por el Ministerio que la alta costura pertenecía al sector del lujo, siguieron aplicándoles los mencionados impuestos.

Las diferentes casas de alta costura lucharon intensamente durante años para conseguir una reducción de los impuestos y la creación de ayudas para el sector. Unas luchas que tuvieron unos tímidos frutos pues en 1968 se creó una protección estatal que casi resultó irrisoria ante la elevada cantidad de impuestos. Este será un pulso que el sector mantendría durante años con el gobierno, que argumentaría siempre unas buenas intenciones que nunca se convirtieron en una realidad. Por ello, este episodio, que en su momento podía haber parecido anecdótico, con el tiempo se agravará de manera exponencial, convirtiéndose en una de las causas principales de la muerte de la alta costura española a finales de los años 1970<sup>35</sup>. La presión fiscal y la falta de apoyo institucional posicionarán al sector en una peligrosa situación de debilidad. Esta, a pesar de no ser la única causante del final de la alta costura, en ningún caso fue el mejor de los estados para afrontar el gran escollo al que debería hacer frente el sector en la década de 1960: la amenaza del *prêt-à-porter*.

### **La alta costura frente al *prêt-à-porter***

Si durante los años cincuenta la alta costura en general –y la parisina en particular– gobernó el mundo de la moda con una indiscutible tranquilidad y hegemonía, a partir de la década siguiente este posicionamiento comenzará a estar gravemente cuestionado, debido al auge de la nueva manera de entender, de consumir y de fabricar la ropa que conllevará el sistema del *prêt-à-porter*. La diferencia entre ambas ya se advierte en el nombre pues la alta costura hace referencia a aquella ropa que está realizada de forma artesanal, con materiales de gran calidad y a medida, teniendo como resultado unas piezas únicas. Contrariamente, encontraremos el *prêt-à-porter* que significa “listo para ser llevado”, es decir, que la ropa está realizada en serie a partir de unos patrones que escalan las tallas dando lugar a unas piezas con una calidad inferior a las primeras.

De este modo, la confección en serie, que ya había nacido en el siglo XIX con la industrialización y la proliferación de los grandes almacenes<sup>36</sup>, en 1949 será rebautizada por J.C. Weill con el nombre de *prêt-à-porter* para hacer referencia a aquella que pretendía ser accesible para todos con la producción industrial, pero sin dejar de lado el componente creativo ni la buena calidad<sup>37</sup>. A pesar de que durante los años cincuenta el *prêt-à-porter* vivirá todavía con una gran dependencia creativa de las propuestas de la Alta Costura, a partir de los años sesenta conseguirá una autonomía como vivo reflejo de las ansias de cambio, de las numerosas luchas y reivindicaciones y de la emergencia de la cultura juvenil que se experimentarán a lo largo de la década y que supondrán un cambio de paradigma socioeconómico:

En la raíz del *prêt-à-porter* se encuentra esta democratización última del gusto por la moda aportada por los ideales individualistas, la multiplicación de las revistas femeninas y el cine, aunque también por las ganas de vivir

<sup>35</sup> Josefina FIGUERAS, *Moda española. Una historia de sueños y realidades*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2003, p. 74.

<sup>36</sup> Lourdes CERRILLO, *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, Madrid, Siruela, 2010, pp. 39-46.

<sup>37</sup> Ana MARTÍNEZ BARREIRO, *La moda en las sociedades modernas. Mirar y hacerse mirar*, Madrid, Editorial Tecnos, 1998, p. 39.

el presente, estimuladas por la nueva cultura hedonista de masas. El aumento del nivel de vida, la cultura del bienestar, del ocio y de la felicidad inmediata han animado la última etapa de la legitimación y democratización de las pasiones de moda<sup>38</sup>.

Un grupo de diseñadores jóvenes pertenecientes a la Alta Costura, como Yves Saint Laurent, Pierre Cardin y André Courrèges, junto a otros nombres que ya no estarán integrados a ella y teniendo en el epicentro a Mary Quant, desafiarán el orden establecido del antiguo sistema cerrado, centralizado y autoritario de la Alta Costura. Una rebelión que no se habría podido llevar a cabo sin el poder corporativo de los grandes fabricantes de ropa<sup>39</sup>. En consecuencia, el monopolio de la alta costura empezará a ver cuestionada su posición hegemónica y de liderazgo en el mundo de la moda<sup>40</sup>, en favor de una opción más abierta, igualitaria, diseminada y plural: "... la Alta Costura ha perdido el estatuto de vanguardia que la caracterizaba y ha dejado de ser el punto de mira y el foco de la moda viva al mismo tiempo que su vocación y sus actividades experimentaban un crucial *aggiornamento*"<sup>41</sup>. Las mujeres rápidamente comenzaron a apreciar las ventajas que esta nueva forma de hacer ropa les aportaba; la primera de todas será el hecho de poder comprar a unos precios notablemente inferiores respecto a los que habían tenido hasta el momento. En segundo lugar, valoraron la rapidez que también les aportaba el *prêt-à-porter* pues, mientras que con la alta costura tenían que pasar siempre por las tres pruebas de rigor pues la ropa estaba hecha totalmente a medida, ahora gozaban de la inmediatez de adquirir al momento aquel vestido que les había gustado en la tienda. Un hecho que supondrá un paso hacia una mayor democratización de la moda, como quedaba reflejado en la prensa del momento:

Porque una cosa, lectora, es la costura y otra la alta costura, que se desenvuelve en un ambiente cada vez más enrarecido, ya que por días van quedando menos personas que puedan gastarse el dinero en esos modelos 'en exclusiva', verdaderas creaciones artísticas. Hoy es necesario crear también con un concepto de mayoría, de extensión que alcance a muchos en lugar de a unos pocos privilegiados...<sup>42</sup>

A medida que el *prêt-à-porter* vaya consolidándose, muchas casas de Alta Costura abrirán líneas de ropa más económica hechas en serie, como es el caso de Christian Dior o Jacques Fath para América<sup>43</sup>, conscientes de que su mundo estaba gravemente amenazado y que tenían que buscar alternativas lucrativas con las que sufragar los gastos que generaba la Alta Costura. Unas alternativas que, en un primer estadio, se llamarán *boutiques* y que presentarán propuestas más informales como respuesta también al cambio de gusto de las mujeres de edad más madura que querrán acercarse a la ropa de las chicas jóvenes tan de moda durante la década de los sesenta. A pesar de ello, habrá muchos creadores de Alta Costura que, acostumbrados a una manera de entender la moda como obra de creación con un tratamiento totalmente artesanal de su elaboración, no sabrán o, directamente, no querrán hacer el cambio hacia una ropa de confección más sencilla y rápida. Una nueva moda donde el acto creativo ya no será libre, sino que estará supeditado en todo momento a la vertiente económica y mercantil que tendrá como objetivo abaratar costes en cada una de las partes del proceso.

Como consecuencia de este hecho y fruto de los grandes cambios que experimentará la sociedad de los años sesenta, el sector de la alta costura en España irá debilitándose cada vez más. Las generaciones más jóvenes contarán con la energía necesaria para reconvertirse al nuevo gran sector. Este fue el caso de

<sup>38</sup> LIPOVETSKY, 2006, p. 128.

<sup>39</sup> MAJIMA, 2008.

<sup>40</sup> Pablo PENA, "Óbito y transfiguración de la Alta Costura", *Indumenta*, núm. 01/2008 (enero 2008), Ministerio de Cultura, Secretaría General Técnica, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, pp. 9-21.

<sup>41</sup> LIPOVETSKY, 2006, p. 120.

<sup>42</sup> PENÉLOPE, "Norteamérica lanza la moda de la línea T", *Ya* (10 de julio de 1955) (Fondo Documental del Museo del Traje de Madrid: MTFD042519).

<sup>43</sup> Claire WILCOX, *The Golden Age of couture, Paris and London 1947-57*, Londres, V&A Publishing, 2007, p. 51.

Manuel Pertegaz o Elio Berhanyer, pero muchas casas regentadas por creadores más veteranos se verán imposibilitadas de llevar a cabo una transformación de raíz de unos negocios con décadas de historia. Los dos grandes nombres de la alta costura española que fueron Pedro Rodríguez y Cristóbal Balenciaga se encontrarán en este segundo grupo. El *prêt-à-porter* español tomará fuerza con el nacimiento de Moda del Sol en 1963 bajo el liderazgo de Josep M. Fillol. Una agrupación de las empresas confeccionistas nacionales más destacadas que, operando ya con independencia respecto de los arbitrios de la alta costura, buscará una importante proyección internacional<sup>44</sup>.

El fenómeno de la muerte de la alta costura española no fue un hecho aislado, sino que supone un testimonio más para explicar el cambio de paradigma que sufrió el mundo de la moda a mediados de siglo XX. Este hecho, agravado de manera destacada por los condicionantes particulares con los que se encontraron las casas españolas, fue un fenómeno que tuvo un alcance global tal y como señala Majima:

The British Incorporated Society ceased its meetings by 1960, leaving a skeleton organization until 1970. In Italy, the Alta Moda houses ceased to show at Pitti Palace in Florence by 1967. While the Chambre Syndicale became a subsidiary of the Fédération Française de la Couture du Prêt-à-Porter from 1973. Market interest in ready-to-wear was clearly in the ascendant<sup>45</sup>.

### A modo de conclusión

El esplendor que vivió el sector de la alta costura en España durante la década de los cincuenta y parte de la de los sesenta descansó sobre el tesón de un grupo de creadores y creadoras que, sin un amparo gubernamental que los acogiera o una consciencia y estructura sectorial preexistentes, decidieron llevar adelante con esfuerzo titánico sus sueños empresariales. Sus empresas, al poco de nacer, tuvieron que lidiar con la Guerra Civil y con una dura postguerra para seguir sobreviviendo en un régimen dictatorial que, entre otras dificultades, les limitaba el contacto con el exterior. El gobierno de Franco, lejos de visibilizar el sector de la alta costura desde su valor empresarial o su aporte cultural, limitó su interés al plano del folklore y la distracción social, orientado más como atractivo turístico y estrategia de mejora de su imagen a nivel internacional. Estos diseñadores, que se caracterizaron en su mayoría por un elevado nivel creativo, acusaron también, en muchos casos, una débil y poco planificada estrategia empresarial que contrastó con la envergadura y complejidad de dichos negocios. En consecuencia, en el momento en el cual se dio la reforma tributaria de 1957, que se aplicaría con determinación y sin una consideración respecto a las especificidades y características del mundo de la alta costura, se verían zarandeados de raíz, llegando esto a ser un factor determinante que precipitó la muerte del sector.

Países como Francia, Reino Unido o Italia verán cómo la alta costura irá perdiendo el protagonismo, la importancia y la fuerza que había tenido, especialmente durante la década de 1950. A pesar de todo y gracias al apoyo y consideración que la industria de la moda recibirá de las instituciones gubernamentales, realizarán una transición hacia el sector emergente del *prêt-à-porter* y sabrán mantener hasta la actualidad sus posiciones como centros de referencia en el panorama de la moda internacional. En el caso de París, todavía cuenta con casas de alta costura en la actualidad, las cuales, lejos de representar la punta de lanza de la novedad en moda, actúan más como una promoción de marca al servicio en muchos casos de su *prêt-à-porter* de gama alta y de otros productos. En España, por el contrario, la moda no contó con un apoyo firme y estratégico por parte del gobierno que tuviera la voluntad de asegurar su supervivencia y convertirla en un sector competitivo en el panorama internacional.

---

<sup>44</sup> ASSUMPTA DANGLA, “Moda del Sol y estampados Farreró”, *Dataàtextil*, núm. 38 (2018), pp. 12-22.

<sup>45</sup> MAJIMA, 2008, p. 74.

En 1979 Pedro Rodríguez, abocado a una situación de total ahogo económico, cerrará su firma de moda, clausurando con ella la última casa de alta costura de España. Después de que todas las demás firmas fueran poniendo fin a sus actividades o reconvirtiéndose algunas de ellas al *prêt-à-porter*, el final de Pedro Rodríguez, último bastión de una manera de entender la moda hecha sin prisas y más cercana a la artesanía que a la industria, supondrá en consecuencia la muerte definitiva del sector en nuestro país. Esta muerte pondrá el punto final a una de las etapas más esplendorosas de nuestra moda, tanto a nivel creativo, como comercial y de impacto internacional: el de la alta costura española.

**SÍLVIA ROSÉS CASTELLSAGUER** es licenciada en historia del arte por la Universidad de Barcelona. En 2013 se doctoró por la misma universidad con una tesis doctoral sobre la trayectoria del creador de moda Pedro Rodríguez y la historia de la alta costura en España durante el siglo XX. Desde el 2008 y hasta el 2015 ha coordinado el A-FAD, dentro del FAD, Fomento de las Artes y el Diseño, donde ha llevado a cabo múltiples proyectos para la promoción del diseño y las artes. Además, ha colaborado con diferentes instituciones como el Museo del Diseño de Barcelona o el Museo del Traje de Madrid. Ha ejercido hasta la actualidad como docente de materias eminentemente teóricas en instituciones como la Facultad de Comunicación Blanquerna (URL), FDModa Escuela Superior de Diseño, la Escuela Massana Centro de Arte y Diseño, ELISAVA Escuela Universitaria de Diseño e Ingeniería de Barcelona y BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona.

Email: [silvia.roses@bau.cat](mailto:silvia.roses@bau.cat)

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4748-8923>