



**Universidad**  
Zaragoza

# Trabajo Fin de Grado

El trabajo de Cristóbal Balenciaga: Resonancias  
arquitectónicas.

Autor/es

Sofía Castiello Raluy

Director/es

Eduardo Delgado Orusco

Escuela de Ingeniería y Arquitectura / Universidad de Zaragoza  
2016

EL TRABAJO DE CRISTÓBAL BALENCIAGA



Resonancias arquitectónicas

EL TRABAJO DE CRISTÓBAL BALENCIAGA

Resonancias arquitectónicas

Sofía Castiello Raluy

Director, Eduardo Delgado Orusco

Trabajo de Fin de Grado, Grado en Estudios de Arquitectura

Universidad de Zaragoza, EINA 2016

Este trabajo quiere plantear cuestiones a cerca de la interdisciplinariedad en la arquitectura a través del análisis de los trabajos de Cristóbal Balenciaga y su trayectoria profesional en relación a conceptos empleados en arquitectura. Se encuentra enfocado desde un punto de vista teórico en el que se pretende establecer hilos de conexión entre distintas disciplinas como el arte, la arquitectura o la moda. A partir de la mirada de Balenciaga se sintetizan las lecciones más importantes de su trabajo. Estas ideas se explican y se llegan a contrastar con otros autores con el fin último de decantar estrategias con las que hacer frente al proyecto de arquitectura.



Preámbulo	7
<i>Geografía de Balenciaga</i>	
Cristóbal Balenciaga	13
Contexto histórico	23
<i>Universo de Balenciaga</i>	
Carácter español	29
<i>Trabajo de Balenciaga</i>	
Técnica del corte	39
Tejido	49
Cuerpo femenino	57
Conclusiones	63
Bibliografía	69

**Introducción personal**

La referenciación en la arquitectura y la curiosidad por conocer cuáles son los posos que van conformando a cada persona y que hacen a los arquitectos tener diferentes señas de identidad puede ser uno de los motivos de la realización de este trabajo. La definición de arquitectura resulta difícil y, además de la inexperiencia, puede ser porque sea la suma de muchas cosas.

El interés por la pintura, la moda, la escultura o el ballet siempre ha acompañado mi interés por la arquitectura y mucho antes quizás de que supiera que estos intereses podrían pertenecer a la misma familia. Son actividades relacionadas, donde todo tiene que ver y es posible que esto sea la razón por la cual la práctica arquitectónica plantea un límite difuso. Es interesante ver cómo se producen influencias recíprocas entre todas estas disciplinas y cómo ayudan a liberar la mente y a la vez ver que sirven para despejar dudas.

Las resonancias del arte o la arquitectura en la moda construyen sugerencias y plantean interpretaciones contemporáneas. La calidad del trabajo de Cristóbal Balenciaga y la mística y dedicación que envuelven sus diseños, además de su imponente papel en la industria de la moda, llamaron mi atención para conocer más sobre su manera de trabajar. Es ahí donde nacen las claves de este trabajo, en la aparición de conceptos que podían contener claves para el proyecto arquitectónico ya que las disciplinas, aparentemente de mundos totalmente diferentes, planteaban un lenguaje común lleno de discursos e intereses.

**Objetivos del trabajo**

Cristóbal Balenciaga se convirtió en la personalidad que prácticamente dominaba la industria de la moda en el siglo XX. Intransigente en su creatividad y en sus relaciones personales, era capaz de influir no solo en el cuerpo de sus clientas sino en su mente. Las mujeres de la época que vestían de Balenciaga habían adquirido una especie de certificado que les comprometía con su propia elección y la del diseñador.

A Balenciaga le caracterizaba una seguridad desarrollada en un momento que resulta difícil de concretar. Su nombre se convirtió en símbolo de perfección y elegancia. Educó su mirada de tal manera que la elección y el límite del color pasaban a ser algo único. Se mantenía tan sutil y firme como los artistas chinos y fue capaz de traer consigo la modernidad a pesar de ser un hombre que solo viajó entre Francia y España. La siempre renovada técnica del corte, por delante de todos los diseñadores coetáneos y su exquisito tratamiento de la estructura generaban serenidad en el movimiento, otorgando un aire ceremonioso que comenzó a desarrollar en España y continuó perfeccionando en París.

Balenciaga trabajaba como si pudiera anular la oscuridad, lo percedero o la desilusión. Inteligente y directo, hecho para durar para siempre. Había volumen, ingenio y gravedad. A pesar de que vale la pena intentarlo, es difícil conocer completamente la mente de un hombre como Balenciaga, para intentar comprender y decantar los valores que aquí nos atañen, los valores que son interdisciplinarios.

*Geografía de Balenciaga*



Fig. 1. Dormitorio de Balenciaga en su residencia de Igueldo, España.

Puede observarse la máquina de coser de su madre, objeto de gran significado para el modisto.

Fig. 2. El Palacio Aldamar, residencia de los marqueses de Casa Torres en Guetaria, España.

La extraordinaria ética de trabajo de Balenciaga fue inculcada a través de una dura infancia en Guetaria, un pueblo medieval situado en el País Vasco, en la costa atlántica española, donde nació el 21 de Enero de 1895. Su temperamento vasco, austero, determinado y trabajador, marcaron la cara pública que mostró a los demás. Guetaria era un pueblo de pescadores y sus habitantes eran aventureros y exploradores.<sup>1</sup>

La familia de Balenciaga era muy modesta. Se crió en el número 12 de la calle Aldamar, una casa de piedra y yeso de la estrecha calle del casco antiguo de Guetaria. El padre de Balenciaga, José Balenciaga Basurto, era un marinero que se convirtió en patrón de escampavía, capitán de un bote de remos llamado Guipuzcoana que transportaba personas entre el puerto y embarcaciones más grandes, incluyendo Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia. Con el tiempo adquirió una posición de cierta importancia en el pueblo y durante un periodo se convirtió en su alcalde.

José Balenciaga murió en 1906 y la madre del modisto, Doña Martina Eizaguirre Embil, figura querida en el pueblo, además de continuar su labor como costurera, se dedicó a arreglar redes de pesca para mantener a su familia: Cristóbal, su hermana Maria Augustina y su hermano pequeño Juan Martín. El afecto y admiración del modisto hacia su madre es evidente y se refleja en la manera en la que preserva su máquina de coser, como una reliquia casi religiosa (Fig. 1).

El trabajo de Martina Eizaguirre le llevó a mantener relaciones con algunas familias aristócratas locales que habían seguido el ejemplo de Alfonso XIII y habían establecido residencia en San Sebastián, convirtiendo la ciudad en un foco de atracción social y de la moda en el mar Cantábrico. La primera incursión de Balenciaga en el mundo de la alta costura fue cuando se animó a preguntar si podía copiar uno de los vestidos de París de la Marquesa de Casa Torres, quedando ella muy satisfecha con el trabajo realizado por el adolescente.

El conjunto de concurridas calles de Guetaria contrastaba con la residencia de verano del Marqués de Casa Torres. El Palacio Aldamar (Fig. 2), una villa de ladrillo rojo y azulejos del siglo XIX, quedaba enmarcada en la colina que coronaba topográficamente Guetaria, elevándose de manera casi teatral por encima del pueblo.<sup>2</sup>

El joven Balenciaga se mostró cautivado por la elegancia de la marquesa y por los vestidos de los grandes diseñadores parisinos que poseía. El mundo que ella representaba influyó en el acercamiento de Balenciaga a la moda. No se sabe mucho acerca de cómo fue el primer encuentro entre Balenciaga y la Marquesa de Casa Torres. Cuando Balenciaga tenía dieciocho años, ella lo llevó a París donde conoció al señor Doucet, coleccionista y gran modisto. Esto fue el comienzo de los largos años de aprendizaje hacia su profesión.

Balenciaga es uno de los creadores de la alta costura, junto con sus coetáneos Coco Chanel y Christian Dior. Fue testigo, por tanto, de los cambios en la moda impulsados por estos diseñadores que le acompañarían en sus comienzos como sastre.

1. Juan Sebastián Elcano, nacido en Guetaria, completó la primera vuelta al mundo en 1522 y, como Balenciaga mismo demostró, ambos estaban dispuestos a viajar más allá de sus horizontes.

2. El Palacio fue la antigua residencia de los marqueses de Casa Torres, abuelos de la reina Fabiola de Bélgica. El museo Cristóbal Balenciaga se ubica en un edificio nuevo anexo al Palacio Aldamar, obra del arquitecto cubano Julián Argilagos.



3. Prudence Glynn. "Balenciaga and la Vie d'un Chien" *The Times*, 1917.

Sobre Coco Chanel decía: "ella quitó todo el exceso y la parafernalia de la moda femenina".<sup>3</sup> El carácter y la humilde educación de Balenciaga determinaron la sobriedad de sus diseños pero sin duda, el trabajo que Chanel comenzó en la década de 1910 causó un gran impacto en el aprendizaje del modisto.

El diseñador había admirado la boutique de Coco Chanel en la ciudad francesa de Biarritz y estudió desde cerca su atractivo único. Tanto es así que Balenciaga copió y adaptó modelos de Chanel en sus establecimientos españoles. Durante la década de 1940, Balenciaga continuó utilizando telas de la marca Chanel, cuando su propia casa de moda estaba en pausa, y los dos diseñadores se convirtieron en íntimos amigos.

A diferencia de muchos otros modistos con sede en París, como Dior, Pierre Balmain o Jacques Fath, cuyas raíces tenían más relación con la burguesía y cuya educación recibida era extensa, Balenciaga era en gran parte autodidacta. Dejó la escuela primaria con trece años para poder aprender el oficio de su madre y ganarse la vida para poder ayudar a su familia. Trabajó en las galerías El Louvre en San Sebastián. Era uno de los varios establecimientos afrancesados de la ciudad que se convirtió en un centro de sastrería masculina cuyos principios Balenciaga fue admirando y aprendiendo. La prenda de Balenciaga más antigua que existe data de 1912, cuando solo tenía diecisiete años (Fig. 3). Un traje de seda negra con detalles de encaje marfil que combina la austeridad con la fantasía, era capaz de casar el drama con un gran sentido de la discreción.

En 1914, con tan solo diecinueve años Balenciaga abrió su propio establecimiento de corte y confección en San Sebastián, haciendo eco en silencio al patrón de los modistos parisinos y proporcionando no solo prendas para fiestas y la noche sino también ropa deportiva, destinada a la reciente aparición del culto al sol y las actividades en la playa. Años más tarde, la Marquesa insistió en que el joven Balenciaga abriera su propia casa en Madrid. Balenciaga se expandió abriendo salones en Madrid y Barcelona. Cristóbal Balenciaga amplió su conocimiento del corte gracias a la compra de diseños de otros modistos que admiraba y adaptándolos a la clientela española. Sentía gran admiración por Chanel y por Madeleine Vionnet, que transformó la construcción y el corte de la ropa femenina. Cuando Balenciaga la visitó en 1930 Vionnet cuestionó la necesidad de que copiara sus modelos en los salones españoles ya que consideraba sus propios diseños suficientemente válidos.

4. La Guerra Civil Española tuvo lugar desde 1936 hasta 1939.

Madrid estuvo sitiada durante 18 meses.

El comienzo de la Guerra Civil Española en 1936 llevó a Balenciaga a París.<sup>4</sup> Desde 1937 hasta 1968, Cristóbal Balenciaga perfeccionó y afinó el arte de la alta costura en sus ateliers monásticos de la avenida George V en el centro de París. La fascinación que tenía por las propiedades de la tela y las creativas respuestas que ofrecía a sus posibilidades, lo establecieron desde el principio como un maestro de su oficio.

Las exploraciones e innovaciones que llevó a cabo le aseguraron que su trabajo fuera tan intrigante e influyente en sus colecciones finales como lo había sido en su primera. De hecho, es sorprendente como produjo algunos de sus diseños más reflexivos e incluso provocativos en el amanecer de su carrera.



Fig. 3. Traje sastrero en bengalina de lana negra, Balenciaga, 1912. Confección manual. Perteneció a Doña Salvadora Egaña Balenciaga. Cristóbal Balenciaga Museoa.

Su talento hizo posible que generara un cuerpo de trabajo que garantizara la aprobación de sus compañeros, los aplausos de la prensa y grandes ganancias económicas a lo largo de los años.<sup>5</sup> Los clientes de Balenciaga son considerados hoy en día como importantes figuras de las cuales la industria de la moda busca su aprobación. En 1959, la casa Balenciaga obtenía los mayores beneficios a pesar de que Dior contaba con un número de empleados seis veces superior.

5. Christian Dior aplaudió su "genio creativo" y lo coronó como "el maestro de todos nosotros". Carmel Snow, editora de *Harper's Bazaar* se refirió a él como "el gran nombre en la moda".

6. La iglesia de San Salvador de Guetaria, construida entre los siglos XIV y XVIII, es de planta octogonal y está realizada en estilo gótico.

Balenciaga, además del gran vínculo que estableció con la profesión de su madre, consideraba la iglesia como una carrera y fue monaguillo de la iglesia de San Salvador de Guetaria.<sup>6</sup> Las lecciones tomadas de su madre Martina y de la religión son claves para entender el proceso creativo y la evolución de su carrera. Sin embargo, poco se conocía a cerca de la propia persona de Balenciaga. Entre medio de la dirección de su casa de moda y la producción de las colecciones, no tenía tiempo para reunirse con la prensa y los clientes.

La estrategia inusual de tener un diseñador rodeado por un aura de misterio generaba una publicidad de gran valor para la casa. El gran modisto evitaba la publicidad y las atenciones. Fueron muchos periodistas a los que llamó la atención esta atmósfera de misterio que rodeaba al individualista español y la frialdad con la que les recibía. Fuera intencionado o no, esta actitud era tan eficaz como las mejores campañas de publicidad.

Balenciaga por su parte controla todos los aspectos del proceso creativo, desarrollando las ideas él mismo o con un pequeño grupo de asociados. Los bocetos de estudio existentes comparándolos con la imagen de las prendas acabadas revelan el enorme desarrollo que tenía lugar entre la idea y la realización de la prenda de vestir y muestran el enfoque orgánico a lo largo de todo el proceso creativo. Para Balenciaga, las prendas esencialmente no comenzaban en un boceto sino con la tela.<sup>7</sup>

7. "El dibujo es sólo el principio del diseño", le dijo a su cliente Margaret Biddle. "Debo pensar en todo, desde la tela para los zapatos hasta que veo a la mujer completa como en una fotografía de color". Biddle, Margaret Thompson. "The Art of Dressing Well." *Woman's Home Companion*. Noviembre 1953.

El 12 de febrero de 1947, Christian Dior lanzó su propia casa de costura (con el respaldo financiero del considerado magnate textil Marcel Boussac). La imagen que proponía, conocida como el *New Look*, fue un éxito sensacional (Fig. 4 y 5). No planteaba nada radicalmente diferente a lo que Balenciaga estaba promoviendo, sin embargo, las siluetas de Balenciaga se lograron a través del corte y la manipulación de las propiedades intrínsecas de los tejidos, mientras que los diseños de Dior dependían de apuntalamientos elaborados. La ropa de Balenciaga rozaba el cuerpo pero nunca lo apretaba mientras que Dior tenía una gran cantidad de construcción interior.

8. Vladzio Zawrorowski d' Attainville era íntimo amigo de Balenciaga, un arquitecto y decorador franco-ruso.

Un año después del debut de Dior, d' Attainville<sup>8</sup> murió de forma inesperada. Balenciaga, perturbado ante esta situación, contempló el cierre de su negocio. Dior había vendido diseños a Balenciaga y venerado su talento. Alarmado ante la situación de una posible pérdida de prestigio de la alta costura de París, Dior convenció a Balmain a unirse a él en una visita a Balenciaga para disuadirlo de esta decisión. La generosidad de Dior continuó en julio de 1949, cuando se producía una amenaza en las salas de trabajo de alta costura de Balenciaga. Dior y su director de negocios, Jacques Rouet, fueron a ofrecer las costureras Dior que no eran miembros del sindicato en huelga de la Cámara Sindical para ayudar a terminar su colección. Balenciaga quedó alagado pero declinó la oferta.

A pesar de este profundo respeto de Dior por el trabajo de Balenciaga no podían haber sido más diferentes. Dior era una fuente de propagación de la feliz inspiración sin fin; Balenciaga sombrío y melancólico. Dior, genio para la publicidad y de gran fama, Balenciaga, en cambio, las aborrecía pero se lo merecía tanto como él.



Fig. 4. Dior, *New Look*. Fotografía de Serge Balkin. Publicado en *Vogue* 1 de Abril, 1947.

Fig 5. *Vogue* 1 de Abril, 1947. Revista en la que se muestra la nueva casa de Christian Dior, sus nuevas ideas extremadamente femeninas para las mujeres parisinas. Ilustración de la portada de Dagmar Freuchen Gale .



9. Los Bizcarrondos eran personas cultivadas, que le introdujeron en los tesoros de Italia, dejando a Balenciaga impresionado pero un poco intimidado.

El Balenciaga tímido y retraído vivía en un mundo de belleza soñado, un mundo de elegancia y lujo discreto. Se necesitaron muchos años de duro trabajo para compensar sus antecedentes, su temprana falta de oportunidades y su educación. La apreciación del arte español por parte de Balenciaga parece haber sido instintiva. Viajó poco; hizo tres breves visitas a Nueva York donde se dejó intimidar por la escala inhumana de los altos edificios y un viaje de turismo a Italia con Bizcarrondo.<sup>9</sup> Además de estos viajes y su estancia en París, Balenciaga visitó el Balneario de Fitero, en Navarra; y esquió en Saint Moritz, Arosa y Davos.

Balenciaga trabajó duro desde que era pequeño y nunca había lugar para relaciones casuales o superficiales. Sus círculos de amigos eran íntimos, de esas relaciones que no necesitan complicados mecanismos sociales para su supervivencia. El patrón de su vida fue básicamente determinado por la intensa rutina de creación de las colecciones de París y la supervisión de sus casas de alta costura en España.

A pesar de que desde el principio de su carrera en París Balenciaga contó con amigas cercanas entre las damas de la prensa, como Bettina Ballard en *Vogue* (quien le introdujo al fotógrafo André Durst meses antes de presentar su primera colección) y Snow y Marie-Louise Bousquet de *Harper's Bazaar* (a través de las cuales Balenciaga conoció a Givenchy), Balenciaga les hizo la vida un poco complicada. En marzo de 1956, frustrado por la difusión de sus ideas a través de la prensa y las posteriores copias de sus diseños, Balenciaga, junto con Givenchy, anunció que sus proyecciones de prensa se llevarían a cabo un mes después de haber presentado sus colecciones a los clientes y compradores. Esto significaba que la prensa debía volver en masa a París un mes después de haber visto y reportado los otros desfiles de alta costura. Este hecho aseguraba que ambos diseñadores recibirían atención independiente en un número posterior de las revistas, lo que les otorgaba la autoridad de la última palabra. Los motivos de su actitud hacia la prensa no eran causados por un sentimiento de superioridad sobre los demás, su obsesiva aversión hacia la publicidad era ocasionada por la imposibilidad absoluta que Balenciaga encontraba en explicar su oficio o como él se refería, *métier*.

Durante la década de 1960, a pesar de su profunda influencia, Balenciaga con su círculo cerrado de amigos y acólitos y sus ajustados horarios de trabajo, fue alejándose cada vez más de los desarrollos contemporáneos. Los diseños de Balenciaga se relacionaban con una sociedad católica antigua, hecha para unos pocos privilegiados. Cuando Yves Saint Laurent entraba en una nueva era de diseño, sentía que la influencia del siglo XIX del estilo de la Marquesa de Casa Torres aislaba a Balenciaga de la cultura juvenil. A pesar de esto, Balenciaga demostraba que no estaba interesado en seguir las nuevas modas.

Sin embargo, la colección de 1968-1969 de Balenciaga, fue la colección de un hombre muy joven junto con todo el conocimiento. Balenciaga, con setenta y tres años, mostró trajes con culottes (que había mostrado por primera vez en 1939, escondidos debajo de las faldas de envoltura), vestidos milagrosamente formados por una sola costura, y vestidos de noche extraordinariamente trapezoidales confeccionados en gazar (Fig. 6). A pesar de demostrar su capacidad de reinventarse, Balenciaga se sentía fuera de lugar en



Fig 6. Vestido de noche en seda negra, invierno 1967-1968. Sue Murray fotografiada por Irving Penn, *Vogue*, 15 septiembre, 1967.

un momento de cambio drástico del paradigma de la moda. La alta costura empezó a considerarse únicamente para las mujeres de una edad determinada y, por lo tanto, la revolución de las mujeres jóvenes marcó el inicio de un nuevo tipo de cuerpo y de un nuevo estilo emergente. La vida que apoyaba la alta costura se estaba terminando. La verdadera *couture* era un lujo imposible de llevar a cabo durante más tiempo. En años posteriores, su ropa se convirtió en algo demasiado reservado, demasiado estudiado y demasiado construido para las nuevas generaciones.





Fig 7. Uniformes diseñados por Balenciaga para *Air France*, colección de invierno, 1968.



Fig 8. Uniformes diseñados por Balenciaga para *Air France*, colección de verano, 1969.

Fig 9. Bocetos de Balenciaga para los uniformes de *Air France*, 1969.



Aunque Balenciaga manifestó su interés por explorar las ideas del *ready-to-wear*, reconoció sentir que era demasiado tarde para él aprender en qué consistía esencialmente el nuevo oficio de *métier*. Un ejemplo de ello es cuando se le encargó en 1966 diseñar los nuevos uniformes de *Air France*. Balenciaga quería ajustar cada uno de los seis mil uniformes el mismo (Fig. 7, 8 y 9).

Y así, en Mayo de 1968 se cerró la tienda. Sus cuatrocientos empleados lo supieron por primera vez gracias a los periódicos. Sus clientes también quedaron despojados. La considerable cantidad de prendas sin vender se vendió por mil quinientos francos cada unidad en un sótano que había sido creado especialmente para este fin.

Más allá del final de la carrera de Balenciaga, la mística que le rodeaba permaneció. Fue visto por última vez en público el 13 de Enero de 1971, en la misa del funeral de Chanel. Él se convenció de su retiro tras crear el vestido para la boda de María del Carmen Martínez-Bordiú y Franco, nieta del general Franco, y Alfonso de Borbón y Dampierre, nieto de Alfonso XIII, en Madrid el 9 de marzo de 1972. Se convertiría en una coda señorial a su carrera. Balenciaga había vestido a su madre, María del Carmen Franco y Polo, como una *Madonna* de Zurbarán. El vestido de novia para la hija evocaba las glorias del vestido de corte española del siglo XV en su gran pureza lineal y el contenido adorno medieval. Uno de los vestidos más significativos de su carrera que fue también objeto de su riguroso perfeccionismo.

Los planes audaces de Balenciaga para su retiro incluyeron recorrer finalmente la mítica España cuya imaginería e historia habían resonado en toda su obra y que apenas había sido capaz de explorar en los treinta años desde que se estableció en París. Viajó a Valencia con Ramón Esparza y Mitza Bricard, con la intención de comprar una propiedad cerca de su amigo el músico Rafael Calparsoro. Pero en el viaje de regreso, el 23 de marzo de 1972, sufrió un ataque cardíaco fatal. Tal fue su gran discreción que ni si quiera su amigo cercano Givenchy sabía nada de su enfermedad. El cuerpo de Balenciaga fue enterrado en el cementerio de Guetaria, rodeado por los pescadores y marineros del pasado, al frente del infinito Mar Cantábrico.



Fig 10. Entrada de la Boutique Balenciaga, número 10 de la Avenida Georges V en París, 1937.

Situar el contexto social y político durante los años de la práctica profesional de Balenciaga permiten comprender mejor la evolución de su obra así como el tipo de relaciones sociales y la clientela con la que trabajaba. Los clientes de Balenciaga pronto incluyeron la Familia Real Española. A la edad de veintiún años Balenciaga estaba vistiendo a la Reina María Cristina o la Infanta Isabel Alfonsa.

EL 14 de Abril de 1931 se declaró la Segunda República y Alfonso XIII fue exiliado del gobierno. Los consiguientes trastornos que trajo este acontecimiento y la pérdida temporal de la clientela esencial de Balenciaga provocaron el cierre de sus negocios y lo llevaron a una situación económica de quiebra. Años más tarde, cuando volvió a abrir su casa en San Sebastián, seguida de Madrid y Barcelona, fue bajo el nombre de Eisa, un diminutivo del apellido de su madre, Eizaguirre. La hermana de Balenciaga, María Agustina, junto con su sobrina y su sobrino, se encargaron de estos establecimientos.

La Guerra Civil Española comenzó con la llamada de Franco a las armas el día 18 de Julio de 1936 y terminó el 1 de Abril de 1939, cuando las fuerzas Republicanas cayeron ante las tropas nacionalistas apoyadas por la Italia Fascista y la Alemania Nazi. Durante este periodo Balenciaga se vio obligado a exiliarse. En primer lugar se dirigió a Londres ya que era un admirador de la sastrería británica y la tradición de corte y confección para una clientela exigente, parecida a la propia experiencia de Balenciaga. Se acercó al couturier Norman Hartnell, pero Hartnell junto con los problemas de visado de trabajo no prestaron muchas ayudas a Balenciaga en la capital. Debido a esto, Balenciaga volvió su mirada a París, probablemente debido a su amigo Vladzio Zawrorowski d'Attainville.<sup>10</sup> Esta significativa relación entre Balenciaga con el aristocrático d'Attainville, que parece haber comenzado en la década de 1920, pulió su gusto y provocó en Balenciaga una discreta metamorfosis social.

Balenciaga estableció su casa de costura en París junto con Nicolás Bizcarrondo (Fig. 10), a quién conoció en San Sebastián antes de emigrar a París. Preparó su primera colección para el invierno de 1937, cuando la guerra civil alcanzó nuevos puntos de violencia que incluían el bombardeo de poblaciones del País Vasco. Fue elogiado por sus vestidos negros artísticamente cortados, cuya sobriedad se aliviaba con un toque favorecedor de perlas en el cuello. Quizás era la amenaza de la guerra en Europa o tal vez el miedo a parecer demasiado rico para la plebe lo que llevaban a Balenciaga a diseñar estas creaciones austeras. El negro es tan negro que te golpea, un negro espeso, casi aterciopelado, una noche sin estrellas, que hace que el negro ordinario parezca casi gris. Diana Vreeland, editora de moda en la revista *Harper's Bazaar*, aseguraba que nadie había entrado jamás en París y se había apoderado completamente del corte y confección francés como hizo el español con sus fuertes formas. Carmel Snow, reconoció el genio de Balenciaga en el momento de su primer debut parisino en 1937: "En cuanto a mí una gran luz irrumpió en el mundo de la moda cuando vi la primera colección de París de Cristóbal Balenciaga. Mi primer vistazo de la severa elegancia de sus vestidos me hizo deseosa de seguir su desarrollo. Su estilo muy individual era demasiado nuevo, demasiado diferente. De alguna manera sabía que este diseñador revolucionaría la industria de la moda."

10. Ya que Balenciaga solo se comunicaba con facilidad en español, durante su estancia en París existía una barrera establecida por el idioma. Es por ello que d'Attainville se convirtió en la cara pública de la casa hasta 1940, cuando fue llamado al servicio militar. Otro papel importante que desarrolló d'Attainville para la casa fue el de sustituir a las hermanas Legroux a partir de 1942 diseñando los tocados, uno de los pocos elementos que Balenciaga permitía que añadieran fantasía a sus creaciones.



Fig. 11. Cristóbal Balenciaga  
portada *Vogue* París, mayo 1953.

Fig. 12. Cristóbal Balenciaga  
portada *Vogue* París, octubre 1950,  
fotografía de Regine Debrise por  
Irving Penn.

Fig. 13. Cristóbal Balenciaga  
portada *L'Officiel de la Couture et  
de la Mode de Paris*, abril 1951.

Fig. 14. Cristóbal Balenciaga  
portada *L'Officiel de la Couture et  
de la Mode de Paris*, octubre 1950.



La llamativa elegancia de las confecciones del modisto y el gran apoyo de la poderosa prensa que lo documentaba atrajo a clientela de gran importancia internacional. Antes de 1938, el segundo año de su negocio, publicaciones como *Vogue*, *Harper's Bazaar* y *L'Officiel* resaltaron la importancia del trabajo de Balenciaga, equiparando su peso a las casas de moda establecidas en París (Fig. 11, 12, 13 y 14).

Después de que Alemania invadiera Polonia el 1 de septiembre de 1939, el mundo de Balenciaga cambió una vez más. Las fuerzas alemanas ocuparon París el 22 de junio de 1940. A pesar de que la España de Franco se declaró "no beligerante", el país fascista era un aliado ideológico de las potencias del Eje, y como resultado, la posición de Balenciaga en París era relativamente favorable a los ojos de los ocupantes. Los alemanes hicieron intentos para transferir la alta costura francesa a Berlín, pero Lucien Lelong, el jefe de la Cámara Sindical de la alta costura, entidad organizadora oficial de la industria, consiguió impedir dicho traslado.

En 1944 los alemanes cerraron la casa de Balenciaga con el argumento de que había burlado las nuevas normas relacionadas con el uso de la tela. Sólo a través de la intervención del embajador español, finalmente a Balenciaga se le permitió volver a abrir. A lo largo de la guerra, Balenciaga en general resistió las modas extremas inventadas por muchas otras casas de alta costura para los advenedizos del mercado negro, que exigían efectos llamativos por el dinero que costaban. Durante la ocupación, numerosos vestidos de Balenciaga fueron sacados de contrabando de París.

Después de la liberación, el 25 de agosto de 1944, los periodistas y clientes internacionales quedaron impresionados por la tranquila seguridad de la ropa de Balenciaga. La silueta Balenciaga de la época, con la blusa siguiendo la línea del cuerpo y la plenitud suave de las caderas, se mantuvo esencialmente sin cambios desde finales de 1930 ya que Balenciaga aseguraba que no habría ningún cambio radical en la moda hasta que la posguerra hubiera terminado y se estableciera una nueva forma de vida. Mientras que el 12 de febrero de 1947, Christian Dior abrió su propia casa de costura, lanzando una novedosa colección conocida como *New Look*, es importante observar como para Balenciaga la guerra fue un momento de pausa para su trabajo. Un paréntesis que le permitió recuperar sus diseños, retomando su trabajo donde lo había dejado, para seguir evolucionándolos una vez que la guerra hubo terminado. Una situación compleja en Europa que sin lugar a dudas marcó su forma de trabajar y su evolución en el mundo de la moda.

*Universo de Balenciaga*



Fig. 15. Vista de la Iglesia de San Salvador desde la calle Nagusia en Guetaria.

Fig. 16. Vista del interior de la Iglesia de San Salvador en Guetaria.



A pesar de que los brillantes artesanos que se encontraban en París proporcionarían a Balenciaga el escenario ideal para perfeccionar la técnica, fue la sombra de España la que le acompañó durante esos años. El diseñador introdujo el estilo español en aquellos que vestían sus diseños. Nunca abandonó España. Tomó sus colores, sus atmósferas y sus costumbres y las adornó a su gusto. Balenciaga trajo consigo una clientela española, muchos de los cuales como él, eran exiliados. Esto provocaba que el potente recuerdo de su tierra natal estuviera incrustado en sus diseños.

Las dos décadas que pasó en España le otorgaron nombre y reputación como modisto y diseñador distinguido, creando un imperio de la moda con sede en Madrid, Barcelona y San Sebastián. Sin embargo, en París, donde abrió su casa de alta costura en 1937, fue donde llevaría a cabo los diseños que le otorgarían renombre internacional. En Francia las potentes influencias del arte español, la religión y la historia de España siguieron matizando su trabajo hasta los últimos diseños. Balenciaga proyectaba una nueva calidad en la alta costura con una imagen definida que no abandonaría los recuerdos de su propia tierra.<sup>11</sup>

No hace falta ir mucho más lejos de su pequeño pueblo natal para encontrar el origen de numerosas referencias en sus diseños. Guetaria, el pequeño pueblo del País Vasco, se organizaba en torno a la calle principal, flanqueada por casas del siglo XVII. Los habitantes de estas viviendas poseen los barcos que salen en primavera hacia los mares árticos. Las velas de estos barcos se cuelgan de un punto muy preciso para resistir o ceder a la presión del viento, diseñadas para responder a ciertas condiciones meteorológicas concretas.

Un pueblo de pescadores y creyentes que acuden a diario a la discreta iglesia de Guetaria. Los viñedos pintan el pueblo de un duro azul metálico, apagados azules lluviosos, grises con tintes verdes y oscuros marrones convertidos en café o incluso blanco, desgastados debido al temporal.

Los ojos de Balenciaga conocían la belleza de esta paleta de colores propios de las brumas del Atlántico, los barcos y sus pescadores. Una mujer caminando con uno de sus vestidos desplazaría el aire de manera que la falda se movería como una vela en el balanceo del mar. La parte delantera de la falda siempre iba por delante del propio paso, como las olas.

La iglesia de Guetaria se encuentra al final de la calle principal (Fig. 15). Su espalda queda rodeada por una calle asfaltada que conduce hacia abajo, hacia las criptas de la iglesia. En verano todo tipo de embarcaciones de vela llenan el puerto triangular, y la gente camina a través del arco de la catedral que da paso a la sombría calle. Dentro de la iglesia (Fig. 16), llama la atención la Virgen vestida con un largo manto negro con capucha y decoraciones en plata.<sup>12</sup> Se trata de una pequeña virgen que se lleva en procesión. La vehemencia de su ornamentación habitual había desaparecido, quizás debido a la Guerra Civil, ya que estaba sobriamente revestida, con un par de lentejuelas sobre un descolorido vestido.

11. "There's a flavor of Spain about his whole collection." *Harper's Bazaar*, 1938.

12. Los trajes del modisto a menudo recuerdan a los altares españoles, a los claveles bordados en los manteles de altar y a los mantos de las vírgenes.



Durante la primera mitad de la estancia de Balenciaga en París, la influencia española en su carrera está muy presente. Sus diseños hacían referencia a elementos muy reconocibles y evidentes como la bata de cola o las bailarinas de flamenco (Fig. 19). A pesar de que no asistía a las corridas de toros, otra referencia en sus colecciones eran los trajes de luces del siglo XIX.

Los vestidos de noche de esta época a menudo hacen referencia a los solemnes trajes y tocados de las infantas de Velázquez así como a las majas de Goya. Durante su juventud, Balenciaga conoció la aristocracia de Goya de finales del siglo XVIII cuyas mantillas de encaje negro vestían a las mujeres católicas y protagonizaban las procesiones y eventos religiosos (Fig. 17 y 21). En la colección de invierno de 1939 los vestidos de noche estaban inspirados en los retratos de la Infanta Margarita de Diego Velázquez (Fig. 18 y 20).

Fig. 17 (Dcha). Narcisca Barañana Goicoechea, 1810, Francisco de Goya. The Metropolitan Museum of Art, New York. En este cuadro, la infanta de España, de cinco años de edad, lleva un vestido con un corpiño ajustado que Balenciaga reinterpretará mezclando de forma inteligente elementos de forma histórica con formas contemporáneas.

Fig. 18 (Izq). Infanta Margarita, 1653, Diego Velázquez. Musée du Louvre, París. Las mantillas de encaje negro serán utilizadas con frecuencia por Balenciaga.

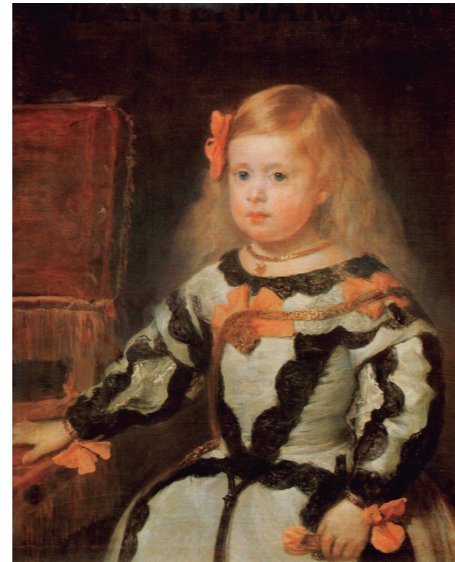


Fig. 19. Vestido de noche de seda y encaje negro, Balenciaga, 1951. Publicado en *Vogue*, septiembre 1951.

Fig. 20. Vestido de noche de seda y terciopelo negro, Balenciaga, colección invierno 1939. Publicado en *Harper's Bazaar* el 15 de septiembre, 1939. En esta imagen se aprecia la influencia las meninas de Velázquez.

Fig. 21. Vestido de encaje que deja ver en transparencia el cinturón-corpiño en color rosa, Balenciaga 1951. Foto tomada por Henry Clarke. El encaje, que según algunos historiadores viene del calado y la labor de bolillos del siglo XVI, tiene una larga tradición histórica y cultural.



Fig. 22. Portada *Life*. 27 Diciembre, 1968. “The power of Picasso-the demonic intensity, the elemental strength of his art- is rooted in the soil of Spain, the violent, passionate country where he was born. France proudly claims Picasso as its own- and with reason, considering his 64 years’ residence and his close involvement with French painting. But Spain is stamped indelibly on the souls of its children”.

13. Bowles, Hamish, *Balenciaga and Spain*, Nueva York, Rizzoli, 2010.

14. “Behind Him and within Him- Lies Spain.” *Life*. 27 diciembre, 1968.

La obra de Picasso lo pone en relación también con la disciplina de la pintura, ambos con una conciencia española que quedaba reflejada en sus pinceladas. Los dos comenzaron su arte en España y continuaron perfeccionándolo en París. La atmósfera común que rodea a estos personajes, quizás se deba en parte a la dualidad que ha caracterizado al país y que ya resaltaba Machado con sus “dos Españas”. España estaba grabada en la personalidad de todos ellos.<sup>13</sup>

El número de la revista *Life* de 1968 dedicado a Picasso (Fig. 22) describía España enumerando una serie de binomios que resumirían el contexto común de estos artistas<sup>14</sup>: “un paisaje duro y óseo, un pueblo extremadamente pobre y aristócrata, místico y terrenal, cruel y compasivo, amante de la risa y de la música salvaje y tan obsesionado con la mortalidad que encubren sus vidas en duelo y ensayan la muerte en días festivos por medio de las masacres en las corridas de toros. Esta es la nación cuya compleja naturaleza ha dado a sus artistas un tema sin fin”.

La identidad española también fue capturada a través de los aspectos visuales del baile flamenco. Algunos intelectuales del movimiento vanguardista de 1920 como Federico García Lorca<sup>15</sup> ya habían capturado la intensidad inherente del mismo. A lo largo de su carrera, Balenciaga llevó a cabo un proceso de abstracción de elementos como la bata de cola e incluso la indumentaria de flamenco, con su torera y el fajín. Durante los años previos a su establecimiento en París, Balenciaga viajó por España y conoció los elementos característicos de los trajes regionales. Las capas de Ávila, bufandas de Alicante o las faldas de Cáceres y Toledo encuentran sus ecos en el trabajo del diseñador.

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga,  
que no quiero ver la sangre  
de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

...

Y su sangre ya viene cantando:  
cantando por marismas y praderas,  
resbalando por cuernos ateridos  
vacilando sin alma por la niebla,  
tropezando con miles de pezuñas  
como una larga, oscura, triste lengua,  
para formar un charco de agonía  
junto al Guadalquivir de las estrellas.

...

Que no hay cáliz que la contenga,  
que no hay golondrinas que se la beban,  
no hay escarcha de luz que la enfríe,  
no hay canto ni diluvio de azucenas,  
no hay cristal que la cubra de plata.  
No.

¡Yo no quiero verla!

15. *Lamento por Ignacio Sánchez Mejías*

Federico García Lorca  
1899-1936



Puede que Balenciaga no se considerara a sí mismo un artista, pero el alto concepto que los artistas contemporáneos tenían de él se evidencia en tributos como “Homenaje a Balenciaga”, una escultura monolítica de hierro de 1990 de Chillida. Miró, casi contemporáneo de Balenciaga, creó un trabajo incorporando el nombre del diseñador que fue usado para la portada del catálogo que se hizo para la exposición póstuma de Balenciaga en 1974 en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid: *El Mundo de Balenciaga* (Fig. 23). Este trabajo sería el tributo de una gran fuerza creadora española a otra.

Hacia finales del siglo XVII, el poder de España se había desvanecido debido a las guerras, económicamente desastrosas y al inepto gobierno de los Habsburgo. La supremacía de la corte decayó y, como árbitro del estilo europeo, éste decayó junto con ella. En su lugar, la corte de Luis XIV en Versalles, con su obsesión casi fetichista por las lindezas de los vestidos, el estilo y la etiqueta, se convirtió en el árbitro del gusto real y aristocrático. La influencia francesa empezó a extenderse por España con la llegada de los Borbones, que empezó en 1700 cuando Felipe V, nieto de Luis XIV asumió el trono de España. Felipe, que había nacido en Versalles, asumió la reconstrucción del Palacio Real de Madrid (que había sido destruido por un incendio en 1734) con un claro estilo barroco. Bajo la monarquía de los Borbones, España se volvió hacia Francia para marcar estilos. Su carácter nacional, sin embargo, era demasiado fuerte para sucumbir completamente a las modas reales y posteriormente imperialistas de Francia.

Por ejemplo, los cuadros de Goya de la 1ª mitad del s. XIX de la Reina María Luisa reflejan la distintiva hispanización de los modelos franceses que se manifestaba en un amor por las joyas y un entusiasmo por el brillo dorado y plateado del encaje. Isabel II, nieta de M<sup>a</sup> Luisa, compartía este entusiasmo, como revela el cuadro de 1843 de Vicente López y Portaña (Fig. 25). En un vestido de noche de Balenciaga de 1963, el exquisito bordado es reproducido mediante lentejuelas doradas y cuyo brillo es apagado por los hilos de seda que las envuelven. La falda acampanada del vestido rememora el de Isabel; como siempre, aquí el diseñador dejó la tela de la falda sin forrar, mostrando las propiedades naturales del material (Fig. 24).

Los magistrales vestidos de noche y de novia de Balenciaga, aun habiendo sido creados en Francia, siguen siendo de carácter esencialmente español. Sus cortes solemnes, hieráticos y majestuosos tendrían siempre presentes el origen de Balenciaga. A pesar de ser tremendamente contemporáneos, Balenciaga, clásico y eterno, se mantendrá siempre fiel a sus orígenes.

La evolución de Balenciaga fue tranquila en el tiempo y estaba basada en el conocimiento de los tres elementos fundamentales: la técnica del corte, el tejido y el cuerpo femenino.



Fig. 23. Portada del catálogo para la exposición *El Mundo de Balenciaga*, Joan Miró, 1974.

Fig. 24. Deshabillé de noche de encaje marfil con flores (Marescot), bordado de viscoso beige sobre satén marfil, Balenciaga, París, 1963.

Fig. 25. Reina Isabel II de España, Vicente López y Portaña, 1843. Museo del Romanticismo, Madrid.

*Trabajo de Balenciaga*

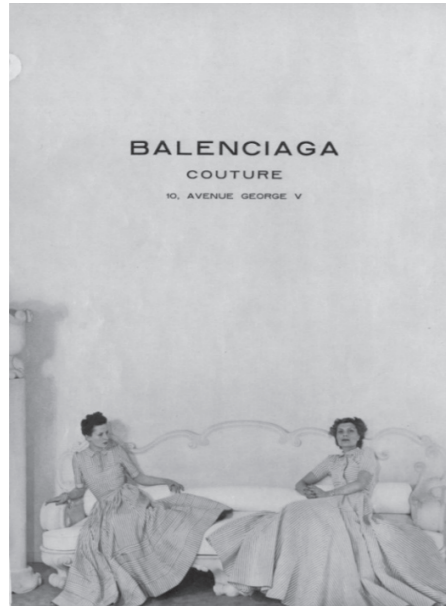


Fig. 26. Boutique Balenciaga, número 10 de la Avenida Georges V en París.



Fig. 27. Cristóbal Balenciaga en la Boutique Balenciaga, número 10 de la Avenida Georges V en París.

Balenciaga trataba las telas como un escultor trata la arcilla o el mármol. Cada diseño de Balenciaga era una obra de arte esculpida en tela. La confección llevada a cabo por el modisto era la propia de un artista, sin embargo, él se refería con determinación a “su oficio”. Una de las características de Balenciaga era la perfeccionada técnica del corte. El proceso de perfeccionamiento de la técnica conlleva un proceso de abstracción y depuración formal que nace de la austeridad propia de su carácter y está presente desde los inicios de su carrera.

Sin ir más lejos, este mundo de serenidad y moderación se respiraba en su casa de costura en París. El atelier se ubicaba en el cuarto piso del imponente edificio de apartamentos de 1887 en el número 10 de la Avenida Georges V (Fig. 26 y 27). La boutique, de paredes blancas y molduras barrocas, abrió en 1948. Fue decorada por Christos Bellos y contaba con una disposición exquisita de escaparates decorados por el escultor Janine Janet. El ambiente de todo el edificio era serio e incluso amenazador. El estudio era totalmente blanco y sin ornamentos y a diferencia de las frenéticas casas de Balmain o Dior, la casa de Balenciaga era extremadamente severa y de un intenso silencio, una atmósfera que, según sus clientas, recordaba a un convento.<sup>16</sup>

Las maniqués de la casa de Balenciaga contribuyeron a la atmósfera austera. Eran elegidos para reflejar los diferentes tipos de cuerpo de sus clientas en lugar de generar prototipos ideales de belleza o generar maniqués en función de la imagen del diseñador, como era el caso de las de Chanel.

Por lo que respecta al aspecto general, durante mucho tiempo – antes del saco y la túnica –, Balenciaga prefería, como lo hace el arte Japonés, lo horizontal a lo vertical. Sus prendas tomaron una gran amplitud, cercanas al vestuario del teatro tradicional Japonés.<sup>17</sup>

El trabajo del modisto manifiesta un proceso de gran depuración, patente en la evolución del corte de sus vestidos. Sus primeros diseños, como en la colección de 1939, tienen influencia historicista y reflejan de manera más evidente rasgos de la moda del siglo XVII (Fig. 28). Finalizada la Segunda Guerra Mundial, Balenciaga presenta la línea barril en 1946 (Fig. 29). Aparecen conceptos que marcarán la nueva imagen de la moda como la fluidez que consigue con estos vestidos, evitando figuras encorsetadas y apareciendo así formas que envuelven el cuerpo sin oprimirlo. En 1951 introduce el traje semientallado, caracterizado por su volumen en la espalda que contrasta con el talle ajustado en el frente. La síntesis de estos dos diseños tiene lugar en 1955 cuando presenta la túnica, un vestido de dos piezas de líneas rectas y depuradas (Fig. 30). Este proceso de abstracción continúa en 1957 con el vestido saco (Fig. 31) y en 1958 con la presentación del vestido *baby doll*, caracterizado por la sencillez de la silueta trapezoidal que elimina el talle (Fig. 32). Son creaciones que han experimentado la depuración de las formas, posible gracias al estudio y al conocimiento de los grandes iconos de la moda que Balenciaga copió y observó durante años. Este largo proceso, donde se manifiesta su maestría y originalidad, termina en torno a 1967 (Fig. 33) con sus últimas colecciones, donde Balenciaga introduce formas más puras y de gran abstracción, quedando sus trajes reducidos a un solo gesto.

16. Miller, Lesley Ellis. *Cristóbal Balenciaga: Modisto de Modistos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

17. La influencia de la cultura japonesa siempre estuvo presente. Durante varias colecciones se vieron pequeños sombreros de terciopelo negro con una pestaña recta hacia arriba en la parte posterior, como los ya desaparecidos sombreros de los japoneses, *shóguns*, imperturbables sobre su elegante figura.





Fig. 28. Vestido de noche de influencia historicista n. 183, Balenciaga, primavera/verano 1939. Cortesía de los Archivos de Balenciaga.

Fig. 29. Henry Clarke, traje de línea barril, *Album du Figaro*, Balenciaga, 1950.

Fig. 30. Vestido túnica, Balenciaga, 1955. Cortesía de los Archivos de Balenciaga.

Fig. 31. Vestido corte de saco de seda negra, Balenciaga, verano 1958. Cortesía de los Archivos de Balenciaga.

Fig. 32. Vestido línea *baby-doll*, primavera/verano 1958.



Fig. 33. Vestido de novia y velo de seda blanca de organza, satén y gazar de seda, Balenciaga, verano 1968.

18. Cristóbal Balenciaga. *Un legado atemporal*. Getaria: Cristóbal Balenciaga Museoa, 1 enero - 31 diciembre, 2016.

19. En el vestido de cóctel de color negro de 1967 se representa este minimalismo constructivo característico de sus últimos diseños. Realizado en un solo paño, carece de costuras. Se cierra en el lateral izquierdo mediante una hilera de 4 botones forrados del mismo tejido.

En la segunda mitad de su carrera, durante sus años en París, los experimentos de Balenciaga con la estructura y la forma se hicieron más innovadores y abstractos, como hemos visto en las colecciones de verano que introduce el vestido túnica y el vestido de corte *baby-doll*.<sup>18</sup> A partir de este periodo, las referencias españolas seguirían siendo fundamentales en su trabajo pero fueron sufriendo un proceso de abstracción hasta el año de su retirada en 1968. Entre 1937 y 1968 Cristóbal Balenciaga introdujo nuevas siluetas en el mundo de la moda, lo que constituye una de sus mayores contribuciones a la industria de la indumentaria femenina. El modisto innovó mediante la presentación de líneas y volúmenes sorprendentes que rompían con lo establecido.<sup>19</sup>

En las obras de estos años vemos cómo las velas de los barcos que salen desde el puerto de Guetaria envuelven sus vestidos y recuerdan también a las telas de los santos que rodeaban el altar de San Salvador de Guetaria, o a la nebulosa que rodeaba a los personajes de los cuadros de Zurbarán o El Greco (Fig. 34 y 35). Es evidente cómo sus vestidos hacen referencia a la profunda vida religiosa del diseñador. Los hábitos de las monjas o las túnicas de la virgen que paseaban durante la Semana Santa son transformados para alcanzar la magnificencia de la presencia escultórica a través de la forma sencilla y la costura mínima, que contrasta con los orígenes de la práctica del modisto. Estos elementos se ven reflejados en los experimentos de la década de 1960, cuando Balenciaga se encontraba dentro de la búsqueda de tratamientos cada vez más reductivos, generando tejidos muy innovadores que dieron lugar a prendas sofisticadas y dramáticas, construidas con el mínimo de costuras y evidenciando a Balenciaga como el precursor de la modernidad en la industria de la moda.

El diseñador estaba tan interesado en lo que la modernidad podía ofrecer como en las riquezas culturales del pasado. Quizás es este el elemento que le proporciona su gran nivel profesional y artístico, elevando sus diseños a la categoría de arte.

La casa española se regía por la gran regla de la eliminación como secreto de la elegancia. Esta filosofía, la materia del diseño, era similar a la de Chanel. Ambos se dieron cuenta de que las mujeres, en la moda, deben verse excepcionales pero no exageradas y compartían que la ropa debe hacer sentir cómodo al usuario. Cuando una mujer camina, el vestido debe caminar; cuando baila, el vestido debe bailar y al alzar el brazo, la chaqueta debe moverse con naturalidad. Los trajes de Balenciaga, incluso los más sofisticados, reflejan la simplicidad y facilidad del movimiento.

Sin embargo, Balenciaga limita sus extravagancias a sus accesorios para la cabeza. Mientras tanto, continuó refinando y perfeccionando las siluetas de la manera que había iniciado a finales de 1930. Él se basó en elementos del traje regional español que había observado en sus viajes por el país y en su extensa biblioteca de material de moda y vestuario relacionado. El *peplum*, por ejemplo, que deriva de la blusa de la corte del siglo XVII, lo trabajó durante décadas. En respuesta a las restricciones de tela durante la guerra, Balenciaga sentía la necesidad de elaborar ropa con múltiples funciones, práctica y mediante superposición de accesorios las prendas de vestir podrían ser transformadas fácilmente.



Fig. 34. Vestido de noche de terciopelo gris y seda, Balenciaga, invierno 1948. Publicado en *Vogue*, noviembre, 1948.

Fig. 35. Domenikos Theotokopoulos (El Greco), *La Crucifixión*, 1597-1600. Museo Nacional del Prado, Madrid.





Fig. 36. Santa Casilda, Zurbarán, 1630-1635. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.

Fig. 37. Vestido de noche, Balenciaga, 1951. Foto por Louise Dahl-Wolfe.

Fig. 38. Residencia Infantil de Verano, Miraflores de la Sierra, Madrid, 1957-1959, Alejandro de la Sota.

En la última década de su carrera, es cada vez más patente el interés por explorar el potencial escultórico de sus trajes. Uno ve las abstracciones de la pintura de Joan Miró en 1920 e incluso las siluetas de las esculturas de su amigo Eduardo Chillida. La amistad de Balenciaga con los distinguidos coleccionistas Aimé y Marguerite Maeght lo puso en contacto con una serie de artistas contemporáneos que incluían a Alberto Giacometti, Miró, Georges Braque y Marc Chagall. Toda la obra de Balenciaga resuena con ecos de la poderosa historia del arte de España. Su colección personal de arte era ecléctica, abarcando desde una cabeza de Cristo de Zurbarán del s. XVII, a trabajos de Georges Braque, de Chillida y otros.

Por otro lado, el corte de sus diseños hace referencia a un tratamiento pictórico. El juego de volúmenes genera unos reflejos y una luz que está muy presente en retratos de artistas como Zurbarán o Goya. Balenciaga concibió estolas, colas y bandas de tela en las que el material, generalmente tafetán de seda, cae como dictan sus propiedades inherentes para proporcionar contrastes de textura y tonalidad en su ropa. Este tratamiento pictórico también refleja la representación de los paños en los trabajos de El Greco y de Zurbarán.

Es capaz de tratar el tejido de forma volumétrica, como si de una pintura se tratase. El tafetán rosa que envuelve el cuerpo superior de un vestido de noche bordado en color marfil de verano de 1951 termina en un lazo gigante a la espalda. La portadora tiene la opción de pasar los brazos por las lazadas como si fueran mangas. Este lazo refleja los volúmenes extravagantes de tela que se convierten en colas representadas por Zurbarán en sus retratos de Santa Isabel de Portugal y Santa Casilda de Toledo (Fig. 36 y 37). Zurbarán, hijo de un sastre, se hizo justamente famoso por su exquisita representación de los paños: aparentemente preparaba sus modelos en figuras a pequeña escala.

Los artistas flamencos introdujeron en España el concepto de vestir a las santas con elaborados vestidos cortesanos de la época. Zurbarán fue aún más allá, inventando combinaciones muy inusuales de color y dibujo que insinúan un escenario exótico o un vestuario arcaico.

Un vestido en tafetán de seda de color gris claro de la colección del Museo de la Ciudad de Nueva York, tiene una falda que cae a plomo hasta el suelo por delante pero adquiere todo su vuelo por detrás. Asombrosamente, Balenciaga cortó estos elementos de una sola pieza, guiándose por la trama de la tela. Los talleres de la mayoría de los modistos coetáneos habrían requerido costuras e infraestructuras elaboradas para lograr este efecto. Trataba los vestidos manejando la tela de atrás a delante, donde, en otra muestra de maestría de construcción sutil, sus pliegues aportaban una esbelta figura al cuerpo. Sus vestidos quedan reducidos a una única costura, un único gesto.

Esta reducción conceptual del corte viene determinada por el proceso de eliminación de lo superfluo posibilitado por un largo camino de conocimiento que permite llegar a la esencia de su voluntad, al fin último que quiere conseguir con su diseño. Este concepto no está muy alejado del que lleva a cabo Alejandro de la Sota en la Residencia Infantil de Verano Miraflores de la Sierra (Fig. 38).

20. El acampanado volumen de su vestido de baile en gasa de seda de verano de 1958 sugiere el vestido llevado por la Marquesa de Pontejos en el retrato de Goya, en el que la curiosa mezcla de lo francés (la sobrefalda polonesa) y lo inglés (el rústico sombrero de paja) dan como resultado un conjunto inconfundiblemente español.

21. Según el francés A. Laborde en *A View of Spain* "la mantilla podía apartarse del rostro al abanicarse, de manera que flotara por encima de la cabeza... dándole prominencia y brillo a los ojos."

Para su colección de invierno de 1939, Balenciaga mostró un conjunto de vestidos de noche que estaban directamente inspirados en los famosos retratos de Velázquez de 1650 de la Infanta Margarita y sus damas. Se hicieron muy populares. *Vogue* y *Harper's Bazaar* los publicaron y Bergdorf Goodman compró los modelos. Fue un momento oportuno. Aquel verano, el reciente gobierno Nacionalista de España permitió una exposición conjunta de obras de arte del Prado y otras instituciones, que incluía pinturas icónicas del Greco, Murillo, Velázquez (34 obras) y Goya (38 obras) en el Musée d'Art et d'Histoire de Ginebra. Reforzando la significativa historia cultural de España y la identidad nacional, los cuadros tuvieron un potente efecto en la alta costura parisina, y la prensa rápidamente reseñó las resonancias en el trabajo de Balenciaga. "La austeridad y la suntuosidad van de la mano", escribió *Harper's Bazaar*. Quedaban directamente relacionados los cuadros de la exposición del Prado en Ginebra con vestidos rígidos y enteros como los de las pinturas de Velázquez; tocados de plumas que enmarcan la línea de la cabeza de las Infantas; grandes cantidades de un mortecino y dramático color negro iluminado por toques de rojo escarlata.

Las referencias a Goya en Balenciaga<sup>20</sup> pueden ser muy claras, como en un vestido cocktail de invierno de 1948 de seda rosa velado con encaje negro, con un cuello añadido que recuerda a la pañoleta que lleva la Duquesa de Alba en su retrato de 1797 (Fig. 39), y también en un vestido de noche de verano de 1962, con su cuerpo de encaje negro y falda marfil ligeramente alta de cintura. Un vestido que revela la parte baja de la pierna, como lo hacían las faldas de las provocativas mujeres españolas de finales de siglo XVIII. Pero, sin embargo, otras veces las interpretaciones de Balenciaga eran más indirectas.

Para un vestido con una llamativa parte de arriba en encaje negro que contrasta con la falda de corte limpio (Fig. 40), Balenciaga parece haber reinventado la mantilla de la Duquesa de Alba llevaba sobre su voluminoso peinado en el retrato de Goya de 1797. La "mantilla", prenda tradicional española que cubre la cabeza, era una posesión preciada. Se mantenía en su sitio por medio de una peineta o una cinta, que la sujetaban también al levantarla. Este extraordinario conjunto ejemplifica la abstracción cada vez mayor del trabajo de Balenciaga en los años 60, un contrapunto a las piezas buscadas por sus clientas que constituían la parte principal de una colección.<sup>21</sup>

Balenciaga llevó a cabo su propia interpretación de este mundo compuesto por encajes y mantillas, bordados y tocados o el negro de los hábitos religiosos. Ensanchó los hombros y eliminó la cintura, creando una nueva silueta femenina que vino determinada por una interpretación sobria y depurada del conocimiento que adquirió a lo largo de los años sobre la técnica del corte. En la última etapa de su carrera las referencias que se han ido señalando aparecen de manera menos directa, se aleja de vestir al cuerpo, lo empieza a tratar como un volumen abstracto. Por ello, diseña estructuras geométricas, simplifica las líneas llegando a una síntesis depurada. Lleva a cabo una propia interpretación sobria que tiene como consecuencia estructuras de gran actualidad, vestidos arriesgados para una época cuya paleta de colores era el blanco y el negro. Es por ello que, gracias a la técnica, Balenciaga consiguió incorporar el tiempo en su obra, llevando a cabo piezas atemporales que aún hoy en día siguen siendo de gran actualidad.



Fig. 39. Retrato de la Duquesa de Alba, Goya, 1797.



Fig. 40. Vestido de noche de gazar y encaje negro, Balenciaga, verano 1962. Foto tomada por Cecil Beaton.



Este profundo respeto por la tradición y la línea clásica más pura no está reñido con la moderna experimentación de sus diseños. Balenciaga jugó con la abstracción de la forma y la revelación del cuerpo. A partir de los años 50, los experimentos de Balenciaga con la forma y los estampados dinámicos iban emparejados con su creciente compromiso con el mundo del arte contemporáneo, que se hizo más profundo a través de su relación con los eminentes coleccionistas Aimé y Marguerite Maeght. Esto se ve reflejado, por ejemplo, en su cautivador vestido de cocktail de invierno de 1967 (Fig. 41) que comparte el perfil de la línea en el aire del Cuadro (Azul) de 1927 de Joan Miró (Fig. 42).



Fig. 41. Vestido de cocktail,  
Balenciaga, invierno 1967,

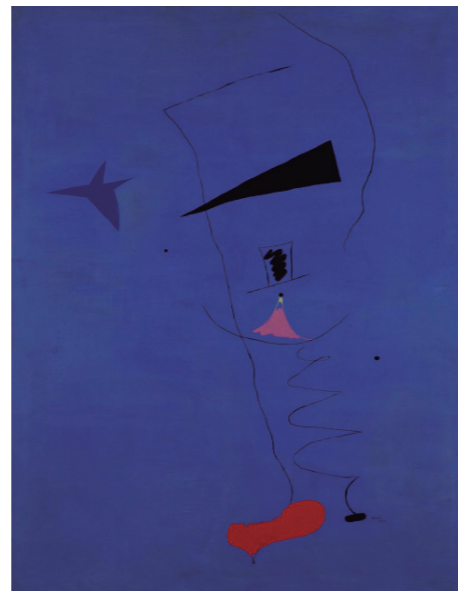


Fig 42. Cuadro (Azul), Joan Miró,  
1927.

El gobierno francés ofreció subsidios a las casas de moda de París, siempre que limitaran su uso de telas extranjeras al 10 por ciento. Balenciaga renunció a adquirir estos incentivos financieros. En cambio, desarrolló estrechas relaciones de trabajo y en algunos casos amistades con, entre otros, Gustave Zumsteg Abraham en Zurich, Miki Ascher de Gran Bretaña y Bernat Klein, con quien trabajó en prendas de lana de textura extraordinarias. Con Gustave Zumsteg conoció el gazar, una gasa de seda rígida, tejido suelto que le permitió el diseño de vestidos de noche tan quebrados así como sus trajes y abrigos, y dio lugar a algunas de sus prendas más arquitectónicas. También utilizó telas que provenían de Escocia, Lancashire e Italia. Las combinaciones de tela de Balenciaga eran a menudo sorprendentes pero de gran eficacia.

Una vez hechas las elecciones de tela, el verdadero trabajo tenía comienzo. Feliza Salvagnac, que fue traída desde San Sebastián a París en 1937, dirigió el taller de corte y confección de Balenciaga hasta que se cerró la casa. Aseguraba que en el taller, Balenciaga podía fácilmente convocar noventa pruebas para una sola colección. Se necesitaba coraje para trabajar con Balenciaga; su ojo hipercrítico atisbaba cada error, pero cada corrección estaba justificada, por lo que era necesario aceptar estas críticas. En cada una de las noventa y tres colecciones de la carrera de Balenciaga siempre había un vestido negro que había sido completamente cortado y hecho por él.

Las colecciones de París a menudo estaban formadas por más de doscientos modelos que se mostraban en presentaciones que podían prolongarse hasta más de dos horas. Para los salones de Eisa se hizo una selección de aquellos modelos que se consideraban más adecuados para el mercado español, y el personal de París viajaría para explicar los puntos más finos de los nuevos diseños. Eisa fue también de gran ayuda para los estadounidenses porque la ropa de Balenciaga se podía adquirir allí por la mitad del precio. La ropa era excelente y un poco más barata que en París. Las políticas proteccionistas de Franco significaban que era ilegal importar los textiles en España, por lo tanto la propia próspera industria textil se centró en gran medida en Barcelona. Como resultado, las mujeres con estilo se desplazaron hacia Eisa para la compra de ropa de Balenciaga confeccionada mediante telas españolas menos costosas. Balenciaga también utilizaba estos puestos para entrenar o perfeccionar a sus trabajadores. Aquí se les permitía aprender de sus errores antes de ir a París, donde los errores no tenían lugar. Es por esto que Courrèges y Emanuel Ungaro, quienes comenzaron su carrera como sastres para Balenciaga, trabajaron primero en Eisa.

A las clientas privilegiadas, como por ejemplo Rosamond Bernier,<sup>22</sup> a menudo se les dieron las referencias para las telas de los modelos originales de París para que pudieran adquirirlos y discretamente proporcionarlos a los trabajadores en Eisa. El contrabando de textiles a través de la frontera era una tradición establecida hacía mucho tiempo. La señora Bernier obtuvo privilegios por parte de la casa de Balenciaga debido a su distinguida apariencia, su dominio del español, y sus conexiones con el mundo del arte contemporáneo. A la señora Bernier se le dio las referencias de tela de seis modelos que ella admiraba de una colección para que se los hicieran en Eisa en Madrid.

22. Rosamond Bernier (Filadelfia, 1920). Además de coleccionista de miles de piezas de Alta Costura se ha dedicado al arte, principalmente mediante su revista *L'Oeil*. Pertenece a esa generación que viajó cuando nadie lo hacía y se relacionó con artistas como Picasso, Miró o Giacommetti.

23. Tom Kublin fue uno de los pioneros en capturar el movimiento, la esencia y el estilo de las propuestas de diseñadores como Coco Chanel y especialmente Balenciaga. Entre 1959 y 1968, el fotógrafo formó parte de la revista *Harper's Bazaar* en su época de oro.

El perfeccionismo de Balenciaga se extendía al altamente refinado gusto por el color. Colores nunca vistos como vibrantes violetas que recordaban a los conventos o monasterios. En la década de 1960 Balenciaga ocasionalmente enviaba pares de prendas con innovadoras combinaciones de colores de gran contraste o incluso una en negro y otra en color. Los efectos dramáticos del color fueron capturados por los vídeos de Tom Kublin<sup>23</sup> de las pasarelas a partir de 1961 hasta 1968. Tom Kublin fue amigo de Balenciaga y documentó su trabajo desde finales de 1950 hasta su retirada. Las películas muestran las prendas en movimiento, el vuelo, la caída del tejido, la levedad.

El uso que Balenciaga hacía de la fuerza del color alcanzó más allá del mundo de la moda, llamando la atención de artistas como Matisse. Observando la paleta de colores de Balenciaga, es evidente afirmar que creía en la incuestionable elegancia del blanco y el negro. Sin embargo, fue capaz de incorporar el color sin perder esta elegancia, formando un hermoso contraste con la tez de sus clientas. Mediante el trabajo de la tela lleva a cabo juegos de sombras y pone en valor la presencia de los contrastes. Trajo el rojo desde España (Fig. 43), el verde de los olivos y el azul del mar de Guetaria. Son visibles las combinaciones de negro y beige o las de negro y gris que adoptó de Goya. Un particular color canela era conocido como “marrón Balenciaga” que combinaba a menudo los oscuros marrones y los negros que se pueden ver en las pinturas de Antoni Tàpies (Fig. 44 y 45). Estos colores están también presentes en los santos del siglo XVII de Zurbarán, los retratos de la realeza de Velázquez o en los bodegones de vegetales de Juan Sánchez Cotán. Las combinaciones de color eran de lo más inusual, como el mostaza o un profundo color frambuesa junto con intensos verdes oscuros.

Fig. 43. Abrigo rojo, Balenciaga, 1950. Fotografía por Richard Avedon en *Ladies Home Journal*.



Fig. 44. Antoni Tàpies, 1955.

Fig. 45. Vestido marrón, Balenciaga, 1952.



24. Bowles, Hamish. *Balenciaga and Spain*. Nueva York: The Fine Arts Museums of San Francisco and Skira Rizzoli Publications, 2010.

El carácter profundamente piadoso de Felipe II marcó la pauta de la austeridad real tan característica de la indumentaria española, notable por su uso del negro, un color símbolo de renuncia. Carlos V “veía el negro como un color majestuoso merecedero de su rango y poder, pero también un color virtuoso, símbolo de humildad y templanza”. Para su hijo, el negro era el símbolo de “todas las virtudes cristianas”.<sup>24</sup> También era, quizás de una manera perversa, símbolo de riqueza. Fallos en las técnicas de teñido hacían que los negros de la época medieval fueran raras veces verdaderos negros, sino más bien estaban más cerca del azul oscuro, el marrón o el gris. Las telas teñidas empleando estos pobres métodos tenían tonalidades irregulares y el color poco sólido, así que su uso estaba limitado a vestidos para las clases bajas o para penitencia y duelo, este último un convencionalismo que continuaría a lo largo de la vida de Balenciaga. Gradualmente se desarrollaron tintes negros más intensos pero su fabricación era un procedimiento muy costoso, de manera que una tela teñida de un profundo, rico y verdadero negro estaba reservada a las clases dirigentes. Bajo el reinado de Felipe IV en la primera mitad del s. XVII el “vestido de color” estaba prohibido e incluso los extranjeros eran recibidos sólo si llevaban el vestido negro preceptivo. El carácter particular de la indumentaria española estaba determinado en gran medida por una serie de leyes dictadas por varios monarcas que limitaban el uso de algunas telas, colores, pieles y adornos en la corte.

25. François Lesage (31 marzo 1929 - 1 diciembre 2011) fue un bordador de la alta costura francesa. Se convirtió en un punto de referencia a nivel mundial en el arte del bordado, que trabaja para los grandes establecimientos de moda y la alta costura.

“Para mí, Balenciaga es el Escorial”, dice François Lesage.<sup>25</sup> Con esta metáfora se refiere a la dualidad del trabajo de Balenciaga, por la manera de combinar el esplendor del vestido cortesano español y el poderoso ritual y el misticismo de la Iglesia Católica. El Escorial, construido por Felipe II en el siglo XVI, siguiendo las descripciones del templo de Salomón, fue concebido en el apogeo del poder imperial de España. Dedicado al mártir del siglo III, San Lorenzo, fue a la vez monasterio, palacio real y mausoleo. También se convirtió en almacén y vitrina de arte nacional, albergando numerosas obras de arte de El Greco, Juan Pantoja de la Cruz y Diego Velázquez.

La majestuosidad de los vestidos de la corte española de finales del siglo XVI y principios del XVII fue capturada vistosamente por Balenciaga. Vestidos contemporáneos, combinaciones novedosas de colores, y el sorprendente uso de tejidos precisamente en un momento en el que era difícil conseguir telas, los colores eran limitados y las decoraciones apagadas. Los soberbios vestidos de Balenciaga, que fueron siempre una fuente de orgullo para él durante toda su vida, sugieren un profundo estudio de los bordados aplicados y terciopelos lisos en negro y otros colores oscuros que son emblemáticos del Siglo de Oro español.

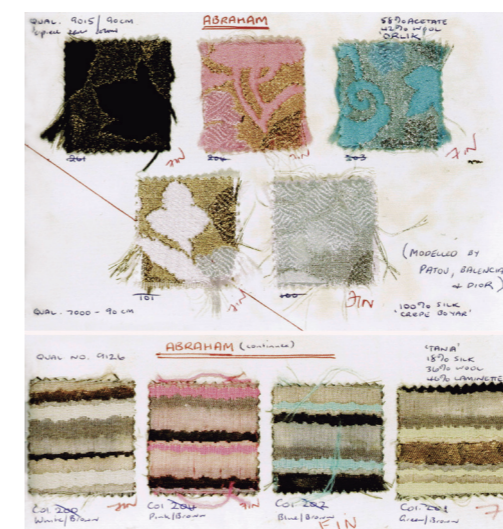
La belleza del encaje negro y los lazos de raso que heredó de Goya fueron combinados con bordados, espumas de tul, raso ligeramente almidonado que combinado con plata y oro hacía difícil apreciar qué se movía en primer lugar, el vestido o la luz.

En un mundo predominantemente visual, se manifiesta la importancia de los materiales y de las experiencias táctiles. Sus vestidos generan una nueva atmósfera de luz y reflejos que envuelven a la mujer.

La creatividad de Balenciaga y la tecnología industrial<sup>26</sup> se aliaron para ensalzar un material generando nuevas aplicaciones y siluetas revolucionarias. El encaje, un tejido delicado de larga tradición histórica, estaba asociado a los poderosos que podían pagar su coste artesanal hasta que se introdujo su mecanización. Balenciaga sabe reinterpretar este material y le confiere un lugar de honor en la moda contemporánea.

Con Balenciaga, el encaje se transforma y adquiere nuevos matices gracias a la variedad de los tipos (Fig. 46). Se convierte en un detalle ornamental o incluso es la estructura del diseño; puede utilizarse desde la mañana, hasta la noche; puede caer con su propio peso de bordado o puede “levitar” gracias a la inclusión de ingeniosas innovaciones; puede resaltar el dibujo o manifestar con rotundidad el vacío de la transparencia; puede teñirse del famoso negro del modisto, o desdoblarse en toda la paleta de colores; puede colonizar el vestido o formar parte de originales complementos.<sup>27</sup>

Cristóbal Balenciaga consigue con el encaje, quizás como con ningún otro tejido, conjugar los tres elementos que serán fundamentales para entender la manera que tiene de tratar la figura femenina: cuerpo, aire y tela. La superposición de capas entra en juego con el encaje, gracias a él, Balenciaga introduce un nuevo elemento en el diseño de sus vestidos, la luz. Este juego de reflejos permite intuir e insinuar detalles de las trabajadas capas que conforman los vestidos, generando una atmósfera de esplendor entorno a ellos. En el vestido de noche (Fig. 47) se manifiesta el vacío de la transparencia dejando entrever el vestido interior más entallado, que marca la cintura. La innovación que llevó a cabo en la técnica del corte, también está presente en el mundo del encaje. Empieza a utilizarlo como base de vestidos camiseros, túnicas y chaquetas en lugar de restringirlo, como era de esperar, a los diseños de noche como se había hecho hasta entonces. Un material de larga tradición es capaz de convertirlo en algo nuevo aprovechando las oportunidades que le aportaba la colaboración con otros. Grandes casas como Marescot, Brivet, Hurel y Dognin proporcionaron la posibilidad de crear nuevos motivos que decoraran los vestidos (Fig. 48 y 49) y, en ocasiones, dotaran de volumen a elementos que hasta entonces habían sido planos.



26. Los primeros telares de tul se realizaron en Inglaterra durante los primeros años del siglo XIX. Estos telares se introdujeron en Francia a partir 1816, siendo Calais y el norte de Francia su principal destino.

Uno de los logros tecnológicos fue la adaptación, en 1834, de un telar tipo Leavers al mecanismo Jacquard, un sistema de cartones perforados utilizados desde el siglo XVIII en la industria de la seda.

27. *Balenciaga a través del encaje*. Getaria: Cristóbal Balenciaga Museoa, 19 marzo - 18 septiembre, 2016.

Fig. 46. Hoja de muestras de tejidos fabricados por Abraham, otoño 1966. Abraham colaboró estrechamente con Balenciaga. En las muestras aparecen anotaciones respecto a la composición de los tejidos e indican cuáles de éstos se habían agotado (“FIN”). Cortesía del Harrods Archive, Londres.

Fig. 47. Vestido de encaje negro, Balenciaga, 1957.





Fig. 48. Vestido de ceremonia corto de satén azul recubierto de encaje con vegetales bordados en terciopelo y felpilla, Balenciaga, 1947. Cristóbal Balenciaga Museoa.

Fig. 49. Bolero de noche bordado por Lesage, Balenciaga, 1959. Cristóbal Balenciaga Museoa.

28. La casa fue fundada por Jacob Abraham en Zurich en 1878.

Proporcionó seda durante todo el siglo XX a todas las firmas de alta costura (Yves Saint Laurent, Chanel, Balenciaga, Givenchy, Courrèges, etc.)

Gracias al conocimiento e investigación de los nuevos materiales, Balenciaga llevó a cabo fascinantes volúmenes en las túnicas o vestidos saco, que no habrían sido posibles a no ser que su confección se llevara a cabo en gazar.

La firma textil suiza Abraham crea para el modisto el gazar, un material de propiedades escultóricas apto para sus creaciones cada vez más conceptuales. El gazar era un tipo de tela, tejida en seda, más gruesa y flexible, un material rígido y suave que incorporó en la mayor parte de las colecciones de los años sesenta.<sup>28</sup>

Este material proporcionaba fluidez pero también un aspecto escultural que se enfatizaba por el reflejo del brillo lustroso que tenía la tela. El descubrimiento del gazar le permitió envolver a las mujeres en la más fina elegancia de la seda de estética pura y suave. Esculturas que manifestaban una hermosa caída o volúmenes que quedaban suspendidos en el aire (Fig. 50)

Los vestidos de cola de pavo real, más largos por detrás que por delante, fueron posibles gracias al gazar. Balenciaga aprovechaba las propiedades intrínsecas de los materiales, mostrando con sinceridad sus cualidades en los vestidos que él mismo diseñaba. Los dramáticos volúmenes de formas más cada vez más rotundas de la última etapa recuerdan estéticamente a la arquitectura oriental, inspirada en la naturaleza y en las formas orgánicas y sinuosas. Trajes sin apenas adornos que a menudo recuerdan a los kimonos de las geishas japonesas.

El modisto se convirtió en calculador de los volúmenes y diseñador de la línea, sensibilizado para el color y dueño de sí en todo instante, seguro en el trazo, fino en el diseño, exacta la aguja, profunda la mirada, llevó a cabo el milagro de vestir como nadie a las “estatuas vivas” más bellas del mundo.<sup>29</sup>

29. Aznar, Manuel. “El mundo de Balenciaga.” *ABC Madrid*. 21 febrero 1974, 107.

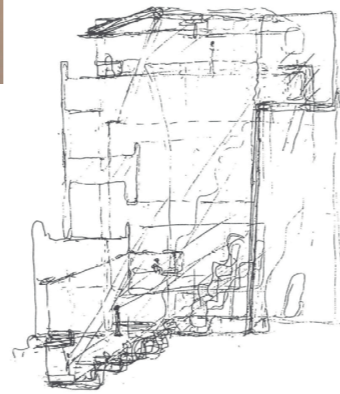


Fig. 50. Vestido gazar negro, Balenciaga, 1950. Fotografía Richard Avedon.



Fig. 51. Biblioteca Hertziana en Roma (Italia), Juan Navarro Baldeweg, 2011.

Fig. 52. Croquis Biblioteca Hertziana en Roma (Italia), Juan Navarro Baldeweg, 2011.



La habilidad técnica de Balenciaga se perfeccionó durante los veinte años que fue desarrollando sus tres casas en España. Gran parte de su obra se debe al contacto personal con sus clientas de la burguesía y las exigentes demandas que recibía. Desarrolló la capacidad para comprender el estilo de vida de sus clientas y las situaciones para las cuales estaban destinados sus vestidos, que en la España de ese momento giraban en torno a formalizadas fiestas religiosas y eventos de gala. Este contacto directo con la élite de España le hizo comprender el cuerpo femenino de sus clientas. El conocimiento de la proporción que poseía el modisto era la razón por la cual sus vestidos eran capaces de ajustarse a las curvas del cuerpo femenino de manera novedosa, dejando atrás el New Look de Dior. El innato conocimiento de la proporción de Balenciaga, hizo que fuera capaz de presentar el ideal de la figura femenina contemporánea. Ella nunca llevaría ropa incómoda, nunca es dominada por la moda, Balenciaga prestaría a cada mujer un aire de distinción natural.<sup>30</sup>

La calidad del corte, como hemos visto, permitía prescindir de corsés o enaguas. Debido a este motivo, las piernas se movían libremente. El corte de los vestidos los convertía en una segunda piel. Al moverse, el aire circula entre las capas haciendo que el vestido flote y acaricie el cuerpo alternativamente, añadiendo un aire de misterio desdibujando la realidad del cuerpo de debajo. Un efecto similar lo generaba una costura en la cintura que formaba suavemente un arco hacia arriba en el frente y se precipitaba sutilmente hacia abajo en la parte trasera. La estructura de los trajes de Balenciaga era más importante que lo que se encontraba debajo y confería dignidad a la continuidad de la línea. El espacio generado entre la piel y el tejido era, en numerosas ocasiones, más importante que el propio vestido en cuestión. De la misma manera que Balenciaga llevaba a cabo un juego de pieles, el aire también se convierte en un elemento más en el edificio de Juan Navarro Baldeweg, la Biblioteca Hertziana en Roma, un proyecto de remodelación de lo que fue jardín del palacio Zuccari (Fig. 51 y 52).

En su arquitectura Navarro deja constancia,<sup>31</sup> más allá de la necesaria objetualización de los límites físicos que le son propios, de las relaciones de lo arquitectónico con el lugar, el habitante y de cómo la percepción que éste tiene de la arquitectura determina la forma en la que debe ser entendida. En la biblioteca se deja un paso a través de la boca del *mascherone* que se transforma en una especie de lugar vacío y luminoso. El aire queda iluminado a través de la vidriera, entrando en el espacio con una estructura de acero, y dando así sentido al aire que se surge entre estas dos pieles.

Los vestidos de Balenciaga se despegan de la piel. El cuello nace, no toca el tejido, las líneas surgen con gran elegancia y sensualidad de un espacio libre. El cuerpo es alojado evocando un habitar vacío. La marca del cuerpo es una línea más del traje, completando el volumen final. Un vestido queda culminado en la relación con las líneas femeninas. Es el ingrediente orgánico y necesario para que la obra del modisto cobre sentido. La construcción de la figura de Balenciaga refleja una evidente inspiración oriental, el cuello emerge como un tallo del escote en lugar de recalcar los lugares comunes de la feminidad occidental: el busto o el talle (Fig. 53). Sus diseños reflejan un erotismo contenido y refinado que buscan la belleza de lo natural y el equilibrio entre la forma y el ornamento.

30. Bowles, Hamish. *Balenciaga and Spain*. Nueva York: The Fine Arts Museums of San Francisco and Skira Rizzoli Publications, 2010.

31. Marcos Alba, Carlos Luis. "Conversando con... Juan Navarro Baldeweg." *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. n.º 22, 2103, 20-37.





Fig. 53. Conjunto de chaqueta en negro para *L'Art et la Mode*, Balenciaga, octubre 1956. Fotografía de Georges Saad.



Fig. 54. Conjunto de dos piezas en gris con escote en la espalda y fruncido con lazos en los hombros, Balenciaga, 1955.

Fig. 55. Croquis de un abrigo de faya de seda negro, Balenciaga, invierno 1954.

Fig. 56. Croquis de un conjunto de vestido y chaqueta, Balenciaga, verano 1964.



Una continua fascinación de Balenciaga fue darle tratamientos inusuales a la espalda (Fig. 54). Otra fue su interés por crear ropa que presentara siluetas radicalmente diferentes desde diferentes ángulos. Según la historiadora de moda Aileen Ribeiro, las mujeres españolas en la época de Goya “debían ser tan seductoras por detrás como por delante”. Esta influencia alcanzó una apoteosis de abstracción en los vestidos del final de su obra. Balenciaga compartía con Chanel la obsesión por el corte de la manga. Su corte y la manera en la que las mangas encajaban eran estudiadas hasta el último detalle. Esta atención por los detalles se refleja también en el tratamiento del cuello. El cuello de la mujer queda abrazado por el tejido, sin llegar a tocarlo. De esta manera, las líneas de la mujer surgen elegantes del aire que las rodea como se manifiesta en los croquis Balenciaga, cuando dibuja la línea del cuello que baja hacia la espalda o la línea de las muñecas. Estos conceptos hacen referencia a Japón y al tratamiento de los trajes tradicionales japoneses.

A raíz de su apreciación de la diversidad cultural, Balenciaga era un defensor del orientalismo en los años cincuenta. Produjo abrigos con la forma de un capullo que imitaban al arco del kimono de una mujer japonesa. El hincapié en la nuca del cuello comenzaba en sus croquis (Fig. 55 y 56) y se podía ver tanto en sus vestidos como aparecer en sus abrigos o conjuntos de chaqueta.

Balenciaga jugó con la abstracción de la forma y la revelación del cuerpo como si fueran dos temas en una composición musical. Ofrecía una nueva expresión de la moda, no sólo la opción de representar fielmente la figura, sino también halagar la figura con una sucesión de curvas, construcción, material y corte. El resultado de estos tres elementos generaba una nueva manera de hacer moda, una nueva forma de representar la figura femenina. Estos conceptos confinaban a la fascinante oscilación entre una abstracción y una representación realista de la figura.

Balenciaga transfiere los valores morales por los que vivió a su trabajo. La prenda no debe parecer que ha sido fabricada, estirada o deformada. Todo debe parecer natural, honesto y verdadero. La espiritualidad y forma de ser de Balenciaga también estuvieron presentes en su falta general de materialismo y la tremenda generosidad hacia los demás. El diseñador tenía como propósito revelar la profunda armonía de su ropa, la belleza en estado puro, su trabajo consistía, en definitiva, en el reflejo de lo que todo el mundo más o menos oculta en su interior. Balenciaga, por lo tanto revelaba y de alguna manera remodelaba la belleza de cada mujer.

La avanzada técnica del corte que poseía, permitía la construcción de mangas, con una línea limpia que permitía el movimiento de los brazos. Las mangas de largo tres cuartos o siete octavos no obstaculizaban el movimiento ni se ensuciaban y conducían la mirada a la curva de la muñeca (Fig. 57). Estas innovaciones se habían llevado a cabo porque Balenciaga conocía a sus clientas y era consciente de sus ajetreadas agendas. Tras la II Guerra Mundial, las mujeres trabajaban cada vez más fuera del hogar y llevaban una vida activa.

Con la aparición del vestido de corte saco o el abrigo cuadrado de Balenciaga, muchas prendas de este invierno optan por las líneas fluidas. Las amplias mangas caen sin corte en el hombro y los cuerpos de las prendas, como un tejado se despega de su fachada, se alejan de la silueta. En sus últimas colecciones, entre 1967 y 1968, se desarrolló la cualidad arquitectónica de la independencia con respecto al cuerpo. En contraste con creaciones más femeninas, la obra de Balenciaga era más atrevida, menos transigente y más masculina.<sup>32</sup>

Balenciaga consideraba que una mujer a la moda solo podía ser elegante si se conocía a sí misma lo suficiente como para no ir en busca de la mera novedad, de la moda del momento.<sup>33</sup> Su finalidad última era mantener la elegancia y practicidad. La tremenda actualidad de sus diseños radica en parte en este concepto: la comodidad. Sus vestidos eran sencillos de abrochar, con unos pocos botones o un sencillo broche, creando incluso prendas que simplemente se metían por la cabeza. La mujer tenía que sentirse libre e independiente. Esto se ve reflejado también en los estilos túnica o saco que Balenciaga diseñó ya que sentaban bien a diferentes siluetas femeninas sin provocar opresión al cuerpo y liberando la cintura. Las nuevas líneas eran esbeltas y ligeramente ablusadas en la espalda. Volúmenes más limpios, rotundos, que buscan la sencillez de las líneas.

32. Beaton, Cecil. *The Glass of Fashion*. Londres: Widenfeld and Nicolson, 1954. [Versión castellana: *El espejo de la moda*.]

33. Miller, Lesley Ellis. *Cristóbal Balenciaga: Modisto de Modistos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.



Fig. 57. Suzy Parker en el Sena llevando una túnica de algodón blanco, Balenciaga, verano 1953. Publicado en *Harper's Bazaar*, marzo 1953.



El estudio de los volúmenes de los vestidos, los pliegues y los magistrales cortes de Cristóbal Balenciaga permiten expresar mejor que las propias palabras las ideas que el modisto albergaba en su imaginación. Quizá por eso nunca se prodigó en los medios ni concedió entrevista alguna. No era necesario. El arte, la belleza, la investigación, todo estaba presentes en sus vestidos. La arquitectura de sus formas que anula costuras, consigue diseños austeros y atemporales, innovadores a la vez que discretos.

Las experiencias acumuladas en la mente de un diseñador a lo largo de su vida son la semilla de la creatividad.<sup>33</sup> Las influencias artísticas vinieron de lo que experimentó y reinterpretó durante su vida en San Sebastián y sus años trabajando en París. La principal influencia de los maestros de la pintura española es comúnmente admitida. El estudio de la abstracción y la tranquila evolución de la línea aseguraban la permanencia en el tiempo de los diseños de Balenciaga. La vigencia de sus vestidos permanecía durante años, permanencia que no podía ser ofrecida por muchos modistos. Cristóbal Balenciaga fue capaz de eliminar el elemento del tiempo en la moda. La humildad presente en toda su obra convierte los diseños en piezas eternas dentro de una industria efímera. La técnica evoluciona, la moda pasa de moda y el arte permanece. La arquitectura en su posición entre el arte y la utilidad puede ser inmortal. La saturación de las obras producida por la suma de elementos que se vuelven irrelevantes cuando esa moda se extingue, las convierte en un objeto del pasado y mueren. Balenciaga, con su capacidad de ilustrar el pasado y servir al presente se encuentra siempre en una búsqueda del ideal de belleza atemporal e imperecedero tomando la silueta clásica como su pilar fundamental. Balenciaga supo convertir un arte frívolo y efímero en algo perenne.

Como hemos visto, Balenciaga necesitaba de una seda especial para crear un nuevo tipo de silueta. Es por ello que técnica e innovación van de la mano. La eliminación de lo superfluo, el ascetismo, permite la economía de medios, ya que la elección del material, una vez asimiladas todas sus características y posibilidades, le permitía prescindir de elementos secundarios que pudieran llevar a cabo los diseños que tenía en mente. La labor del modisto tenía múltiples facetas y requería un repertorio de habilidades. Debía abordar diversos problemas de planificación, forma, color, armonía y proporción.<sup>34</sup>

Balenciaga se involucraba en cada aspecto del proceso de diseño e insistía en la perfección de la proporción, el acabado y hasta la presentación de las prendas. El hecho de que Balenciaga estuviera inmerso en todo el proceso de diseño provocó el desarrollo personal de la línea de sus diseños, en lugar de decantarse por las novedades que la industria de la moda planteaba cada temporada. El modisto redujo gradualmente el detalle superfluo y alcanzó una forma escultórica pura apoyándose en la evolución de las técnicas tradicionales de confección hacia nuevas técnicas más innovadoras.

A pesar del cambio gradual de los diseños de Balenciaga, ciertas características se mantuvieron constantes a lo largo de su carrera, encontrándose siempre en deuda con la *couture* francesa y sus orígenes españoles. Balenciaga estaba firmemente convencido de que un diseñador no vive en el vacío, sino que forma parte de un proceso histórico que

34. Zumsteg, Gustav. *Hommage à Balenciaga*, Lyon: Musée Historique des Tissus, 1985, p. 38.

35. Miller, Lesley Ellis. *Cristóbal Balenciaga: Modisto de Modistos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

debía interpretar adecuadamente.<sup>35</sup> Según Cecil Beaton, Balenciaga siempre creaba una colección partiendo de lo indispensable más que de sus propias inclinaciones personales, no podía luchar contra los tiempos, debía “permitir que su expresión muestre su atractivo a través de un estilo temporal. Debe detectar qué es necesario y cuál debe ser la apariencia de las mujeres en un momento determinado”. Balenciaga habla de luz, de volumen, de gravedad, habla de formas geométricas y de técnica, habla de aire y de movimiento y, además, Balenciaga habla del tiempo. El movimiento diferencia el trabajo de Balenciaga de la arquitectura, más estática, que debe resistir el paso del tiempo. Balenciaga desarrolla un elemento muy contemporáneo que permite aprender arquitectura en otra dimensión. Se trata de la recuperación de lo táctil en la arquitectura, la temperatura, el material.

La moda comparte con la arquitectura el componente creativo en el origen del proceso de desarrollo de la idea. Se necesitan conocimientos técnicos sobre los materiales para llevar a cabo estas ideas además de conciencia industrial y comercial. Balenciaga pone fin al eterno debate entre objeto de culto y elemento funcional demostrando que con su humildad y sinceridad ante los problemas consigue aunar estos conceptos en sus diseños, creando verdaderas piezas de arte al servicio del cuerpo femenino. Los volúmenes definidos por el modisto crean espacios entorno al cuerpo donde las líneas curvas y rectas juegan al mismo tiempo con el protagonismo de los colores, mezclando los rojos, fucsias y amarillos con los blancos y negros.

Balenciaga siempre parecía pensar y diseñar por delante de su propio tiempo, por lo tanto sus colecciones fueron muy a menudo recibidas con frialdad, incluso con escepticismo. En sus comienzos el diseñador se inspira en diseños clásicos y con el tiempo comienza a experimentar con líneas innovadoras que permanecen vigentes con gran actualidad hasta nuestros días. En el contexto histórico que Balenciaga evoluciona y lleva a cabo sus colecciones se inicia un proceso de simplificación también presente en la arquitectura moderna del siglo XX. Tanto en Balenciaga como en la arquitectura se inicia este proceso que se desprende de los ornamentos decorativos clásicos y adapta su forma eliminando lo superfluo, dejando solo la esencia. De hecho, hay toda una tendencia actualmente en la arquitectura que conduce a hacer menos, no sólo por el momento de inevitable austeridad que estamos viviendo, sino por una ideología que surge de que toda la naturaleza está tocada ya por la mano humana. El aprendizaje en ese tipo de reconversión de lo ya existente en algo nuevo, por ese lado semántico, es uno de los intereses más grandes que podemos tener. La arquitectura es la experiencia de algo que hemos construido.<sup>36</sup>

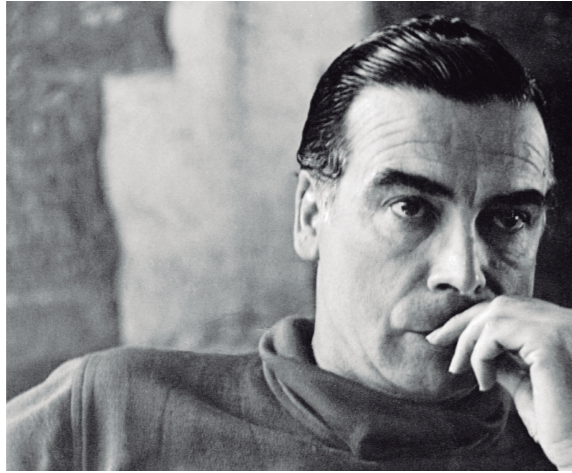
36. Marcos Alba, Carlos Luis. “Conversando con... Juan Navarro Baldeweg.” EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica. n° 22, 2103, 20-37.

La creación artística de Balenciaga recuerda a las formas arquitectónicas. La analogía entre ambas puede plantearse en lo relativo al proceso creador planteado entre ambas disciplinas. La resonancia arquitectónica en el trabajo artesanal del oficio, a la creación mediante la constancia y la paciencia. Todo esto permite la maduración y evolución coherente de la obra, basada en la experiencia acumulada. A pesar de la belleza de las proporciones exteriores, es el contenido el protagonista principal.

Balenciaga tenía una fuerte conciencia social a la hora de trabajar, las personas eran el principio y el fin de su creación: “Qué angustia y qué peso el sentirme responsable de tantas personas, de tantas cosas... Pienso siempre en la paz que debe tener quien ha elegido, por ejemplo, la profesión de pintor, y se coloca frente a su lienzo solo, absolutamente solo”.<sup>37</sup>

Detrás de los vestidos y diseños de Balenciaga se hallan su filosofía y conocimiento, un conjunto de fuentes de inspiración y referencias. Balenciaga esculpe, pinta, escribe en el proceso de hacer vestidos. Es por eso por lo que está por encima de los demás. Crear vestidos, empezando una y otra vez con el mismo modelo, el cuerpo, es elegir incesantemente, sin descanso. Igual que respiramos para vivir. Elegir es ayudar a lo que no tiene forma a respirar, es dar vida a lo que está por nacer.<sup>38</sup>

37. Figueroa, Natalia. “El mundo de Balenciaga.” *ABC Madrid*. 21 Febrero 1974, 107. Natalia Figueroa cita una carta que le escribió Balenciaga mientras preparaba sus últimas colecciones en París, antes de cerrar su casa de costura.  
38. Leduc, Violette, *Vogue*, 1965.



*Estamos ante un trabajo monumental, en sí mismo un viaje. Los viajes proporcionan recompensas inesperadas. Guetaria alberga muchas de las razones de Balenciaga. Aunque es peligroso intentarlo, no es imposible invadir la privacidad del genio de un hombre. Se establecen errores. Sin embargo, se sabe que lo que quedó impreso en la retina hace de nuevo aparición. Al final, algunos dijeron que sus colecciones ya no eran tan audaces, ya no eran proféticas. Y entonces hizo otra, la penúltima. Era la colección de un hombre muy joven junto con todo el conocimiento.*

*En español, el verbo “to wish, to want, to love”, es el mismo. ¿Tú quieres? Quizás, al principio de la vida, a los trece años, uno debería hacerse solamente esa pregunta a cerca de los otros y de sí mismo.*

*Pauline de Rothschild sobre Balenciaga, Febrero 1973.*

50. Cristóbal Balenciaga por Henry Clarke, 1952.



**Balenciaga**

Arzalluz, Miren. *Cristóbal Balenciaga: La Forja del Maestro (1895-1936)*. San Sebastián: Nerea, 2010.

*Balenciaga. La experiencia del lujo*. Getaria: Cristóbal Balenciaga Museoa, 1 mayo - 1 marzo, 2016.

*Balenciaga a través del encaje*. Getaria: Cristóbal Balenciaga Museoa, 19 marzo - 18 septiembre, 2016.

Billeter, Erica. "Cristóbal Balenciaga, Fashion King in a Museum." *Annabelle*, julio 1970.

Bowles, Hamish. "The Balenciaga Mystique." *Vogue*, marzo 2006.

Bowles, Hamish. *Balenciaga and Spain*. Nueva York: The Fine Arts Museums of San Francisco and Skira Rizzoli Publications, 2010.

Bowles, Hamish. "The Balenciaga Mystique," *Vogue*, 3 de marzo, 2006, 512.

Charleston, Beth Duncuff. "Cristóbal Balenciaga (1885-1972)." Timeline of Art History. Museo Metropolitano de Arte, octubre 2004. Disponible en: [http://www.metmuseum.org/toah/hd/bale/hd\\_bale.htm](http://www.metmuseum.org/toah/hd/bale/hd_bale.htm)

Cristóbal Balenciaga Museoa. Disponible en: <http://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/>

*Cristóbal Balenciaga. Un legado atemporal*. Getaria: Cristóbal Balenciaga Museoa, 1 enero - 31 diciembre, 2016.

Figuroa, Natalia. "El mundo de Balenciaga." *ABC Madrid*. 21 febrero 1974, 107.

*Game Changers. Reinventing the 20th century silhouette*. Antwerpen: ModeMuseum Provincie Antwerpen, 2016.

*Guía Museo del Traje*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004.

*Guía Cristóbal Balenciaga Museoa*, Getaria. Donostia-San Sebastián: Nerea, 2011.

Golbin, Pamela. *Balenciaga Paris*. Londres: Thames and Hudson, 2006.

Glynn, Prudence. "Balenciaga and *la Vie d'un Chien*." *Times* (Londres). 3 de agosto 1971.

- Ho, Monica. "Cristóbal Balenciaga. Iconoclastic Visions of the Silhouette." *MOMU Blog*, 27 febrero, 2016. Disponible en: <http://blog.momu.be/2016/exhibition/cristobal-balenciaga-iconoclastic-visions-of-the-silhouette/>
- Jouve, Marie-Andrée. *Balenciaga*. Lewiston, NY, USA: Assouline Publishing, 2004
- Miller, Lesley Ellis. *Cristóbal Balenciaga: Modisto de Modistos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Ruiz de Velasco, Sofía. "¿Por qué Balenciaga sigue influyendo en la moda?" *S Moda*, 10 febrero 2012. Disponible en: <http://smoda.elpais.com/moda/por-que-balenciaga-sigue-influyendo-en-la-moda-40-anos-despues/>
- The World of Balenciaga*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.
- "Vogue's Eye View of Balenciaga—the Drama, the Discipline," *Vogue*, 15 abril 1963, 53.
- Walker, Myra. *Balenciaga and his Legacy*. New Heaven, CT: Yale University Press, 2006.

### General

- Alcolea, Santiago. *Zurbarán*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2008.
- Ballard, Bettina. *In My Fashion*. Nueva York: David McKay, 1960.
- "Behind Him and within Him-Lies Spain." *Life*. 27 diciembre, 1968.
- Baticle, Jeannine. *Zurbarán*. Nueva York: Metropolitan Museum of Art, 1988.
- Beaton, Cecil. *The Glass of Fashion*. Londres: Widenfeld and Nicolson, 1954.  
[Versión castellana: *El espejo de la moda*.]
- De la Sota, Alejandro. *Alejandro de la Sota: Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.
- Historia Universal del Arte. Barroco y Rococó. Capítulo II. El foco andaluz, I: Zurbarán. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 1986, pp 226- 239.
- Historia Universal del Arte. El siglo XIX. La singularidad de Goya. Barcelona: Editorial Planeta S.A., 1986, pp 106-141.
- Holl, Steven. *Cuestiones de percepción: Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

- Kipnis, Jeffrey. "Una conversación con Jacques Herzog (H&deM)." *El croquis. Herzog & de Meuron 1993-1997*. Vol. No. 84, Madrid,, El Croquis, 197, pp 7-21.
- Leduc Violette, *Vogue*, 1965.
- Marcos Alba, Carlos Luis. "Conversando con... Juan Navarro Baldeweg." *EGA: revista de expresión gráfica arquitectónica*. nº 22, 2103, 20-37.
- Navarro Baldeweg, Juan. *La Habitación Vacante*. Valencia: Pre-textos, 2001.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa*. Baecelona: Gustavo Gili, 2012.
- Penrose, Roland. *Miro*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976.
- Penrose, Roland. *Picasso*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1976.
- Rudofsky, Bernard. *Are clothes modern? An Essay on Contemporary Apparel*. Nueva York: Paul Theobald, 1947.
- Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Siruela, 2016.
- Torrijos, Pedro. "Álvaro Siza: «La arquitectura es casi siempre un calvario, aunque también cuenta con un componente de placer»" *Jot Down*. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2015/12/alvaro-siza/>
- Zuaznabar, Guillermo. *Juan Navarro Baldeweg: Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

