



Universidad de Jaén

Escuela de Doctorado

TESIS DOCTORAL

TITULO DE LA TESIS

**ASPECTOS RELEVANTES DE LA VIDA DE CRISTOBAL
BALENCIAGA EN TORNO A LA ALTA COSTURA, BASADOS EN
LA OPINION DE PERSONAS SIGNIFICATIVAS.**

PRESENTADO POR:

Maria Eugenia Emilas Gil.

DIRIGIDA POR:

Dra Maria Luisa Zagalaz.

Dra Gloria Balagué

JAÉN, 19 de Abril de 2023

ISBN

NDICE

	Página
AGRADECIMIENTOS.	7
PRESENTACION	9
I PRIMERA PARTE.	12
TITULO:	
APROXIMACION HISTORICA A CRISTOBAL BALENCIAGA Y SU RELACION CON LA EXCELENCIA DESDE UN PUNTO DE VISTA DE SU ENTORNO	
PREFACIO	13
INTRODUCCIÓN	15
1- BALENCIAGA FASCINADOR: ARTESANO Y CREADOR	17
• ANTECEDENTES DE BALENCIAGA	17
EL ARTESANO	24
• DEL APRENDIZAJE DEL OFICIO A LA ALTA COSTURA	24
• SASTRERÍA Y FANTASÍA.	30
• PROFUNDO CONOCIMIENTO DE LA TÉCNICA	34
EL CREADOR	36
• LA LUZ EN EL PAÍS DE BALENCIAGA	37
• EL PROCESO CREATIVO	38
• CORPOREIDAD FEMENINA Y CÓDIGOS GESTUALES	45
• LA TÉCNICA BALENCIAGA	48
○ LA CRISÁLIDA	49
○ LAS “TRIPAS” DE LA PRENDA	50
○ EL “ARTE”DE LAS PRUEBAS	53
○ LA PLANCHA	59

2- BALENCIAGA Y MI FAMILIA. UN VIAJE DE 100 AÑOS.	61
• 1917-1968. EL TALLER: LAS ENTRAÑAS DE UNA CASA DE ALTA COSTURA	61
• LA CLIENTELA	99
○ BALENCIAGA: EL JAZZ DE LA COSTURA	100
DESPUÉS DE 1968. EL VIAJE CONTINÚA...	107
• 1969-1972. COLABORANDO CON EL MAESTRO.	111
○ CARTAS Y TOILES	114
○ MERIENDAS Y PASEOS	114
○ EL TRAJE SASTRE DE MANGA PEGADA	117
○ EL ABRIGO REVERSIBLE DE MANGA RANGLAN	120
○ EL VESTIDO DE NOVIA DE VIRGINIA MONTENEGRO	122
• 2007. JUAN MARI EMILAS PARTICIPANDO EN EL FILM: "BALENCIAGA. PERMANECER EN LO EFÍMERO"	126
• BALENCIAGA Y EL MAR. FIN DEL VIAJE	129
3. APÉNDICE	133
• BALENCIAGA Y SU OBSEQUIO NUPCIAL	133
○ M. CARMEN EMILAS	133
○ MAITE GIL	134
○ EMILITA CARRICHES	135
• CONVERSANDO CON...	135
○ TINA Y MARTI BALENCIAGA.	135
"SOBRE EL TÍO CRISTÓBAL"	135
○ INÉS INCHAUSTI. MAESTRA.	140
"DIARIOS DE TRABAJO"	
○ PEPITA GARCÍA. OFICIALA.	144
"MEMORIA Y FASCINACIÓN"	
○ ANA MARI CASADO. MANIQUÍ.	148
"EN EL SALÓN"	

• ENTREVISTAS A...	154
○ CARMEN CARRICHES. OFICIALA.	154
“LA DISCRETA SEÑORITA ESPAÑOLA”	
○ EMILITA CARRICHES. CORTADORA.	161
“UNA DE LAS MEJORES MODISTAS DEL MUNDO”	
 CRONOLOGÍA	 167
DRAMATIS PERSONAE	171
GLOSARIO	182
BIBLIOGRAFÍA	189

II SEGUNDA PARTE.	190
TITULO:	
ESTUDIO COMPARADO ENTRE LA METAPERCEPCION DE PERSONAS SIGNIFICATIVAS SOBRE C. BALENCIAGA Y LA AUTOPERCEPCION DE DEPORTISTAS EXCELENTES.	
1. BREVE REFLEXION TEORICA.	191
1.1 DIMENSIONES MOTIVACIONALES.	193
1.2 PERFECCIONISMO	197
1.3 PASION	199
1.4 RESILIENCIA.	202
2. OBJETIVOS	204
3. METODOLOGIA	204
3.1 MUESTRA.	
3.2 VARIABLES E INSTRUMENTOS.	205
3.3 PROCEDIMIENTO.	206
4. RESULTADOS.	207
4.1 DIMENSIONES MOTIVACIONALES.	207
4.2 PERFECCIONISMO.	214
4.3 PASION	215
4.4 RESILIENCIA	218
4.5 DEPORTISTAS EXCELENTES.	222
5. DISCUSION	223
5.1. METAPERCEPCION SOBRE C. BALENCIAGA.	223
5.2 COMPARACION ENTRE LA METAPERCEPCION SOBRE BALENCIAGA Y LA AUTOPERCEPCION DE DEPORTISTAS EXCELENTES.	227
6. CONCLUSIONES	246
7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.	247

.AGRADECIMIENTOS

La presente tesis doctoral ha supuesto varios años de investigación que han culminado en este trabajo, gracias al apoyo incondicional de varias personas. Entre ellas, quiero agradecer a Josean Arruza su brillante y paciente presencia en este proyecto; a mi directora de tesis María Luisa Zagalaz, su empeño y gran ayuda hasta lograr verlo hecho realidad; a mi directora de tesis Gloria Balagué, sus sugerencias e inestimable disposición durante todo el proceso; a Silvia Arribas su generoso e incondicional apoyo desde el inicio del proyecto y a Déborah Sanabrias su amable cooperación y gestión.

También debo decir que este proyecto ha visto la luz tras muchos años de idas y venidas y un largo *viaje interior*. Pero de principio a fin y, a pesar de algunos obstáculos en el camino, es un proyecto rebosante de buena suerte.

Las personas que han querido ayudarme han sido muchas y muy especiales. Las que conocieron al modisto han mostrado hacia esta obra el respeto y la discreción que siempre formó parte del ámbito del *couturier*. Las lejanas a su persona, han sido ampliamente benévolas desde su conocimiento y admiración por el personaje.

Todas forman parte de esta suerte. A muchas –algunas de ellas, protagonistas de la vida de mi padre– las recordaré siempre.

Quiero agradecer su enorme generosidad y apoyo a las sastras y modistas de las casas de Balenciaga en Madrid y San Sebastián (Eisa), que con su testimonio han contribuido a que este libro ofrezca una visión de Balenciaga y su mundo desde la perspectiva de quienes durante muchos años trabajaron próximos a él en sus talleres: A las hermanas Carriches, a Emilita y a la memoria de Carmen. Por su bondad y paciencia sin límites. Por tantos e interminables aperitivos y meriendas donde han compartido conmigo la experiencia de toda una vida dedicada a la Alta Costura; a Pepita García, por recibirme tan amablemente y relatarme con tanto sentimiento y emoción sus vivencias en la casa. A la memoria de Ana Mari Casado y Carmen Castrejón; a Inés Inchausti, Maruja López y a mis tíos Jose Ignacio Emilas y Pilar Moreno por describirme con tanta cercanía y pasión su viva memoria.

A los más cercanos al modisto: sus sobrinas Tina y Marti Balenciaga que compartieron conmigo los recuerdos de su tío Cristóbal; a su sobrino Agustín Medina Balenciaga por su colaboración e interés en este escrito; a Juan José Zarranz y Teresa Sarobe por relatarme desinteresadamente su experiencia como invitados de

Balenciaga en París. Y a la memoria de Ramón Esparza, quién mantuvo una afectuosa amistad con mis padres.

A su clientela: a Sonsoles Díez de Rivera por mostrarme, sin reserva, su incondicional apoyo y ceder para este libro gran cantidad de fotografías, algunas inéditas, que manifiestan la amistad de ella y su familia con el modisto. Y a sus dos últimas clientas: Virginia Montenegro y Carmen Martínez Bordiú con las que tuve una muy agradable charla sobre sus encuentros con el *couturier*.

A las primas de la maestra Inés Inchausti: Arantza de La Piedad y Marisa Iriarte y a la sobrina de la maniquí Ana Mari Casado: Coro Moneo, por su desinteresada ayuda y su entusiasmo ante la publicación de este trabajo. Y a Amaya Barriuso por contribuir con una de las pocas fotografías que existen de los talleres.

Un profundo agradecimiento a Lesley Ellis Miller por su empuje, empatía y confianza desde una “discreta distancia”. Por su brillante generosidad escribiendo el prólogo de este libro, revisando la versión inglesa, y brindándome la oportunidad de darlo a conocer en el Victoria & Albert Museum de Londres.

Estaré siempre en deuda con tres inigualables compañeros de viaje: mi maestro, mentor y entrañable amigo Jaime Gustavo Laita del Barco, que con su sabiduría, espíritu soñador, conversación, palabras de aliento y sensibles escritos ha contribuido y participado en la elaboración de este libro. Mi querido amigo Rubén de Molina con quién he mantenido durante los últimos diez años largas y animadas conversaciones sobre Balenciaga. Por su pasión, confianza ciega en este proyecto e inestimable ayuda y participación en él acercando al lector al espacio íntimo de la clientela. Y cómo no, agradecida a la memoria de mi sagaz y buen amigo Octavio Viñado con quién compartí muchas horas y que con sus luminosas ideas me animó en 2007 a crear el blog: “Ojos que no ven, corazón que no siente”, sugiriéndome escribir sobre Balenciaga y augurando un feliz desenlace a aquella inicial aventura.

Gracias también a quién de una manera u otra ha estado cercano a este proyecto: A Oskar Tejedor el último gran amigo de mi padre, por reavivar en él la ilusión por esta obra, por pasear con mi madre por el Paseo Nuevo y ayudarme a buscar las líneas maestras de este libro en mi interior; a Ana Balda por su ayuda siempre que ha sido solicitada y a Noa Eguiguren por la profesionalidad, cariño e inmensa paciencia invertidos en nuestros *paseos por Londres*, correcciones, revisiones y traducción del libro.

Y por último a mi madre, por su amor infinito.

PRESENTACION

La influencia del entorno es de vital importancia en la obra y en el proceso creador de un artista. Balenciaga nació a finales del s. XIX, (1895) en el seno de una familia humilde. Su primer contacto con la costura fue a través de su madre modista. Con quince años empezó su formación en San Sebastián para posteriormente continuar en Burdeos y luego París. Tras crear varias empresas que no prosperaron, en 1917 con veintidós años, abrió su conocida primera casa de costura en San Sebastián. En 1933 abre la casa de Madrid y en 1935, la de Barcelona.

°En 1937, junto con su principal colaborador Wladzio D'Attanville y el vasco Nicolás Bizcarrondo funda la sociedad Balenciaga Couture, en la avenida de Georges V, donde permaneció hasta su cierre en 1968. Tenía dos hermanos y diez sobrinos, a quienes empleó en sus Casas de Costura en España: en San Sebastián, Madrid y Barcelona. El hecho de que fuese una empresa dirigida y supervisada por la familia, le permitió al modisto pasar largas temporadas en París, donde empleaba la mayor parte del tiempo dedicado a sus nuevas creaciones. El presente estudio aborda aspectos relevantes de la vida de uno de los máximos exponentes de la historia de la moda, Cristóbal Balenciaga, en torno a la alta costura y basados en la opinión de personas significativas.

Este trabajo consta de dos partes bien diferenciadas que presento a continuación.

En la primera parte de la investigación he utilizado una metodología cualitativa sin disponer de un guión preestablecido pero con un planteamiento abierto, inductivo y flexible y, a medida que se registraba la información y se generaba conocimiento, conseguía una aproximación más concreta y realista de la vida del modisto, a partir de las opiniones de personas de su entorno, es decir, terceros significativos.

Desde la antigüedad, a través de la expresión oral, se transmitía información referente a tradiciones, leyendas de pueblos con diferentes costumbres y culturas. “Los cuentos populares, canciones, refranes, leyendas, ritos y rituales, prácticas domésticas y extra-domésticas, hábitos particulares y colectivos, han constituido y organizado la vida de las diferentes comunidades que forman parte de su historia oral”. (Santamarina y Marinas, 1995). Asimismo existen numerosas obras autobiográficas de grandes personalidades que han permitido conocer el contexto

social en el que desarrollaba su actividad (Sarabia, 1985). Según Chárriez (2012), las historias de vida han continuado utilizándose como estrategias metodológicas en muchas investigaciones (Grönose, citado en Sarabia, 1985; Berríos Rivera, 1999; Kormblit, 2004; Sharim, 2005; Cornejo, et al. 2008; Gutiérrez Blanco, 2001; Fonseca y Quintero, 2007).

La historia de vida consiste en un análisis derivado de las transcripciones que realiza un sujeto o sujetos, sobre los aspectos más relevantes de una determinada persona, aportados por la recogida de información a través diferentes metodologías: entrevistas, charlas y cuestionarios entre otras. Se pretende explorar las características de una persona determinada, en este caso del modisto Cristóbal Balenciaga, sobre las diferentes etapas de su vida y sobre los acontecimientos más relevantes ocurridos desde la perspectiva de su entorno más significativo.

Esta técnica de investigación es considerada muy adecuada para estudiar la vida de una determinada persona, y requiere un alto grado de concordancia entre los sujetos que participan en el estudio, que conocen al personaje, y los espacios en los que desarrollaba su actividad. Como señalan Taylor y Bogdan (1986), “la historia de vida puede entenderse como una autobiografía singular, que se construye a través de la entrevista etnográfica, entendiéndola por tal la entrevista en profundidad y que implica reiterados encuentros cara a cara entre investigador y participantes”.

El sociólogo norteamericano Denzin (1970), señalaba que “la historia de vida describe tanto la narrativa vital de una persona recogida por un investigador, como la versión elaborada a partir de dicha narrativa, más el conjunto de registros y entrevistas a personas del entorno social del sujeto biografiado, que permiten completar y validar el texto biográfico inicial”. Por otra parte hay autores (Goetz y Lecompte, 1988; Taylor y Bogdan, 1986), que consideran que el relato de vida se centra en el modelo biográfico. En este sentido, podemos considerar que el relato de vida es parte de la historia de vida, y se puede entender como una categoría de mayor complejidad a partir del material biográfico, que incluye además diferentes testimonios y documentos aportados por personas cercanas al entorno del sujeto principal.

Para una utilización adecuada de este instrumento de investigación, será necesario respetar los aspectos metodológicos y el uso de las técnicas adecuadas, tales como los procedimientos, las entrevistas, la recopilación de datos y su análisis. Esto supone el manejo de suficiente conocimiento de manera adecuada, por parte de la investigadora, pero centrando la atención en las personas que opinan sobre el personaje.

En la segunda parte, se realiza un estudio *quasiexperimental multivariado*, en el que se compara la meta-percepción de terceros significativos sobre Cristóbal

Balenciaga y la autopercepción de deportistas de élite, en base a 5 variables psicológicas relacionados con la excelencia: Su estilo motivacional (5 dimensiones) , el Perfeccionismo, la Pasión (2 dimensiones) y la Resiliencia, en total 9 dimensiones. En determinadas investigaciones se ha señalado la importancia de establecer diferencias entre las percepciones directas y las meta-percepciones, es decir, la opinión que manifiestan las personas sobre terceros significativos. En el primer caso, las creencias se refieren a uno mismo, mientras que en el segundo caso son estimaciones que se construyen sobre la manera de ser de otras personas significativas. Autores como Kenny y DePaulo (1993) comprobaron “la fuerte relación existente entre las auto-percepciones y las meta- percepciones, pero llegando a cuestionar la direccionalidad ”.

La perspectiva que manejan las personas sobre las demás, es decir, la idea que tienen los demás sobre uno mismo (meta-percepción), puede influir en el autoconcepto y en la autoestima, ya que muchas veces deseamos que los demás nos vean como nosotros nos vemos, y en esta relación entre la meta-percepción y la autopercepción vamos construyendo poco a poco nuestra personalidad. En el contexto deportivo Jowett (2009) destacó la relevancia de las meta-percepciones en la estructuración de las interacciones entre técnicos y deportistas.

Cecchini et al (2014) estudiaron la relación entre la percepción de competencia, con la meta-percepción de competencia entre “los otros significativos”. (entrenador, padres, profesor de educación física y compañeros). En todo momento “los otros significativos” manifestaban opiniones relacionadas con las situaciones deportivas y con el nivel de los participantes, que eran percibidas como una evaluación de su propia competencia, con un relativo impacto en diferentes variables motivacionales. Los técnicos/ entrenadores continuamente están suministrando *feedback* sobre las acciones técnicas de los participantes, para corregir sus errores, para su mejora y para su nivel de implicación durante la práctica. “Estas evaluaciones transmiten al jugador información sobre sus habilidades y competencias, y le permiten construir una imagen de la percepción de competencia que el entrenador refleja sobre él, configurando la *meta-percepción del entrenador*” Cecchini et al (2014). Esta influencia también puede ser ejercida por los padres, profesores y compañeros por lo que estaríamos hablando de la meta-percepción de cada uno de dichos grupos de terceros significativos. En su estudio mostraron un valor predictivo elevado de la percepción de competencia de los entrenadores sobre los deportistas (meta-percepciones), ya que predecía la competencia percibida de los deportistas (auto-percepción). Por ello, me parece muy adecuado utilizar este tipo de metodología para abordar el segundo estudio.

I PRIMERA PARTE.

TITULO:

APROXIMACION HISTORICA A CRISTOBAL BALENCIAGA Y SU RELACION
CON LA EXCELENCIA DESDE UN PUNTO DE VISTA DE SU ENTORNO.

PREFACIO

Desde siempre oí decir a mi padre: «Si algún día escribiese un libro sobre Balenciaga, contaría esto, diría aquello... Si algún día escribiese un libro sobre Balenciaga, lo titularía: *Balenciaga: Mi Jefe*».

Mi padre, Juan Mari Emilas, cortador en la disciplina de Sastrería en la casa Balenciaga de Madrid (Eisa), falleció en 2010 sin ver publicado su libro. Pero dejó un borrador, decenas de notas evocadoras y, en mí, dejó el recuerdo de una vida repleta de experiencias, historias y anécdotas que, a su muerte, prometí a mi madre recopilar y atesorar en este libro.

En 2007, y a partir de sus relatos, empecé a escribir diversos artículos en un blog llamado *Ojos que no ven, corazón que no siente* que, sin pretenderlo en aquel momento, establecieron la base para este libro. Hola mayoría de ellos forman parte de él.

Este es un libro escrito desde dentro. Desde el profundo conocimiento de la alta costura, una época, un contexto político y social y un ambiente muy concreto: los talleres de Cristóbal Balenciaga. El lugar en el que Balenciaga ideaba y diseñaba, donde se materializaban las grandes creaciones de alta costura del momento. Donde cada día acudía la clientela de la época: gran parte de la aristocracia española, la realeza, la nobleza y la burguesía europeas, además de magnates americanas, estrellas de Hollywood y esposas de empresarios, toreros e intelectuales.

Un taller en el que, en los años 50 y 60, trabajaban alrededor de doscientas personas y en el que cada vez que aparecía Balenciaga se hacía un silencio sepulcral; en el que se cosía las horas que hiciesen falta hasta acabar la tarea, que debía ser perfecta porque no podía ser de otra manera, y donde se conocían los entresijos de cada vestido, cada traje, cada prenda realizada artesanalmente desde la «técnica Balenciaga» —en continua evolución— para luego ser disfrutada y mostrada en la sociedad de la época.

Gran parte de las personas e historias a las que aquí se hace referencia pertenecen a la casa de alta costura de Balenciaga, en Madrid. La razón es que allí es donde trabajó mi familia. Y aunque muchos aspectos de los que hablo son comunes a todos los talleres del Maestro Balenciaga, es esta la casa de la que mi padre básicamente me habló: de la casa y las personas que trabajaron en ella.

Su deseo era que este libro, ahora basado fundamentalmente en la transmisión oral de dos generaciones, significase un pequeño homenaje a Cristóbal Balenciaga, a su padre, Juan Emilas (maestro de la disciplina de Sastrería en la misma casa) y a todas estas modistas de mayor o menor rango (aprendizas, ayudas, oficiales, cortadoras y maestras), así como guarnicioneros, sombrereras, maniqués, vendedoras, figurinistas, directoras de las casas y colaboradores que, con su trabajo desde 1917 hasta 1968, materializaron los sueños de Balenciaga y su clientela.

Tras las prendas realizadas a lo largo de cincuenta años en las cuatro casas de alta costura existe un trabajo riguroso, detallado, pormenorizado, refinado, exquisito, un amor por el oficio, una pasión por el detalle, una obsesión por la perfección y, en muchos casos, una admiración profunda por Balenciaga, que llegaba incluso a la veneración.

Algunas de estas personas, y especialmente las sobrinas del *couturier*, Tina y Marti Balenciaga; Ramón Esparza (colaborador del modisto durante 25 años y amigo de mis padres); la maniquí Ana Mari Casado y las sastras y modistas Carmen y Emilita Carriches; Pepita García; Inés Inchausti; Carmen Castrejón; Maruja López; José Ignacio Emilas y Pilar Moreno, con su testimonio, han contribuido en gran medida a reforzar y acentuar la historia que desde siempre he visto y oído en mi casa.

Igualmente Jaime Gustavo Laita del Barco y Rubén de Molina, dos grandes conocedores de la maestría de Balenciaga, acercan al lector con los escritos elaborados para este libro — *La luz en el país de Balenciaga*, *La Crisálida y Balenciaga: el jazz de la costura*— al espacio íntimo de la creación, así como al universo personal de la clientela del modisto.

INTRODUCCION

Pertenezco a la cuarta generación de una familia que, desde hace más de un siglo, ha estado vinculada profesionalmente a la alta costura: tres generaciones, desde mi bisabuelo hasta mi padre.

Ya mi bisabuelo, Jean Emilas, fue sastre. Procedente de la región de las Landas, en el sur de Francia, se estableció en la ciudad de San Sebastián, donde ejerció como «sastre para señoras» a finales del s. XIX y durante la primera mitad del s. XX, siendo un profesional de prestigio en la ciudad, en plena *belle époque* y los felices 20.

Posteriormente mi abuelo, Juan Emilas Goenaga, aprendió el oficio de la costura inicialmente con su padre Jean, en el taller de este, a mediados de la década de los 10. Paralelamente, en 1917, Cristóbal Balenciaga abriría su primera casa de costura en la calle Vergara de San Sebastián y, en sus inicios, cuando estaba configurando su equipo de trabajo, mi abuelo, con 17 años, se presentó como candidato.

Y de esta forma fue como mi abuelo Juan se introdujo en el incipiente *Universo Balenciaga*, siendo una de las personas que trabajó junto al modisto a lo largo de casi toda su trayectoria profesional. Fue uno de sus más estrechos colaboradores en España; enviado a Madrid en 1933 para la apertura y supervisión de la segunda casa del *couturier*, fue director técnico de la misma y maestro de la sección de Sastrería desde su apertura hasta su fallecimiento en 1964, cuatro años antes de que Balenciaga se retirase y cerrase sus talleres.

Mi abuela Carmen Sanz de Arellano, esposa de Juan Emilas, así como dos de sus hermanas —Angelita y Asunción—también pasaron por los talleres de Balenciaga en los años 20 en San Sebastián, donde empezaron a aprender el oficio, si bien solo permanecieron unos meses.

Mi padre, Juan Mari Emilas, al igual que su padre Juan, vio y vivió la alta costura en casa, desde niño. En 1948, con 17 años y siguiendo la tradición familiar, entró en la casa Balenciaga y aprendió y desarrolló el oficio en el taller de Sastrería que dirigía mi abuelo, en la casa de costura de Madrid.

Juan Mari, como siempre dijo, tuvo el gran privilegio de aprender el oficio con su padre, Juan. No solo el proceso de la costura y el corte, en el taller, sino también, el arte de *las pruebas*, en el salón.

El hermano menor de mi padre, José Ignacio, se sumó al clan de modistos con 16 años, en 1962, trabajando en Balenciaga como aprendiz de Sastrería, hasta su cierre

en 1968. Allí conoció a su esposa, Pilar Moreno, oficiala de Sastrería en la casa durante 12 años, desde 1956 hasta su clausura.

Cuando el *couturier* se retiró y cerró sus casas en España y Francia, mi padre tenía 37 años y contaba con 20 de experiencia en el mundo de la alta costura. Fue entonces cuando decidió dejar Madrid, volver a sus raíces y abrir su taller de costura en San Sebastián.

Paralelamente, también Balenciaga tomó la decisión de volver a su País Vasco natal. Desde 1968, vivía retirado en su caserío en el monte Igueldo a orillas del impetuoso mar Cantábrico, en la lluviosa ciudad de San Sebastián.

En aquellos días, Balenciaga tenía clientas y amigas que le reclamaban y a las que les gustaría seguir vistiendo sus diseños. Para ello, el modisto buscaba un colaborador con taller propio en la ciudad.

Y así fue como en 1969 Juan Mari, ya establecido en San Sebastián, después de un año sin verse y por casualidad, se reencontró con Balenciaga en una conocida tienda de telas de la ciudad: Ganchegui.

De esta manera, surgió una curiosa y especial colaboración entre Cristóbal Balenciaga y mi padre, Juan Mari Emilas, que duró 2 años, hasta la muerte del gran *couturier* en 1972.

En 2007, treinta y cinco años después de la muerte de Balenciaga y con 76 años, mi padre participó en el documental sobre el modisto, dirigido por el director y guionista vasco Oskar Tejedor: *Balenciaga. Permanecer en lo efímero*.

En el film, Tejedor establece como hilo conductor la costura paso a paso, a través de la técnica Balenciaga, de un traje sastre diseñado para la colección otoño-invierno de 1954.

Juan Mari Emilas, como técnico de la casa, fue quien realizó dicha prenda. Para ello, el equipo de rodaje junto con mi madre, Maite Gil (que le había acompañado y ayudado en su trabajo a lo largo de toda la vida) y él se desplazaron al Museo Galliera, en París, donde les esperaba «un traje sastre en *tweed*, de manga pegada», del que Juan Mari debía sacar el patrón; es decir, extraer el modelo original plasmándolo en una *toile*, a partir de la cual crearía la prenda.

Para mi padre, la participación en este documental con 76 años tuvo un gran impacto emocional. Para él supuso retomar su pasión, sus recuerdos y vivencias.

Durante el rodaje del documental, de los armarios y cajones de casa de mis padres empezaron a salir patrones, recortes de periódico de cuarenta y cincuenta años atrás,

fotografías, cartas de Balenciaga a mi padre... y, de esta manera, Juan Mari Emilas reavivó su proyecto y empezó a escribir el libro *Balenciaga: Mi jefe*.

Mi padre siguió cosiendo para mi madre y para mí hasta agosto de 2010. Falleció en diciembre del mismo año a la edad de 79.

El libro relata quién era Balenciaga: el jefe y el hombre. A lo largo de los capítulos 1 y 2 describe sus orígenes y la trascendencia de estos en su vida personal y profesional. Ahonda en el oficio de la alta costura y a través del *viaje* realizado conjuntamente por Balenciaga y la familia Emilas retrata los inicios del modisto de Getaria, la atmósfera, el funcionamiento de sus talleres, la clientela de la época y expone la experiencia de Juan Mari Emilas como colaborador del Maestro en los dos últimos años de vida de este.

En el último apartado del libro, el apéndice, se recoge las conversaciones entabladas y las entrevistas realizadas por mí a destacadas trabajadoras de los talleres de alta costura de Madrid y San Sebastián. Este apartado pone de manifiesto la profunda admiración del personal por el Maestro, así como el impecable trabajo, la rigurosidad y la absoluta discreción con que, desde sus comienzos, se ha identificado a la casa de alta costura de Cristóbal Balenciaga.

1. BALENCIAGA FASCINADOR: ARTESANO Y CREADOR.

Para comprender a Cristóbal Balenciaga es necesario conocer su mundo. Sus extraordinarias cualidades como artesano y creador, junto con un temperamento apasionado, perseverante y perfeccionista y una gran capacidad de trabajo, llevaron al visionario a convertirse en el hombre que fascinó al mundo con sus creaciones.

(Juan Mari Emilas)

- ANTECEDENTES DE BALENCIAGA

Cristóbal Balenciaga nació en pleno invierno, a las cinco de la tarde del 21 de enero de 1895, en una pequeña población de pescadores del País Vasco, Getaria (a 30 km

de San Sebastián y a 50 km del sur de Francia), a orillas del feroz y agreste mar Cantábrico.

Las ancestrales tradiciones del pueblo vasco, su folklore, la profunda religiosidad de las gentes del mar, su amable entorno familiar, la tenue luz de serena melancolía que dibuja el paisaje brumoso de colores pardos—grises, verdes y ocre— del País Vasco y la bravura de ese mar de penetrante color azul marcarían en gran medida su trayectoria personal y profesional.

Getaria, importante puerto mercantil y pesquero desde la Edad Media, es un pueblo con una tradicional vocación marinera. Durante cientos de años la caza de las ballenas tuvo gran importancia en la economía de la villa. Esta caza se realizó en un principio en las costas del mar Cantábrico, comenzando en el s. X y siendo los s. XII-XIII los de mayor apogeo.

La época de este tipo de práctica era el invierno, cuando el mar era temible y los temporales y las grandes olas arreciaban contra las *txalupas*, embarcaciones de pequeño tamaño con una tripulación de diez remeros, el timonel que se colocaba en popa y el arponero, que lo hacía en proa.

Un total de doce *arrantzales* (pescadores) en un pequeño bote, bajo la lluvia, el viento y las grandes nubes de espuma que les sacudían sin piedad, se enfrentaban a estos tremendos cetáceos —que en la iconografía de la época muchas veces aparecen como auténticos monstruos— hasta darles muerte.

[...] Este monstruoso pez, a pesar de su enorme grandor y
bravura, cedió al coraje de los vascongados,
empeñados en perseguirle hasta en los más
profundos senos y cavernas del imperio de los
mares. [...]

(Joaquín Antonio del Camino. *Historia de San Sebastián*)

En la costa, se disponía de atalayas para observar permanentemente las aguas y tratar de descubrir la llegada de aquellos gigantes marinos.

Cuando se producía el avistamiento, se daba un aviso al puerto de tal forma que los *arrantzales* se subían a sus *txalupas*. Tras ello, se iniciaba una carrera por arponear a

la ballena, ya que el primero obtenía ciertos privilegios en la venta del animal, de lo que derivaban disputas entre los distintos pueblos costeros.

Prácticamente todas las poblaciones de la costa vivían esperando a la caza de la ballena en invierno. Los habitantes del pueblo que no salían a la caza de la ballena subían donde estaba instalado el punto de vigilancia y, desde allí, observaban la salida de los pescadores mientras rezaban un avemaría. Al producirse la salida de las *txalupas* toda la población se paralizaba, ya que era una tarea terriblemente peligrosa en la que perdían la vida muchos pescadores y de la que vivían muchas familias.

La obra de reconocido valor literario *Manual Devotionezcoa*, escrito en euskera por el sacerdote de Ciboure, Ioanes Etcheberri, y editado en Burdeos en 1669, incluye tres plegarias específicas para uso de los

balleneros, *Balea çaleentzat* (Oración para los balleneros), *Balea colpatu eta* (Oración de la ballena arponeada) y *Balea hill ondoco esquerrac* (Acción de gracias tras la muerte de la ballena):

Oración para los balleneros

Oh, Señor, que protegiste amorosamente al joven Tobías
Poniéndole al Santo Arcángel como custodio,
Llevándole el pez a la orilla
Y dándole la gracia de matarlo,
Tráenos también a nuestro alcance, la ballena,
Para que seamos certeros al clavarle el arpón.
Para poder vivir hemos de arriesgar nuestras vidas en la mar.
Danos, por favor, la gracia de aferrar la ballena.

Oración de la ballena arponeada

Hemos golpeado a la ballena, Señor,
gracias a tu arte más que al nuestro
y la hemos herido con un golpe de arpón.
Te rogamos, poderoso Señor,
nos ayudes a obtener como premio el gran pez del mar,
sin que a nosotros nos hiera con su fuerza

mientras se retuerce y forcejea con cola y pecho,
ni vuelque sobre la quilla la txalupa
y nos lleve con ella, al fondo del mar.
Rogamos, líbranos de todos estos males.
Te lo agradeceremos devueltos a tierra.
Grande es el premio.
Grande también el peligro.
Haz que regresemos con vida.

Acción de gracias tras la muerte de la ballena

Recibe, Señor, más que millones
y millones de gracias y loas,
porque tu generosidad
nos ha concedido la merced
de quitar la vida al mayor de los peces.
Nuestras fuerzas no eran nada comparadas con las tuyas.
Hemos sentido tu favor en el combate.
Gracias a Ti hemos vencido al coloso del mar
Y lo hemos traído a tierra cubierto de heridas,
hecho un despojo, cuando antes era una fiera
que se agitaba indomable.
Ha sido un milagro de la Naturaleza.
Honor y gracia a Ti, Señor.

(Ioanes Etcheberri, sacerdote, s. XVII)

La pesca intensiva en estas costas hizo que los vascos perfeccionasen su sistema de caza, para más adelante lograr llegar primero al mar del Norte —y progresivamente a Islandia— y más tarde a las costas de Labrador y Terranova, en Canadá. Esto contribuyó a convertir a los *arrantzales* vascos en los más diestros en la caza de «la reina del mar». Pero no solo eso. Cuando comienza la actividad en Terranova, los vascos han adquirido la experiencia de siglos en la navegación y la construcción naval y se han convertido en empresarios de la mar. Esta actividad se realizó hasta el s. XVII. Estos balleneros y marineros vascos en años de paz fueron pescadores y en años de guerra salieron al mar como corsarios bien armados; realmente fueron hombres valientes, rudos y muy experimentados.

A finales del s. XIX ya no existe la caza de ballenas en Getaria, pero la población, tras siglos de experiencia marinera, sigue adentrándose en el mar y viviendo de este.

La última ballena que fue avistada en las inmediaciones de Getaria, concretamente en la población adyacente de Orio y a la que se dio caza, fue en 1901. Cristóbal Balenciaga tenía 6 años.

Parte del legado cultural del pueblo vasco, y de estos pueblos pesqueros en particular, son las historias y leyendas que se han ido transmitiendo de forma oral, a través de relatos, cuentos, poemas y canciones de generación en generación y que, todavía hoy día, recrean las peripecias y avatares de los pescadores vascos que desde siglos atrás se lanzaron al mar y protagonizaron mil aventuras, muchas veces con un dramático final.

El jovencísimo Balenciaga, como los demás niños de su pueblo, escuchó estos relatos y muchos de ellos probablemente en su propia casa, ya que su padre (José Balenciaga) realizó a lo largo de su vida diferentes actividades profesionales relacionadas con el mar; fue pescador, navegó como marinero en un barco mercante y fue patrón de la Escampavía Guipuzcoana. Se denominaba escampavías a las lanchas destinadas a la vigilancia marítima y también al transporte de los miembros de la casa real española durante sus paseos, en el radio de la bahía de San Sebastián.

El hecho de ejercer como patrón de la escampavía propició un contacto cercano entre el padre de Cristóbal Balenciaga y la reina María Cristina y su séquito.

José murió joven, siendo su hijo Cristóbal un niño de 11 años. Sufrió un derrame cerebral y falleció esperando al médico que venía a caballo desde un pueblo cercano. Su viuda pensó muchas veces a lo largo de su vida que, si el doctor no se hubiese demorado tanto, quizá se hubiese salvado.

Si José Balenciaga no hubiera muerto joven, tal vez el pequeño Cristóbal, bajo la influencia de su padre, hubiese mostrado interés por la pesca y la navegación y, siguiendo sus pasos, hubiera dedicado su vida profesional al mar, como muchos de sus compañeros de colegio y de la mayoría de la población masculina de Getaria.

Nunca lo sabremos. Lo cierto es que su madre, Martina Eizaguirre, relataba muchos años después a sus nietas Tina y Marti que a su hijo Cristóbal lo recordaba desde los 3 años jugando entre las telas, los hilos y los alfileres de la modesta escuela de costura que ella tenía en el pueblo.

El de Martina era un pequeño taller al que acudían las chicas jóvenes de Getaria para aprender a coser y donde también se cosía para diferentes familias, entre ellas, la familia Aldamar —marqueses de Casa Torres—, que tenían su residencia de verano

en Getaria. Años más tarde, este matrimonio fue quien ayudó a Balenciaga en su inicio profesional.

Aquel taller estaba en el piso inferior de la vivienda donde nació Cristóbal Balenciaga, la típica casita de pescadores de planta baja y tres alturas de finales del s.XIX: un sobrio edificio construido en mampostería, con pequeñas ventanas y carente de motivos decorativos, situado en una estrecha callecita de la población costera.

Balenciaga, desde muy pequeño, mostró fascinación por todo lo relacionado con la belleza del vestido. Era un niño sumamente observador que, como él mismo explicó en unas declaraciones hechas tras el cierre de sus casas en 1968 para un pequeño artículo en la revista *Paris Match*, se quedaba embelesado, cada domingo en misa, cuando veía aparecer a la marquesa de Casa Torres con sus largos vestidos y sus sombrillas de encaje. Se fijaba en cada costura, cada pinza, cada detalle, botón, bordado... para retenerlos en su retina y no olvidarlos jamás. Como realmente hizo.

También desde niño mostró una inclinación singular por los tejidos y una habilidad excepcional para manejarlos y diferenciar cuales eran de calidad y cuáles no.

Al quedar su madre viuda y siendo el pequeño de tres hermanos, le ayudaba en las labores de casa. Le acompañaba cuando iba a San Sebastián para comprar telas en las tiendas de la ciudad para su trabajo en el taller. Y allí, Cristóbal, en cada comercio que visitaban, se recreaba en las texturas, colores, brillos y calidades de los tejidos.

En 1906 en plena *belle époque*, Balenciaga, con 11 años, tiene ya grandes nociones de costura. Aprende rápidamente en casa, con su madre, quien fue siempre su gran ayuda y principal apoyo.

Su entorno, curioso: por un lado, rodeado en Getaria de marineros, gentes trabajadoras y bregadas que cada día deben enfrentarse a la durísima vida en el mar y, por otro, testigo de los veranos regios y la presencia de sus distinguidas y ociosas damas procedentes de la casa real española y su séquito, todas ellas repartidas entre San Sebastián y las villas cercanas, y la realeza, la nobleza y la alta burguesía europea, en Biarritz.

Sus circunstancias, excepcionales. Recibió una temprana educación manual y visual: la primera, en el taller de su madre y la segunda, basada en la observación de las prendas de alta costura procedentes de los talleres más prestigiosos de Europa (los de Charles Frederick Worth, entre otros), que a menudo veía tanto en manos de su madre como en el palacio de la marquesa de Casa Torres. Palacio al que pudo acceder tras impresionar profundamente a la aristócrata, copiando uno de sus vestidos

con tan solo 12 años y en el que, como él mismo explicó una vez retirado, a *Paris Match*, vivió algo inolvidable: «Y así viví meses maravillosos: cada día después del colegio, trabajaba con las planchadoras de la marquesa en el último piso del palacio, acariciaba los encajes, examinaba cada pliegue, cada punto de todas estas obras maestras».

Muchos años después, en 1963, una tarde en que Balenciaga visitó a mi abuelo que estaba enfermo y, comentando la colección de primavera-verano recientemente presentada en Madrid, le habló de estos inicios en los que, desde una precoz vocación, no solo había observado hasta la saciedad cada milímetro de las prendas — desde la estructura interior hasta la belleza exterior— de la marquesa, en su casa, inertes sobre una mesa, sino también de cómo recordaba contemplar maravillado la transformación que sufrían estos vestidos cuando pasaban de permanecer en un armario a ser portados por aquellas damas, a las que acompañaban en la cadencia de su andar, morfología, gestos y posturas. Mostrando su brillo, luz, peso, caída, línea y estilo. En todo su esplendor. Como si tuviesen vida propia.

Los comienzos en la práctica de la costura a partir de todos estos referentes propiciaron de forma natural que Cristóbal Balenciaga, un visionario en potencia, un niño de extraordinario talento dotado de una mirada especial y una curiosidad y creatividad soberbias, dedicase su vida entera al estudio, la reflexión y la creación en la alta costura.

Como él mismo dijo para el referido artículo de *Paris Match*, «Balenciaga devient un visage» su suerte fue que la marquesa de Casa Torres tuviera su residencia de verano en Getaria y él, con 12 años, reuniese el coraje suficiente para proponerle copiar uno de sus vestidos.

Y así fue como Balenciaga, siendo un niño, realizó la llamada «copia prodigiosa» e hizo su primera entrada en la alta costura y la alta sociedad.

Pero esta *suerte*, para conducirlo hasta la excelencia, debía ir acompañada de un gran espíritu de sacrificio, pasión, resiliencia y afán de superación. Lo tuvo todo.

El paisaje de su tierra, de evocadora y melancólica luz. El mar y su movimiento, agitado y colérico o pausado y suave. Su sonido, el penetrante olor a salitre, la brisa marina, la misa de los domingos en la iglesia de San Salvador, el carácter emprendedor, obstinado y luchador de los vascos. Las gentes trabajadoras y sus indumentarias, el folklore, las grandes damas de la realeza y la nobleza que recalaban en la costa vasco-francesa con sus costumbres, modos y maneras y el ambiente de

aquel pequeño taller de luz mortecina, lleno de diminutos secretos y grandes tesoros por descubrir en aquellos vestidos, sin duda le marcaron y acompañaron desde que abandonó Getaria en 1907 hasta el final de su vida.

Todo ello supo interpretarlo e imprimirlo, desde la pasión, la creatividad y un profundo conocimiento del oficio, en grandes creaciones de alta costura que le convirtieron en el Balenciaga fascinador que se adelantó a su tiempo.

EL ARTESANO

Balenciaga es el único modisto en el verdadero sentido de la palabra. Solo él es capaz de cortar la tela, ensamblarla y coserla a mano. Los demás, solo somos diseñadores.

(Coco Chanel)

Chanel define a Balenciaga como el *verdadero modisto* y a los demás como *diseñadores*, porque este es conocedor del oficio de la costura de principio a fin. Domina todas sus fases artesanales: la creación del patrón, el corte del tejido, el afinado, la costura, la plancha y las pruebas. Aspectos que no conocen sus coetáneos en profundidad. Christian Dior comenzó su andadura como figurinista, Coco Chanel como sombrerera... y ninguno de los dos, por ejemplo, dominaban la técnica de «la prueba».

Cuando Balenciaga se refiere a su trabajo, lo hace como *el oficio*. De hecho, a lo largo de toda su trayectoria profesional, invirtió miles de horas en las pruebas que realizaba a las maniqués y, a través de ello, investigó y depuró la técnica. Y esta investigación es lo que le permite —junto con su talento creador— evolucionar constantemente, superarse a sí mismo y alcanzar la excelencia en el campo de la alta costura.

- DEL APRENDIZAJE DEL OFICIO A LA ALTA COSTURA

Cristóbal Balenciaga, a pesar de su origen humilde y de crecer en un pequeño pueblecito con las limitaciones y dificultades que esto conlleva a finales del s. XIX, podría decirse que nace en el lugar y el momento adecuados.

A partir de finales de 1800 comienzan a desencadenarse variados acontecimientos de gran relevancia en Europa que cambiarán el curso de la historia y que, a la par,

favorecerán que Balenciaga encuentre su lugar en un mundo que desde niño le cautivó: el de la alta costura y la alta sociedad.

La alta costura porque esta alimentó en él, desde siempre, una necesidad de ensoñación, de recreación en la belleza, de embelesamiento en los hermosos detalles y los matices exquisitos. Y una necesidad imperante de expresión y de búsqueda constante, la necesidad del creador. La alta sociedad porque, sin ella, el mundo de la alta costura no habría existido. Los modos y maneras, los viajes, las visitas a museos y galerías, la ópera, el teatro, los grandes salones, los paseos, las suntuosas fiestas, las cenas de gala... Los actos públicos y privados conformaban un contexto donde la elegancia en el vestir debía ser exquisita, como expresión de la propia personalidad y como enardecimiento de un gusto propio.

Un entorno privilegiado por tener acceso a la cultura, el refinamiento y el tiempo necesario para la contemplación y la reflexión. Una forma de vida inconcebible sin el vestuario adecuado: un exclusivo guardarropa de mañana, tarde y noche.

A principios de la segunda mitad del s. XIX, la decisión de José Bonaparte y Eugenia de Montijo de pasar los veranos en Biarritz —y de esta forma, la pequeña villa convertirse en estación balnearia y centro de veraneo imperial— determina que sea el lugar de estancia solicitado por la aristocracia y la burguesía industrial o rentista de toda Europa.

Del mismo modo, en 1885, la Reina María Cristina traslada los veranos de la corte española a San Sebastián. Esto atrae a la ciudad y sus inmediaciones a políticos, aristócratas y a la alta burguesía española y europea.

De esta forma, en plena *belle époque*, con el inicio de la Primera Guerra Mundial, San Sebastián se convirtió en la ciudad más cosmopolita de Europa. Estos destinos de veraneo, lugares de placer espléndidos y brillantes, hicieron las delicias de sus visitantes durante varias décadas, mostrando un gran atractivo de ocio: casinos, cafés, establecimientos de distracción, nuevos comercios, los baños de mar... y los paseos, con lo que estos conllevaban: el ver y ser vistos. Gran atractivo del momento.

Del mismo modo, a finales de 1800, con la llamada «primera revolución democrática de la indumentaria» y la instauración de la burguesía, el consumo de la moda sufre un gran cambio. Esto da lugar a una nueva etapa, tanto en cuanto a la regulación de la moda como al concepto del creador de la misma. Este creador, que había sido desde la Edad Media un artesano anónimo, pasa a ser denominado *modisto* y elevado a la categoría de un artista sublime que goza de gran prestigio. Esto implica que el lujo en el vestir comience a ser asociado a un nombre propio, a una casa de costura de notable consideración liderada por una personalidad excepcional.

En esta etapa inicial del modisto, la mayoría de estos creadores provienen del oficio de la costura; eran sastres, costureras o sombrereras. Por esta razón, la primera denominación atribuida a este nuevo profesional es la de «modisto» o «costurero» (*couturier*).

No es posible hablar de los inicios de Cristóbal Balenciaga sin nombrar a Charles Frederick Worth (1825-1895), fundador de la alta costura. Worth es considerado el primer *gran modisto*: un creador que comienza su formación en Londres como aprendiz y dependiente en diferentes comercios textiles, donde adquirió un gran conocimiento sobre tejidos. A la par, realiza visitas asiduas a la National Gallery y otras colecciones de arte, donde estudia en profundidad la vestimenta histórica, siendo esta más adelante gran motivo de inspiración en su obra.

Todo ello le convierte en alguien con la cultura y formación suficientes para ser tratado con respeto por su clientela, quien ve en esta nueva figura a un amigo-artista en quien confiar plenamente en cuanto a su dictado del buen gusto. Con 20 años, el gran modisto va a París y, tras largo tiempo de trabajo en el sector, en 1858, abre su casa de costura en la *capital de la moda*.

Hasta este momento, sastres y modistas, todos ellos anónimos, trabajaban de acuerdo a los deseos de las clientas, que daban ideas propias para la creación de sus prendas y llevaban al taller los tejidos y adornos para su confección. Estos artesanos aportan su técnica sartorial, en ningún caso su creatividad. Worth invierte este sistema y él se convierte en el modisto que impone sus propias creaciones, escogiendo además los peinados, accesorios y joyas que realizaban cada una de ellas. Esto convierte a las clientas en elementos pasivos que se limitarán a escoger entre los modelos presentados en cada colección para que luego sean ajustados a sus medidas. A partir de ahora ya no es el profesional quien se desplaza a casa de la clienta, sino a la inversa. Esta acude a la casa de costura del creador, tanto para ver la presentación de las colecciones como para las pruebas necesarias para la costura del vestido.

Worth sentó las bases de la alta costura y hoy día su sistema sigue vigente. Junto a Doucet y Paquin, entre otros, en 1868 fundaron la *Chambre Syndical de la Confection et de la Couture* con objeto de impedir la copia de sus modelos y salvaguardar sus negocios. Gran visionario, con un carácter caprichoso, histriónico y tremendamente creativo, el modisto realizó innovaciones espectaculares. Fue el primer profesional de la costura que firmó sus creaciones, adoptando de esta forma el estatus de un artista y elevando su trabajo al nivel de obra de arte. Esta firma da origen a la primera etiqueta con el nombre del autor en una prenda de vestir. Modificó y simplificó el sistema de

patronaje de tal manera que, ensamblando piezas de *toile* de diferentes patrones, construía un nuevo patrón, un nuevo diseño. Introdujo la práctica de presentar una colección con sus propios diseños cada temporada y estos modelos empezaron a ser mostrados sobre maniqués de carne y hueso, lo cual propició que la presentación de las prendas cambiase de forma radical. Hasta el momento, los nuevos diseños se habían exhibido, para su presentación, sobre bustos de madera. En su casa de costura pasaban la colección maniqués de diferentes complexiones y alturas: jóvenes altas, bajas, delgadas o gruesas, para que desfilaran de acuerdo a los diversos cuerpos de sus clientas y estas, además, pudieran ver los trajes desde todos los ángulos que reflejaban los espejos con marcos de oro que ostentaban los lujosos salones. Worth, entre sus excentricidades, del mismo modo rechazaba clientas que no le gustaban como agasajaba a las que recibía en su casa de costura con manjares como canapés de langosta, pasteles y vinos de Madeira que se servían en las estancias de espera. Cuando a la clientela se le probaba los vestidos de noche, la luz de gas se *esfumaba* para que ellas pudieran comprobar cómo se verían en los salones nocturnos. Tras su muerte, sus dos hijos Gastón y Jean-Phillipe le sustituyeron y después sus nietos Jacques y Jean-Charles. La casa Worth cerró sus puertas en 1956.

Yo soy un artista. Un vestido vale lo que un cuadro.

(Charles Frederick Worth)

Balenciaga nace el mismo año que muere Worth, en el momento en que París comienza a perfilarse como capital de la moda, a finales de la centuria de 1800. Su formación comenzó no solo desde el aprendizaje puramente artesanal de la costura en el pequeño taller de Getaria. También como Worth, se deleita en el aprendizaje visual con las obras de arte, principalmente la pintura de Goya, y las creaciones de alta costura de los grandes del momento, en el palacio de la marquesa de Casa Torres.

Y en 1907, con 12 años, se traslada a vivir con su familia a San Sebastián donde, ayudado por los marqueses de Casa Torres, empieza como aprendiz en el establecimiento Casa Gómez, para posteriormente pasar al denominado New England, iniciándose así en el oficio.

Tres años más tarde, en 1910, la costura se separó de la confección al fundarse la *Chambre Syndical de la Couture*. Esto da lugar a que se establezcan tres rangos dentro de la actividad: la *alta costura*, diseño original de modelos de la más alta calidad, firmado por el creador y de realización totalmente artesana (estos modelos se crean a partir de una *toile* en la que se basará el trabajo del modisto para crear la

prenda); la *media costura*, casas de costura que no llegaban a realizar pases de colecciones, pero recibían a clientes privados y compradores profesionales; y la *pequeña costura* o *confección* de las modistas tradicionales que hacían ropa a medida.

En este mismo año, cuando se define claramente el concepto de *alta costura*, Balenciaga tiene 15 años y los ojos puestos en París, ya considerada como el centro de la moda.

Un año más tarde, con 16, pasa a trabajar a una pequeña sucursal de los prestigiosos grandes almacenes *Les Grands Magasins du Louvre* de París, en San Sebastián (*Au Louvre*), convirtiéndose con 18 años en jefe de taller en la sección de confecciones.

En esta época no solo va aprendiendo la técnica sartorial como tal, también empieza a tomar contacto con París. Acude cada año a la ciudad de la luz como parte del equipo de *Au Louvre* con objeto de comprar artículos novedosos para el público del establecimiento. Comienza también a educarse en el trato con la clientela, familiarizándose con ella para comprender sus preferencias, sus modales y comportamiento y, de esta forma, poder atender a cada señora de forma exclusiva. Algo fundamental en la alta costura.

El «acercamiento» entre modisto y clienta, ese nivel de conversación y complicidad que se establece entre ambos, denota un trato exclusivo que agrada a la clienta, contribuyendo a que esta se sienta distendida y adopte posturas naturales y sin tensiones durante las pruebas, lo cual proporciona al *couturier* el trabajar con mayor comodidad, y el poder conocer el gusto personal y tipo de vida más o menos dinámico o apacible de la señora. Esto favorece a que el resultado final —la prenda— se adecúe no solo a la complexión física, sino también a sus preferencias y el ambiente en el que esta va a ser vestida ya que, en función de este contexto, esta prenda será de mañana, tarde o noche y el modelo, de Sastrería o Fantasía.

(Juan Mari Emilas)

Balenciaga, con 18 años, tras su paso por *Au Louvre* en San Sebastián, también recomendado por la marquesa, acudió a Burdeos para perfeccionar la técnica de Sastrería en una conocida casa de modas de la ciudad, cuyos dueños eran conocidos por la aristócrata y su esposo. Tras su estancia en Burdeos había alcanzado la categoría profesional de maestro o *primero*(esta segunda denominación será la que

posteriormente utilizará Balenciaga en sus casas de costura para referirse a los maestros). Ya dominaba el oficio: sabía realizar patrones, cortar el tejido con precisión, manejaba perfectamente la técnica de la costura y, ya desde sus comienzos en *Au Louvre*, se había aventurado en el arte de las pruebas. Pero no solo eso. Al igual que los modistos del momento, su bagaje ya superaba el estricto y metódico aprendizaje del oficio puramente artesanal. Había tomado contacto con el sistema empresarial, desde la concepción hasta la distribución. En París y Burdeos había tenido la oportunidad de conocer tejidos de gran calidad y familiarizarse con ellos y, a pesar de su timidez desde niño, también se había educado en el trato con la clientela.

Lo que narro a continuación —y que posteriormente siempre he oído contar a mi padre en casa— forma parte de las experiencias que el joven Balenciaga relataba a mi abuelo, cuando todavía ambos tenían aproximadamente 27 y 20 años respectivamente y compartían mesa de trabajo en el taller de la calle Vergara de San Sebastián:

Tras volver de Burdeos, Balenciaga baraja, por primera vez a lo largo de su carrera, la posibilidad de viajar a Londres para completar su formación. Sin embargo, su madre le anima a volver a París, donde ya había estado en repetidas ocasiones cuando trabajaba en *Au Louvre* y donde también había acudido varias veces acompañando a la marquesa de Casa Torres en sus visitas a las casas de costura, entre ellas la de Jacques Doucet .

Estos viajes junto a la aristócrata son muy instructivos ya que esta le enseña París, los acontecimientos sociales de la ciudad, le muestra las casas de los grandes modistos del momento y le lleva a presenciar desfiles de temporada.

Martina opina que el desconocimiento del idioma es un impedimento para que su hijo trabaje en Londres y que, además, el lugar para seguir perfeccionándose son los talleres de los grandes modistos del momento, ubicados todos en París. Esto es posible, una vez más, de mano de la marquesa de Casa Torres que, como mecenas, sigue de cerca su formación y le brinda su ayuda en todo momento. Esta opina del mismo modo que Martina con respecto a Londres y, además, determina que la casa Doucet será el lugar más adecuado. El joven Balenciaga, abandonando la idea de Londres y guiado por la aristócrata, entra a trabajar en el taller de Jacques Doucet, donde permanece un año aproximadamente.

Doucet, un burgués refinado y discreto, amante del lujo, fue un gran coleccionista de arte. Para su trabajo tomaba como fuente de inspiración la pintura de los s. XVII y XVIII.

Mostraba una inclinación especial por los tejidos ligeros, delicados y semitransparentes, así como una habilidad especial para el manejo y superposición del color desde un punto de vista pictórico. Destacó por descubrir y ayudar a nuevos talentos, tales como Paul Poiret, Madeleine Vionnet, José de la Peña...

Balenciaga, junto a Doucet, conoce el funcionamiento interno y el protocolo que las grandes casas de costura mantienen con su clientela: la monarquía europea, las actrices del momento... lo más selecto de la Europa de la época. Durante esta estancia en París hace amistad con el modisto su entonces ayudante José de la Peña, con quienes mantiene largas conversaciones sobre los creadores y las creaciones del momento. Esta amistad perdurará y Balenciaga posteriormente seguirá visitando al modisto parisino en repetidas ocasiones, hasta la muerte de éste en 1929.

Cuando Balenciaga regresa de la casa Doucet a San Sebastián, es reclamado por primera vez por la reina María Cristina. Esta es su primera gran cliente. Y para atender sus demandas, se acondiciona una habitación en el Palacio de Miramar, su residencia de verano en San Sebastián, donde Balenciaga realizará las pruebas a la reina en repetidas ocasiones.

Todavía no había abierto su primera casa de costura y el hecho de ser reclamado por la gran dama será algo que, como explicó a mi abuelo y posteriormente Ramón Esparza compartió con mis padres, le impresionó muchísimo.

La pasión y vocación de Balenciaga por el vestido y su espíritu emprendedor le llevarían a crear su propia casa de costura en 1917, en la calle Vergara número 2 de San Sebastián, en plena *belle époque*. Cristóbal Balenciaga tiene 22 años. A los 28 años ya empieza a ser considerado un modisto de gran prestigio.

- SASTRERÍA Y FANTASÍA

La alta costura procede, por un lado, de la impecable sastrería inglesa masculina que, a comienzos del s. XIX, se incorpora al vestuario femenino, aplicándolo inicialmente a la vestimenta de la amazona.

La mujer empieza a realizar una serie de actividades para las que va a necesitar prendas realizadas con tejidos de más firmeza que los utilizados hasta el momento. También serán necesarios cortes que permitan más movilidad y comodidad para poder realizar acciones y adoptar posturas y gestos propios de las nuevas prácticas.

La sastrería femenina, inicialmente, se caracteriza por un sistema de construcción estructurado, de una línea muy limpia y definida y el uso de tejidos consistentes.

Por otro lado, la alta costura tiene su origen en la modistería francesa del s. XVIII, caracterizada por un corte no estructurado y basado en el lujo, la artificiosidad, la fantasía y la creatividad. Se nutre de tejidos suntuosos y elementos y efectos tales como plumas, perlas, lentejuelas, excepcionales botones, pasamanería, encajes, bordados, puntillas, drapeados, abullonados...

De esta manera, se establecen dos disciplinas claramente diferenciadas que, a día de hoy, siguen coexistiendo en las casas de alta costura: Sastrería y Fantasía (*Talleur et Flou*).

Esto, a su vez, da lugar a dos talleres claramente diferenciados: el taller de Sastrería y el de Fantasía. Y también a profesionales con aspectos divergentes en su formación y sus habilidades manuales.

La Sastrería es considerada por los profesionales como una disciplina más técnica, donde el error es claramente visible y, por tanto, la búsqueda de la perfección es indispensable. Se encarga de las siguientes prendas: trajes sastre, abrigos, impermeables, faldas, chaquetones, capas, chalecos y prendas reversibles.

La Fantasía, visualmente mucho más espectacular que la Sastrería, y donde las horas de trabajo pueden ser muy superiores en función de la ornamentación y complejidad que lleve la prenda, se ocupa de los vestidos de noche, vestidos de cóctel, vestidos de novia, boleros, capas, chaquetas y abrigos largos. Asimismo, en el taller de Fantasía es donde también se realiza la modistería, prendas de día como vestidos, blusas y faldas.

El total de talleres, a finales de los 60, entre las cuatro casas de alta costura de Balenciaga eran veintidós, trece de Sastrería y nueve de Fantasía.

Algo fundamental y característico tanto en la Sastrería como en la Fantasía de Balenciaga, desde el punto de vista técnico, es un resultado final de gran ligereza. Esta cualidad que viene dada en gran parte por los tejidos que utiliza —en muchos casos, de gran liviandad—, por la forma en que está trabajada la prenda interiormente (entretelas, pinzas, picados, estiramientos, organzas...) y por la estudiada distribución de la carga del tejido —cuando este es muy pesado— a través de los elementos que conforman la prenda (volúmenes, drapeados, lazos...).

Del mismo modo, la evolución técnica y estética que sufre su obra a lo largo de cincuenta años se manifiesta en cada especialidad, de acuerdo a sus características intrínsecas. En Fantasía, visualmente, la abstracción se manifiesta en su último periodo creativo. En Sastrería, esta evolución se muestra de forma menos espectacular, pero no por ello menos importante: la Sastrería de Balenciaga se impregna sutilmente de elementos de Fantasía, algo que caracteriza sus creaciones y que será estudiado e imitado repetidamente por sus contemporáneos y generaciones posteriores.

(Juan Mari Emilas)

Las manos del sastre y las de la modista, inicialmente, son distintas. Se dice que las manos del sastre son más «duras» y las de la modista son más suaves, más dulces. En la alta costura no solo se trabaja con hilo y aguja. Y no solo las herramientas darán lugar a un trabajo impecable. Las manos juegan un papel fundamental, ya que con ellas se manipula y se da forma a muchas de las diferentes piezas que configuran la prenda a lo largo de todo el proceso de la costura y también, una vez finalizada esta, en el proceso de planchado. Lo ideal son las manos que combinan fuerza y delicadeza.

Balenciaga tenía unas manos muy fuertes que le permitían soltar una manga de un tirón seco, pero con la delicadeza y sensibilidad adecuadas para no rasgar ni deformar la tela realizando esta acción.

Del mismo modo, podía dar forma a un cuello de Sastrería, que exige una manipulación muy precisa tanto en el momento de construirlo como a la hora de plancharlo, para que tome la forma adecuada, y aplicar una fuerza constante con las manos para que el resultado final fuera homogéneo a lo largo de toda la pieza. Pero también podía, con suma delicadeza, abullonar un tejido frágil y dócil; manipularlo, moldearlo y crear volúmenes sofisticados e insólitos.

(Juan Mari Emilas)

Cuando mi abuelo Juan llegó por primera vez al taller de Balenciaga, en la calle Vergara de San Sebastián, y se entrevistó con el maestro, este le miró las manos y le dijo: «Con esas manos no se puede hacer nada bonito».

Mi abuelo tenía unas manos más bien pequeñas, de forma cuadrada y fuertes. Indudablemente Balenciaga no acertó, porque luego Juan Emilas fue uno de sus

mejores maestros. Por sus manos pasaron un gran número de prendas de Sastrería de la clientela de la casa de Madrid y, a día de hoy, muchas de ellas han dado más de una vuelta por las exposiciones dedicadas al modisto.

Aquella, en el momento, fue una afirmación muy severa que curiosamente ambos recordaron durante toda su vida. Mi abuelo le contó la anécdota a mi padre cuando este era muy joven y comenzaba a aprender el oficio y Balenciaga, a su vez, se la relató a mi padre cuando ya mi abuelo había fallecido.

Y mi padre lo contaba así: «Y Balenciaga, con una sonrisa, me dijo, ¡y pensar que le dije a tu padre que con esas manos no se podía hacer nada bonito...! Y me equivoqué. Fue uno de mis mejores maestros».

Lo que está claro es que Balenciaga se fijaba en las manos y les daba una importancia sustancial. Siendo joven como era, con mi abuelo se equivocó asociando la belleza de las manos a la capacidad de realizar cosas hermosas con ellas, pero no cabe duda que las manos son fundamentales en la alta costura.

Felisa Irigoyen, maestra de Fantasía de la casa de Madrid y, como mi abuelo, otro pilar fundamental en los talleres madrileños, tenía unas manos delicadas y finísimas, como «manos de hada» —describían sus oficialas—, al igual que Dior se refería a las manos de sus modistas.

En una reciente conversación con Emilita Carriches, ayudante de excepción de la maestra, esta me comentaba que Felisa Irigoyen, con aquellas manos tan delicadas, tan «de modista», si se hubiese dedicado a la Sastrería probablemente su trabajo no habría gozado de la excelencia que demostró en la disciplina de Fantasía.

Otro ejemplo es Jesús Sarobe, oficial primo de Ramón Esparza, quien pertenecía a la tercera generación de los sastres de caballero (Sarobe) del pueblo de Lesaka. Cuando llegó a trabajar a la casa Balenciaga, en Madrid, sus manos eran duras, las de un sastre de caballero; más duras que las de un sastre de señoras. Con el tiempo y poco a poco —contado esto por mi padre y por la oficiala Pepita García, de quien Sarobe fue ayudante—, sus manos se fueron suavizando hasta llegar, años después, a ser un sastre de gran prestigio entre su clientela femenina una vez que abrió su propio negocio en Pamplona.

Emilita Carriches es una de esas raras excepciones; trabajó en Sastrería y Fantasía, destacando en ambas disciplinas. La combinación de delicadeza y fortaleza de sus manos tienen mucho que ver con ello.

Para el gran público, Balenciaga fue el mago de la Fantasía. Supo vestir a reinas, princesas, famosas y anónimas. A todas ellas las convirtió en seres divinos, resplandecientes y envidiados en los grandes salones.

Menos conocida por el neófito, su Sastrería, discreta a la par que inconfundible, tuvo la virtud de ser, curiosamente, inimitable en su aparente simplicidad. Hasta entonces nadie había dotado de Fantasía a la Sastrería. Convirtió la rigidez en docilidad, combinó diferentes mangas en una misma prenda, convirtió sencillos abrigos en espléndidas esculturas de una sola costura, desbocó los cuellos y basculó las prendas con un brillante sentido de la delicadeza, manteniendo proporciones y equilibrio de forma casi mágica.

¡Cuántas veces mi padre y yo observábamos atónitos cada temporada, patrones que aparentemente eran imposibles de construir!

(Juan Mari Emilas)

- PROFUNDO CONOCIMIENTO DE LA TÉCNICA

Cristóbal Balenciaga, con 22 años, cuenta con una importante formación clásica que le propicia la apertura de su primera casa de costura en 1917, desde una actitud sumamente comprometida, un consolidado conocimiento de la técnica y una perspectiva amplia de lo que a principios del s. XX era la alta costura.

Tras su primer contacto con la aguja en el taller de su madre, la realización con 12 años de «la copia prodigiosa» del vestido de la marquesa —hecho que le revela como joven talento— y su paso por los prestigiosos almacenes de San Sebastián, comienza una etapa en Burdeos donde completará su formación en la rigurosa técnica de la sastrería inglesa. El conocimiento en profundidad de esta fue fundamental en su trabajo a lo largo de toda su trayectoria profesional.

La precisión del corte, la impecable línea, un proceso riguroso basado en el detalle y un acabado perfecto son propiedades que identifican la Sastrería y que siempre mostraron las creaciones de Balenciaga en esta disciplina.

En este sentido, la experiencia de Burdeos fue fundamental para el modisto, pero es su posterior experiencia en la casa Doucet lo que le proporciona una visión ampliada de lo que hasta el momento conocía sobre la alta costura. Entra en contacto directo

con el aspecto sumamente creativo y la forma de trabajo de los modistos parisienses: brillante en sus matices expresivos, rica y lujosa en sus formas. Y en el caso de *Monsieur Jacques*—llamado así por su clientela— sumamente elegante y refinada en la elección de tonos y tejidos.

Vuelve de París profundamente impresionado y nuevamente es su madrera primera persona que le anima a establecerse como modisto en San Sebastián y abrir una casa de costura propia.

A partir de este momento, y durante la décadas de los años 20 y 30, Balenciaga acudirá repetidas veces a París, donde compra dibujos, patrones y modelos que reinterpretará en su propio taller.

En esta primera época, parte de *lo parisino* para crear sus propias obras. En base a estos modelos, crea otros nuevos que formarán parte de su trabajo en estas décadas, tanto en San Sebastián como en Madrid y Barcelona. Este trabajo le servirá como «ensayo» en sus primeros años.

Fundamentalmente, lo que compra son vestidos que desmonta al completo y estudia a conciencia para conocer el trabajo interior de estas prendas en profundidad y analizar la forma de trabajo de los *couturiers* parisinos. Hasta ese momento, los modistos españoles que habían acudido a París lo que compraban eran patrones y los copiaban para sus clientes. Esto era lo habitual pero a Balenciaga, aunque le interesa el patrón y también lo utiliza como objeto de estudio, lo que realmente le importa es la prenda, porque lo que hace con ella es un trabajo de *desguace*, de despiece total para ese meticuloso estudio de todos los aspectos técnicos que a él le proporcionan gran información y le permiten llegar al fondo de la alta costura y trabajar de la misma manera; incluso mejorar los modelos estudiados, cosa que hizo con muchos de ellos, modernizando y transformando las mangas originales. En sus posteriores visitas a Doucet, hablaba con él sobre estos trabajos y el resultado obtenido.

Estos inicios en el aprendizaje del oficio basados en una formación clásica como sastre y después como modisto, muchas horas de trabajo y un extraordinario talento creativo, supondrán una fuerte cimentación sobre la que seguir construyendo. Porque Balenciaga seguirá investigando los aspectos técnicos del oficio a lo largo de toda su vida y esto es lo que le conduce, en los años 50 y 60, a crear sus audaces y sorprendentes modelos basados en sus propios referentes, tanto técnicos como estéticos, y así establecer su propio método: la técnica Balenciaga.

El elevado nivel de autoexigencia de Balenciaga y su incesante búsqueda de la perfección le llevarán también a exigir a sus trabajadores un resultado perfecto donde no cabía el error. Él mismo se ocupó de enseñar la técnica a sus colaboradores más próximos, tanto en España como en Francia, y de que estos la enseñasen con el mismo rigor y la misma precisión a sus subordinados y discípulos, de forma que sus cuatro casas de costura funcionasen como un *mecanismo suizo*.

O EL CREADOR

El que avanza creando algo nuevo lo hace como un remero, avanzando hacia delante, pero rema de espaldas, mirando hacia atrás, hacia el pasado, hacia lo existente para poder reinventar sus claves.

Jorge de Oteiza (artista vasco)

A Cristóbal Balenciaga no le interesaba la moda. Desde su temperamento creador, lo que le interesaba era la obra exclusiva y genuina. A partir de esta premisa, y desde una actitud vanguardista, cierra un gran capítulo que abre Charles Frederick Worth en la alta costura, aportando una nueva silueta la mujer. Silueta a la que, además, dota de un estilo propio: el *sello* Balenciaga. El mismo dijo a Monsieur Givenchy: «La moda es efímera, el estilo permanece».

Celoso de su trabajo, «oculto» en su estudio y en un estado casi constante de búsqueda y ensoñación, la creación es lo fundamental en su vida. Y como creador entregado a su obra de forma apasionada, plasma en ella su carácter, sensibilidad, conocimiento, experiencia y propios dramas. Balenciaga, a través de sus creaciones, se muestra a sí mismo: un hombre convencido de conocer dónde reside «la naturaleza de lo bello». Profundamente tímido, reservado, pudoroso, discreto, meticuloso e impecable en su cuidado personal. Elegante y delicado en sus maneras. Sumamente perfeccionista en su trabajo y su vida privada. Entregado al oficio desde una perspectiva monacal. Con arraigadas creencias religiosas y, de forma paralela, con una «vida secreta».

Inicialmente, desde una formación clásica y una mirada creativa, acude a un pasado técnico y estético del que nunca prescindirá, pero al que irá incorporando nuevas fuentes de inspiración y conocimiento experiencial en el oficio. Y paulatinamente

evolucionará hacia una simplificación, una línea afinada en la que elimina lo superfluo para llegar finalmente a la verdad fundamental: la esencia.

A lo largo de cincuenta años de desarrollo, Balenciaga aporta a sus creaciones una visión única y personal, pero siempre adaptada al contexto histórico y los hábitos sociales de la clientela del momento. Porque él no pierde de vista la funcionalidad de su oficio, el destino final de sus creaciones: la vestimenta.

(Juan Mari Emilas)

o LA LUZ EN EL PAÍS DE BALENCIAGA

Jaime Gustavo Laita del Barco.

«La luz del País Vasco es una luz mortecina y penumbrosa. Es una clara invitación al romanticismo, a la melancolía y a la nostalgia. Es una luz que provoca sentimientos encontrados, protagonista de leyendas misteriosas. Sus brumas y nieblas son una potente fuente de inspiración constante de poetas, pintores y cantautores. En sus voces se detecta esa influencia de la añoranza.

Tanto en los equinoccios de primavera como de otoño, el sol se manifiesta dulcemente: dócil y suave.

Los variados valles con sus múltiples forestas son iluminados y transformados en auténticas joyas de efímera duración. Ellos, los valles, que junto con el mar hacen de este país un lugar único y son clara fuente de una constante contemplación dirigida hacia la naturaleza de las cosas.

La magia y el misterio de este regalo del Fiat Lux así lo acreditan.

¡Cómo no iba a ser para el maestro Balenciaga una sutil herramienta de su trabajo en el momento de crear sus diseños! La perceptiva influencia lumínica natural sobre sus creaciones así lo demuestra, llenándolas de vida y de un espacio actual al devenir de los tiempos.

Estas creaciones eran tratadas con matices arquitectónicos, teniendo muy en cuenta esta natural influencia creadora de la forma y del color, de la apreciación de los tejidos y los bordados en diferentes realces de los cuales eran dotados sus diseños.

Creaciones que, con generosas superficies planas, solo son habitadas por unos pliegues inteligentemente dispuestos en formas envolventes de natural caída de sus abundantes drapeados. Son auténticos caprichos donde la luz natural, arma creativa del autor, juega traviesamente tanto en su estado estático como en movimiento.

El inteligente realce por su transporte místico, la maniquí que sabiamente formada y ella entregada al mundo del ensueño, hacen del mundo de la creación artística textil todo un acontecimiento vivo y sorpresivo. Este momento mágico es provocado por el «hágase la luz» y, con ella, la forma. Maestro de ella, Balenciaga.

Balenciaga, que siempre trabajó bajo la inspiración de la luz natural de un amplio ventanal, también se apoyó en luces de distintos orígenes y con diferentes efectos lumínicos. A partir de entonces, el interés hacia la luz artificial no hace ni mucho menos inferior al despertado por la luz natural. Y así estudió y creó las más bellas creaciones de alta costura.

Recordemos que en los tiempos de la iniciación del maestro Balenciaga, se había evolucionado hacia nuevas técnicas lumínicas.

Él nació con la luz del gas, con cierta convivencia con el petróleo queroseno y en casi toda su formación fue iluminada por ellos. En los albores de la incipiente luz eléctrica, cuyo protagonista fue y es la bombilla incandescente de filamento.

Bajo el pequeño haz de luz, muy limitado en potencia pero muy amplio y casi perfecto en la reproducción cromática, sus matices luminiscentes de llama viva conservada en un limitado tiempo. En su hermética urna de cristal ha sido el silencioso testigo de tantas creaciones del maestro Balenciaga, solo acompañado por su talento creativo, su soledad y su luz.

Esta mística unión de luz, tejido, talento, en la mayor soledad y no menor silencio, han sido mudos testigos de las largas horas de trabajo creativo del maestro Balenciaga».

(Jaime Gustavo Laita del Barco. Monje Cartujo)

- EL PROCESO CREATIVO

Desde que surge la *idea* hasta que esta se materializa, Balenciaga pasa por diferentes fases creativas. En ellas intervienen sus fuentes de inspiración, una gran

perseverancia, una obsesiva búsqueda de la perfección y su estudio de París, en el que encuentra la atmósfera adecuada para sumirse en un estado de embelesamiento proclive a la creación. Y se vale de tres herramientas fundamentales que le llevan a materializar la *idea*: la investigación textil, las pruebas y el patronaje.

.Fuentes de inspiración

A lo largo de su trayectoria, Balenciaga se recrea en el pasado y se inspira en él, en el vestido histórico a través de las luces y sombras de Zurbarán, Velázquez o Goya. Y posteriormente, en Picasso y otros artistas contemporáneos, en los grabados japoneses, en los que se deleita y de los que extrae conceptos que utilizará siempre. Del mismo modo, tenía muy presente la modistería francesa de principios del s. XX, el trabajo de Chanel y Vionnet, a las que admiró desde sus inicios, y el manejo de los tejidos vaporosos de Doucet a quien —según *confesó* en una ocasión a mi abuelo— siempre consideró que no había conseguido igualar en este aspecto. Y en sus propias raíces: en las tonalidades del mar, la espuma resplandeciente de las olas, la bruma de su Getaria natal, la penumbra de su parroquia, los colores de la tierra húmeda bajo una pálida luz y el movimiento de los árboles. Los toscos blusones de los *arrantzales* y las gentes trabajadoras, el traje popular y la indumentaria eclesiástica.

Pero también es seducido por la pujanza de la luz del sur de España sobre el movimiento acompasado de los volantes del traje flamenco. Sobre las sedas, bordados, alamares y lentejuelas de saturados colores en los trajes de luces, el capote del torero y el albero de las plazas de toros.

A partir de la inspiración y conjugando creatividad, técnica, investigación textil y mucho ensayo y error, da lugar a combinaciones únicas; *objetos preciosos*, que no son ejemplo de una belleza sencilla, sino la manifestación visual de ideas bien distintas unas de otras que, chocando entre sí, dan lugar a nuevas conexiones. *Perfectos estuches* que sugieren la sensualidad, ocultan el cuerpo y hacen sentirse a sus destinatarias *transportadas*—como su clientela ha descrito en más de una ocasión— dentro de una *segunda piel*. Balenciaga les hizo sentirse libres, etéreas, únicas y especiales. Envueltas en una equilibrada mezcla de maestría técnica, belleza estética, misterio y dominio de sí mismas.

Partiendo de una formación clásica, incorpora a su imaginario las referencias visuales mencionadas y otras muchas que seguro desconocemos. Desde su visión creadora, reinterpreta la vestimenta histórica, popular, nipona... realiza combinaciones insólitas hasta el momento, conjugando el cuello de un kimono japonés con una espalda

voluminosa y una manga pegada en un traje sastre, o combina en un vestido de noche los madroños goyescos de un amplio escote con el cabello recogido que ensalza nuca y cuello desde un concepto oriental de belleza femenina. Observando la naturaleza, alude al movimiento de los pétalos de una rosa bajo la brisa, utilizando bordados ligeramente despegados del tejido y que, a través de la cadencia en el andar de la portadora del vestido, cobran vida mostrándose en un leve movimiento. Imprime su profundo dolor ante el fallecimiento de su estrecho colaborador Wladzio d'Attainville y, así, impone el luto en todo el planeta en la colección del año 1949. Todas las prendas fueron de color negro. Él mismo le dijo a mi abuelo, tras el pase de esta colección y el día que le regaló una fotografía suya con d'Attainville: «Ahora mismo, no veo un sastre de otro color».

Y todo ello desde una perspectiva nítida: la prenda debe adaptarse a la mujer que la viste, nunca a la inversa. De ahí, la importancia sustancial que concede a la técnica, que estudia sin descanso para obtener una prenda cómoda, sumamente ligera, esbelta y de cuidadas proporciones. Que embellezca a la persona, independientemente de su morfología. Y más aún, corrigiendo imperfecciones del cuerpo de esta, que convierte en invisibles. Prendas con capacidad para *brillar* de noche y de líneas depuradas, elegantes y discretas durante el día, estas últimas con la virtud de pasar desapercibidas al profano y adaptarse a la vida corriente.

El resultado del extenso juego combinatorio que realiza dota a su obra de una atemporalidad y excelencia que, casi medio siglo después de su muerte, sigue ejerciendo una poderosa influencia en los grandes diseñadores de moda de la actualidad.

.Investigación textil

Balenciaga establecía una especial relación con los tejidos, a los que trataba como si tuviesen vida propia, como él mismo expresaba. Y como en repetidas ocasiones le comentó a mi abuelo Juan, cuando ambos se veían en el taller de Madrid y le hablaba sobre las telas que acababa de escoger para la próxima colección, le describía algunas de ellas y, con deleite y satisfacción, le explicaba cómo había descubierto que esta o aquella permitían configurar una manga o un cuello de determinada manera o crear un volumen concreto.

El Maestro dejaba que los tejidos se comportasen siguiendo su propia naturaleza y extraía lo mejor de ellos para crear volúmenes o mantenerlos tersos y permitir que expresaran todos sus matices en cada pliegue, costura, pinza o drapeado. Resultaba muy curioso ver cómo los acariciaba, los observaba con detenimiento, los arrugaba y apretaba y, dándoles forma, moldeándolos sobre el cuerpo de la maniquí, contemplaba como adquirían vida; tomando la forma, aportando la consistencia, caída, vuelo o revelándose contra ello y estudiaba de qué forma absorbían la luz o cómo esta se deslizaba sobre ellos.

(Juan Mari Emilas)

El conocimiento del comportamiento de los textiles bajo sus propias condiciones: la transparencia, fácil arruga y aspecto crujiente de la organza; las opuestas propiedades del satén: extremada pesadez o ligereza; la suavidad, aspecto lustrado y difícil manejo del tafetán; el brocado, con sus sedosos relieves; la caída lánguida del *chiffon*; los encajes: el finísimo chantillí y el espeso guipur bordado sobre tul; la seda transparente de las gasas; la textura y brillo de la seda virgen del Shantung; el muaré con su textura fuerte al tacto y dibujos de ondas; el fino y airoso *marquissette*; la suavidad y brillo natural del crepé, sumado a la influencia de agentes externos como la luz o tensiones, peso y volumen a los que estaban destinados a someterse por las características del modelo ideado, le llevaron a Balenciaga a realizar una ardua investigación textil. Y como consecuencia de ella, a requerir a sus proveedores la fabricación de telas de características hasta el momento inexistentes en cuanto a cualidades textiles y cromáticas. Esto le proporcionó la posibilidad de aportar liviandad, movimiento, rigidez o volumen, así como tono, luminosidad, saturación, contraste, duelo, languidez o nostalgia, a creaciones que no hubieran sido posibles sin estos novedosos materiales.

Con un delicado y poco común tratamiento del color, en su trabajo se manifiestan amplias gamas de grises, negros, tierras y los azules profundos del mar; inusuales combinaciones de verdes húmedos con el marrón de las raíces de haya o el color del jengibre, desconcertantes rosas pálidos y fucsias y rojos puros.

Cuando combinó en negro con el marrón, gran parte de su público quedó escandalizado. El mismo público que luego aceptó estos colores con entusiasmo y los vistió.

(Juan Mari Emilas)

Sus colaboradores han comentado en más de una ocasión cómo dos hilos, por ejemplo, encontrados en el suelo del taller, le resultaban inspiradores para una nueva combinación de color. Otro ejemplo es una conversación que mantuvo con mi abuelo Juan, cenando en París, tras el pase de una colección a principios de los 60. Le habló de la hoja de un árbol que había encontrado en el suelo, en uno de sus paseos por el bosque de Bolonia, un día de otoño. Esta hoja, que presentaba matices dorados y cobrizos, le resultó inspiradora para un nuevo color y se la enseñó a su amigo Gustav Zumsteg, fabricante de la firma suiza de tejidos Abraham. Le explicó que quería para la próxima temporada otoño-invierno una tela con uno de los tonos que aparecían en la hoja. Para que no hubiese duda del elegido, enmarcó esa zona previamente, con un círculo a lápiz.

En otra ocasión, una noche en el taller de Madrid, también le habló a mi abuelo de una tarjeta postal procedente de San Sebastián que le fue enviada a París por una cliente y amiga de ambos: madame Bianca. La imagen de la postal era una panorámica de la bahía de La Concha y nuevamente recurrió a uno de sus proveedores, a quien le entregó la tarjeta para que le fabricase un tejido con la apariencia irisada del mar que aparecía en la fotografía.

Cada temporada, se recibía a los proveedores de tejidos en el estudio. Unos llegaban con piezas enteras de tela y otros llevaban en un maletín pequeñas muestras. Este era el primer paso para preparar la colección.

.Pruebas

A través de las pruebas, como un artista clásico con sus materiales, como la piedra para el escultor o los colores para el pintor, concebía sus creaciones. Lo hacía a partir del modelado del tejido sobre el cuerpo de la maniquí. Balenciaga, con el preciso movimiento de sus dedos, *esculpía* su obra sobre el cuerpo humano. Probaba sobre la maniquí, que estaba *obligada* a dejarse probar durante horas y horas mientras él experimentaba a través de ella.

En una única pieza de tela, podía llegar a modelar parte del delantero, la zona superior de la manga, un detalle de la espalda junto con una zona drapeada... Se trata de una labor de gran complejidad. Esta técnica fue otro aspecto que diferenció en gran medida el trabajo de Balenciaga al de sus coetáneos y la aportación que hizo ha sido

de gran relevancia. A día de hoy, supone un motivo más de investigación sobre el trabajo del modisto.

Tras la elección de las telas, y antes de las pruebas, cada temporada, Balenciaga hace un pequeño paréntesis.

Mi padre me relató hace unos años, un mediodía que estábamos comiendo juntos y hablábamos sobre el borrador de este libro (que en aquel momento estaba escribiendo), que el modisto de Getaria, durante los preparativos de la colección, en París, una vez elegidos los tejidos e ideados los modelos a realizar, hacía un corto viaje de varios días para descansar. A su vuelta, su figurinista Fernando Martínez, bajo sus directrices, realizaba los figurines que correspondían a cada prenda.

El maestro, durante esos días, alejado del estudio, en Madrid, San Sebastián o Londres, se dejaba invadir por los pensamientos que acudían a su mente; nuevas soluciones a cuestiones que habían surgido durante las semanas anteriores, en el estudio, con los tejidos en la mano. Detalles y también ideas revitalizadas que le servían para mejorar lo que ya tenía pensado para las siguientes fases: los dibujos y las pruebas. Lo anotaba en un cuaderno y lo ponía en práctica a su regreso. Estos viajes los realizaba por dos razones: por un lado para descansar físicamente y, por otro, para alejarse del entorno del estudio, sabiendo que este distanciamiento le iba a proporcionar una nueva perspectiva de su trabajo. Si viajaba a Madrid, solía coincidir con mi abuelo en el taller o iba a visitarle a casa y compartía detalles con él sobre los preparativos de la colección y la posterior presentación en España.

De vuelta a París y antes de las pruebas de los diferentes tejidos, Balenciaga va cotejando los dibujos con el figurinista. Estos inicialmente eran referencia para el modelado de la tela sobre la maniquí. Pero muchos no se utilizaban en esta fase porque el modisto consideraba que podían coartar su creatividad. A menudo, a partir de la representación mental del modelo, construía el vestido, que sufría transformaciones y reajustes con respecto a los figurines iniciales. Esto implicaba volver a dibujar, porque los maestros se basaban en los figurines para realizar los patrones.

Según se crean los patrones, Balenciaga va probando uno a uno a cada maniquí y cuando considera que se ajustan perfectamente al que será el resultado final, se procede a la costura. Y cada prenda será también probada

personalmente por Balenciaga, quien las descoserá tantas veces considere oportunas, hasta quedar satisfecho.

(Juan Mari Emilas)

.Patronaje

En el patrón se definen todas las características del modelo. En él, Balenciaga combina los diversos elementos: cuellos, mangas, delantero, espalda... y, en muchas ocasiones, varios de estos elementos proceden de referentes visuales de contrastado origen. Este sistema de combinación en el patrón, sumado a su perfecta construcción y a una posterior costura sustentada por innovaciones técnicas que iba desarrollando, y que en gran medida concebía desde el interior de la prenda, es lo que dio lugar a las sorprendentes combinaciones que muestran sus creaciones.

A la par, en el patrón se detallan los aspectos técnicos: aplomos, cortes, pinzas, pliegues, vistas, ensanches, saguitas, vascas... que más tarde darán lugar a la línea definitiva de la prenda.

Una vez terminadas las pruebas y los dibujos, en París están preparados gran parte de sus mejores maestros de Sastrería y Fantasía. Algunos de ellos se han desplazado desde sus casas españolas. Para esta tarea se rodea de los más aventajados, porque la creación del patrón debe ser excelente. De ello depende el resultado final que se va a presentar en la colección de las cuatro casas de costura y de absolutamente todas las prendas que se van a realizar para la clientela de todo el planeta, a lo largo de la temporada.

Cada maestro trabaja con un figurín, varios metros de *toile*—dependiendo de la cantidad de tejido que lleva el modelo—, lápiz, alfileres, tijeras y un maniquí inanimado. Se trata de colocar la *toile* sobre el maniquí y darle la forma que presenta el modelo en el dibujo. Para esta tarea es necesaria una gran visión espacial.

Una vez representadas las líneas maestras, se pasa a trabajar la *toile* sobre la mesa. Con gran rigor y precisión, para algunos aspectos se utiliza escuadra y cartabón, por ejemplo, para definir el bias en una prenda de manga japonesa. Es el momento de señalar con lápiz los aplomos y todas las marcas necesarias y concluir el patrón. Después, desmontado este, se colocan todas las piezas

sobre el tejido, se perfila con una piedra (objeto similar a una tiza) y se corta para proceder a la costura.

(Juan Mari Emilas)

Balenciaga fascinó con líneas como: la barril de 1947, el semientallado de 1951, las faldas balón de 1953, la túnica de 1955, el vestido saco de 1957 o el *babydoll* de 1958, para en su último periodo creativo, a finales de los 60, concluir en la abstracción. La esencia. La síntesis. Una sola costura. Una línea única. El horizonte del mar, principio y fin.

- CORPOREIDAD FEMENINA Y CÓDIGOS GESTUALES

Balenciaga construye el vestido desde su particular concepto de la corporeidad femenina y posee un amplio conocimiento, basado en la observación, sobre los códigos gestuales de su clientela (posturas, gestos y movimiento), así como del contexto en que todo ello se muestra.

Siempre se ha dicho que el modisto de Getaria partía de una imagen idealizada de la mujer. La de una figura femenina muy delicada, de suave movimiento y elegancia natural. Y de un concepto de feminidad mucho más cercano al erotismo japonés, que se centra fundamentalmente en la nuca y el movimiento. Una feminidad *contenida*. El concepto occidental, desde la Edad Media, insiste y define el talle, el pecho y el escote. Ensalza la carne. Y Balenciaga prescinde completamente de esta idea.

En este aspecto, tres particularidades de su trabajo son: la capacidad de que el vestido acompañe en el movimiento a la persona, no permitiendo que este caiga sobre ella y sea arrastrado. Balenciaga consigue que, dentro de una materia con vida propia, la mujer se sienta transportada en la cadencia de su andar, convirtiéndola en un ser delicioso, soporte de su obra. En segundo lugar: la importancia que concede a la nuca y al cuello, como fundamentales atributos de la belleza femenina. Para destacarlos, los cuellos de las prendas se basculaban ligeramente, alejándose de la nuca y permitiendo una elegante armonización de esta con el resto de la figura. En este sentido, también otorga especial importancia al peinado, siempre recogido, y a los tocados y sombreros, así como a la joyería. El collar lo mantiene alejado de la clavícula con objeto de potenciar el *cuello de cisne*.

Y en tercer lugar: el despegue de los vestidos del cuerpo, que comenzó con la línea *Tonel*, para pasar a los trajes semientallados, los primeros *vestidos globo* y la *túnica*. En sus creaciones, el talle se ajustaba en mayor o menor medida a este. Se acortaban, como en la línea Imperio o descendían, hasta apoyarse en la cadera. En ambas disciplinas, Fantasía y Sastrería, los tres aspectos descritos aparecen evidenciados.

En relación a estas particularidades, cuando mi padre me relataba los días que precedían a la presentación de la colección, siempre recordaba la incertidumbre que invadía el taller ante el pase privado que se realizaba cada temporada para Balenciaga, en el salón de Madrid. Las prendas estaban casi listas para ser mostradas al público. El día que aparecía Balenciaga, procedente de París, el salón quedaba vacío, reservado para este pase. Y sobre las cuatro de la tarde, Balenciaga, Ramón Esparza, Juan Emilas y Felisa Irigoyen, reunidos en esta estancia, contemplaban como empezaban a aparecer, una a una, las maniquíes vistiendo cada modelo. Balenciaga, desde un pequeño estrado donde se colocaba una silla, para que tuviese un ángulo de visión un poco más elevado, supervisaba toda la colección.

Tras estas sesiones, mi abuelo Juan, cuando llegaba a casa por la noche, solía describir cómo había resultado el pase y los comentarios que Balenciaga, visiblemente enfadado, había hecho sobre los diferentes modelos que consideraba incorrectos. Refiriéndose por ejemplo a un abrigo al que empezó desmontando el cuello y acabó descosiendo entero —muy desconcertado por lo mal *aplomada* que estaba la prenda—, su afirmación fue: «¡Esto no es un abrigo, es una armadura!». En relación a un vestido de noche cuya falda no presentaba el vuelo que debería, hizo su particular gesto de bajarse las gafas, mirar por encima de ellas y decir: «¡Parece que le ha caído un cubo de agua encima!». O sobre un vestido *babydoll*, tras pedirle a la maniquí que lo llevaba que se sentase en una silla, y luego de pie, se inclinase, hiciese el gesto de beber de una copa y después el de fumar un cigarrillo, dijo airado: «¡Cae como una cortina!».

El trabajo de Balenciaga está concebido para ser mostrado en el escenario de la época y brillar con luz propia. Las prendas de noche, en fastuosos salones, donde muchas de las acciones que se realizan son de pie: beber de una copa, tomar un canapé, fumar, bailar, conversar... Mucha de su clientela ha solido decir que prefería no sentarse durante toda la noche para no arrugar el vestido y mostrarlo en todo su esplendor. Pero también estas prendas están concebidas para ello: cenas, la ópera, el teatro... aunque, efectivamente, se arrugasen.

Para contextualizar su obra, Balenciaga también estudia a su clientela. Gran parte de ella pertenece a una sociedad instruida en su infancia en un código gestual determinado. Este tipo de enseñanzas se practicaban de forma rigurosa especialmente desde principios del s. XIX hasta los felices 20. Y como muestra de una educación refinada que contempla el cuidado en los modales, se utilizan métodos como colocar a las niñas una diadema en la cabeza desde la que colgaba una cinta y de cuyo extremo, bajo el coxis, pendía una campanita de latón o de oro, de sonido estridente. Se trataba de que, al caminar, siempre con la espalda recta y colocando un pie tras otro, «dejando la huella», esta no sonase. El mismo sistema se utilizaba para educar el movimiento de las manos. De una pulsera en la muñeca colgaba esta pequeña campana que debía permanecer silenciosa. Para que no sonase, los movimientos debían ser pausados y de una suavidad y delicadeza exquisita. De esta forma se aprendía, por ejemplo, a servir el té con ademanes refinados.

Del mismo modo, se realiza mobiliario como el sofá Chesterfield, con el respaldo y reposabrazos a la misma altura, para mantener la postura erguida y no deslucir la vestimenta y se crean objetos como la boquilla femenina para fumar, mucho más larga que la masculina. La largura adecuada para cada persona debía calcularse midiendo la distancia entre la barbilla y el pezón del pecho de la mujer. De esta forma, al colocársela en los labios con el cigarrillo en su extremo, la longitud de la boquilla en posición horizontal superaba el volumen que pudiera tener el vestido en el delantero. Si la ceniza caía, lo hacía al suelo. Nunca sobre el vestido.

Balenciaga observa estos modos y maneras y el contexto en que se desarrollan, de forma que reflexiona sobre cómo adaptar la prenda al movimiento de la persona. Pero también analiza el movimiento del tejido, como forma de expresión de este. Dependiendo de si la persona está de pie, bailando, apoyada sobre un mueble, gesticulando, sentada cruzando las piernas o con los pies juntos, los pliegues, tensiones y distensiones que se originan en el tejido, en continuo movimiento, como en una danza, son unos u otros. Con caída, formas, y volúmenes diferentes.

El Maestro adecuaba sus creaciones perfectamente a estas conductas y este contexto. Dotando a la mujer de una estudiada belleza. Consiguiendo que se sienta libre y cómoda dentro de estas prendas, a la vez que brillante y exclusiva. Y siempre acorde al escenario en el que participa. Y por tanto, poderosa. No es extraño que su clientela sintiese adoración por él.

- LA TÉCNICA BALENCIAGA

Balenciaga no solo ha creado un estilo, sino también una técnica. Es el arquitecto de la alta costura.

(Hubert de Givenchy)

La *copia prodigiosa* que Cristóbal Balenciaga hizo del vestido de la marquesa de Casa Torres con 12 años en el taller de su madre, en Getaria, le reveló como un joven visionario en busca de «la propia voz artística».

Es sabido que cualquier persona que acomete una empresa creativa, empezará copiando. Forma parte del aprendizaje. Pero cuando la copia se realiza a una edad temprana, y está dotada de una visible madurez técnica y estética, es denominada la copia prodigiosa.

La copia forma parte de un período en el que se consolidan bases, se desarrollan técnicas específicas y se comprenden las complejidades del medio expresivo. Esta fase puede ser muy larga. Sin embargo, Balenciaga comenzará a desprenderse de ella en los años 30, en que empezará a erigirse como un modisto de reconocido prestigio, con voz propia. Y a partir de este momento, combinando ambas vertientes, artesano y creador, paulatinamente irá incorporando novedades técnicas y estéticas fundamentadas, en gran medida, en la estructura del vestido, en sus cimientos.

Esta filosofía tan especial y propia, basada en la concepción de la prenda desde su interior, junto con la perfección llevada al extremo con que se ejecuta cada paso del proceso artesanal de cada prenda, dará lugar a la llamada técnica Balenciaga.

Se suele decir que lo perfecto no existe. Pero Balenciaga desdice lo dicho. No emplea su impresionante técnica para apabullar, sino que hace uso de ella como si fuese una magia oculta para transmitir emociones. Y lo logra, siempre en pos de la perfección entre el lenguaje poético, el estudio, la reflexión, la naturalidad y la apuesta con sus tejidos y sus cortes.

(Juan Mari Emilas)

o LA CRISÁLIDA

Jaime Gustavo Laita del Barco.

«La ocurrencia de Eva. Al sentirse desnuda y recurrir a unas hojas de morera para cubrir su cuerpo, dio origen al primer vestido de nuestra historia humana y evolutiva. La mente de Adán se despertó. Dejó la caza y se dedicó al invento de artilugios para la confección de tejidos.

Creemos que en el preludio de las eras industriales fueron un resultado del nacimiento de la mujer. ¡Qué delicioso misterio!

¡Qué lejos estaba Adán del efecto de este fenómeno femenino que iba a producirse en el planeta! Con ella y para ella se ha creado todo un mundo jamás soñado. Fue el abrir la puerta a una nueva fórmula del comportamiento humano. Este siempre inacabado porque en ella, nada es estable. De ahí su misterioso atractivo. Desde su anatomía a sus gestos dotados de una gracia llena de sugerencias, los cuales nos transportan a nuevos estadios de ensueño.

Las novedosas tecnologías mecanizadas son las grandes protagonistas de este nuevo mundo sometido a una constante innovación textil; obediente a los cambios y transformaciones, dando paso a nuevos criterios del mundo de los tejidos.

Llega el momento de unir a la anatomía femenina, la tela.

Nos preguntamos qué podría sentir el maestro Balenciaga ante un cuerpo femenino. Creemos que a su mente acude la idea de la crisálida o la transformación. Y sus pasos mentales eran los siguientes (suponemos): lo primero, una gran responsabilidad ante la situación. Lo segundo, un delicioso despertar a un mundo cargado de sutilezas que solo él era capaz de descubrir. Lo tercero, entregarse a ir resaltando y difuminando diversos matices. Los que hace brotar aún estando un tanto adormecidos. El maestro Balenciaga, con sus juegos de drapeados, alfileres, largos hilvanes y cortísimas puntadas, va poniendo en todo este hacer su talento y sensibilidad. Va dando forma a esta arquitectura textil en estático, siguiendo su primera regla de verticalidad y aplomo.

La segunda y más dificultosa es la del movimiento. Primero en el apuntado y marcado de rodillas. Después, el empuje desde los hombros al iniciar el paso firme y aplomado. Por último, la posición inicial de los brazos desde la cual se muestra toda la prenda y desde ella, el control de la gesticulación.

El resultado de esta combinación de reglas es su crisálida, que profundamente estudiada y corregida bajo la mágica presencia de la luz, se va transformando la obra de arte entre pruebas y retoques. Los cuales son encargados de ir despertando todos aquellos matices ya mencionados y solo intuitos y aflorados por el maestro Balenciaga.

Esta escultura textil de cargado acento arquitectónico tomará vida y protagonismo en los eventos sociales para los que ha sido creada.

El maestro tenía también que enfrentarse a diversos modelos corporales. En todos sabía ver el encanto y la sutileza y en ellos se apoyaba, para la creación de su obra.

Como en toda obra arquitectónica, necesita un cierre, una cubierta. Y para él, era el sombrero o tocado.

Este es uno de los apartados del mundo de la moda de mayor dificultad. El proceso de diseño de un tocado requiere un profundo conocimiento del trazado de parábolas, pero todo esto con el problema añadido del efecto inmisericorde de la proyección de la luz natural. El estudio de su volumen, inclinación o altura solo tienen la particularidad de jugar con la luz, proyectando sombras de realce o de ocultación. Y otras, de dar paso a la luz creando ángulos y atmósferas de silencio visual y muchas más, en dar color reflejado al rostro. Y en estas es donde se encuentra la mayor dificultad.

La infinidad de matices a tener en cuenta en este tema del tocado, el explicarlo resultaría exhaustivo. Solo la investigación del efecto de la luz natural modelada desde el “filtro” de director y de ángulos lumínicos resulta estremecedora y engendra una dificultad tremenda de soluciones, a veces, poco convincente. Porque estos efectos, en ocasiones imprescindibles, pueden generar «efectos parásitos», como el de agrandar, achatar o agudizar ciertos puntos que no queremos que sean destacados.

El maestro Balenciaga supo resolver de una manera atrevida, más bien audaz, sin entregas miedosas, sino con una firme decisión de la forma, colocación y efecto de inclinación».

(Jaime Gustavo Laita del Barco. Monje Cartujo)

° LAS «TRIPAS» DE LA PRENDA

Balenciaga contempla el vestido desde fuera y lo construye desde dentro.

Como el arquitecto que situado en el interior de una catedral y desde la nave central, descubre una ventana, un pequeño hueco entre la penumbra por donde entra un haz de inmensa luz, que en su proyección desvela las líneas horizontales, verticales y curvas que definen la estructura. Del mismo modo, penetrando en el interior de una prenda de Balenciaga, se contempla una misteriosa y compleja estructura configurada por elementos constructivos que situados de forma estratégica y *escondidos* bajo el forro, forman parte de unos sólidos cimientos. Lo que en el argot de mi casa se denominaba «las tripas» de la prenda.

Como vigas maestras, arbotantes y contrafuertes para soportar y distribuir el peso, equilibrar y reforzar, Balenciaga hace uso de diferentes elementos: entretelas, organzas, tapas, plomos, hombreras, caderas, «chorizos»... Y a través de técnicas sartoriales (picados, embebidos, estiramientos...) y de la disposición de estos elementos constructivos en el sentido más adecuado de la trama del textil (al hilo, al bies o al contra) consigue dar forma, aportar consistencia, volumen, caída y flexibilidad.

El trabajo interior de una prenda es todo un mundo. Entretelas, organzas, galones, sostenidos, frunces, estiramientos, embebidos, picados, pinzas, cortes.... que ayudan a que esta se sustente y caiga perfecta. Y a que su fisonomía exterior resulte de gran simplicidad, cuando lo cierto es que dentro de sí encierra un mundo muy complejo.

Curiosamente, así era también Balenciaga: sencillo en sus formas y muy complejo en su pensamiento.

(Juan Mari Emilas)

En el taller, el trabajo artesanal que conlleva la preparación de cada elementos efectúa con gran mimo y precisión. Las puntadas del picado de un cuello o una solapa son muchas, pequeñas, simétricas y delicadas. Respetando el tejido, manteniéndolo terso, flexible y vivo.

Las hombreras se hacen con guata de lana y entretela, siempre a partir de un patrón. En función del tipo de manga, y para adaptarla a ella, su forma variará. Los chorizos, realizados con guata y con forma de media luna, se cosen a la corona de la manga para dar continuidad a la forma de la hombrera y que no se aprecie el canto de esta.

Los plomos pueden ser piezas metálicas de forma circular, aproximadamente del tamaño de una moneda de 2€. Se utilizan para prendas de tejidos firmes. O cadenitas

del mismo material, de diferentes longitudes, para prendas más delicadas. Ambos se revisten cuidadosamente con la misma tela del forro de la prenda y con unos pequeños pespuntos se sujetan con suavidad, para que no se aprecien en el interior del bajo. Su función es la de contribuir a que la prenda respete la línea del modelo y resulte bien aplomada, aunque se prescinde de ellos todo lo posible, porque aporta un peso no muy elevado pero sí poco deseable. O para rectificar visualmente, por ejemplo, la espalda encorvada de la denominada *cliente difícil*.

La entretela, utilizada para aportar consistencia a zonas concretas de las prendas de Sastrería y sustituida por la organza en las de Fantasía, se puede colocar —en Sastrería— en parte de la espalda, la sisa, la parte superior del pecho o el delantero completo, el bajo y el cuello.

Antes de sujetarla con un galón a las costuras y los cantos, se realiza un lento y delicado procedimiento de humedecido y secado, para eliminar una materia viscosa, similar a la miel, que formaba parte de su composición y que era necesaria suprimir, para una vez utilizada la prenda y llevada a la tintorería no se desprendiese y, dejando mancha, arruinase el vestido. Utilizando la plancha de hierro—por calentarse esta más rápido que la eléctrica y así agilizar el trabajo—, este minucioso proceso se llevó a cabo desde la apertura de los talleres de Balenciaga hasta su cierre en 1968.

Estos son algunos de la multitud de detalles que dan lugar a una cimentación que puede ser compaginada con tejidos más o menos livianos. En caso de que estos sean pesados, el reparto de la carga se realiza haciendo uso, por ejemplo, de corsés en su interior o diferentes volúmenes en su exterior que aparecerán previamente definidos en el patrón. La disposición de estos elementos constructivos de forma acertada será también lo que dará lugar a la corrección de imperfecciones en el cuerpo de la cliente, haciendo estas imperceptibles.

Este sistema constructivo concluye, contrariamente a lo que pueda parecer por su dificultad, en una prenda ligera, en muchos casos, como una pluma. Confortable y acomodada a la persona que la viste.

Cuando mi padre se refería a «las tripas» de la prenda, decía que, valiéndose de ellas, Balenciaga hizo verdaderos milagros.

° EL «ARTE» DE LAS PRUEBAS

Las *pruebas* son los ensayos que se hacen sobre la clienta para saber cómo resultará la prenda, en su forma definitiva.

En la alta costura todo el proceso de creación de la prenda es complejo y exige de gran conocimiento para conseguir el resultado óptimo. Y una de las cuestiones primordiales es la prueba. Es fundamental porque determina el paulatino trabajo de elaboración de la prenda hasta su finalización. Balenciaga empleó muchísimo tiempo enseñando a sus discípulos este aspecto. Mi padre fue el primero de ellos y decía que, a pesar de la cantidad de horas que había pasado aprendiendo junto al Maestro, siempre había algo nuevo que descubrir. En el mundo de la alta costura muy pocos dominaban verdaderamente esta técnica y es algo que en gran medida determinará el *sello Balenciaga*.

(Juan Mari Emilas)

Un patrón está constituido por diferentes piezas que se ensamblan entre sí haciendo coincidir, en primer lugar, los puntos fundamentales marcados en cada fragmento de *toile* y denominados «aplomos». Estos se unen entre sí con alfileres. Una vez que todos los aplomos coinciden perfectamente, se van colocando el resto de alfileres hasta que el patrón está montado. Este primer paso se elabora sobre la mesa de trabajo para después pasar a realizar la primera prueba sobre el cuerpo de la maniquí o la clienta. A esta primera sesión el maestro llega con el patrón montado, por un lado, y la manga sin montar, por otro. La mangase acopla siempre durante esta primera sesión, pero ya sobre la persona, una vez que se le ha ajustado el patrón al cuerpo. Y con todo ello se irá conformando la línea definitiva del vestido. De ello deriva el referirse a una prenda como «bien o mal aplomada».

Si desde la primera prueba los aplomos están bien colocados y, posteriormente, se van haciendo las correcciones y ajustes necesarios, junto con un afinado meticuloso y un proceso de costura preciso, el resultado será el esperado: una prenda bien aplomada. Es decir, con la línea, caída, encaje y volumen perfectos. Dependiendo de la pericia y conocimiento con que se realice la prueba de la prenda a la clienta, a medida que se va construyendo, el resultado será exitoso o no. Se puede partir de un

patrón excepcional y de un tejido maravilloso, pero si las pruebas no están realizadas por un excelente conocedor de la técnica en cuestión, el resultado no pasará de ser mediocre. Balenciaga comprendió esto siendo muy joven y esta es la razón de que esa investigación permanente la realizase, en gran parte, a través de las pruebas.

En relación a esta técnica, Ramón Esparza les relató a mis padres el primer encuentro que tuvo Balenciaga con la reina María Cristina. Esparza tenía mucha amistad con mis padres y, tras la muerte de Balenciaga, tenían por costumbre verse varias veces al año en casa de Ramón, en su pueblo natal, Lesaka. Las tardes que mis padres pasaban con él siempre resultaban ser agradables y llenas de recuerdos. Se hablaba entre otras muchas cosas, sobre los años de París: la incesante actividad profesional de Balenciaga o los fines de semana en su casa de las afueras de París, *La Reynerie*, donde acudían a descansar. Sobre el carácter hospitalario y risueño de Balenciaga, al que le gustaba acoger en su casa a invitados que pasaban largas temporadas por motivos laborales, personales... y su ya conocida generosidad.

Una de estas tardes, conversando sobre la clientela de la casa, Esparza les contó a mis padres la siguiente anécdota sobre la primera prueba que hizo a su también primera gran clienta la reina María Cristina de Habsburgo:

Balenciaga acababa de llegar a San Sebastián tras su estancia en la casa Doucet y la reina reclamó sus servicios. Tendría 20 años aproximadamente. El modisto siempre recordó la primera vez que fue al Palacio de Miramar a probarle a la reina el primer vestido que le hizo. En la tercera planta del palacio, las habitaciones eran abuhardilladas y una de ellas, desde la que se contempla la bahía de La Concha, se habilitó para las pruebas. En esta estancia se encontró Balenciaga con la reina. Estaba muy nervioso porque por un lado la ocasión que se presentaba era importante pero, además, previamente a esta primera prueba, fue instruido en el protocolo y se le explicó que no podía dirigirse directamente a la reina. Así es que él dijo: «¿Qué pasa si quiero preguntarle algo?». Le respondieron que esto no era posible.

Esta situación incomodaba mucho a Balenciaga ya que la comunicación entre modisto-cliente durante las pruebas es importante y muchas veces revelador para conocer cuestiones que pueden afectar al resultado final: si la señora se siente cómoda dentro de la prenda, si percibe tirantez en alguna zona, si puede mover los brazos con total libertad...

María Cristina de Habsburgo, durante la prueba, debió darse cuenta del nerviosismo del joven Balenciaga y le preguntó si le ocurría algo. Cuando él le explicó que le habían dicho que el protocolo le impedía hacerle ninguna pregunta, la reina le dijo:

«Bueno, con mi pregunta, ya ha encontrado la posibilidad de preguntarme algo. ¿Qué quiere preguntarme?». Y de esta forma comenzó la conversación entre ellos y también la relación modisto-clienta que, más tarde, se consolidó.

Balenciaga, posteriormente en sus casas de costura, no probaba personalmente a sus clientas, como ya es sabido. Esto lo hacían sus maestros. Solo probaba a aquellas personas con quienes tenía una estrecha relación: su íntima amiga la marquesa de Llanzol y su hija Sonsoles Díez de Rivera y la madre de Fabiola de Bélgica, marquesa de Casa Riera. A Fabiola le probó únicamente su vestido de novia —igual que a Carmen Martínez Bordiú y a Virginia Montenegro—, Mona Bismark, Rachel Mellon, la Sra. de Osborne, la modelo Doris Kleiner, la reina Victoria Eugenia (a quien fue expresamente a probarle a Suiza el vestido que le hizo para la boda de su nieto Juan Carlos de Borbón con Sofía de Grecia), sus amigas de San Sebastián, y pocas personas más.

Balenciaga, en los años 20, le enseñó a probar a mi abuelo en San Sebastián. Fueron muchos meses, muchos días y muchas horas junto al maestro aprendiendo el arte de las pruebas. Y mi abuelo transmitió este conocimiento a mi padre, a lo largo de los 50, en Madrid. El método de aprendizaje estaba basado en la observación y en la repetición posterior de lo que se había visto en las pruebas. Es un ejercicio que requiere mucha concentración en el mínimo detalle y una buena memoria fotográfica. Se realiza en un ambiente muy silencioso. Y así es como Balenciaga lo hacía en su estudio de la casa de alta costura de París con sus discípulos y estos lo repetían de la misma manera con sus subordinados y alumnos.

Balenciaga trabajaba en un estado de calma y concentración absoluto durante estas sesiones en las que sus discípulos se situaban tras él y observaban la ligera actividad de sus manos y la colocación de los alfileres. Estos estaban siempre prendidos de la misma manera y todos ellos guardando la misma distancia entre sí. Parecía que no estaban completamente insertados, como si no se hubiese completado el movimiento. Es decir, la punta del alfiler sobresalía levemente por encima de la tela prendida. Sin embargo, al otro lado de este trozo de tela lo que quedaba al descubierto era más de la mitad de alfiler. Esto tenía una razón de ser: al quedar más larga la parte trasera del alfiler —donde queda la cabeza—, este era mucho más fácil de desprender, si fuese necesario. Se agilizaba la tarea. Y también era más difícil pincharse. Absolutamente todos los movimientos que Balenciaga hace en su trabajo están pensados y mensurados.

Durante estas sesiones, de vez en cuando hacía alguna observación o destacaba algún detalle en particular, pero generalmente permanecía en silencio. En un momento dado, giraba levemente la cabeza y muy bajito pronunciaba el nombre de alguien. Esta persona, entonces, debía repetir lo que Balenciaga acababa de hacer. Era a través de estos exámenes como iba cerciorándose del aprendizaje de sus pupilos.

En las cuatro casas de Balenciaga las pruebas de las prendas a la clientela solo las realizaban los maestros. Algunos aprendían de Balenciaga y otros eran instruidos por los maestros más aventajados: los que gozaban de la confianza total del modisto. Tal era el caso de mi abuelo Juan, que se encargaba de perfeccionar la técnica de futuros maestros del personal de España y Francia, en su fase final de aprendizaje.

Aunque las pruebas solo eran realizadas por los jefes de taller, muchas oficialas sabían probar porque habían aprendido a base de fijarse en los primeros. Mi padre, Juan Mari Emilas, empezó el aprendizaje de las pruebas ayudando a su padre, en el salón.

Primero, hacía pasar a la clienta, le ayudaba a desvestirse, le colocaba la prenda y posteriormente mi abuelo aparecía para probar. De esta forma fue como Juan Mari Emilas, tras años de aprendizaje con su padre en el salón, dominó los secretos de las pruebas y conoció a mucha clientela de la casa con la que también trató y conversó, siguiendo la tradición que desde mediados del s. XIX formaba parte del aprendizaje del oficio y posterior introducción en el mundo de la alta costura. Estos secretos que forman parte de la llamada técnica Balenciaga siempre fueron celosamente guardados y hoy día son muy pocas las personas que los conocen en profundidad.

Muchas veces se ha dicho que para la creación de un vestido de alta costuraran suficientes tres pruebas. Y efectivamente el proceso de principio a fin de la costura de la prenda así lo contempla. Sin embargo, llevado a la práctica, no siempre es así.

En la primera cita con la clienta, si esta presenta defectos físicos (un hombro o una cadera más alta que otra, chepa en la espalda, una apreciable diferencia entre un pecho y otro u otro tipo de malformación), se hacía uso del *para pruebas*. Este es un instrumento que consiste en una cinta de tela de algodón que será ajustada a la persona en los diferentes contornos derecho, cintura y cadera para, de esta manera, comprobar el punto exacto de los centros: el centro del pecho, la espalda, la cintura y la cadera. A partir de este dato, se crea un patrón específico para esta señora que luego permitirá realizar una prenda a la que, añadiendo los elementos interiores

necesarios, sentará a la clienta perfectamente, realzando su figura y ocultando estas imperfecciones.

Si estas eran clientas habituales, la costumbre era realizar un maniquí expresamente para ellas con su morfología y medidas y valerse siempre de este para la primera prueba, la de la *toile*. Si la señora no presenta ninguna imperfección, el maestro le probaba la *toile*. Una vez probada y ajustada a sus medidas, los cortadores la afinaban, cortaban la tela y se la entregaban con las indicaciones correspondientes a la oficiala encargada de la costura para que, junto con sus ayudantes, la fuesen elaborando.

La siguiente prueba será la primera de la prenda. Y tras realizarla, dependiendo del criterio del maestro, será él o el cortador quien la afine. Hay maestros que prefieren afinar ellos mismos, porque en la profesión se dice: «El que prueba es el que ve». Muchas veces, durante la prueba, se ven pequeñísimos detalles que hay que corregir. Pueden ser desajustes de unos pocos milímetros. Si el afinado se ejecuta inmediatamente acabada la sesión con la clienta o quizá al final del día, pero cuando todavía se recuerdan perfectamente estos rasgos a rectificar, se garantiza una prueba exitosa. Si es otra persona quien afina, puede ocurrir que lo que el maestro ha visto durante la prueba, en sumo estado de concentración, para otra persona pase desapercibido. Posteriormente, se entrega la pieza a la oficiala para que la siga preparando para la siguiente prueba— denominada «adelantada»—. Así hasta la tercera prueba o «terminada».

Pero esto no era siempre así. Porque en función de la dificultad que presente la clienta—imperfecciones corporales, imposibilidad de permanecer mucho tiempo de pie en la misma postura, o simplemente la dificultad que pueda entrañar la prenda—, será motivo de que las pruebas sean más de tres. Lo mismo ocurre con la duración de estas. Pueden durar media hora o hasta hora y media. Balenciaga, generalmente, realizaba muchas pruebas a sus clientas cuando se encargaba personalmente de ello. Del mismo modo, podían ser pruebas larguísimas y cuando probaba a sus maniqués en el estudio de París, llegaban a ser días completos probando, por ejemplo, una manga.

El profesional que domina el arte de las pruebas disfruta realmente de ellas y esto es algo que vi en mi padre. Era un hombre sumamente perfeccionista, muy observador y amante del detalle. Teniendo en cuenta su origen y oficio, no es difícil de imaginar. Y

su pasión por *los trapos*—como él decía—, por la costura y en concreto por las pruebas, le llevaban a gozar de todo ello en sus ratos de ocio.

Muchas tardes, cuando mis padres ya estaban jubilados, se entretenían montando patrones en casa, eligiendo uno de ellos y después comprando telas y forros. Recorrían mercerías en busca de sedalinas y torzales del color de la tela elegida y escogían los botones adecuados. Todo ello para un sastre, un abrigo, vestido, impermeable... la próxima prenda que mi padre le iba a hacer a mi madre.

El era un gran observador de escaparates y muchas mañanas, en sus paseos por la ciudad, se fijaba en determinada prenda que había en una tienda y que, desde la calle, había llamado su atención. Cuando llegaba a casa le decía a mi madre: «Esta tarde te quiero probar un abrigo que he visto en tal tienda».

Esta era una de sus aficiones favoritas y cuando salían a pasear por la tarde, entraban en la tienda elegida. Mi madre se vestía la prenda, daba unos pasos, iba, volvía... y mi padre la analizaba a conciencia. Si esta le acompañaba en el caminar, observaba el cuello, mangas, delantero y espalda, costuras, calidad, peso y caída del tejido, si estaba o no bien aplomada... y fundamental, el interior de la prenda. Aunque esta lleve un forro, cuando un profesional le da la vuelta a un traje, aprecia por su forma, volúmenes, costuras, lo que ocurre en sus *tripas*. Cómo está construida.

Mis padres casi nunca tenían intención de comprar lo que habían visto. Era un entretenimiento que después, cuando proseguían su itinerario, les daba mucho juego para comentar y debatir. Lo hacían mientras contemplaban la puesta de sol o las grandes olas al atardecer, entretenimiento habitual de los ciudadanos de San Sebastián, en el paseo marítimo de la ciudad, el Paseo Nuevo.

Mi madre explicaba cómo se había sentido con la prenda: cómoda, encorsetada, si la notaba debidamente ajustada o si resbalaba, si le tiraba de aquí o de allá, si era ligera o no... y, entre otras cosas, decidían si el patrón del que se había partido estaba bien o mal construido.

Mi padre siempre decía: «Un buen patrón es el inicio y fin de un buen trabajo».

○ LA PLANCHA

La técnica del planchado es otro de los secretos de los talleres de alta costura. Muy técnica e insistente en Sastrería y escasa y precisa en Fantasía, interviene desde el comienzo de la costura del vestido hasta su finalización y, posteriormente, a lo largo de toda su vida, para conseguir un estado óptimo de conservación. Con ella se trabajará tanto el interior como el exterior del traje. Y el resultado final también dependerá, en gran medida, de la delicadeza y sensibilidad de las manos de quien plancha, porque estas se utilizan continuamente para dar forma a la prenda. Durante la fase de construcción y determinado por cada prueba, modelando toda ella. Y en Sastrería incidiendo en mangas, codos, cuellos y pinzas en el delantero, embebiendo el tejido para así eliminar el vuelo en zonas muy concretas: la corona de una manga, el pecho... En Fantasía, abriendo costuras con delicadeza para no aplastar la tela, dando forma a los pliegues y volumen a los abullonados. Y en muchos casos, incluso corrigiendo imperfecciones, como costuras levemente torcidas.

La plancha se vale de herramientas que la acompañan: sargas para evitar brillos y embeber, almohadillas y manguero para dar forma y la paleta para aplastar costuras y cantos y en muchas ocasiones, conseguir una apariencia más terminada, menos cruda.

Una prenda de alta costura puede estar muy bien erigida pero, si no está bien planchada, el resultado será nefasto. Puede salir impecable del taller una vez terminada pero después, durante su conservación, la plancha será indispensable. Tendrá la virtud de refrescarla y revitalizarla. No solo eliminando arrugas, también dando forma a diferentes partes, como por ejemplo el cuello, que en el caso de la sastrería, siempre necesita volver a ser moldeado.

Si a lo largo de su vida el traje no es planchado adecuadamente, tendrá un mal envejecimiento y su presencia nunca será la misma. De ahí la importancia que la clientela concede a la figura de las planchadoras.

Un vestido de alta costura, bien conservado y bien llevado, tiene la capacidad desvivir muchos años.

Para planchar la Sastrería hay que conocer la técnica de la plancha maravillosamente. En el taller, para que una manga de Sastrería quedase perfecta, era fundamental plancharla con regla.

Una vez que la prenda está terminada y planchada, se ha acabado el proceso de construcción y está lista para entregar y ser vestida por la clienta. Pero ahí no acabará todo.

La prenda puede tener un acabado inmejorable, y ya vestida por la señora, una caída perfecta. Pero algo que los profesionales y la clientela de la alta costura conocen y valoran, es el *saber llevar la prenda*.

La prenda de Balenciaga estiliza, acompaña a la persona, corrige muchos defectos físicos, imprime libertad de movimiento y seguridad en quien la lleva. Dota de majestuosidad, en el caso de la Fantasía, y discreción, en el de la Sastrería. Y distinción en ambos. Pero saber llevarla será lo que determine la nota final.

El ser consciente de vestir una prenda única e irrepetible. Irrepetible porque, aún respondiendo a un patrón que será replicado en más ocasiones, en cada traje puede variar el tejido, el color, los botones... con respecto al modelo original. Y lo que es fundamental, cada prenda tendrá el sello de quienes la construyeron en el taller: las manos que la han probado, afinado, cosido y planchado.

El valorar su tacto, su arruga, su levedad, las formas que toma bajo el efecto de la luz, sentir su contacto con la piel, la capacidad de adaptarse a nuestras posturas y gestos, el acompañarla también a ella en su estar, su cadencia, caída, manejarse con cuidado para no enturbiarla, fundirse con ella, es esencial. Todo ello resulta coherente si nos remitimos a su origen. Con qué función ha sido creada y el cuidado y detalle con que ha sido construida. Desde la exclusividad de Balenciaga: un brillante concepto de la distinción en el vestir.

2- BALENCIAGA Y MI FAMILIA. UN VIAJE DE 100 AÑOS.

1917-2017

Una serie de hechos y casualidades propiciaron que entre Balenciaga y mi familia se crease un vínculo que de forma directa, como en el caso de mi abuelo y mi padre, o indirecta, como es mi caso, se ha mantenido durante cien años.

Este lazo, que inicialmente vino dado por la apertura de su primera casa en San Sebastián, a escasas manzanas de la sastrería de mi bisabuelo, curiosamente, se ha ido renovando de forma natural, tras la muerte de cada miembro de la familia, en su propio hijo o hija.

Balenciaga y mi abuelo establecieron una relación profesional y personal en la *belle époque* en San Sebastián, que cincuenta años después, en 1969 y también en la misma ciudad, se volvió a dar entre el modisto de Getaria y mi padre. Y de forma diferente, también casi medio siglo después, yo recojo el testigo que mi padre me dejó con su legado, dando fin al viaje de mi familia con Balenciaga, con la publicación de este libro en 2017.

- 1917-1968. EL TALLER: LAS ENTRAÑAS DE UNA CASA DE ALTA COSTURA.

Desde 1917, año en que Balenciaga inicia su aventura empresarial en San Sebastián, hasta 1968, se producirán numerosos sucesos enmarcados en dos guerras mundiales y, en España, una guerra civil y su consiguiente dictadura de 40 años. Muchos de estos cuantiosos episodios significarán reveses, dificultades y cambios de estrategia en el negocio de Balenciaga que él irá enfrentando, sorteando y superando.

Esta tarea no la acomete en solitario. Originariamente necesita de socios financieros y a lo largo de todo *el viaje* precisa de estrechos colaboradores y un equipo de trabajo que en los años 60 llegará a conformar una plantilla de alrededor de 2000 personas.

Balenciaga, desde muy joven, causó gran admiración y respeto en quienes le rodearon y frecuentaron. Su faceta creadora y una singular personalidad marcada por una férrea obstinación en la búsqueda de *lo perfecto*, espíritu emprendedor, intransigencia ante el más mínimo detalle de incorrección en el trabajo y en su vida privada, junto con un acusado rasgo de timidez y reserva, una delicadeza exquisita en

el trato y una lealtad y generosidad sin límites con aquellos a quienes quiso, le dieron pie a establecer sólidas relaciones personales durante toda su vida que, en la faceta profesional, también se plasmaron en sus talleres: las entrañas de toda casa de alta costura.

Tras Balenciaga, en España y Francia hubo un sólido equipo configurado por excelentes técnicos, muchos de ellos, de una lealtad inquebrantable.

El modisto fue muy consciente desde sus inicios de que necesitaba rodearse de grandes profesionales. No tanto grandes artesanos —él se encargaría de formarlos—, sino personas con una clara actitud de entrega, pasión por el oficio y excelente calidad humana. Profesionales en quien poder confiar en todos los aspectos, con el fin de establecer una base sólida, a partir de la cual empezar a construir su negocio.

Desde finales de los años 10 y durante los 20, en San Sebastián se consolidó un equipo de confianza que le acompañó durante toda su carrera profesional. Hombres y mujeres que Balenciaga y su hermana Agustina fueron reclutando en los comienzos de su andadura y que fueron ocupando puestos clave y, a su vez, constituyendo poco a poco equipos firmes en sus casas de España y Francia.

Serán esenciales de esta época: mi abuelo Juan Emilas, como maestro de Sastrería y posteriormente también como director técnico de la casa de Madrid, encargándose de acudir a París cada temporada y comenzar allí con los preparativos para inmediatamente después dirigir la colección en España; Felisa Urdanibia, primero como maniquí y después maestra de la

misma disciplina que mi abuelo, en París; Paquita Ormazábal como maestra de Fantasía, en San Sebastián y Madrid; Elena Gurruchaga, inicialmente como artesana encargada de elaborar en el taller maniqués con las medidas de la clientela y, después en Madrid, como jefa de personal y más tarde como administrativa; Dominica Zubiarraín también como jefa de la plantilla, en Barcelona; las hermanas Crespo (Toti y Conchita), a las que conoció en los almacenes *Au Louvre* y que se unieron a él en la calle Vergara, Toti como maestra de Sastrería y Conchita como vendedora, y que permanecerán como piezas esenciales, siempre en la casa de San Sebastián.

Y sucesivamente en las siguientes décadas, se irán integrando otras personas en sus talleres de San Sebastián, Madrid, Barcelona y París que, con su buen hacer, entrega y fidelidad, aportaron robustez a este equipo inicial.

Pero los inicios en San Sebastián fueron decisivos en este aspecto para Balenciaga, porque contar con estas personas dispuestas a seguirle en su andadura le permitió abrir sus dos casas españolas en los años 30: Madrid (1933) y Barcelona (1935),

dejándolas en manos de quienes inicialmente las dirigieron y posteriormente custodiaron durante la guerra civil (1936-1939), para que no fuesen saqueadas. Así como atender durante estos años de contienda los escasos encargos y pequeños arreglos que se demandan a los talleres y seguir trabajando en ellos, una vez reabiertos tras el conflicto bélico.

Los profesionales mencionados permanecieron trabajando en las casas hasta su propio fallecimiento o hasta el fin de la actividad en 1968.

.Iniciando el *viaje*

El primer taller de Balenciaga se abre en la calle Vergara de San Sebastián y también allí se origina la relación entre el modisto y mi familia. Para ello hay que remontarse a la *belle époque* y los felices 20.

La denominada *belle époque* es un fenómeno esencialmente parisino. Junto con la *joie de vivre*, que caracteriza una etapa de estabilidad política y de bonanza económica, se produce un desarrollo de lo que en España es llamado modernismo y en Francia *art nouveau*, lo que implica un progreso de las artes decorativas y por lo tanto de la artesanía y dentro de ésta, también de la moda.

Se divide en dos periodos muy distintos: 1871-1914 y 1914-1918. París es el centro del mundo artístico y cultural de la época y Worth y Doucet, junto con Paquin, son los grandes modistos del momento, para aparecer poco después Paul Poiret, que en los años 10 supondrá una nueva corriente estética.

Poco antes del comienzo de la *belle époque*, en 1866, nace mi bisabuelo Jean Emilas en Tartas, una pequeña población de la región de Las Landas, en el Sur de Francia, a 200 km de San Sebastián.

Siendo un adolescente aprende el oficio de sastre, inicialmente de caballero, para después especializarse en la sastrería para señoras. En 1896, con 30 años y atraído como otros tantos artesanos, sastres y modistas, por los veranos regios y la clientela de élite del momento, se desplaza a San Sebastián buscando la oportunidad profesional que no tendrá en su localidad.

Pronto se integra en la vida social de la ciudad, y en una fiesta conoce a Carmen Goenaga, hija de un prestigioso notario de Tolosa. Carmen, aunque prometida con un joven de su pueblo, se deja cautivar por los encantos de Jean y rompiendo su compromiso, pocos meses después, en 1897, se casa con él.

La *belle époque* parisina finaliza técnicamente con el estallido de la Primera Guerra Mundial, momento en el que el epicentro de su modo de vivir se traslada a Deauville y Niza, en Francia. Así como a otras ciudades costeras del País Vasco francés, como Saint Jean de Luz, Biarritz y San Sebastián, que toman el relevo a París como sedes de la *joie de vivre* que sigue caracterizando la vida de la burguesía y la aristocracia a pesar de la guerra en Europa.

Esta situación favorece a Jean Emilas que inicialmente establece con Carmen Goenaga su vivienda y taller de sastrería en el primer piso de la calle Oquendo número 6 de San Sebastián donde, pocos años más tarde, en la década de los 10 en que se generaliza el *talleur*—traje sastre— como vestuario de día y surge la sastrería solo para señoras, mi bisabuelo adquiere un relevante protagonismo como profesional entre la clientela nacional y europea que acude a la ciudad.

De la calle Oquendo, hacia 1904, el matrimonio Emilas, con sus cuatro hijos (Magdalena, Conchita, Miguel y Juan) se trasladan al Paseo de Los Fueros, donde poco después nace el pequeño de los hermanos, Víctor.

Jean instaura su sastrería para señoras en una vivienda de dos plantas, conformada por un total de 21 habitaciones. En el primer piso estaba la vivienda familiar, los salones de espera y de pruebas y el taller, con acceso por la calle Prim para las modistas, sastres y el personal de servicio. El salón daba a la fachada principal, el Paseo de Los Fueros, por donde accedía la clientela y la familia. En la planta baja estaban las cocinas de verano e invierno y las dependencias del personal de la casa.

[...] Jean estableció una sastrería para señoras en la calle Prim y, a juzgar por la publicidad de la época, pronto se convirtió en un acreditado sastre. Así, los grandes almacenes La Perla Vascongada, anunciaban en agosto de 1914 que:

«Esta casa tiene el gusto de comunicar a su clientela y público en general haber instalado en sus almacenes una sección de SASTRERÍA PARA SEÑORAS, bajo la dirección del conocido maestro sastre don Juan Emilas. El variado y selecto surtido de género que estos almacenes tienen siempre en existencia y la reputación adquirida por la persona indicada para dirigir esta sección, será seguramente la suficiente garantía para poder satisfacer los deseos de cuantas señoras favorezcan con sus encargos a esta casa».

(Miren Arzalluz. *Cristóbal Balenciaga. La forja del maestro. 1895-1936*)

Mi abuelo, Juan Emilas Goenaga, nace en 1902. Siendo un adolescente, a mediados de la década de los 10, comienza a aprender el oficio con su padre Jean en el taller de este. En 1917, de forma paralela, Balenciaga, en una calle muy cercana, Vergara número 2, a dos manzanas de la sastrería de mi bisabuelo, abre su casa de costura. En 1919 mi abuelo con 17 años, y tras leer un anuncio en la prensa local en el que se solicitan sastres para la casa Balenciaga, se presenta como aspirante. Balenciaga tiene 24 años, conoce el prestigio y la calidad del trabajo de mi bisabuelo y, comprobando que su hijo Juan se ha iniciado de forma excelente en el oficio —y a pesar del famoso comentario que hizo sobre sus manos— le incorpora a su taller como cortador, colocándole a su lado en la mesa de trabajo, para enseñarle la técnica sartorial en profundidad.

A partir de este momento, se establece entre ellos una relación profesional basada en el amor de ambos por el oficio y en la plena confianza que siempre tuvo Balenciaga en mi abuelo y la fidelidad de este hacia el primero. Y se forja una sólida amistad que durará cuarenta y cinco años, hasta la muerte de Juan.

Cuando mi abuelo llega a esta casa, se encuentra con el único maestro (el joven Balenciaga), sus hermanos (Agustina y Juan Martín), junto con una cortadora, un pequeño grupo de oficialas y una maniquí, Felisa Urdanibia, que posteriormente aprendió el oficio de la costura, incorporándose a la casa de París para ocupar un puesto relevante, como maestra de Sastrería y persona de total confianza del modisto vasco, hasta 1968.

Allí mi abuelo se encuentra también a una niña de 4 años: Tina Balenciaga. Tina, la segunda de los diez sobrinos que tuvo Balenciaga, pasaría veintinueve años más tarde a ser la directora de la casa de Madrid, hasta su cierre.

Cuando mi abuelo la conoció, era una niña que acudía al taller, a pasar la tarde después del colegio. Con el tiempo se convertirían en grandes amigos. Y ambos, junto con Felisa Irigoyen, que se incorporó en la década de los 30 a la casa de San Sebastián, donde se formó con Paquita Ormazábal y posteriormente en Madrid ejerció como maestra de Fantasía, constituyeron los tres pilares fundamentales de la casa madrileña.

Tras la Primera Guerra Mundial, en la Europa de posguerra se da una generalización de la *joie de vivre* originada en la *belle époque* y que ahora, como reacción a los dramas vividos durante la guerra, ya no queda reducida a un grupo privilegiado, sino que se extiende entre las clases medias y en general, la población urbana. En este

momento de profundos cambios políticos y de cierta ligereza o hasta frivolidad en la sociedad, las revoluciones estéticas son globales y afectan a toda manifestación artística o artesanal. Las grandes creadoras de la moda son Chanel, Schiaparelli, Vionnet y Lanvin, y el modisto del momento, Jean Patou.

Al comienzo de esta década, los 20, Balenciaga conoce al que fue su estrecho colaborador Vlazdio d'Attainville, que pronto simpatizó con mi abuelo y el resto del personal por su carácter alegre y afectuoso, y su ya sabida delicadeza y educación exquisita. Mi abuelo lo describía como alguien a quien le gustaba pasar por los talleres en las casas de San Sebastián y Madrid y, al contrario que Balenciaga, más reservado, entablaba conversación con el personal.

Y mi padre recordaba cómo a principios de los años 40, siendo él un niño y poco después de la reapertura de la casa madrileña tras la guerra civil, mi abuelo, un domingo que había estado trabajando en el taller preparando la nueva colección, relataba durante la cena, que esa mañana había llegado d'Attanville al taller en un momento en que las modistas estaban cantando. Él las felicitó por su alegría a pesar de estar trabajando en domingo y volvió a salir a la calle, para poco después aparecer con una gran bandeja de pasteles para ellas.

Su repentina muerte en 1948 durante una operación quirúrgica en Madrid fue algo que siempre se recordó con mucha tristeza en los talleres. Las modistas que le conocieron, todavía hoy, se refieren a él con afecto como *monsieur*.

También en los primeros años de la década, Balenciaga en el taller, relatando a mi abuelo sus experiencias en París en la *maison* de Jacques Doucet, en la que permaneció aproximadamente un año entre 1915 y 1916, le describe cómo conoció a su mentora y admirada Madeleine Vionnet, en una visita de esta a la casa de alta costura del que había sido su maestro entre 1907y 1912,Monsieur Jacques.

La admiración de Balenciaga por Vionnet se manifiesta desde prácticamente sus inicios y, a partir de este encuentro en el que fueron presentados por Doucet, ella supondrá una gran influencia en él y pronto surgirá entre los dos una amistad que durará siempre, alimentada por las visitas que Balenciaga hace a la diseñadora a lo largo de toda su vida y durante la cual, Vionnet siempre hará partícipe de sus ideas y reflexiones a Balenciaga, e incluso en los inicios del modisto le ayudará facilitándole diseños propios por si a este pudieran resultarle motivo de inspiración.

Algunos autores han atribuido el primer encuentro entre ambos a la primavera de 1920, coincidiendo con la presentación de la colección de Vionnet en San Sebastián. Sin embargo, en esta fecha, ambos ya cuentan con cierta amistad y, de hecho, durante estos días, Madeleine hace una visita a la casa de costura de la calle Vergara

y allí, le conoce mi abuelo. Este volverá a oír hablar mucho de ella a Balenciaga, pero no volverá a verla. Años más tarde, en París, Madeleine Vionnet pasará a ser una leal cliente del modisto de Getaria, hasta la edad de 92.

A lo largo de estos años Balenciaga sigue viajando a menudo a la ciudad de la luz para comprar figurines, patrones y modelos. Visita a Vionnet, Doucet y José de la Peña y con ellos mantiene conversaciones sobre las creaciones del momento, entre ellas las de Chanel, siempre defendidas por Balenciaga ante el desacuerdo de José de la Peña, que las juzgaba poco técnicas y excesivamente desenfadadas. Continúa trabajando sin descanso y solo hace concesiones para ir a misa o acercarse a la playa de la Concha y darse un baño. El mar le entusiasma y a lo largo de su vida, siempre que tiene ocasión, se acercará a él. Para nadar o contemplarlo. Relajarse e inspirarse.

En 1924 Balenciaga traslada su casa de la calle Vergara a la avenida de la Libertad número 2. Un momento difícil en España, condicionado por la paralización del auge económico que durante la Gran Guerra se ha percibido —esencialmente en la industria vasca y catalana, así como en las ciudades de la costa norte— y acentuado por la dictadura de Primo de Rivera (1923-1930). Todo ello sumado a un éxodo intelectual y un aparato de estado fuertemente represivo que mantiene en el país las estructuras del s. XIX y donde la sociedad cada vez está más polarizada y la influencia de la iglesia es determinante.

En el mismo año que el *couturier* abre su nueva casa, se prohíbe el juego y con ello se cierra el casino de San Sebastián, gran atracción hasta el momento. De esta forma, la ciudad pierde parte de su atractivo internacional, si bien entre el público nacional sigue conservando su encanto para las clases privilegiadas.

Balenciaga no ve peligrar el negocio porque su clientela, a pesar de la situación del país, sigue aumentando. Y del mismo modo, en su nueva casa, el personal del taller se incrementa con gran parte de modistas reconocidas localmente.

Al final de la década, en 1927, el *couturier* abre un nuevo establecimiento, Eisa Costura, en el número 10 de la calle Oquendo de San Sebastián.

Esta nueva denominación responde al apellido de su madre (Eizaguirre) y será utilizada posteriormente, de forma similar, para las casas de San Sebastián, Madrid y Barcelona (Eisa B.E. Costura o solo Eisa).

Así, en 1933 Balenciaga abrirá su casa de Madrid (Eisa B.E.) en la calle Caballero de Gracia, 42, donde enviará a mi abuelo desde San Sebastián como jefe del taller de Sastrería. Este se traslada con su esposa e hijo de 2 años, Juan Mari, instalándose en el quinto piso de la calle Goya número 62 donde, tras varias idas y venidas durante los

años de guerra, permanecerán mis abuelos hasta el final de sus vidas. Le acompañarán Paquita Ormazábal, como jefa del taller de Fantasía, y Elena Gurruchaga que, como jefa de personal, se desplaza con su esposo.

Balenciaga, junto con d'Attainville, acudirá a Madrid regularmente para, con Juan Emilas y Paquita Ormazábal, estructurar un nuevo equipo. La nueva casa tiene gran aceptación entre el público madrileño y esto determina que, en 1935, el modisto se aventure a abrir un nuevo establecimiento, esta vez en Barcelona, en la calle Sta. Teresa, número 10, también con una notable acogida por parte de la clientela barcelonesa.

Allí enviará como jefa de personal a Dominica Zubiarrain, que también se mudará a la ciudad condal con su familia. Y leal a Balenciaga permanecerá en ella, custodiándola, durante los años de guerra.

. 1936-1939. Entre Tinieblas

En julio de 1936 se produce el estallido de la Guerra Civil española originando el conocido revés que sufre el negocio de Balenciaga en España y su marcha a París.

Es en esta ocasión cuando el *couturier*, pensando que la situación política no va a ser duradera y que sus casas permanecerán cerradas durante breve tiempo, retoma la idea de acudir a Londres una temporada, algo que ya le tentó en su adolescencia.

Mi abuelo relataba que la idea inicial de Balenciaga consistía en trabajar en la casa Worth mientras durara el conflicto. Pero no consiguió su propósito. Wladzio sospecha desde el principio que este objetivo no será posible, pero acompaña al modisto en su aventura, con la esperanza de equivocarse. Y posteriormente, finalizada la guerra y de vuelta en España, el propio d' Attainville relata lo descrito a mi abuelo Juan.

Cuando Balenciaga comprueba que Londres no es su destino, se desplaza a París y acomete la ya sabida empresa con el matrimonio Bizcarrondo, dando inicio a su espléndido negocio de la avenida George V.

La situación se prolonga en España más de lo imaginado inicialmente y, durante los años que duró la guerra civil, desde 1936 a 1939, los talleres de Madrid y Barcelona permanecieron prácticamente cerrados quedando a su cuidado Elena Gurruchaga y Dominica Zubiarrain con sus familias, respectivamente.

La casa de San Sebastián, salvaguardada por las hermanas Crespo, siguió funcionando durante estos años a baja intensidad, pero a un nivel superior a las de Madrid y Barcelona fundamentalmente por dos razones: en el momento en que se

extiende la noticia del alzamiento nacional, la casa adquiere numerosos tejidos en Francia aprovechando la proximidad física entre ambos países y con el fin de estar abastecida por un tiempo, lo que le permite, una vez comenzada la guerra, contar con un almacén bien suministrado. El segundo motivo fue su emplazamiento en la zona nacional. Parte de la aristocracia, financieros y empresarios del país huyeron a Francia para posteriormente volver a España y permanecer en esta zona hasta 1939. Esto favoreció que la casa de San Sebastián registrase mayor actividad.

Mi abuelo Juan también vivió unos años difíciles, intentando primero, y una vez cerrada la casa de Madrid, unirse a Balenciaga y d'Attainville en París y, sin conseguirlo, volviendo a la capital de España, donde se ocupará de la exigua clientela del momento.

Una vez más, y ya en París, Balenciaga parte de la nada y necesita reclutar personal. Para ello se pone en contacto con mi abuelo, a quien propone abandonar Madrid e incorporarse a París con su familia y así constituir el equipo e iniciar una nueva trayectoria. En un principio la idea resulta muy interesante y esperanzadora porque mi abuelo posee ambas nacionalidades (francesa y española) y maneja el idioma a la perfección. Y Balenciaga, de esta manera, cuenta en esta fase inicial con su mejor maestro a su lado.

Pero existe un gran inconveniente. Mi abuelo había sido llamado a cumplir el servicio militar en Francia años antes y rehusó hacerlo. Esto le convirtió en prófugo, originando que no pudiese volver a entrar en el país galo hasta la edad de 50 años.

A pesar de ello, intenta realizar el viaje desde Valencia. Procedente de esta ciudad zarpaban diferentes barcos hacia Marsella, que como capital del sur de Francia era uno de los puertos de llegada con más movimiento en cuanto la población desplazada que huía de la guerra.

Su familia vuelve a San Sebastián esperando a que Juan llegue a París para después reunirse con él, desplazándose vía Hendaya.

Mi abuelo Juan consigue llegar a Marsella, inicialmente con un permiso de la embajada francesa en España. Pero una vez en la ciudad gala, y descubierta su condición de prófugo, se le exige un permiso de permanencia en el país que no posee. Así, queda sin la posibilidad de avanzar hacia París, pero Balenciaga le anima a esperar un tiempo en Marsella, mientras mi abuela intenta desde España, desplazándose cada día a la aduana en Hendaya, conseguir un permiso de estancia en el país vecino para su esposo.

El modisto de Getaria le pone a mi abuelo en contacto con una señora de Marsella a quien había conocido años atrás, con objeto de que Juan le ofrezca sus servicios

como sastre y, de esta manera, pasar una temporada en la ciudad a la espera de recibir la codiciada autorización.

Mi abuelo, sin sus herramientas, que estaban en el equipaje preparado en San Sebastián para emprender el viaje, fue a casa de esta clienta con una cuchilla de afeitar como único utensilio para poder cortar el tejido.

Allí se encontró con un patrón procedente de una revista de moda que la señora le mostró y a partir del cual debía realizarle un sastre. El tejido que la clienta ya tenía comprado debía ser de pésima calidad y el patrón, incomprensible. Años después, mi abuelo relataba a sus hijos cómo en aquellos años de guerra, sin herramientas y sin disponer de una mesa adecuada para realizar el trabajo, se acomodó en el suelo de aquella casa de Marsella con el tejido, el patrón que no conseguía descifrar y la cuchilla de afeitar. La señora extrañada ante la actitud de desconcierto de mi abuelo, le preguntó si realmente conocía el oficio de la sastrería a lo que me abuelo le respondió que no se preocupase. Sin embargo, la empresa resultó imposible porque mi abuelo, tras comprobar que el permiso no le había sido concedido, tuvo que abandonar Francia y volver a Madrid.

Balenciaga, ante la imposibilidad de contar con él en la ciudad de la luz, le pidió que se incorporase a la casa de San Sebastián donde había poco trabajo, pero donde el maestro esperaba, la situación mejorase en poco tiempo.

Esto tampoco fue factible porque Juan, queriendo dejar terminados los pocos encargos que surgieron en Madrid durante esos días, se demoró en emprender su viaje y cuando se dispuso a hacerlo, ya no fue posible. Llegado el momento, para salir de la capital española se precisaba de un salvoconducto que sin contar con amistades en el entorno de las altas esferas del Madrid republicano era inviable.

De esta manera, mi abuelo permaneció desde 1936 a 1939 en Madrid y mi abuela, ya embarazada de su segunda hija y con su hijo mayor, Juan Mari, no tuvo otra opción salvo la de esperar el fin de la guerra en San Sebastián, separada de su esposo durante tres años.

Juan, durante estos dificultosos años se hizo cargo de atender a la escasa clientela principalmente internacional del mundo de la diplomacia y la nacional, esposas de altos cargos de la República, así como a un pequeño número de señoras, clientas de la casa desde 1933, que no habían sido evacuadas durante la guerra y solicitaban pequeños arreglos en su vestuario. Todas ellas, con suma discreción, hacían sus encargos en el taller de Caballero de Gracia, 42.

En España, durante la contienda, existía una persecución de todo aquello que pudiera resultar sinónimo de «burgués», siendo radicalmente reprimido, de manera que no existían ni casas de alta costura, ni manufacturas del mercado del lujo.

De esta forma, la actividad sartorial que lleva a cabo mi abuelo, el único sastre que queda en el taller de Madrid durante este tiempo, la acomete desde casa donde coloca, en la terraza, al igual que mi bisabuelo en su sastrería de San Sebastián, la bandera francesa para pasar inadvertido y no ser molestado. Su condición como súbdito francés, y con ello el pasar más desapercibido, le propicia, aunque siempre con sumo cuidado para no ser descubierto, recibir a esta limitada clientela en casa y esto, solo si fuese necesario realizarle alguna prueba de la prenda.

Por su parte, Balenciaga constituye la nueva sociedad en París en junio de 1937 y en agosto del mismo año presenta su primera colección, con gran éxito entre el público parisiense.

.Los entresijos del taller

Con el fin de la Guerra Civil en España, el 1 de abril de 1939, el panorama social y económico resulta desolador. Finalizada la tragedia, se inicia una etapa en la que el hambre y la escasez dominan el país, a la par que en Europa comienza la Segunda Guerra Mundial.

Bajo la autarquía implantada por el gobierno de Franco y la aparente neutralidad de España en el conflicto bélico, el país queda en un total aislamiento respecto del exterior.

Y en un contexto en el que se establece un contraste entre la represión a la que es sometida el pueblo, y la relativa «libertad» con la que viven aquellos que por razones profesionales o políticas se encuentran bien posicionados en la *nueva España* y pronto recuperan su modo de vida anterior a la guerra, los modistos españoles de más renombre (Cristóbal Balenciaga, Pedro Rodríguez y Asunción Bastida) reabren sus casas de costura.

El taller de Caballero de Gracia número 42 de Balenciaga, en Madrid, empieza a funcionar en febrero de 1940. En marzo, se llevará a cabo la primera presentación de la colección, procedente de París.

Empecé a trabajar en la casa el 3 de abril de 1940. Cuando llegué, el único maestro era Juan Emilas. Elena Gurruchaga era la encargada y

María Ozcáriz, la maniquí. En aquel momento solo había cuatro oficiales con sus respectivas ayudantes y aprendizas. Todas acababan de llegar de San Sebastián. Poco después llegó la hermana de Balenciaga, la Srta. Agustina. Estuvo un tiempo como directora de la casa y después volvió a San Sebastián. Gloria Dorda ocupó su puesto.

[...] Cuando llevaba unos años como oficiala empecé a afinar y cortar y un día el Sr. Emilas me dijo: «Mañana te sientas aquí —me señaló un sitio a su lado— y empiezas como cortadora». Trabajé encantada junto a él durante veinticuatro años.

(Carmen Castrejón. Cortadora)

Recién abierta la casa y durante los primeros meses, la actividad principal se centra en terminar prendas que llegan, a medio hacer, de los talleres de San Sebastián. Todas ellas pertenecen a clientas madrileñas que habían permanecido en la zona nacional. Habían realizado sus pedidos en la casa de San Sebastián y, a falta de una o dos pruebas, había terminado el conflicto, y ellas regresado a Madrid, donde se finalizaba el trabajo.

En esta nueva etapa, se reagrupa a parte del personal que trabajó antes de la contienda. Entre ellas, las maestras donostiaras Paquita Ormazábal y María Ozcáriz. Y las cortadoras de mi abuelo Faustina Sabido y Juanita García. Se contrata a África Martín como maniquí y a nuevas sastras y modistas madrileñas: Carmen Castrejón, Pepita García, Maruja López, Alejandra Del Dedo, Carmen Pan, Vicenta Carpio, Rosario Salvatierra... y se desplazarán desde San Sebastián un buen grupo de profesionales, de cual gran parte pasará el resto de su vida en Madrid; entre ellas, Marichu Esnal y Pepita García que ocuparán, hasta el cierre de Balenciaga, el puesto de maestras de Sastrería.

En 1945 se traslada desde San Sebastián Felisa Irigoyen, como maestra de Fantasía. Antes de ingresar en la casa donostiarra del *couturier*, ya era una afamada modista local a la que acudían las jóvenes para encargarle el vestido de novia. Un ejemplo de ello, es mi abuela materna, Agustina Mercader, que en 1932 requirió su traje nupcial a la costurera.

En 1946, se agrega al equipo Seve Urías, madre de las modistas madrileñas Carmen y Emilita Carriches, que en poco tiempo también se incorporarán al taller. Durante la guerra Seve trabajaba en una tintorería, situada en el local comercial que quedaba bajo la casa de costura, donde conoce a Elena Gurruchaga. Y esta, en cuanto la

tintorería cesa su actividad comercial, le reclamará como jefa de personal, pasando ella a ser administrativa junto con su hermana, Carmen Gurruchaga, y Gloria Dorda, directora de la casa. El cometido de Seve, en el taller de Fantasía y como responsable de la plantilla, consiste en pasar lista y vigilar los talleres para su correcto funcionamiento: supervisar que sastras y modistas trabajasen eficientemente, evitar extracción de patrones... pero en contra de lo incómodo que pudiera resultar el trabajo tanto para ella como para los empleados, pronto resultó ser una especie de *madre* para todos, preocupándose por cada persona y ayudando a todo el mundo en el taller. Seve fue una de las personas más queridas en la casa de Madrid. En los talleres de Sastrería, inicialmente se ocupaban de la vigilancia Beni Lacarra y don Emilio.

La casa de Caballero de Gracia, número 42, estaba situada en un piso pequeño muy sencillo en su mobiliario y ornamentación. Disponía de una entrada única. Por las escaleras del portal accedían clientela y maestros, y las modistas lo hacían a través de unas escaleras situadas en un patio interior. Esta casa, tras la guerra, permanecerá un año abierta.

En 1941 se traslada al edificio situado enfrente cuya entrada principal será la avenida de José Antonio, 9 —hoy Gran Vía— y la puerta trasera quedará enclavada también en la calle Caballero de Gracia, ahora en el número 13.

Las circunstancias del traslado son peculiares y enmarcadas en uno de los tantos dramas vividos durante la guerra. Los dos pisos (2º y 3º) del nuevo emplazamiento que hasta 1968 configurarán la casa de alta costura, habían sido las instalaciones de una empresa dedicada durante los años 30 a artículos de lujo: prendas y complementos de peletería. La empresa pertenecía a un matrimonio argentino que, en 1936, al inicio del conflicto bélico, volvió a su país de origen, dejando las instalaciones completamente amuebladas y con el total de artículos de piel en su interior.

A su vuelta a Madrid, en 1939, se encontraron con la empresa desvalijada. No quedaba un solo mueble, ni mercancía. Semejante desolación, originó el suicidio de la señora y su esposo, arruinado y desamparado, decidió no retomar el negocio y volver a Argentina.

Elena Gurruchaga informó de esto a Balenciaga, quien rápidamente contactó con los dueños del inmueble para negociar el arrendamiento de los dos pisos. Este infortunio favoreció al modisto que, tras realizar las reformas necesarias, abre esta nueva casa. Mucho más espaciosa y distinguida que la primera e inmejorablemente posicionada en la arteria principal de la ciudad. Además ahora, con los salones y taller de Fantasía orientados hacia la avenida más elegante y frente al Café Chicote, frecuentado por la clientela más rica, famosa y cosmopolita de la época.

La casa anterior, a unos pocos metros de distancia y situada en la trasera de la avenida, será donde seguirá viviendo Elena Gurruchaga (este piso será el regalo que Balenciaga hace a la trabajadora como agradecimiento por salvaguardarlo durante la guerra) y el piso adyacente a este también será adquirido por el *couturier*, acondicionándose como pensión donde se alojarán durante los primeros años las modistas que acudieron desde San Sebastián, así como las sobrinas de Balenciaga. Una vez más, el modisto de Getaria se encuentra con una oportunidad que inmediatamente sabe aprovechar.

En 1941, con el estreno del nuevo establecimiento, se contrata una numerosa plantilla madrileña a la que, aun conociendo el oficio, es necesario enseñar la técnica de la casa, desde el principio.

Y desde este momento y hasta 1968, siguiendo con el modelo inicial de equipo entregado y de total confianza, Balenciaga establece una estrategia de trabajo basada en una formación rigurosa de sus modistas y sastres y un continuo movimiento de personal de una casa a otra, en función de las necesidades de los diferentes talleres y de la fase del aprendizaje del oficio en que se encontraban estas personas. De manera que algunas de ellas ultimaban su formación en talleres concretos y con los maestros que Balenciaga consideraba más adecuados. Incluido él mismo que, una vez instalado en París, se rodea siempre de sus colaboradores y discípulos franceses y españoles en el salón, a los que instruye en el oficio de principio a fin, como desde 1919 y hasta 1936 había hecho con mi abuelo, al que seguirá mostrando todas las innovaciones técnicas que va desarrollando a lo largo de los años 40, 50 y principios de los 60 en sus viajes a Madrid y los viajes de mi abuelo Juan a París.

Pero estos movimientos estratégicos no solo los realizaba en beneficio propio, sino también en función de los acuerdos que el modisto tuviese con terceras personas. Tal es el caso de Hubert de Givenchy, a quien Balenciaga ayudó en sus inicios, tanto en la búsqueda de un emplazamiento para su casa de costura, como formando a todos los que serían sus maestros y cediéndole algunas de sus mejores costureras durante muchas temporadas, cuando Monsieur Givenchy todavía no tenía la plantilla suficiente para cubrir los numerosos encargos que recibió desde sus comienzos.

De esta forma, Balenciaga enviaba en verano personal escogido cuidadosamente a París y San Sebastián. Distribuía a estas personas entre el taller de Givenchy, el suyo de París, donde se estaba preparando la colección otoño-invierno y el de San Sebastián, donde era necesario personal extra para atender al numeroso público que veraneaba junto al mar: gran parte de su clientela de Barcelona y Madrid, así como la esporádica, procedente de otros puntos nacionales e internacionales.

En invierno también se produce un importante movimiento de trabajadoras entre sus casas españolas, así como entre Francia y España.

Este sistema y su excelente resultado basado, una vez más, en el perfeccionismo con que Balenciaga aborda todos los aspectos de su negocio, junto con un tratamiento técnico en sus creaciones españolas, excelente como las francesas, evidencia que las tres casas de España, en contra de lo que se ha pensado durante mucho tiempo y también divulgado en numerosas publicaciones, no responden a casas de costura de menor importancia o a sucursales de la *maison* Balenciaga de París.

Evidentemente, la de París es el centro neurálgico del negocio de Balenciaga. Y frente a sus tres establecimientos emplazados en un país que durante cuarenta años vive bajo un régimen dictatorial que sume a la nación en la pobreza, la desigualdad social y obliga a la casi totalidad de intelectuales, artistas y librepensadores a huir en busca de destinos donde existe libertad de expresión, es fácil pensar que Balenciaga no contempla la posibilidad de que sus cuatro casas estén orientadas hacia la misma clientela y ofrezcan el mismo producto final.

Sin embargo, independientemente de su ubicación y circunstancias, los cuatro establecimientos funcionan del mismo modo. Están íntimamente conectados entre sí, gozan de la misma excelencia sartorial y Balenciaga presta igual dedicación a todos ellos.

Y volviendo al taller madrileño...

En la nueva ubicación de la avenida de José Antonio número 9, la casa se distribuye de la siguiente forma: en la planta inferior está situado el *hall*, despacho de dirección y almacén. Y la cabina de las maniqués y los probadores, como parte del salón. Al salón se accede desde el recibidor y también desde los talleres donde conviven los tres de Sastrería, el de sombrerería y la habitación de plancha, dirigidos por Juan Emilas, Marichu Esnal, Pepita García y María Ozcáriz, respectivamente.

El taller de sombrerería años más tarde se trasladó al piso superior, dejando así una pieza libre en la planta baja que pasará a ser una pequeña boutique dirigida exclusivamente a la clientela de la casa. Durante un corto espacio de tiempo se podían adquirir artículos de camisería para caballeros, pero pronto pasó a ofrecer únicamente artículos para señora: perfumería, medias y pañuelos de la firma.

La planta superior estaba compuesta por la vivienda de Balenciaga, orientada hacia la calle Caballero de Gracia, el taller de guarnicionería y los dos talleres de Fantasía de

Felisa Irigoyen y Paquita Ormazábal situados en la avenida de José Antonio. A principios de los 60, se habilitará en la misma planta un nuevo taller de Sastrería, dirigido por Saúl Navascués.

Los seis maestros, todos de San Sebastián, permanecerán al frente de los talleres de esta casa hasta su cierre, salvo mi abuelo que fallecerá cuatro años antes. Su cortadora más antigua, Faustina Sabido, fue quien le sustituyó.

El modelo de casa, en cuanto a distribución y uso tanto en lo correspondiente al aspecto laboral como a la vida privada de Balenciaga, vino marcado por su primera casa de costura en San Sebastián, en 1917.

Pisos de gran tamaño divididos en dos —talleres y salón— y el resto vivienda. Y de la misma manera estuvieron organizadas, una tras otra, las casas que posteriormente Balenciaga abrió en San Sebastián, Madrid y Barcelona. No así en París, donde la vivienda del modisto y su *maison* de costura estaban muy próximas, pero en avenidas diferentes.

En las cuatro casas de costura existían dos puertas de acceso, cada una situada en distinta calle. Por la avenida principal entraban Balenciaga, directoras, vendedoras, maniquíes, maestros y la clientela. Por la puerta de la calle secundaria entraban las modistas y cortadores.

Esta fue una de las razones por las que, en París, mucho personal de la casa jamás vio a Balenciaga. Otro motivo de esto era que el horario del modisto no coincidía con el de la plantilla, ya que él llegaba muy temprano por la mañana y trabajaba hasta muy tarde.

En Madrid, él accedía al edificio por la Avda. de José Antonio, 9. Por el contrario, en la casa de San Sebastián, la más elegante y cuidada en España, a pocos metros de la zona más señorial de la ciudad parece que, sintiéndose más cómodo, más *como en casa*, entraba indistintamente por la avenida de la Libertad, como por la calle Santa Catalina.

La casa de Barcelona era una discreta y distinguida residencia situada en la calle Sta. Teresa, 10, muy cercana al Paseo de Gracia. Parte de la casa, también estaba habilitada como vivienda y, de hecho, allí residió la jefa de personal de la casa, Dominica Zubiarrain, y su esposo, también una vez finalizada la refriega.

El apartamento de Balenciaga y sus talleres estaban comunicados interiormente, lo cual le permitía acceder en cualquier momento al espacio de trabajo independientemente de si el personal de la casa estaba cosiendo o los talleres estaban cerrados.

Mi abuelo, como en ocasiones otras maestras de la casa, se quedaba muchas noches afinando prendas hasta muy tarde y que debían prepararse para el día siguiente. Muchas de esas noches, cuando Balenciaga estaba en Madrid, pasaba por el taller de mi abuelo y le decía: «Juanito, ¿todavía trabajando? Váyase a casa, que es muy tarde».

En otras ocasiones, bajaba de su piso y se quedaban charlando un rato, sentados en aquel taller. A menudo, el único con la luz encendida de toda la planta. Balenciaga le preguntaba a mi abuelo por las cuestiones del trabajo, por su familia, le contaba sus viajes, le hablaba de sus proyectos y su vida en París. Después de un rato de charla, el modisto se retiraba a su apartamento. Mi abuelo continuaba con su trabajo y cuando terminaba, apagaba la luz, atravesaba el salón, aquellos pasillos oscuros y cerraba la puerta. Hasta el día siguiente.

Contaba mi abuelo que muchas veces, cuando Balenciaga llegaba a Madrid de su viaje en tren desde París, San Sebastián o Barcelona, ya era de noche. La casa estaba cerrada y no quedaba nadie o casi nadie trabajando. El modisto aprovechaba estas ocasiones para pasarse por los talleres y echar un vistazo a los trabajos que se estaban haciendo. Las prendas que ya estaban *adelantadas*, es decir, a falta de una prueba o dos como mucho, se guardaban colgadas en un armario hasta la mañana siguiente y las que todavía estaban sin montar, o sea, las piezas sueltas (delanteros, espaldas, costadillos, mangas, cuellos, saguitas...) quedaban sobre las mesas de trabajo y se cubrían cada día, antes de cerrar el taller, con una tela blanca de algodón. En aquellos paseos nocturnos, si el modisto juzgaba que alguna prenda presentaba algún fallo, lo anotaba en un papel y al día siguiente, se lo entregaba a su sobrina Tina, la directora, para que ella, a su vez, se lo hiciese llegar a cada maestra con las rectificaciones necesarias.

Este detalle, como todo lo que rodeaba a Balenciaga, se hacía bajo la más absoluta discreción y las maestras nunca explicaban a sus oficialas que aquellas rectificaciones habían sido requeridas por el modisto.

Hay quien cuenta que alguna mañana se ha encontrado con parte del trabajo que había elaborado la tarde anterior descosido: tapas de bolsillos sueltas, hilvanes desaparecidos y cuellos despegados. Hubo quien dijo, también, encontrarse una mañana con un montón de túnicas —elaboradas para un coro— en la caldera del taller. La mayoría completamente quemadas. Nada de esto se contó nunca en mi casa ni en el entorno laboral de mi familia, por lo que deduzco que muchas de estas anécdotas están dotadas de un tinte bastante ilusorio y, como tantos otros relatos que circulaban en los talleres, han quedado en leyendas.

Lo que sí es cierto es que en la casa de Madrid, de vez en cuando, Balenciaga durante la jornada laboral pasaba por los talleres. No para quedarse. Simplemente, pasaba por allí buscando a alguna de las maestras o dirigiéndose a otro lugar. Si esto ocurría, gran parte del personal *temblaba*. Tenía una mirada tan sumamente aguda y un sentido tan acusado de la perfección que como sus trabajadores decían: «sin mirar, veía». Y si a su paso tenía la impresión de ver un cuadro mal casado, una manga mal embebida o un ojal mínimamente desviado, el enfado de Balenciaga era sublime y la modista en cuestión se podía llevar tal reprimenda que, probablemente, nunca la olvidaría.

Nunca se sabía cuando iba a aparecer el modisto, pero cuando lo hacía, los talleres se sumían en un sigilo absoluto. Era un hombre muy temperamental y contrariamente a su vida privada, donde quienes le conocieron hablan de él como un hombre risueño, gran amigo de sus amigos, muy generoso, afectivo y con un sentido del humor muy peculiar, en el trabajo, fue muy respetado por el personal. Por sus enfados ante cualquier cuestión que no correspondiese a su criterio del buen hacer y una estricta profesionalidad.

Mi padre recordaba que, a principios de los 50, cuando él llevaba pocos años trabajando en la casa, una mañana apareció Balenciaga en el taller de Sastrería y se enfadó muchísimo con Marichu Esnal, maestra de este taller y prima suya. Le reprochó haber colocado demasiados plomos en una chaqueta y aquello fue motivo de un gran disgusto para la maestra. Tal debió ser el enfado que todo el mundo siguió cosiendo en total silencio sin atreverse a levantar la cabeza. Ese día, Balenciaga llevaba un pantalón de pequeños cuadros y desde entonces, cada vez que llegaba a Madrid, el personal para conocer su estado de ánimo, preguntaba: «¿Ha venido con el pantalón de cuadros?».

Los talleres, cuyas paredes estaban pintadas de un blanco impoluto, eran iluminados por lámparas fluorescentes que colgaban del techo y por la luz natural de los amplios ventanales. Los suelos eran de madera oscura, no así el salón, que estaba cubierto de moqueta de un color gris claro, pensado para que las prendas contrastasen cuando las maniquíes desfilaban con ellas.

Cada maestro tenía su propia mesa. Desde la que dominaba todo el taller ocupado por el resto de mobiliario de madera oscura donde, por un lado, se sentaban los cortadores, cerca de los maestros y en sus propias mesas y, por otro, las sastras y modistas en cuyas mesas había una barra de hierro central, colocada de un extremo a otro, en la que estaban dispuestos los hilos de algodón más utilizados en la fase inicial

de costura (hilos flojos e hilvanes), algodones de color blanco, negro, azul y rosa. Cada modista tenía su cajón donde guardaba las tijeras, el metro, la carterilla para los alfileres y el dedal. Las herramientas de los cortadores consistían en una tijera grande, de unos 30 cm de largo, una regla larga de metro y medio, una regla mediana y otra, pequeña. También escuadra y cartabón, una ruleta, piedras y un afilador para estas.

Las modistas y sastras estaban organizadas en grupos de tres. En el centro, la oficiala. Y a ambos lados: aprendiz y ayudante. En cada mesa trabajaban aproximadamente cuatro equipos de modistas. Durante los años 50 y 60 en cada taller de Sastrería y Fantasía de Madrid, había alrededor de ocho cortadores y treinta modistas y sastras.

La indumentaria era diferente para cada escalafón. Las maestras, al igual que las vendedoras y directora, iban vestidas con prendas de la firma, siempre en colores discretos. Mi abuelo, el único maestro de los talleres, con la clásica chaquetilla blanca, como las que llevaba Balenciaga. A ambos, se las hacían en la casa.

Las cortadoras llevaban un vestido negro sin mangas de una lana muy fina y los cortadores vestían traje y corbata. El resto del personal del taller llevaba una larga bata blanca.

Desde que la clienta llegaba a la casa, elegía el modelo o modelos deseados y hasta que se entregaba la prenda ya finalizada, se establecía un proceso riguroso que empezaba con una ficha —una tarjeta rectangular de cartón— cumplimentada por la vendedora que tenía adjudicada la señora y que contenía la fecha de petición, sus datos personales, el nombre del maestro responsable de la costura y el número de modelo solicitado.

Esta ficha se depositaba en el buzón de cada maestro correspondiente, en su taller. De esta forma, estos jefes de taller podían organizar su trabajo por orden de pedido. Cada grupo de modistas cosía cuatro y cinco prendas a la vez y según se iban terminando, se incorporaban otras nuevas. De esta manera, cuando el maestro consideraba que era el momento oportuno de empezar un nuevo trabajo, extraía la ficha correspondiente del buzón, se la entregaba a la vendedora, quien llamaba a la señora para una primera cita.

Una vez confirmada esta, se establecía un primer encuentro entre maestro y clienta en el salón y las pruebas correspondientes se realizaban en los probadores situados en esta estancia.

El salón, para gran parte del personal de la casa, era casi un lugar de culto. Un espacio al que, salvo excepciones, solo accedían Balenciaga, Ramón Esparza, los maestros con sus cortadores, las maniqués, vendedoras y la directora de la casa. Pudiera ser un total de 25 personas las que tenían acceso a esta pieza. El resto del personal, las *obreras*, como también eran denominadas las modistas y sastras, trabajaban en los talleres como aplicadas abejas. Con gran precisión, esmero y maestría en el oficio. Y solo acudían al salón si eran reclamadas para llevar una prenda que iba a ser probada o para algo puntual.

Sabíamos para quién era cada prenda. Conocíamos a todas las clientas por sus nombres, pero a muchas nunca las vimos.

Alguna vez ocurría, muy de vez en cuando, que el maestro llamaba a la oficiala para enseñarle algo que había que corregir o cambiar. Entonces, ella iba al salón y veía a la clienta. Pero era muy raro. Allí solo estaban maestro y cortadora.

(Pepita García. Oficiala)

Salir al salón, para muchas personas que trabajaban en los talleres, significaba entrar en un mundo fastuoso e inaccesible.

La España de estos años estaba marcada por el miedo y la opresión y para la clase trabajadora era casi impensable acercarse a las clases elevadas por lo que, para muchas de las empleadas de la casa, tener la posibilidad de ver a través de una rendija a una clienta determinada, una aristócrata, una actriz, una magnate americana, la presentación de la colección o al mismísimo Balenciaga suponía, en muchos casos, un acontecimiento que recordarían el resto de su vida.

Por el contrario, vendedoras y maestros establecen en el salón una cordial relación con la clientela, especialmente con la más asidua. Y siempre basada en la discreción absoluta, sello de la casa, en algunos casos esta relación llegaba a convertirse en amistad.

Muchas de estas clientas, agradecidas por la amabilidad y atención recibida y en muchas ocasiones, encantadas con las prendas que adquirían, enviaban regalos a las personas que le atendían en el salón. Estos obsequios, si no eran de índole personal, quedaban muchas veces en el taller, para que el resto de la plantilla también lo disfrutase. Emilita Carriches me comentaba que, en una ocasión, recibió una enorme

sombrerera roja llena de bombones que ella misma dejó en la casa para sus compañeras.

Mi padre también narraba muchas veces cómo en Navidad, y especialmente el día de San Juan, en casa de mis abuelos se recibían cantidad de obsequios procedentes de la clientela más cercana a mi abuelo: la marquesa de Murrieta, que enviaba cajas de vino de sus bodegas, la marquesa de Las Claras, la condesa de Romanones, la marquesa de Casa Riera, la marquesa de Salobral y otras tantas remitían liebres, perdices y palomas procedentes de las cacerías y, en Navidad, pavos y faisanes junto con otros obsequios más personales.

El salón era un mundo aparte, para unos pocos. El resto vivíamos totalmente ajeno a él y la mayoría del personal no vimos a mucha de la clientela tan importante que hubo. A mí nunca me importó porque estaba encantada en el taller. La costura ha sido mi vida.

(Carmen Castrejón. Cortadora)

.Tras el primer encuentro en el salón entre maestro y clienta

Una vez finalizada la primera prueba, el maestro o su cortador—dependerá del criterio del primero— será el encargado de afinar la *toile*. Una aprendiz deslustrará la tela para volver a intervenir el cortador y colocando el patrón desmontado, sobre el tejido, cortarlo.

Balenciaga siempre decía que el tejido hablaba, solo había que escucharlo.

Es fundamental conocer su comportamiento a la hora de trabajarlo. Y hay que saber cortar la tela, tarea ardua y dificultosa en muchas ocasiones. Que no sobre tela y, principalmente, que no falte.

(Juan Mari Emilas)

Una vez preparada la tela, esta, junto con la ficha de la clienta, se entrega a la oficiala que organizará la fase de costura con sus dos subordinadas.

Al mismo tiempo, una aprendiz acudirá al almacén con una muestra de tejido donde se le entregan los hilos correspondientes (torzales, sedalinas...) junto con la guata

para las hombreras, entretelas, plomos, galones, tela de forro, botones. A lo largo del proceso se volverá varias veces al almacén y la cantidad de absolutamente todo lo empleado quedará anotada en la ficha de la clienta.

Durante la costura, cada miembro del equipo tiene su cometido. La aprendiz o *la pequeña*—llamada así en el taller, de forma cariñosa— se dedica a picar los cuellos, hombreras, realizar caderas, preparar el forro, pasar hilos, colaborar con la ayudante, hacer recados y, finalmente, entregar la prenda en casa de la clientela.

Generalmente, durante el primer año de trabajo, las aprendizas pasaban gran parte del tiempo yendo a entregar las prendas a la clientela. Iban a casa de estas y, por la escalera de servicio, accedían a la vivienda donde les recibía la doncella. Esta sacaba la prenda de la caja y firmaba el recibí que se le entregaba.

Aproximadamente un año más tarde, se sentaban en el taller con sus compañeras para empezar con la costura.

(Maruja López. Oficiala)

La ayudante se encargaba, junto con la oficiala, de preparar la espalda, delantero y costadillos, las mangas, ojales... La oficiala finalmente pegaba cuellos y mangas y, entre las dos, montaban la prenda.

Todo el proceso es supervisado por el maestro, quien va solucionando dudas y corrigiendo defectos.

Para determinadas señoras se realizaban maniqués con sus medidas. A partir de una *toile*, y esta rellena de crin de caballo y guata, se configuraban estos bustos que se utilizaban cuando estas señoras vivían fuera del país, no podían acudir a las pruebas y, desde casa, realizaban sus pedidos. Este era el caso de muchas clientas americanas y europeas. O bien, cuando la complejidad del cuerpo de la clienta era acusado y esto facilitaba la tarea, pudiendo efectuar un mayor número de pruebas si la situación, lo exigía.

Cada maniquí llevaba el nombre de la señora y todos, perfectamente alineados, estaban sobre estanterías listos para utilizarse.

Una vez finalizada la prenda, esta se cuelga en el armario del taller para que el maestro la examine y de su aprobación. Posteriormente, se llevaba al almacén donde cuidadosamente se rellenaba con papel de seda, dando forma a las zonas que lo precisaban, pecho, cuello, mangas etc., para que no se produzcan arrugas y el traje

no sufra. Luego se doblaban y se guardaban, para inmediatamente ser entregadas, en cajas rectangulares de una madera muy ligera con la tapa en color negro y un asa de cuero, la denominada *caja de entregar*, cuyo origen data del s. XVI.

. 1948. Aprendiendo el oficio

En 1948, siguiendo la tradición familiar, mi padre comenzó su formación en la casa Balenciaga, con 17 años, en el taller de Sastrería de mi abuelo, en Madrid. Primero como aprendiz, con el oficial Mario Alonso, con quien estuvo aproximadamente un año. Posteriormente pasó a ser aprendiz de la oficiala Alejandra del Dedo.

En esta primera fase, el aprendizaje consistía en pasar hilos, hilvanar y hacer hombreras para después pasar a plancha, secado de entretelas, deslustre de telas y sobrehilado. Una vez superada la fase de aprendiz, que podía durar un par de años, se pasaba a ser *ayudante*. En esta etapa se aprendía a hacer mangas, hacer ojales, tapas de bolsillos (carteras) y preparar forros. Todo esto se practicaba sobre retales, para después empezar a montar las prendas, hacer los ojales sobre estas, pegar cuellos y mangas y hacer bolsillos, de modo que una vez que se era oficial, ya se sabía coser una prenda de principio a fin. El siguiente escalafón es el de cortador.

Uno de los cortadores del taller será el estrecho colaborador del maestro. Saldrá con él al salón para asistir durante las pruebas en todo lo necesario: desde ayudar a la señora a desvestirse, colocarle la *toile* o la prenda, y posteriormente cuando el maestro está probando, darle los alfileres que va necesitando. De esta forma, también, va aprendiendo a probar y, durante estas sesiones, se fijará en todos los movimientos que realiza el maestro para después, si su superior lo decide, afinar la prenda. Se encargará no solo de afinar la *toile* y el traje después de cada prueba. También de preparar y cortar el tejido para la costura de cada vestido y en los talleres de Madrid, de pasar los patrones que llegaban de París, en papel, a la *toile*. Como futuro maestro, aprenderá a probar y, una vez adquirido el conocimiento necesario, y si existe una plaza vacante, ocupará el puesto haciéndose responsable de la labor en el taller y del perfecto funcionamiento de este.

Cuando un *cortador* faltaba porque se jubilaba, dejaba el trabajo, o fallecía, el oficial u oficiala que llevaba más tiempo en este taller pasaba a ocupar el puesto. Esto significa que muchos oficiales nunca llegaban a ser cortadores. Y muchos cortadores no pasaron a ser maestros, aun conociendo el oficio en todos sus aspectos. Este fue el

caso de mi padre que, tras seis años de formación, en 1954 y con 23 años, pasó a ocupar el cargo de cortador, en el que siempre permaneció. E instruyéndose junto a mi abuelo hasta mediados de los 60, conoció en profundidad los entresijos y secretos del oficio junto con el arte de las pruebas, dominando así el oficio al completo. Y aunque en su totalidad no pudo ponerlo en práctica en la casa Balenciaga porque no llegó a ser nombrado maestro, en 1969 y ya instalado en San Sebastián, la plena competencia en la materia fue lo que le propició establecer una colaboración profesional con el modisto de Getaria.

Siempre me he sentido privilegiado. Tanto por haber aprendido el oficio de la mano de mi padre, el mejor maestro que pude tener, como por haber estado tan próximo a la figura de Balenciaga.

(Juan Mari Emilas)

Según el sistema dispuesto por Balenciaga, la etapa formativa de algunos miembros de las cuatro casas terminaba con una estancia de dos temporadas en Madrid. Otras personas, procedentes de España, cerraban este periodo en París junto a Balenciaga en el salón y sus mejores maestros en el taller, para después trabajar en España. Pero también enviaba a determinadas personas de sus talleres de origen a otros para perfeccionar a alguien en concreto.

Dependiendo de los intereses particulares de cada persona, de las cuestiones que necesitasen perfeccionar y del cometido final que Balenciaga tuviese destinado para ellos, la situación variaba. La mayoría eran maestros o cortadores que posteriormente iban a ocupar puestos de relevancia en Francia o España. Pero también personas cuyo destino final era otro, como todos los maestros que tuvo Givenchy, que fueron formados por Balenciaga. O jóvenes emprendedores como Courrèges, Ungaro y otros muchos —que después no tuvieron el éxito de los dos anteriores y no se dieron a conocer—, cuyo objetivo sería abrir sus propias casa de costura. Balenciaga, a este respecto, nunca tuvo ningún inconveniente en ayudar y formar, bien personalmente o bien con sus mejores maestros, a jóvenes talentos cuyo objetivo era emprender sus propios negocios.

Monsieur Givenchy, cuando conoció a Balenciaga, le pidió que le formase en el oficio a lo que este le respondió que ya era demasiado tarde, porque el aprendizaje puede ser muy largo, pero sí le aconsejó que aprovecharse sus grandes dotes como

diseñador y le ayudó durante años con su propio personal hasta que el diseñador francés afianzó el negocio.

Para algunas personas, la fase de perfeccionamiento en Sastrería concluía en la casa de Madrid con mi abuelo Juan Emilas. Este fue el caso de André Courrèges, Emanuel Ungaro, Fernando Madrid, los hermanos Juan y Salvador Camón, procedentes de la casa de Barcelona y muchos más. Los tres últimos pasaron después a la *maison* de París.

Mi padre fue la mano derecha de Balenciaga en lo referente a Sastrería. A lo largo de los años formó a varias personas. Tenía el fuerte respaldo de la plena confianza de Balenciaga; tanto es así, que este envió de París a Madrid a Ungaro y Courrèges, entre otros, para que se perfeccionaran a su lado.

(Juan Mari Emilas)

André Courrèges y Emanuel Ungaro en concreto, tras aprender el oficio con Balenciaga en París, pasaron varias temporadas a finales de los años 50 en Madrid. En el tiempo que estuvieron en España, también pasaron por Barcelona y San Sebastián.

Ungaro, una vez que acabó su formación, ya como maestro, dirigió durante dos años su propio taller de sastrería en Madrid del que formó parte mi tía, Pilar Moreno. El joven Emanuel siempre fue asesorado por mi abuelo Juan, quien le trasladaba sus clientes —la marquesa de Llanzol, la condesa de Romanones, Ava Gardner...— para sus primeros ensayos como maestro. De forma paralela, la maestra Inés Inchausti fue enviada desde San Sebastián a París, reclamada por Balenciaga, para pasar un año entero formando a la que sería la cortadora de Ungaro a su regreso. Pasado este tiempo, como previamente tenían decidido, él y Courrèges volverían a la *maison* de París donde ejercerían varias temporadas como maestros, para posteriormente independizarse e iniciar sus propios negocios.

Recuerdo muy bien cuando, unos diez años después de que Courrèges y Ungaro pasaran por Madrid, les oía a mis padres hablar sobre esto en la casa de costura que mi padre abrió en San Sebastián, en 1968.

Hablaban entre ellos y también con la clientela. Con las señoras comentaban, sobre todo, la trayectoria de Courrèges. En aquellos días este daba mucho que hablar y sus colecciones entusiasmaban a unas y escandalizaban a otras.

Vivíamos en San Sebastián y mi padre ya llevaba unos años con su taller. Era a mediados de los 70. Yo tendría unos 9 o 10 años y probablemente recuerdo con tanta nitidez estas conversaciones porque las asocio con las pruebas en el salón, que me encantaba ver. Y las fotografías y figurines de los modelos de Courrèges en la revista *L'Officiel*, que estaban en el recibidor, donde las clientas esperaban a ser llamadas para pasar al probador. Frente a un grupo de butacas y sobre una mesa baja estaban los últimos números de *L'Officiel*. Los números atrasados se iban guardando en un armario.

Por las tardes, una de las oficialas solía ir a recogerme a la parada del autobús cuando volvía del colegio. Me llevaba al taller y mientras tanto mis padres estaban en el salón probando a las clientas. Pasaba el rato jugando con retales sobrantes, con pequeños pedazos de tela que había por el suelo y con un imán con forma de herradura que se utilizaba al final del día para recoger los alfileres que caían de las mesas. Imitando a las oficialas aprendía a coser a máquina, a hilvanar, a hacer ojales... pequeñas cosas. O si no había ninguna clienta esperando en el recibidor, me acercaba allí y me sentaba en el suelo a ojear aquellas revistas. Acostumbrada a ver las prendas que se hacían en el taller (generalmente prendas de sastrería y modistería, muchas de ellas con una línea muy formal), las imágenes futuristas de las revistas (aquellas profundas sombras de ojos, las gafas de sol de gran tamaño, los voluminosos peinados... las botas combinadas con vestidos cortos y las líneas espaciales de los modelos y sombreros) me resultaban fascinantes.

En un principio, tenía la entrada prohibida al salón. Pero aprovechando algún despiste de las oficialas, siempre que podía, me colaba en el probador. Era una pieza de unos 20 metros cuadrados, con un espejo de tres cuerpos que se plegaban sobre sí mismos y ocupaba una pared entera. En un lateral, junto a una ventana-balcón que daba a una terraza, había una mesa baja donde mi padre dejaba, antes de cada prueba, las diferentes piezas de la prenda que se estaba haciendo para la clienta. Y una butaca a cada lado de la mesa. En una se colocaba la ropa que la señora se había desvestido y sus objetos personales. Y la otra estaba reservada para su acompañante, si es que no iba sola. A muchas les gustaba ir con su marido o una amiga que daba su parecer

sobre lo que veían.

Si la butaca estaba vacía y me dejaban, me sentaba sigilosamente y contemplaba el trabajo de mis padres. Era un ambiente muy formal, en el que mi padre, vestido con la clásica chaquetilla blanca que su padre, otros maestros y Balenciaga siempre habían llevado, probaba muy concentrado. Mi madre, siempre delicada, le iba dando los alfileres y conversaba amistosamente con la clienta.

Juan Mari, iba colocando alfileres, encajando el cuello, pidiendo a la señora que flexionase el brazo para dar la forma del codo a la manga... Se colocaba de rodillas para ajustar el largo de la falda —siempre dos centímetros más corta por delante que por detrás—, se levantaba y se distanciaba unos pasos de la señora, alejándose así del detalle para poder observar el conjunto. Primero le miraba a ella directamente para después, contemplar su imagen en el espejo. De esta forma se perciben muchos aspectos: si el largo de la prenda es el correcto, si los cuadros casan perfectamente, si las dos mangas son simétricas... Esta visión en el espejo desvela muchas imperfecciones que mirando directamente el traje, pueden no percibirse. Y también, revela el momento en que puede darse por terminada la sesión.

La señora daba unos pasos, movía los brazos... y, durante estas pruebas, se solían comentar las últimas creaciones de los diseñadores del momento. Entre ellos, André Courrèges. Mi padre hablaba poco durante las pruebas, pero independientemente de que a la señora le gustase o no este modisto, él acababa explicándole que tras el *estilo* de Courrèges, estaba la *línea* de Balenciaga. Su escuela y su técnica.

A las ocho de la tarde se cerraba el taller. Las modistas se iban y mi padre muchas veces se quedaba probando a mi madre lo que le estuviera cosiendo en aquel momento o me probaba a mí los pequeños abriguitos que me hacía en aquella época. Después, pasaba un par de horas afinando prendas y *toiles* sobre una mesa alta. Tanto el afinado como el corte se realizan de pie y por eso la mesa que se utiliza para ello es más alta que la de las modistas. Yo me solía subir a un taburete para luego pasar a esta mesa sobre la que me sentaba y que recuerdo de madera oscura, al lado del armario de los patrones. Encima de ella estaban sus herramientas de trabajo: las piedras en color azul, blanco y rosa, el afilador, el papel de calco, la ruleta, dos grandes tijeras negras y varios rollos de papel de seda para envolver y rellenar las prendas listas para entregar.

Sentada a su lado mientras le observaba, a veces me contaba anécdotas sobre el taller de Madrid o sobre mi abuelo Juan. Una de ellas fue cómo André Courrèges y

Emanuel Ungaro pasaron por la casa y, con él, acabaron de perfeccionar la Técnica Balenciaga en la disciplina de Sastrería.

.El misterio de los patrones

En España, desde los años 30, hubo gran dificultad para disponer de los tejidos y materiales a los que se tenía acceso en Francia. Sin embargo, Balenciaga, como el resto de modistos españoles de la época, se ocupaba de que sus proveedores junto con determinadas personas de total confianza de sus talleres, consiguieran traspasar la frontera entre Francia y España con los patrones y determinados tejidos —los primeros derivados de la *maison* de París donde eran creados inicialmente y los últimos procedentes de Francia y Suiza— y en sus coches privados o en tren, llegasen a España. Los patrones como elemento indispensable para la creación de cada prenda y los tejidos, para poder dar lugar a los modelos ideados.

El patrón es el fundamento para la creación de una prenda de alta costura. El elemento base realizado en una *toile* y posteriormente replicado en el tejido que dará lugar al traje.

Sin un patrón es imposible construir. Un mal patrón da lugar a una prenda carente de línea, amorfa, mal aplomada... lo que en la jerga de mi casa se denominaba *un disfraz*. Un patrón excelente, si el proceso posterior lo acompaña, concluirá en una prenda maravillosa, de una línea exquisita, única, inconfundible y en algunos casos, como es el de Balenciaga, profundamente innovadora.

(Juan Mari Emilas)

Los patrones de los grandes creadores de alta costura siempre han sido muy codiciados. Ya Balenciaga, en sus inicios, los compraba en París, para utilizarlos como un valioso instrumento de aprendizaje. Los estudiaba concienzudamente. Mi abuelo explicaba a mi padre cómo el modisto de Getaria, en sus primeros años en San Sebastián, los montaba y desmontaba una y otra vez analizando los aspectos técnicos, tomaba sus notas, los replicaba para ejercitarse y dejándose llevar por lo que le sugerían, creaba otros nuevos que, en sus comienzos, en unos casos utilizó y en

otros o no, para sus creaciones. Y también, cómo hubo patrones que creó en las décadas de los 20 y los 30 que no fueron utilizados en aquel momento, pero que retomó y perfeccionó en los 50 y 60.

A lo largo de la historia de la costura y desde la Edad Media, los patrones se han creado, vendido, comprado, robado, intercambiado, copiado, se han escondido como un gran secreto y legado de padres a hijos como un tesoro, se ha especulado con ellos, e incluso han sido objeto de contrabando.

Desde siempre, a las presentaciones de las colecciones de los modistos de alta costura han acudido no solo la clientela, sino también profesionales que buscaban grandes creaciones por las que pagaban importantes sumas, para después ofrecérselas a su clientela.

En los años dorados de la alta costura, los grandes almacenes americanos también acudían a las colecciones para comprar los patrones de los modelos de la temporada que consideraban más adecuados para los usos y costumbres de la clientela del otro lado del océano y luego reproducir en diferentes tallas.

Y un rasgo más de esa personalidad sumamente perfeccionista en Balenciaga, en este caso relacionado con la venta de sus patrones a los compradores de las grandes galerías y almacenes, es que así como otros modistos no tenían problema en vender el patrón y permitir que el comprador decidiese, a partir de este, qué tejidos y colores utilizar, Balenciaga nunca estuvo dispuesto a perder el control sobre sus creaciones. De manera que los compradores debían adquirir no solo el patrón del modelo elegido sino también la prenda ya finalizada correspondiente a este patrón para, basándose en el modelo original, comprometerse a utilizar el mismo tejido, color, botones... sin modificación ninguna.

Para Balenciaga, esta forma de actuar en ningún caso se trató de una cuestión económica o de vanidad profesional. Simplemente obraba en función de sus principios. Desde la honestidad hacia sí mismo y su profesión y el elevado concepto que tenía de esta.

Y desde luego, desde ese *espíritu perfeccionista* que marcó su obra.

A los pases de las colecciones acudía público con diferentes intereses. Había quien *in situ*, con lápiz y en un papel e incluso en los puños de las mangas, copiaba los modelos, a hurtadillas. Tratando de extraer las líneas fundamentales de éste para luego realizar el patrón correspondiente. Difícil tarea. Y generalmente, poco exitosa.

En el taller que mi padre abrió en 1969, en San Sebastián, había un armario empotrado, al lado de la mesa de cortar, donde se guardaban los patrones procedentes de muchas colecciones de Balenciaga. Muchos de ellos numerados y fechados indicando la colección a la que pertenecieron. Guardados con esmero: abrigos, impermeables, trajes sastres, vestidos, blusas, faldas... Patrones desmontados: delantero, espalda, costadillo, cuello, manga y otros elementos: saguitas, vascas, lazadas, cinturones... *toiles* perfectamente dobladas y planchadas, meticulosamente enrolladas y cada una prendida con un alfiler. Alineadas en aquel enorme armario de madera oscura.

Este fue el regalo que Tina Balenciaga hizo a Juan Mari Emilas cuando en 1968 Balenciaga cerró sus casas de costura.

Cada vez que llegaba una clienta al taller para hacerse una prenda, mi padre y ella charlaban sobre qué atuendo le gustaría, cual iba a ser el uso que le iba a dar, cuáles eran sus necesidades: ropa de mañana, de tarde, sastrería o modistería (vestidos, faldas, blusas...) y gusto personal en cuanto a colores y tejidos.

Cuando la clienta se iba, mi padre abría el armario e iba eligiendo los patrones que consideraba más adecuados para probárselos en la siguiente cita.

Todo ello le llevaría a Juan Mari a decantarse por unos u otros patrones. Recuerdo a mi padre desenrollando cada patrón, a las oficialas planchándolos y posteriormente, a mi madre montando cada uno de ellos.

En la segunda cita, se le probaba cada patrón a la clienta, mi padre le sugería los más adecuados y ella decidía qué modelo o modelos le gustaban. A partir de este momento se empezaba con la costura de la prenda. Los patrones elegidos se plasmaban sobre el tejido y después, se volvían a desmontar, a planchar y enrollar para retornar a su lugar en el armario.

Años atrás, en el taller de Balenciaga en Madrid, los patrones también estaban en un armario de madera oscura. Pero allí, permanecían bajo llave, cuidadosamente guardados.

Muchas son las leyendas que existen sobre los patrones y lo que con ellos los trabajadores hacían en el taller. Se cuenta que había quien conseguía llevárselos al baño y copiarlos. O a partir del forro de la prenda, aún sin colocar, se conseguía replicar el patrón, para luego esconder la copia bajo la ropa y así sustraerlos. Después los utilizaba para coser en su casa, y confeccionar sus propias prendas para ella, su familia, posibles clientas e incluso, se habla de quien intentó venderlos e incluso los vendió a otros modistos.

También hay quien habla de un tráfico permanente de patrones exponiendo que casi todo el mundo se los llevaba a casa y muchos los utilizaba para hacer negocio. Unos lo copiaban, otros los sacaban del taller y ya fuera, se los intercambiaban. Historias y leyendas de toda casa de costura.

Lo que sí me contó mi padre, hace unos años, una tarde que planchaba una *toile* para probársela a mi madre, es que los patrones, el tesoro mejor guardado en las grandes casas de alta costura; dentro del taller tenían un recorrido muy corto y rigurosamente vigilado por personal contratado para ello.

Los patrones de la temporada vigente estaban en la cabina, una pieza que quedaba dentro del salón. Este era el espacio destinado a las maniqués, donde se vestían y desvestían.

Allí estaban los modelos de la actual colección en un armario y sus patrones correspondientes en otro.

Cada patrón estaba dentro de un sobre numerado. Y había una persona encargada de controlar el recorrido de cada uno de ellos. De forma que cada vez que un maestro necesitaba comenzar una nueva prenda para una cliente, enviaba al cortador a la cabina para solicitar el patrón correspondiente y llevarlo al taller. Cuando se acababa de utilizar, se devolvía a la cabina. Esto quedaba registrado en una ficha: fecha de salida y entrada del patrón y nombre del cortador.

Un caso excepcional era el de Felisa Irigoyen y Juan Emilas, que disponían de cajones en sus mesas de trabajo donde guardaban no todos los patrones de temporada, pero sí muchos porque sus talleres atendían a la gran mayoría de la clientela de la casa y tener las *toiles* a mano, les agilizaba el trabajo en gran medida. También en sus cajones guardaban patrones base, estos en papel, con las medidas de las clientas más asiduas. Otro recurso para ganar tiempo en el trabajo.

Cuando acababa la temporada, estos patrones se sacaban del sobre y se guardaban enrollados y prendidos con un alfiler en otro armario. Este estaba en una habitación cerrada, en el segundo piso, al lado de los talleres de Fantasía, junto a la vivienda de Balenciaga.

En la casa Balenciaga, desde 1937, los patrones originales se realizan en París. Desde el momento en que se presenta la primera colección: otoño-invierno de 1937-1938, hasta la primavera de 1968. Allí es dónde se archivaban los originales y quedaban guardados bajo llave. Se guardaron todas las colecciones. Alrededor de 10 000 patrones.

El proceso era el siguiente: Se hacían dos patrones de cada modelo. Uno sobre una *toile*, que se queda en París. Otro en papel, para enviarlo a España. Este último se hace en papel para que tenga poco peso y ocupe poco espacio. De esta manera se podía llevar a Madrid, donde es replicado tres veces en una *toile* y se distribuye a las tres casas españolas.

Cada patrón va numerado y en él figura el año y la temporada. Los originales que se quedan en París, van acompañados de una ficha dónde figuran todos los datos del modelo: características del tejido, proveedor de éste, color, tipo de botón, sombrero y complementos. Y todas las anotaciones correspondientes a los detalles técnicos que sean necesarias reseñar.

Cada temporada, tras presentar la colección en París, se llevaban los patrones a Madrid. Las colecciones se presentaban en España aproximadamente un mes más tarde que en Francia ya que había que realizar todos los modelos que llegaban en papel.

Para pasar el patrón del papel a la *toile* utilizábamos un papel de calco. Este se colocaba entre ambos y se pasaba una ruleta con mucho cuidado por las líneas definidas en el patrón original y así quedaba calcado sobre la *toile*. Este trabajo correspondía a los cortadores pero, a veces algunas oficiales, durante los preparativos de la colección, también nos encargábamos de hacerlo.

(Pepita García. Oficiala)

Tras pasar los patrones a la *toile* se realizaban las prendas y más tarde se recibía la visita de Balenciaga, quien revisaba cada modelo y una vez que el maestro consideraba que el resultado era perfecto, se podía presentar la colección.

Y de todo este proceso, el primer paso: el de trasladar los patrones de Francia a España, siempre estuvo rodeado de cierto misterio e incertidumbre.

El secretismo que había con respecto a esto era extraordinario y las personas que se encargaban de transportar los alrededor de ciento veinte patrones dos veces al año, eran de la máxima confianza de Balenciaga. Inicialmente, esta tarea corría a cargo de Felisa Irigoyen y Juan Emilas —este último empezó a acudir a París en el año 52, cumplidos los 50—, los dos maestros de Madrid que se ocupaban de dirigir las colecciones en España.

Los patrones, cuidadosamente guardados y celosamente custodiados, viajaban en tren. Primero de París a Hendaya, donde pasaban la frontera siempre con el peligro de que fuesen requisados en la aduana. Y después, de San Sebastián a Madrid. Los maestros los llevaban repartidos entre sus maletas y el equipaje de mano. Enrollados y camuflados entre la ropa y extendidos en el fondo y ocultos bajo el forro. Pero en muchas ocasiones dos personas no eran suficientes para tanto patrón, así es que se hacía uso de otras fórmulas. O se repartían entre más personas que también se habían desplazado desde España para los preparativos de la colección o bien, los que no iban en el equipaje de Felisa Irigoyen y Juan Emilas, se remitían a Hendaya, a casa de un amigo de Balenciaga. Este se los entregaba a trabajadoras de confianza de la casa de San Sebastián, que eran enviadas para recogerlos y luego llevarlos personalmente a Madrid donde se quedaban para ayudar a sus compañeras en los pasos previos a la colección.

En el taller madrileño los cortadores esperaban ansiosos estos patrones porque eran ellos los que tenían que replicarlos en una *toile* para que después el resto del personal preparase la colección, en un corto espacio de tiempo.

Hoy día, la mayoría de los patrones que se conservan de la casa Balenciaga están repartidos entre España y Francia. En archivos, museos y colecciones particulares.

.Presentando la colección

Cristóbal Balenciaga fue singular e innovador con respecto a sus coetáneos en muchos aspectos y uno de ellos es el tratamiento, que a partir de 1956 dio a la presentación de sus colecciones.

Una de las causas fundamentales de ello, fue la copia ilícita de sus modelos. Algo que iba en aumento y que decidió tratar de evitar:

[...] En contra de la práctica habitual estipulada por la *Chambre Syndicale de la Haute Couture*, máximo órgano regulador de la alta costura francesa, Cristóbal Balenciaga tomó en enero de 1956, la decisión de retrasar un mes, con respecto a la fecha del desfile ofrecido a sus clientes, el correspondiente a la prensa especializada».

A pesar de que no fue un objetivo buscado por Balenciaga, el retraso en un

mes de sus desfiles para la prensa, y el hecho de que era uno de los modistos más admirados, tuvo como consecuencia que las principales publicaciones especializadas se vieran obligadas a dedicarle —junto a Givenchy, que le acompañó en la decisión—, un número en exclusiva, un mes más tarde que al resto de los modistos.

Su decisión tranquilizó y aumentó el prestigio entre sus clientes y compradores, porque estaba siendo leal con ellos al primar la exclusividad que estaban pagando. [...]

(Ana Balda. *Cristóbal Balenciaga, una singular política de comunicación frente al avance del Prêt-à-porter.*)

La casa Balenciaga presentaba la colección primero en París y después en España (Madrid, Barcelona, San Sebastián, Bilbao y Sevilla).

Cada temporada, unas cuatro semanas después de presentar la colección en la capital gala, Balenciaga acude a Madrid para la presentación en España, tras lo cual, agotado, se tomaba unos días de descanso. En invierno, le gustaba ir a esquiar a Suiza. En verano, se acercaba al mar.

Tras este pequeño descanso, volvía a la ciudad de la luz y empezaba a preparar la siguiente colección.

Durante estos preparativos cada patrón es supervisado y probado por Balenciaga a la maniquí que va a presentar este modelo, de manera que cada una tenía adjudicada una cantidad de prendas concretas a exhibir. Esta decisión está tomada desde que se conciben las nuevas creaciones y para ello, el modisto tiene en cuenta la expresión del rostro, el carácter: alegre, serio o desenfadado, el tono de piel, la altura, la nuca, la largura del cuello, el estilo al caminar... todos los detalles necesarios para que la prenda se adecúe a ella y sea mostrada en todo su esplendor, para que brille con total protagonismo. En ocasiones, cuando el vestido está acabado, a Balenciaga no le gusta cómo lo lleva o cómo le sienta a la persona que había elegido. Esto supone escoger otra maniquí y rehacer la prenda para adaptarla a las nuevas medidas.

Una vez realizados los patrones, se procede a la costura. Y cuando está casi terminada, a falta de una prueba, es cuando acuden a París Juan Emilas y Felisa Irigoyen. Formando parte de una expedición a la que también, en ocasiones, se podían sumar la hermana del *couturier*, Agustina Balenciaga, sus sobrinos Tina y

Pepe Balenciaga, directores de Madrid y Barcelona respectivamente, la maestra de Fantasía Paquita Ormazábal y la maestra de sombreros María Ozcáriz.

Cuando llegan, Balenciaga está en el estudio. Un salón de unos cuarenta metros cuadrados, donde a pesar de estar trabajando bastantes personas, en muchos momentos del día, el silencio es absoluto. Muchos de sus colaboradores han descrito el ambiente que se respiraba en este espacio como monacal, por el sigilo y la absoluta concentración del *couturier* en su trabajo.

Junto al modisto, en todo momento está Ramón Esparza, su estrecho colaborador. Y Gerard Chueca, su secretario personal, que también está pendiente de lo que pueda necesitar en cada momento. Las maniqués, sentadas en una silla y esperando a ser llamadas para que se les pruebe. Y todos los maestros y cortadores de la casa observando a Balenciaga mientras éste prueba los modelos casi listos para presentar. Y de este modo era como también, a lo largo de todo el año, les mostraba cada nuevo detalle técnico, cada matiz a tener en cuenta para la creación de cada modelo.

En todas las colecciones parisienses siempre aparecía un modelo creado personalmente, de principio a fin, por el modisto de Getaria. Mi abuelo contaba que a lo largo de toda su carrera profesional, Balenciaga siguió ejercitando la técnica sartorial como tal y también así, fue dando lugar a innovaciones técnicas desde el interior de la prenda.

. Una vez presentada la colección en París y ya de vuelta en Madrid...

Juan Emilas y Felisa Irigoyen, recién llegados de París, con la colección al completo en sus retinas, las fotografías de los modelos y sus notas de trabajo tomadas en el estudio, cuadernos donde anotaban absolutamente todos los detalles, empezaban con los preparativos para la presentación en España.

Los preparativos son arduos, a veces tediosos y, a última hora, trepidantes.

Los cortadores y algunas oficialas, pasando del papel a la *toile* los patrones que les acaba de ser entregados.

Irigoyen y Emilas supervisando cada patrón, cotejándolos con el original, para después probárselos a las maniqués de Madrid y adaptarlos a sus medidas. Y a la vez, explicando al resto de maestras las innovaciones técnicas, los detalles de cada prenda. Atendiendo a todas sus dudas.

En esta fase, se incorpora mucho personal: maestras y oficialas de Barcelona y San Sebastián que acuden para presenciar las sesiones técnicas de Irigoyen y Emilas, replicar los patrones para sus respectivas casas y participar en la costura, para así conocer todos los pormenores que posteriormente transmitirán en sus talleres.

Los talleres concentrados, con varios cientos de manos expertas, cuidadosas y absortas en la construcción de estas nuevas creaciones.

Y en un par de semanas, el salón al completo de maniqués y maestros probando los casi ciento veinte modelos que tienen que estar listos para cuando llegue Balenciaga. Nunca se sabe en qué momento va a aparecer.

Ayudantes y aprendizas que van y vienen del taller al salón con prendas a medio montar, mangas para probar, sombreros que entran y salen del taller de María Ozcáriz...

Durante los preparativos, las maestras de Fantasía: Felisa Irigoyen y Paquita Ormazábal supervisan cada una de las prendas de sus talleres. Lo mismo ocurre en los talleres de Sastrería. Juan Emilas, Marichu Esnal y Pepita García repasan a conciencia cada modelo que van realizando sus subordinados. Todas y cada una de las prendas pasan por sus manos en el salón: «... la corona de la manga no está en su sitio, el hilo no está al hilo. Vuelvan a picar este cuello. Suelte esta manga, el cuadro se ha movido unos milímetros. El lazo es demasiado pequeño, vuelvan a forrar este botón».

En el salón, todo pasa por sus manos para después indicar a cada maestra las correcciones necesarias. Y estas a las oficialas, quienes a su vez especifican a sus ayudantes y aprendizas las nuevas peticiones.

Según van corriendo las semanas y se acerca la fecha, los días se hacen interminables. El taller se cierra más tarde. Los chicos que esperan a sus novias en el portal de la calle Caballero de Gracia acaban marchándose solos, porque ellas tienen que continuar con la costura.

Hasta que un día, cuando todo está casi terminado, alguien dice: «¡Ha llegado el Sr. Balenciaga!».

Balenciaga podía aparecer cuatro, dos días antes de presentar la colección o incluso la víspera. Esto era imprevisible.

Lo que sí se sabía es que, una vez que él estuviese allí, podía ocurrir cualquier cosa. Desde que considerase que casi todo el trabajo estaba perfecto, a falta de unos detalles —cosa realmente inusual—, a que se desmontasen cantidad de mangas, cuellos... hasta que hubiese que rehacer toda la colección casi al completo.

(Juan Mari Emilas)

Balenciaga, con su clásica chaquetilla blanca de hilo, se sentaba en una silla en el salón. Junto a él estaban Tina y Pepe Balenciaga, Ramón Esparza, Juan Emilas y las cuatro maestras. Entonces se procedía a un pase privado de la colección. Uno por uno se iban presentando todos los modelos ya terminados. Mientras ocurría esto, los talleres *temblaban*. Las prendas acabadas que habían salido de allí, después de semanas de minucioso trabajo, podían volver con las mangas desmontadas, sin forro, incluso completamente descosidas. Si soltaba una manga de la forma tan característica que siempre se ha descrito —de un tirón seco y sin, por ello, rasgar la tela ni deformarla— hacía llamar a la oficiala que había realizado esta pieza y, muy enfadado, le pedía explicaciones de su trabajo. Esto conllevaba grandes disgustos en el taller. La oficiala muchas veces acababa llorando, sus compañeras consolándola y, muchas de ellas, también temerosas de ser llamadas al salón.

Tenía un sistema muy particular para estudiar las mangas que acababa de arrancar; producto, sin duda, de sus miles de horas indagando y construyendo esta pieza. Cuando estaba sentado, sobre sus rodillas, colocaba un tablero muy liviano, semicircular por un lado —que acoplaba a su cuerpo— y recto por el lado opuesto. Y sobre él examinaba la manga con esa mirada sagaz que le caracterizaba y comprobaba todos los detalles: que *el hilo fuese al hilo*, las costuras, la corona, los *chorizos*, la forma del codo, el bajo... y, una vez analizado esto, lanzaba la manga al aire. Hasta la altura de su cabeza aproximadamente. Y cuando la manga caía sobre el tablero, por la forma en que lo hacía, sabía exactamente si la pieza estaba bien o mal construida. Esto siempre dejó anonadado al personal de la casa porque, en realidad, cuando la pieza no era perfecta, quedaba levemente torcida una vez había caído sobre el tablero. A partir de este momento la podía desmontar entera: bajera y encimera e interiores.

Como en París, todos los maestros y cortadores se situaban detrás de él e iban observando cómo probaba cada una de las prendas. Hasta revisar toda la colección.

Balenciaga supervisaba personalmente cada modelo y deshacía las prendas todas las veces que consideraba. Podía pasar horas y horas probando hasta que veía todo perfecto. Hasta que quedaba complacido. No soportaba nada fuera de su sitio. Por insignificante que pareciese.

(Juan Mari Emilas)

Si en el taller los preparativos habían sido largos y difíciles hasta la llegada del modisto, esta fase previa a la presentación de la colección se podía convertir en algo extenuante. A veces, eran muchas las prendas deshechas la víspera del evento. En alguna ocasión más de una quedó sin terminar y sin poder presentar. Y otras salían sin forro porque no había dado tiempo a coserlo. Pero de una u otra manera y a base de larguísimas jornadas de costura y pruebas, la colección siempre se presentaba con el sello de la casa Balenciaga: perfección absoluta.

El día de la presentación, el salón estaba al completo de vendedoras de la casa y clientas sentadas en varias filas de sillas doradas a ambos lados de la pieza. Las persianas, semicerradas. Porque desde las casas de enfrente, vecinos, curiosos y también periodistas, en alguna ocasión, intentaron ver la colección. Razón suficiente para el Maestro decidiese que nunca más estas persianas quedaran completamente levantadas durante el evento.

Al fondo del salón, discretamente colocado, había un biombo. Tras él estaba Balenciaga contemplando la colección a través de una pequeña rendija. Con un zumo de naranja que previamente le había llevado su sobrina Tina.

A su lado, estaba Pepe Balenciaga, su sobrino. Tomando notas de lo que el Maestro le iba diciendo. A pesar de haber supervisado cada prenda una a una, el día de la presentación, desde aquella rendija, siempre veía algún pequeño fallo. Algo que rectificar, algo que perfeccionar. Algo que debía ser corregido inmediatamente.

Por supuesto, al día siguiente, todo pasaba por el taller y quedaba arreglado.

(Juan Mari Emilas)

En España, la colección de primavera-verano se pasaba a finales de marzo. La primera casa era la de Madrid. La colección de otoño-invierno se mostraba en septiembre y la primera presentación era en San Sebastián —aunque se preparaba como la anterior, en Madrid— porque gran parte de la clientela de la capital española y de Barcelona prolongaba el veraneo en esta ciudad hasta finales de este mes.

Tras este primer pase, las prendas se guardaban perfectamente planchadas en varios baúles de mimbre. Y con papel de seda en su interior para que no se deformasen. Y así viajaban a Barcelona, Bilbao y Sevilla, donde eran presentadas.

Las casas españolas, especialmente Madrid, cuentan con numerosa e importante clientela no solo nacional, también europea y americana. Estas clientas acuden a España a hacer sus pedidos, muchas veces aprovechando la temporada de caza, una estancia vacacional, rodar una película... y en gran medida porque las creaciones españolas, disfrutando de la misma excelencia que las parisinas, resultan menos caras.

Evidentemente los cerca de doscientos cincuenta modelos presentados en París cada temporada no son presentados en España, donde la colección se reducía a unos ciento veinte, ya que la oportunidad de ser disfrutados y mostrados en la España del momento se reducía considerablemente con respecto a otros países.

Sin embargo, esta situación que vive el país no es inconveniente para que la calidad de la alta costura de Balenciaga en España sea exactamente la misma que la de su *maison* de París y todas las casas españolas independientemente de su tamaño, lógicamente inferiores a la de la avenida George V, disfrutasen también de clientela de gran distinción e, igualmente, los talleres funcionasen con el mismo rigor y excelente rendimiento.

- LA CLIENTELA

Algunas habían sido clientas habituales de la casa de manera intermitente, otras de forma continuada durante muchos años, y otras instituyeron incluso una tradición familiar de clientela, pasando el testigo de madres a hijas e incluso a nietas, principalmente en España.

(Lesley Ellis Miller. *Cristóbal Balenciaga, 1895-1972, Modisto de Modistos.*)

La clientela de Balenciaga pertenece a privilegiados sectores de la sociedad del momento. Desde la realeza y la aristocracia hasta estrellas del cinematógrafo, pasando por magnates, artistas e intelectuales.

Nadie mejor que ellas mismas o sus familias: testigos y herederos de su modo de pensar, sentir y vestir, para acercarnos a este mundo ya desaparecido.

o BALENCIAGA: EL JAZZ DE LA COSTURA

Rubén de Molina

«No deja de resultar curioso que, cuando se habla de la clientela de Balenciaga, la información a la que se tiene acceso resulte por lo general, tan repetitiva... Mona Von Bismarck (*the best dressed woman in town*, según la canción de Cole Porter) Bunny Mellon (a quienes se atribuye el haber pasado días encerradas cuando saltó la noticia del cierre de la casa), Barbara Hutton (a quien en la casa de París llamaban “princesa”) o la marquesa de Llanzol (una de las mas destacadas clientas de Eisa y denominada “La Musa” de Balenciaga), junto con una miríada de estrellas del Hollywood de la época que vestían en París, y que van de Marlene Dietrich a Rita Hayworth, pasando por Liz Taylor o Greta Garbo.

Lo curioso de estas clientas, es que junto a aquellas que adquieren una relevancia social notoria, encontramos a esas mujeres anónimas, igualmente pertenecientes a la clase privilegiada, que se identifican con las creaciones de Balenciaga y que encuentran en estas un medio para la manifestación de su identidad estética o bien la manera de construirse una, y que conforman un grupo social sin el que ni el «modisto de modistos» ni la alta costura hubiesen tenido cabida.

Habiendo nacido y crecido en un entorno familiar en el que la alta costura ha sido valorada y disfrutada, lo que pretendo aquí es aproximar una atmósfera, una visión del mundo y un estilo de vida que nos permita comprender para quién, para qué y para dónde, ideó y realizó Cristóbal Balenciaga sus creaciones, reconociendo que, si realmente tengo algún conocimiento sobre todo ello no se debe sino al hecho de haberme criado a las faldas de unas mujeres de vidas “peculiares” y a todas las conversaciones que me dejaron escuchar y cuyo contenido fui absorbiendo, sin que fueran conscientes de que siguiendo esa fórmula (tribal) de la transmisión oral me estaban convirtiendo en su «heredero espiritual».

Partimos del hecho de que estamos hablando de una familia que, sin ser estrictamente normal o convencional según la idea generalizada de normalidad, tampoco merecía calificarse de excéntrica... Sí era, no obstante, una familia bastante aislada en sí

misma, y que no participaba activamente de la vida social nacional, puesto que su vocación siempre fue eminentemente internacional.

Hablamos de un contexto familiar librepensador, cultivado, tolerante, intelectualmente muy abierto; un ambiente en el cual el manejo de varios idiomas o la afición a la literatura, a la arquitectura, al arte... lleva generaciones disfrutándose de manera permanente, y donde quien más y quien menos ha cultivado su habilidad artística. Mi bisabuela era copista en el Museo del Prado, mi abuela tocaba el piano y mi abuelo el violín, mi padre es pintor... Una familia apasionada por todo aquello que pueda proporcionarles cualquier tipo de goce intelectual o estético (que de alguna manera siempre están unidos) al haberse educado en un ambiente en el que ese tipo de materias, eran la substancia de la que estaba hecha la vida.

En relación a esa vocación viajera tan acusada a la que hacía referencia anteriormente, en mi familia, en la época en la que se vestían en Balenciaga, solían pasar fuera de España del orden de nueve o diez meses al año. Entre tres y cuatro meses en París coincidiendo con las presentaciones de los modistos, la primavera en Italia, la Navidad en Mónaco... regresando a España en verano, para pasarlo en San Sebastián, de manera que estando fuera la mayor parte del año los escenarios en que lucían las creaciones del Maestro eran el Hotel Meurice de París, el París de Montecarlo, el Negresco de Niza, el Excelsior de Venecia, el Gran Hotel de Roma... Era una época en la que el protocolo en el vestir se distribuía según la hora del día y de forma distinta para desayunar, almorzar, cenar... Existían las *tenués* de *soirée* para las salidas a la ópera o al teatro, los *tailleurs* para las actividades de la mañana (la ruta de museos, las exposiciones, los monumentos, las galerías de antigüedades...) los vestidos de cóctel para las citas de por la tarde con amigos de ese entorno internacional, para las presentaciones, para las inauguraciones..., los vestidos de noche maravillosos (sueños hechos realidad que decía mi abuela) para las recepciones en alguna embajada o para el Baile de la Rosa de los Príncipes de Mónaco que en aquella época todavía se celebraba en los salones del Hotel París... escenarios siempre muy exquisitos, es cierto, pero eliminando la parte de frivolidad que evidentemente tiene el hecho de pasarse la vida de hotel de lujo en hotel de lujo, no se trataba sino de la búsqueda de entornos bellos para el embellecimiento del espíritu partiendo de que «siendo el hombre un animal social, lo mejor de la sociedad sería por tanto la gente más inteligente, la mejor educada, la más respetuosa, la que mejor conversación tuviera, la mejor vestida...» ya que, entonces más que ahora, las posibilidades económicas garantizaban de algún modo una mayor aproximación a la

cultura, un interés en resultar educado, una observancia de los modales... y este tipo de cualidades (la buena conversación, el razonamiento inteligente, la discreción, el respeto al prójimo, la belleza, la excelencia en definitiva...) tenían valor por sí mismos. Un entorno exquisito aproxima mucho más a lo que de exquisito hay en cada uno y cuando se vive la vida de una manera consciente, entendiendo el simbolismo que encierran los lugares donde esta se desenvuelve, la ropa que uno viste, los artistas que frecuenta, la música que escucha y su porqué y su significado uno se acerca mucho más a su mejor versión.

Dentro de este disfrute de todo lo relacionado con la estética, con el arte y con la belleza entra en juego la pasión por los grandes modistos que en mi casa siempre fue una constante. Tengamos en cuenta que hacemos referencia a una época en que no existía el *prêt-à-porter*, y que lo que se vestía era ropa a medida, y en la que las casas de alta costura tenían la personalidad muy marcada puesto que iban dirigidas a un tipo de clienta o a otra. En aquel entonces se hablaba de la “silueta” de tal o cual modisto, de las «líneas» (línea Balenciaga, línea Dior...). La personalidad de los creadores en definitiva se proyectaba de manera distinta en el tipo de ropa que hacían siendo muy diferentes unos de otros; los modelos se creaban pensando en el tipo de mujer que les inspiraba, a la que vestían y para la que ponían a funcionar su potencial creativo y la confianza de las clientas en tal o cual *maison* era prácticamente absoluta. En el caso de las mujeres de mi familia se elige a Balenciaga porque se produce una sintonía de intereses, gustos y personalidades. Es él quien les permite vestirse conjugando sus inquietudes artísticas con la sencillez, con la fácil portabilidad de los modelos, con la discreción, con la profundidad en el razonamiento, con la reflexión, con la fantasía inteligente... sin dejar de resultar perfectamente vestidas para el tipo de ambiente en que se desarrollan sus vidas.

La razón de que Balenciaga fuera el favorito se debió, por lo tanto, a que era el mejor, el número uno, el más exclusivo, el inimitable, y por qué no decirlo, también el más caro... Encuentran en Balenciaga un estilo coherente con su propia manera de vivir y se identifican con él porque comparten elegancia, discreción y austeridad. Por otro lado, Balenciaga sintonizaba magistralmente con esa vocación de anonimato que tenían tan arraigada. A Balenciaga se le llama *modisto de modistos*, no solo por su capacidad de innovación ni por su imaginación desbordante o por la perfección técnica de sus cortes que servía sin duda de inspiración a los demás creadores; se le considera sobre todo “modisto de modistos” (es una conclusión personal y fruto del análisis de lo que he oído en casa) porque, pese a tener un nombre conocido

internacionalmente, sus creaciones no eran reconocibles a simple vista salvo por un experto o por otra clienta. Las mujeres de mi familia eligieron a Balenciaga en vez de a Dior (por ejemplo) por la misma razón por la que las maletas las adquirían en Goyard y no en Vuitton. El Maestro tenía tal capacidad de crear su propia moda reinventándose a sí mismo en cada colección sin dejar de resultar coherente con su propia búsqueda.

Manteniendo ese aura de *modisto de minorías* Balenciaga era no obstante la quintaesencia de la exquisitez; de una exquisitez discreta y, ante todo, un artista que hacía únicas a las mujeres que vestía y en esa búsqueda de la excelencia y de la calidad a todos los niveles, no podría haber sido otro más que él quien se convirtiera en el favorito de las mujeres de mi casa a partir de los años 40.

El primer dato que recuerdo acerca de la “descubridora” de Balenciaga en mi familia fue que mi tía abuela a mediados de los 40 y rondando los 30 años, para superar el disgusto que le causó la ruptura con su novio de siempre se marchó a Londres, donde encargó un Rolls Royce y, de vuelta en el continente, se instaló en París una temporada encargándose un vestuario completo *chez* Balenciaga, si bien no fue hasta la boda de mis abuelos (en febrero de 1947) que el romance con las creaciones del Maestro se generaliza, ya que en la *maison* de París confeccionaron el vestido de la novia (un abrigo recto con la solapa estrecha en seda blanca, bajo el cual estaba el verdadero vestido, en tul), así como el de mi tía abuela que ofició de madrina (en terciopelo verde con los hombros descubiertos, un escándalo en la España de la época) y el de mi bisabuela (en *crêpe* color negro, manga corta y guantes hasta el codo) todos con sus correspondientes tocados, guantes y zapatos, aunque en lo que respecta a mi bisabuela, mucho más relevante que su primer vestido del Maestro puede ser su relación con el último, ya que pidió ser enterrada con su Balenciaga favorito: un vestido de noche negro, con cola, y confeccionado en encaje... y huelga decir que su deseo se cumplió a rajatabla.

»Hablamos de una mujer enamorada de la belleza en todas sus manifestaciones y con un gusto exquisito que vistió alta costura de París toda su vida. Reconociendo que pudiendo parecer una petición algo extraña que realizó formalmente a sus hijas en plena salud, por otro lado tampoco deja de resultar coherente con el tipo de vida que había llevado. Si no puedes hacerte enterrar con un cuadro ni con una escultura... ¿Por qué no hacerlo con tu vestido preferido? No obstante, y desde algún punto de vista, entiendo que sorprenda esa última voluntad porque no muestra sino cierta debilidad *fetichista* que se repite de manera recurrente entre las clientas de las

grandes casas de moda: Eva Perón se hizo enterrar con un Dior que no había tenido tiempo de estrenar; Marlene Dietrich con un Chanel, Mona Von Bismarck, también de Balenciaga... circunstancia que estará vinculada con la relación que establecen las clientas con sus prendas y cómo estas influyen en sus propietarias llegando a ser una *segunda piel*, y a ejercer un efecto psicológico muy positivo transmitiéndoles seguridad y confianza.

»En cualquier caso, mi bisabuela no dejaba de ser una mujer con una fortísima personalidad y todos sus hijos coincidían en que hacía gala de una inteligencia clarividente. Interna desde muy pequeña en el colegio de la Asunción de París (el mismo al que después fueron enviadas sus hijas) en su juventud estudió pintura con Helleu y terminó siendo copista en el Museo del Prado (especializada en Tiziano), desarrollando una perfección técnica asombrosa, teniendo en cuenta además que se trata de cuadros de un tamaño enorme. Fue ella la que en contacto con la alta costura desde muy joven (Lanvin, Paquin, Chanel, Patou, Grès, Poiret, Worth, Jean Philippe...) y con las vanguardias artísticas que entonces seguían teniendo en París su epicentro, creó el sustrato en el que con posterioridad se van desarrollando las vidas de sus hijos, de sus nietos y hasta de sus bisnietos con absoluta fidelidad a su manera de concebir la cultura como el único camino hacia una vida plena.

Esta vinculación con el arte, tanto en su vertiente historicista como en la más contemporánea, nos retrotrae a la inspiración que Balenciaga encuentra en el Barroco español, en el retrato goyesco... y cómo durante toda su trayectoria profesional su obra estuvo influenciada por el arte y por los artistas que frecuentaba, mi bisabuela, mujer cultivada en las artes, lo detectó en sus creaciones y se sintió especialmente seducida.

»Tratándose además de una mujer tan racional (aunque pueda parecer paradójico) necesitaba encontrar el porqué de cada una de las facetas de su vida y seguramente eligiera a Balenciaga porque sus creaciones aparte de un *allure* muy particular tenían una causa, una razón... no eran solo vestidos o trajes; eran una proyección de la personalidad de la clienta pasada por el tamiz del modisto pensada para ser exhibida en una atmósfera concreta, la manera como uno se viste es reflejo de la propia personalidad (a veces incluso en sentido inverso) y a mi bisabuela le seduce el Maestro porque cree adivinar que este se dirige a un tipo de mujer que se identifica con esa parte simbólica encerrada en todas las cosas (en el caso de Balenciaga sus permanentes guiños u homenajes al arte español y su propia faceta como artista contemporáneo) y esto encaja perfectamente con el empeño de mi bisabuela por ser

ella misma en todo momento siendo el rasgo más marcado de su personalidad la vocación artística.

En casa fueron clientas de Balenciaga prácticamente hasta el cierre de la *maison* a finales de los 60 y además se produce la coincidencia de que, en 1967, la familia sufre un revés que hace que «el sueño se rompa» y que nada vuelva a ser como antes. De alguna manera, el final de aquella época que terminaba con Balenciaga coincide también con el final del modo de vida que habían venido llevando los míos, si bien las siguientes generaciones también vistieron alta costura de Balenciaga de los años 50 y 60 que “prestada” y no realizada especialmente para ellas seguía luciendo tan fresca como el primer día. Recuerdo que con ocasión de su petición de mano, mi tía Francesca lució un dos piezas de mi abuela; la falda en línea *strict* a media pierna y la chaqueta recta y a la cadera con cuello redondo y abotonada en la espalda. O a otra de mis tías en un acontecimiento familiar con un *tailleur* también negro bordado de arabescos y piezas de azabache, e incluso a mi propia madre, que no es hija sino nuera, con un tres piezas de los llamados de cintura basculante (falda, chaqueta y chaleco) de mi tía abuela de los años 60 en plenos años 90 y absolutamente radiante, puesto que al retirar la chaqueta (recta y a la cadera) el chaleco y la falda hacían el efecto de un vestido ceñido con los botones en oro viejo rayado, bellísimos. Y también parte de la *bijou couture* (la que no forma parte de los fondos de la Fundación) sigue siendo utilizada por las mujeres de mi familia, como por ejemplo el pesadísimo pero llamativo collar de azabache y oro también de Balenciaga que lució mi madre hace ya algunos años en la recepción del 14 de julio de la embajada francesa y que tuvo que devolver al joyero de mi abuela a la menor brevedad posible, que todavía se siguen pasando de unas a otras.

En lo que se refiere a la donación de prendas, sombreros y complementos a la Fundación Cristóbal Balenciaga, hasta donde llega mi conocimiento, las piezas más importantes o las más emblemáticas o las más elaboradas se encuentran en la fundación hace bastantes años. Allá por los 80, algún comisionado de la misma estuvo en casa catalogando los modelos y supongo que asumiendo que fruto de la evolución de las costumbres sociales ya no habría ocasión de lucir aquellas maravillas, mi abuela y mi ti abuela los fueron entregando a los conservadores del museo. Vestuario de mañana, de tarde, de noche... Desde luego no es pragmatismo de lo que hablamos, cuando se tomó la decisión de donar a la Fundación de los *balenciagas* de la familia, ni se trataba de deshacerse de un montón de ropa inútil que ocupaba un sitio relevante en los armarios, sino que plenamente conscientes de haber sido

partícipes de un momento único en lo que a Historia de la Moda se refiere y llegadas ciertas alturas de la vida, estas clientas consideraron que el mayor homenaje que le podían hacer al Maestro era “devolverle” sus creaciones. Estoy seguro de que de algún modo tuvo que costarles tomar esa decisión; en parte por la vanidad femenina y por el amor a las cosas bellas, en parte por los recuerdos asociados a tal o cual vestido, también por el cariño que habían puesto en su conservación y su cuidado durante todos los años en que fueron sus usufructuarias puesto que en los tiempos de esplendor, dentro del personal doméstico de casa, había una modista en plantilla que se dedicaba a repasar los vestidos (restaurar bordados, reponer botones, reparar encajes...). Es decir, que conscientes de que lo que estaban portando sobre sus hombros eran auténticas joyas (creo recordar haberle oído contar a mi abuela que la clave de los *balenciagas* es que descansaban sobre los hombros) se preocuparon muchísimo tiempo antes del mantenimiento de sus modelos de alta costura. Es cierto que alguno de los *tailleurs* (que mi abuela utilizó hasta el final) así como algún cóctel (que usan mis tías) siguen en casa, pero las piezas importantes han sido ya entregadas. Sin duda habrá también tocados, sombreros, *bijou couture*... un poco de todo; ejemplos de todas las piezas que constituían el vestuario corriente de una señora poco corriente de aquella época con altas inquietudes estéticas. No obstante, creo importante destacar que la donación se hizo por persona interpuesta, como muestra del extremo hasta el que llegaba la obsesión de las mujeres de mi familia por pasar desapercibidas y conservar su anonimato.

Es cierto que para ellas la alta costura era el único arte capaz de ser portado, pero tampoco le daban al vestuario más importancia que la del goce íntimo. Ni los *balenciagas* eran tan reconocibles ni para una señora que podía permitírselo constituía nada extraordinario el acudir a las *maisons* de los modistos más afamados de su época, pero la ropa (incluida la alta costura) se crea para ser vestida. Del mismo modo que muchas veces uno no termina de apreciar las virtudes de una prenda hasta que se la prueba y la personalidad de la prenda y la de su portador interaccionan, en la misma línea argumental y en lo que respecta a los *balenciagas* que actualmente se encuentran expuestos, espero que quienes tengan la oportunidad de verlos sean capaces de apreciar toda la magia aprisionada entre las costuras de esos vestidos; que quienes sean capaces de dejarse un poco arrastrar por lo que sientan al contemplarlos capten ese “algo” que va más allá del diseño, del tejido o del corte pero que es consecuencia de la coherencia de esos tres elementos; que quienes por la razón que sea no hayan tenido la oportunidad de conocer para qué tipo de ambiente fueron ideados; que los apasionados del Maestro, los profesionales de la moda, las

señoras que durante su juventud solo podían soñar con vestir *balenciagas* disfrutaban al máximo de su exquisitez, de su poder para evocar las connotaciones estéticas, artísticas y culturales de la época que reflejan. Un modo de vida no solo bello sino también intelectual.

A pesar de la enorme difusión que la figura del Maestro ha adquirido en los últimos años, Balenciaga, de alguna manera, sigue siendo lo que fue, un *modisto de modistos*, un creador para minorías, un artista para una élite. Nunca tuvo la difusión de un Dior ni lo pretendió jamás lo cual no ha impedido que a día de hoy Balenciaga se encuentre en los museos. Se editan libros sobre su trabajo, se le organizan exposiciones con repercusión internacional, se recopilan sus creaciones... En su caso se podría decir que ha dejado la moda para entrar en el arte, que creo por otra parte que es el mayor reconocimiento que se le puede hacer a un artista independientemente a la disciplina en que desarrolle su capacidad creadora. Y es normal que siga siendo minoritario. Balenciaga es el *jazz* de la costura, requiere un proceso de aprendizaje previo, una trayectoria estética, casi un camino iniciático antes de llegar a entenderle. Un modisto que ni siquiera concedió licencias, cuyas prendas se confeccionaban en los talleres más exquisitos de España y Francia, el creador de la *antimoda*. Solo alguien que entendiera la profesión en estos términos, podía ser capaz de conectar con una clientela de tono intelectual».

(Rubén de Molina. Nieto, sobrino nieto y bisnieto de clientas de Balenciaga)

DESPUÉS DE 1968. EL VIAJE CONTINÚA...

Hasta la segunda mitad del s. XX, los modistos no consideraban la posibilidad de que sus casas los sobreviviesen, aunque podían prever que sus aprendices saldrían al mundo exterior y establecerían sus negocios, como hicieron Courrèges y Ungaro, aprendices de Balenciaga. Cuando el modisto y sus socios se establecieron en París, estimaron que la empresa estaría en funcionamiento durante cincuenta años y que el negocio llegaría a su fin de manera natural tras la desaparición de sus protagonistas;

por tanto, la sucesión de Balenciaga, con el propósito de asegurar la continuidad de la casa tras la retirada y fallecimiento del modisto, no fue planificada.

(Lesley Ellis Miller. *Cristóbal Balenciaga, 1895-1972, Modisto de Modistos.*)

Ante la falta de planificación a la que Lesley Ellis Miller alude en su obra, el cierre de las cuatro casas de Balenciaga dio paso al desconcierto en el mundo de la alta costura, el desconsuelo entre su clientela y la incertidumbre en el personal de sus talleres.

Pero para todos ellos, el viaje debía continuar. En lo que respecta a la clientela, Balenciaga se encargó de recomendar a sus íntimas acudir a la *maison* de su fiel amigo Hubert de Givenchy, quien se ocupó de reconfortarlas, vistiéndolas con semejante distinción. En cuanto a Balenciaga y sus trabajadores, cada cual tomaría su propio camino, iniciaría una nueva trayectoria. Muchas de estas personas tomaron caminos paralelos entre sí, que en algunos casos y con el tiempo, volvieron a unirse. O por el contrario, en otros casos, el paso de los años y los acontecimientos de la vida les separaría para siempre. También hubo quienes, tomando sendas diferentes, tiempo después, contemplaban como sus vidas volvían a cruzarse.

La alta costura, para algunas de ellas, siguió siendo su forma de trabajo y su pasión. Y para estas personas en concreto, Balenciaga siempre sería alguien a quien recordarían durante toda su existencia.

Algunos de los trabajadores que pasaron por sus talleres pronto se incorporaron a otras casas de alta costura, o a boutiques de prestigio. Otros establecieron sus propios negocios, se dedicaron a la docencia, o bien abandonaron el oficio y cambiaron de profesión.

Felisa Urdanibia, maestra de Sastrería, pieza esencial en la casa de París y una de las primeras colaboradoras del maestro en San Sebastián en sus primeros años; pasó a la Maison Yves St. Laurent.

Felisa Irigoyen, maestra de Fantasía en Madrid, en 1969 abrió su propia casa de alta costura con el afamado peletero madrileño José Luis Molina. En España, la casa de alta costura Felisa-José Luis fue el gran consuelo de muchas de las señoras que habían sido clientas de Balenciaga, tales como la marquesa de Llanzol, ya que la maestra de Fantasía les había vestido a muchas de ellas. Y como era de esperar, su nueva casa de costura resultó maravillosa. De hecho, en 1972, fue la *maison* elegida

por Balenciaga para realizar el vestido de novia de su última cliente: Carmen Martínez Bordiú. Felisa-José Luis permaneció abierta hasta principios de los 90.

Emilita Carriches, una de las mejores modistas de la casa Balenciaga, prosiguió con su puesto como mano derecha de Felisa Irigoyen, esta vez en su nuevo establecimiento siendo, además, la persona que dirigió la costura del traje nupcial de Martínez Bordiú. Oficiales como Elena de la Fuente, Socorro Martínez y otras también se sumaron al taller de Felisa, así como la maniquí África Martín que, años después, también formó parte del personal como vendedora. Carmen Carriches, otra de las grandes manos de la casa y artífice del vestido de novia de Fabiola de Bélgica, pasó a trabajar de la casa Balenciaga a los grandes almacenes Galerías Preciados, en Madrid. Su cometido era el de acudir cada temporada a París para comprar los mejores modelos en las colecciones de alta costura, que luego serían adquiridos por el público español. Posteriormente, durante los 80 y parte de los 90, ella y su hermana Emilita dedicaron 14 años a la docencia de la técnica Balenciaga en el *atelier* de alta costura del Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid). De esta forma divulgaron la técnica del Maestro dando a conocer su escuela. Pepita García, gran oficiala del taller de Sastrería de mi abuelo y posteriormente del de Marichu Esnal, abandonó la casa unos años antes de su cierre y pasó a trabajar a una afamada boutique del barrio madrileño de Salamanca.

También unos años antes, Jesús Sarobe dejó la casa para establecerse en Pamplona, cerca de su pueblo natal, y dar lugar a un negocio de notable prestigio.

Inés Inchausti, maestra de Sastrería en San Sebastián y con una brillante trayectoria en las cuatro casas de Balenciaga, formó parte de la casa de costura *Villahierro*. Marichu Esnal y María Ozcáriz también se incorporaron a este proyecto que fue llevado a cabo entre los colaboradores del modisto: Gerard Chueca y Fernando Martínez. Inés Inchausti, posteriormente reclamada por la familia del modisto (tras la muerte de este), trabajó en la *Boutique Balenciaga* que sus sobrinos reabrieron en la Avenida George V de París y que cerró al cabo de un corto periodo de tiempo. Finalmente colaboró con un peletero madrileño desarrollando su trabajo como maestra, hasta su jubilación.

Ramón Esparza, tras el fallecimiento de Balenciaga, pasó por la Maison Chanel como director creativo. Después, durante años, se dedicó a divulgar la obra de Balenciaga a través de diferentes exposiciones y conferencias en España. Las hermanas Carriches también participaron en muchos de estos proyectos y en esta etapa, se reencontraron con prendas que ellas mismas habían realizado treinta años atrás. Con su saber hacer y su pasión por el oficio, Carmen y Emilita Carriches contribuyeron—reconstruyendo

prendas casi enteras, reponiendo bordados, encajes, hilos, forros, llevándolas a la tintorería y planchándolas adecuadamente— a que una gran cantidad de estas piezas, donadas por clientas y deterioradas por el uso y el paso del tiempo, llegasen en inmejorables condiciones tanto a las exposiciones realizadas durante aquellos años, como a los actuales fondos de la Fundación Cristóbal Balenciaga, en Getaria.

Balenciaga, tras cincuenta años de trabajo sin descanso y siguiendo su propia naturaleza tímida, austera y sin necesidad de una vida pública ni ostentosa, se dedicó a llevar una existencia apacible junto a Ramón Esparza y rodeado de sus amistades más queridas.

Volvió a sus orígenes. En 1968 se retiró a su caserío de Igueldo en San Sebastián, la ciudad que le acogió con 11 años y de la que nunca se separó. Allí estaban la mayoría de sus recuerdos de adolescencia y juventud: familia, amigos e inicios profesionales. San Sebastián es una ciudad costera, pequeña y amable, situada en un entorno privilegiado. Rodeada por tres montañas (Igueldo, Urgull y Ulía) y a orillas del mar Cantábrico. El suyo era un caserón de estilo rural vasco, situado en el monte Igueldo, sobre este mar indómito.

Combinaba sus largas estancias en San Sebastián con los viajes a París —donde conservaba su exquisito apartamento de la Avenue Marceau y su casa de campo de las afueras de la capital francesa, La Reynerie— y los viajes a Jávea, un pueblecito de pescadores en la provincia de Alicante, en el Mediterráneo español; un lugar donde las casitas blancas y un transparente y apacible mar invitaba al Maestro a la contemplación y el descanso.

Por su parte, Juan Mari Emilas, en 1968, tomó la misma decisión que Balenciaga: la de volver a San Sebastián, la ciudad en que nació y que abandonó con 2 años para desplazarse a Madrid con su familia.

Juan Mari, en esta nueva etapa en su ciudad natal, abrió una pequeña casa de costura. Cuando llevaba pocos meses con su nuevo negocio, tuvo la fortuna de reencontrarse con Balenciaga de forma casual, una tarde de otoño de 1969 en que ambos acudieron a la misma tienda de tejidos de la ciudad: Ganchegui. Este establecimiento, uno de los mejores de telas de la ciudad, estaba situado en la Avenida de La Libertad, frente a la que hasta entonces había sido la casa de costura Balenciaga.

Y, a partir de este encuentro, surgió una curiosa y especial colaboración con el Maestro en los últimos días de este.

El trabajo a su lado era muy gratificante. Puedo decir que durante el tiempo que colaboré con él, a pesar de conocer el oficio en profundidad, aprendí muchísimo.

En esta época tuvimos una relación muy estrecha de la que conservo un excelente recuerdo.

(Juan Mari Emilas)

- 1969-1972. COLABORANDO CON EL MAESTRO.

Balenciaga ya retirado, ocioso y «un esclavo del oficio» como más tarde, bromeando, se definió a sí mismo charlando con mi padre en una de sus reuniones, la tarde en que volvió a ver a Juan Mari en Ganchegui, buscaba una tela para su íntima amiga Asunción Elósegui, Sra. de Calparsoro.

Fue Balenciaga quien creyó reconocer a mi padre, que estaba de espaldas, cuando salía de la tienda. Envío a su chófer para preguntarle si era quien pensaba y de esta manera, y tras un año sin verse, se reencontraron.

Realmente con quien Balenciaga había tenido amistad era con mi abuelo. Pero, a partir de ese encuentro, surgió entre Juan Mari y él una relación que mi padre siempre definió como muy grata y entrañable.

Como he comentado anteriormente, Balenciaga buscaba en aquellos días un colaborador con taller propio y que pudiera atender principalmente a sus amigas íntimas. Buscaba «alguien de la casa, conocedor del oficio y de confianza». Esto fue lo que le dijo a mi padre, para posteriormente preguntarle si él conocía bien la profesión. A lo que Juan Mari le contestó: «la he aprendido con mi padre».

«¡Tu padre era sensacional!» fue la respuesta de Balenciaga. Y le pidió su número de teléfono. Juan Mari le entregó una tarjeta y dos días más tarde recibió la primera llamada del *couturier*.

Las amigas del Maestro empezaron a acudir al taller de Juan Mari y durante esos dos años la relación entre el Maestro y mi padre fue habitual, ya que siguió manteniendo la norma que fue una constante durante toda su trayectoria profesional en el momento de preparar cada colección: supervisar personalmente cada paso en el proceso de creación de la prenda. Y así es como también, después de su retiro, lo hacía con las amigas que venían al taller de Juan Mari Emilas.

Balenciaga disfrutaba enormemente probando a sus amigas. De manera que durante aquellos días, en San Sebastián, lo hacía cada vez que acudía de visita a casa de ellas. Todas habían sido clientas de la casa y sus armarios estaban repletos de modelos que a él le gustaba ver y rectificar. Estas prendas se las probaba a estas señoras y marcaba las modificaciones que consideraba convenientes. Luego eran enviadas al taller de mi padre para que se efectuase el arreglo.

A veces eran pequeñas cosas: subir bajos, estrechar la prenda, cambiar forros, rectificar cuellos... pero también, y en numerosas ocasiones, las prendas llegaban completamente deshechas. Y, desde luego, muchísimas veces con las mangas descosidas.

Para el Maestro, ya retirado, reunirse con sus amigas y probarles las prendas que se les había hecho en la casa era, sin duda, un ejercicio de disfrute. Un entretenimiento para pasar el rato. Algo que puede parecer inverosímil si pensamos en ese «aura de misterio» que desde siempre ha rodeado a Balenciaga, el gran *couturier* que parece solo puede dedicarse a la creación y que nadie hubiese imaginado efectuando «pequeños arreglos» en el vestuario de sus amigas. Creo que esto denota no solo esa pasión por la costura, sino también el aspecto humano del personaje. Ese lado ocioso, cálido, amable y generoso que durante años se ha desconocido de él. Y, precisamente, por el que sus amistades tanto le apreciaban.

(Juan Mari Emilas)

Las amigas de Balenciaga se sentían felices en aquellos días, contemplando la actualización de sus guardarropas. No solo por los muchos arreglos que Balenciaga juzgaba convenientes. También por la adquisición de nuevas prendas que aportaban frescura y color a sus roperos y que, además, manteniendo la *calidad Balenciaga*, adquirían a un precio sensiblemente inferior al abonado hasta el cierre de las casas. Indudablemente, esto también hizo feliz a mi padre. Su negocio comenzaba con buen pie. Pero, además, la posibilidad de establecer una colaboración profesional tan íntima y especial con Balenciaga era algo que nunca hubiese imaginado. Algo que, como él mismo describía, fue tremendamente enriquecedor en el aspecto humano y profesional y que, desde luego, a lo largo de su vida, siempre recordó con gran cariño y satisfacción.

Cuando mi padre llegó a San Sebastián, pronto corrió la voz de que un cortador de la casa Balenciaga de Madrid se había establecido en la ciudad.

Esto atrajo a señoras nostálgicas del corte y la línea de Balenciaga. Y también a otras que se encontraban por primera vez con la posibilidad de acceder a la alta costura a un precio que ahora podían pagar.

Entre la clientela había de todo: las señoras sumamente exigentes, las encantadoras, las menos agradables... las que tenían un *cuerpo difícil*, las redonditas y las delgaditas.

Pero lo menos complicado de aquellos años fue la clientela. Lo que resultó sumamente trabajoso fue que Balenciaga, sumamente extremadamente perfeccionista y exigente, quedase complacido.

Cuando sus amigas acudían al taller y yo me encargaba de todo el proceso, incluidas las pruebas, la tarea podía resultar más o menos ligera. Pero cuando el Maestro intervenía, eran tantas las pruebas, tan minucioso el afinado, tan largo el proceso de la costura, que podía llegar a resultar interminable.

¡Cuando observaba una prenda, con esa mirada tan suya, tan penetrante, parecía capaz de ver hasta el hilo oculto bajo una costura!

(Juan Mari Emilas)

De todas las prendas en las que Balenciaga intervino personalmente durante estos dos años, mi padre recordaba especialmente tres. Dos de ellas fueron las más laboriosas: un traje sastre de manga pegada para la Sra. de Calparsoro y un abrigo de manga ranglan para la Sra. de Azcárate.

La tercera fue el vestido de novia de Virginia Montenegro. Quizá la menos complicada en su proceso y puede que por eso, también, otra de las más evocadas.

A lo largo de estos dos años hubo patrones que Balenciaga afinaba personalmente en el salón de su casa y que posteriormente enviaba a mi padre, acompañados de cartas que especificaban las pautas a seguir en el proceso. También de esta colaboración resultaron las visitas del Maestro al taller de mi padre y las de este al caserío de Igueldo. Estas últimas, muchas veces derivaban en meriendas y paseos en los que charlaban sobre mi abuelo, compartían anécdotas de Madrid y París, Balenciaga reflexionaba sobre la complejidad de la costura o contaba a mi padre su amor por el mar.

° CARTAS Y TOILES

De las dos prendas mencionadas, el sastre de manga pegada y el abrigo de manga ranglan, mi padre conservó durante toda su vida las *toiles* y las cartas que se referían a estas.

Cuando se iba a trabajar en una nueva prenda, Balenciaga le pedía a Juan Mari que buscara entre sus patrones el que correspondía al modelo a realizar. Tras verlo, decidía si utilizarlo tal y como estaba o bien modificarlo para dar lugar a una línea diferente.

En otras ocasiones, el Maestro partía de un modelo que la señora tenía en su armario, del que Juan Mari debía extraer el patrón original para luego Balenciaga probárselo a la clienta y afinarlo personalmente.

De cualquier manera, siempre era él quien realizaba los primeros pasos y así decidir cuál iba a ser la línea decisiva del vestido.

Según iba realizando estas operaciones, enviaba varias veces las *toiles* al taller de mi padre, para los pasos intermedios. Estas *toiles* iban acompañadas de cartas en las que explicaba a Juan Mari la pauta a seguir, o de llamadas telefónicas con el mismo fin.

La primera llamada que recibí de Balenciaga, dos días después de encontrarnos, fue para decirme que me enviaba un abrigo de una amiga suya. Me explicó que era una prenda de Pedro Rodríguez muy bien hecha, pero de un color azul que a él no le gustaba. Quería que le hiciese un abrigo exactamente igual pero con otra tela que él iba a comprar personalmente.

Preparamos el patrón sobre *toile* en el taller y se lo envié a Iguelo. A partir de aquel momento, empezó mi colaboración con él.

(Juan Mari Emilas)

° MERIENDAS Y PASEOS

Cuando se trataba de arreglos, el trabajo no tenía ninguna complicación. Desde que llegaban las piezas de casa de las señoras al taller de mi padre y volvían a su lugar de origen, pasaban entre tres días y una semana. Pero cuando el encargo consistía en

una o varias prendas nuevas, en las que Balenciaga tomaba parte activa, el proceso cambiaba completamente. Entonces es cuando se producían los encuentros entre este y Juan Mari. El Maestro le llamaba por teléfono o le enviaba una nota para citarle en su casa. A veces su chófer venía al taller, le recogía y le llevaba a Igueldo donde pasaba la tarde. Merendaban, daban un paseo y, después, le traía a casa. En otras ocasiones iba en autobús y entonces, una vez acabada la sesión técnica, ambos salían a dar un paseo y después Balenciaga acompañaba a Juan Mari a la parada del bus.

Cuando mi padre llegaba a Igueldo, sobre las cuatro de la tarde, Balenciaga le recibía en el salón-comedor del caserío. Un amplia estancia, muy sobria en su conjunto, pero también muy armoniosa. Destacaba el mobiliario de madera, estilo castellano, las paredes de un blanco inmaculado y las antigüedades religiosas, una de las grandes pasiones del Maestro y que compartía con Ramón Esparza, también gran entendido en la materia. Y delante de una chimenea, la máquina de coser de la madre del modisto.

Balenciaga recibía a mi padre con un abrazo y tres besos. Sobre la mesa del comedor, abrían el paquete que este había llevado y que contenía la prenda o la *toile*, dependiendo de la fase del proceso en que se encontrasen.

El Maestro a veces la extendía sobre la mesa o sentándose en el sofá, la colocaba sobre sus rodillas y la analizaba concienzudamente. Aunque, como decía mi padre, «con una simple mirada, veía absolutamente todo».

Estas sesiones eran relativamente cortas y, en ellas, Balenciaga indicaba los cambios necesarios o bien, si correspondían al afinado, las hacía él en el momento. Pero nunca las deshacía, porque esta operación solo la realizaba cuando el vestido estaba sobre el cuerpo de la maniquí o de la clienta. A veces, la prenda llegaba terminada y se trataba de que Balenciaga diese el visto bueno antes de que fuese enviada a la señora.

En estas sesiones, mi padre siempre dijo aprender algo nuevo. Le entusiasmaba ver el movimiento de sus manos. La precisión con que soltaba y volvía a prender unos pocos alfileres y cómo en un instante, con esta pequeña acción, la zona trabajada adquiría volumen o cambiaba de fisonomía, «como si tuviese algo mágico en sus dedos». Algo a lo que todos sus colaboradores más cercanos se han referido repetidamente.

Una vez terminaban, se volvía a recomponer el envoltorio y se dejaba preparado para que el chófer lo devolviese al taller de Juan Mari.

Una vez terminábamos el trabajo, Balenciaga se acercaba a la cocina para después aparecer él o el personal doméstico con una bandeja con un pedazo de tarta, algún pastel... y dos vasos de leche o un café. O bien tomábamos, sentados en el sofá, un Martini que él mismo preparaba y que, como me explicó, era una de sus bebidas favoritas.

Mientras merendábamos, el Maestro solía relatarme lo que había hecho los días anteriores: su último viaje a París en el que había disfrutado de sus paseos matutinos por la ciudad, sus tardes de lectura, el baño que se había dado esa misma mañana en la playa de Ondarreta o su paso por el mercado de La Bretxa, en la parte vieja de la ciudad. Allí, pasaba largo tiempo observando y deleitándose en el pescado que estaba expuesto y luego compraba y llevaba a casa. Como me contó en aquellos días conservaba recuerdos muy nítidos de su infancia en Getaria, entre ellos el olor a salitre, la entrada al atardecer de los barcos pesqueros en el puerto después de faenar o el pescado fresco, recién traído del mar y que su madre cocinaba.

(Juan Mari Emilas)

Después de merendar, si no llovía y todavía no había oscurecido, salían a dar un paseo.

El caserío quedaba en la falda de la montaña, al lado del llamado pueblo de Igueldo. Cercano a la carretera, pero discretamente ubicado en un terreno poblado de grandes árboles que lo rodeaban. Al otro lado de la carretera, quedaba el mar.

Al Maestro le encantaba acercarse al mar. Muchas de la tardes que fui a visitarle a Igueldo, acabábamos dando un paseo. Salíamos del caserío, cruzábamos la carretera y caminábamos junto a ella, para enseguida tomar un corto camino que llevaba a un mirador natural donde había dos bancos y desde el que la única vista que se contemplaba era ese inmenso mar Cantábrico.

Nos sentábamos allí y, disfrutando del paisaje, Balenciaga solía recordar anécdotas de la época en que mi padre empezó a trabajar con él. De los años que pasaron juntos en el taller, antes de la guerra civil. Y de sus propios comienzos en París, cuando en España no era posible mantener las casas abiertas, a causa de la guerra. En una de las ocasiones me relató cómo en su juventud, cuando pasaba horas y horas en París tratando de comprender los

secretos de la costura, pensó que nunca llegaría a descifrarlos al completo. Y que del mismo modo, aquella tarde, muchos años después, seguía pensando igual: «la costura es un misterio», me dijo.

(Juan Mari Emilas)

o EL TRAJE SASTRE DE MANGA PEGADA

En diciembre de 1970, Balenciaga me encargó un traje sastre de cuadros para su amiga Asunción Elósegui, Sra. de Calparsoro. Era un sastre clásico, en un tejido denominado gabardina. Un modelo de cuello y solapa y de manga pegada. El cuadro era grande, de unos 8 x 8 cm, el característico de Balenciaga.

Por lo general, en el taller un sastre se hacía en unos diez o doce días, pero este nos llevó alrededor de un mes, fundamentalmente por dos razones: por un lado, Balenciaga quería estar presente durante todo el proceso, y los continuos viajes que hizo durante esas semanas ralentizaron el ritmo de trabajo. Por otro lado, su búsqueda de la perfección le condujo, una vez más, a realizar un gran número de pruebas a la clienta y rectificaciones en la prenda, que nos llevaron tanto a su amiga como a mí—a pesar del gran afecto que ambos sentíamos por el Maestro— a desear que aquel trabajo, se diese por concluido.

(Juan Mari Emilas)

La forma en que se realizó fue la siguiente: Juan Mari eligió, entre sus patrones, el de un sastre clásico. Se lo envió con el chófer a Balenciaga para que este diese su aprobación sobre el modelo escogido y como respuesta, recibió un nuevo patrón que él mismo creó a partir del original. También recibió una chaqueta descosida y afinada, es decir, ya preparada para coser y posteriormente volver a probar. Y una carta correspondiente a la *toile*:

Querido Juan Mari,
Te mando el patrón. Verás que he suprimido
El costadillo, la espalda llega en una pieza
hasta el delantero.

Este patrón déjalo así que sólo te sirve para
cortar otro entero, o sea de los dos lados.
Si lo puedes tener—que espero que sí—
mándalo a casa de la señora con el género
a cuadros el jueves. El viernes que iré
a almorzar a su casa le probaría y te
indicaría dónde has de poner los
cuadros. Tienes que suprimir en la
falda la tabla. Dejas solo delante.
El patrón estaba muy bien preparado.
Un abrazo, C.B.

Normalmente, un patrón se prepara para ser probado solo el lado derecho. Y una vez se corta la tela, se duplica el otro lado para pasar a la costura y ensamblar ambos. Salvo en caso de imperfecciones en el cuerpo de la clienta. Entonces, existirán diferencias entre un lado y otro y habrá que realizar el patrón completo. En el caso de esta clienta, hubiese sido suficiente el procedimiento normal.

El patrón preparado ahora por Balenciaga es diferente. Consta de la mitad del delantero, costadillo y espalda completa —estos dos elementos en una sola pieza— y las dos mangas. Esto tampoco es habitual. Generalmente en el patrón solo existe una manga.

La chaqueta, que llegó descosida y afinada, también iba acompañada de una nota:

Te mando esta chaqueta que se la
hicieron en Eisa y estaba muy mal,
Para que se la arregles.
El delantero, el costadillo, te he preparado
para darle la forma de pecho
que necesita, sobre una entretela
y tienes que picar, como una
solapa y planchándola, quedará
bien. Ponla también a prueba
hilvanada y se la mandas con
el resto.
Un abrazo, C.B.

Juan Mari preparó la chaqueta con las indicaciones recibidas para que Balenciaga pudiera probársela a su amiga. Este así lo hizo y en una semana estuvo terminada.

Pero en relación al sastre, la tarea fue más complicada. La primera prueba la realizó Balenciaga con la *toile* preparada por Juan Mari bajo las indicaciones que aparecían en la carta. Posteriormente, la afinó y volvió al taller junto con el tejido de cuadros que ya había comprobado previamente, sobre el cuerpo de su amiga, que era de su agrado. Todo ello acompañado de una segunda carta:

Querido Juan Mari,
Te mando este patrón
Para que de nuevo me
lo pongas a prueba
con las nuevas señales
con tinte marrón.
Creo haber indicado
bien y lo que te ruego
es que lo prepares
enseguida porque me
tengo que marchar
el 23 y querría probarle
antes de marcharme.
Un fuerte abrazo,
Felices fiestas y feliz
Año para todos.
C. Balenciaga

Se volvió a preparar el patrón, Balenciaga se lo volvió a probar a su amiga y, a partir de este momento, las pruebas las realiza Juan mari en su taller. Pero siempre con las consiguientes visitas a Igueldo.

Balenciaga quería que la falda del traje sastre llevase «dos tablas profundas sin planchar», como él las denominó. Sin embargo, a Asunción Elósegui esto no le gustaba y durante las pruebas le comentaba a mi padre: «Cristóbal se empeña en esto, pero yo me veo como una institutriz». Finalmente la señora no consiguió su propósito al completo y aquella falda no llevaba dos, pero sí una tabla. El trabajo concluyó en enero de 1971.

Esta pieza estuvo expuesta en la muestra que se realizó en el Palacio Miramar de San Sebastián, en 1987. Para esta exposición, Ramón Esparza, Carmen y Emilita Carriches estuvieron preparando, en una habitación contigua al salón expositivo, las prendas para presentarlas en los maniqués. Y allí estuvo también mi padre, recordando con ellos anécdotas del trabajo; entre ellas, lo laborioso que resultó ser el traje sastre de cuadros de la Sra. de Calparsoro.

En 1970, a una amiga de Balenciaga y clienta mía le hice un sastre y, una vez terminado, el Maestro quiso verlo. Se lo llevé a su casa de Igueldo y luego de darme un abrazo, con mucho afecto me dijo: «Yo le quería mucho a tu padre. Era mi predilecto». Esto es algo que nunca olvidaré.

(Juan Mari Emilas)

o EL ABRIGO REVERSIBLE DE MANGA RANGLAN

Este trabajo resultó un tanto *misterioso* para mi padre, porque el abrigo reversible de manga ranglan del que también conservó cartas y patrones, se hizo en su taller y también le dio bastantes quebraderos de cabeza, pero nunca llegó a conocer a la clienta en cuestión, la Sra. de Azcárate, amiga personal de Balenciaga.

Una mañana de febrero de 1971 se presentó el chófer del modisto en el taller de Juan Mari con un paquete y una carta.

El paquete estaba preparado con papel de seda y el chófer lo llevaba con sumo cuidado. Dentro había un abrigo. Y la carta decía así:

Querido Juan Mari,
Te mando este abrigo
que como verás, está
muy bien trabajado y
te pido que el arreglo lo
mandes hacer con el mismo
esmero.
Saca su patrón, por
Si le tienes que hacer
Otro.
Un abrazo
C.B.

Balenciaga había probado el abrigo a su amiga (una prenda realizada en la casa Balenciaga de San Sebastián) en casa de esta y había decidido estrechar las mangas y acortarlo porque lo consideraba demasiado largo.

Así es que la prenda llegó al taller de mi padre descosida y afinada por el Maestro, para que se arreglase.

Una vez hecha la modificación en el abrigo, y siguiendo las indicaciones de Balenciaga, Juan Mari sacó el patrón del mismo (es decir, extrajo el modelo original y lo plasmó sobre una *toile*). Y como tenía por costumbre después de cada trabajo, una tarde fue a Igueldo, a casa de Balenciaga.

El Maestro analizó el arreglo del abrigo con sumo detalle y también el nuevo patrón que mi padre le llevaba.

De esta manera, Balenciaga, en otra de sus visitas a la Sra. de Azcárate, le vuelve a probar el abrigo ya arreglado y, según le explica a mi padre, la señora ha quedado muy satisfecha con el trabajo. Ese mismo día también le prueba el patrón que ha realizado Juan Mari para un nuevo abrigo. Tras la prueba de la *toile* a la señora, el Maestro la afina y esta es la carta correspondiente a esta prueba:

Querido Juan Mari,
Te mando el patrón
del abrigo probado a
La señora de Azcárate.
Te puedes servir de él,
para el que le tienes
que hacer.
Te ruego me prepares
con él, otro patrón para
que le pueda probar, pero
entero, no sólo un lado.
Este ha de servir para
Un abrigo de piel.
Saludos a tu mujer
Y abrazos,
C.B.

Ahora, a partir de este patrón que Balenciaga envía, Juan Mari debe hacer un abrigo. Y, además utilizar dicho patrón para, basándose en él, crear uno nuevo (entero) con nuevas especificaciones que Balenciaga dio a mi padre. El objetivo es hacerle a la Sra. de Azcárate un segundo abrigo. Esta vez, de ante.

Este encargo le llevó a mi padre más de un mes de trabajo.

Por parte de Balenciaga fueron muchas las pruebas que realizó a su misteriosa amiga. Por parte de Juan Mari fueron muchas modificaciones, muchas visitas a Igueldo, varias meriendas y algún que otro paseo con Balenciaga por el camino que solían tomar hasta llegar al borde del mar.

Por su parte, la misteriosa Sra. de Azcárate nunca se dejó ver. Nunca apareció por el taller de mi padre y nunca más se supo de ella.

o EL VESTIDO DE NOVIA DE VIRGINIA MONTENEGRO

El último trabajo reseñable que hizo mi padre con Balenciaga fue en septiembre de 1971.

El Maestro Balenciaga tenía un amigo y socio, Gabriel Ameztoy. Ambos compartían, junto con dos socios más, la empresa Subijana, situada en Villabona y dedicada a la estampación de pañuelos de seda.

Gabriel Ameztoy era el padre del pintor donostiarra Vicente Ameztoy Olasagasti (1946-2001), figura clave en la pintura surrealista en la segunda mitad del s. XX y uno de los más grandes pintores vascos contemporáneos.

Con 14 años realizó su primera exposición y, en la década de los 70, el joven Ameztoy ya asombraba en los círculos artísticos. Su obra pictórica sorprendía por su técnica hiperrealista y su asombrosa temática surrealista. En su obra se advierte una gran formación clásica y su pincelada, de gran perfección, recordaba a los maestros prerrenacentistas.

En 1971, con 25 años, Vicente Ameztoy anuncia su compromiso con la también donostiarra Virginia Montenegro.

En aquellos días, Balenciaga y Ramón Esparza acudían con frecuencia a la casa familiar de los Ameztoy: Etxe-Ondo. Un gran caserío que, desde varias generaciones atrás, había pertenecido a los Ameztoy y, además, el lugar donde vivió, trabajó y se inspiró el pintor durante más de 30 años. Etxe-Ondo está situado en Villabona, un enclave melancólico y poético rodeado de verdes prados y viejos bosques a 20 km de

San Sebastián. El ambiente que se respiraba en la casa era el de una familia enamorada del arte y que ya contaba con más miembros artistas. Así es que, desde niño, tanto el propio Vicente Ameztoy como su familia supieron que su vida iba a estar dedicada a la pintura.

Cuando en la primavera de 1971 el pintor anunció su boda, Balenciaga quiso regalar a su amigo Gabriel el vestido de novia de su futura nuera, Virginia Montenegro, a la que ya había conocido y frecuentado en sus visitas a Etxe-Ondo.

Virginia, cuarenta años después, recuerda con gran nitidez lo emocionantes que fueron aquellos días, desde el momento en que Vicente le comunicó que Balenciaga iba a ser el creador de su vestido, hasta el día de su boda. Le impactó tremendamente la sensibilidad del modisto, su espíritu perfeccionista, su forma de trabajo y su gran sencillez.

Para empezar el trabajo, Balenciaga les citó una tarde en su caserío de Igueldo. La única premisa que dio fue que Virginia no llevase pantalones. Debía ir con falda.

Virginia todavía no conocía la casa del maestro y quedó impresionada por la decoración del interior. La suma de muebles sobrios y austeros, combinados con exquisitas antigüedades y modernas moquetas de cuerda en diferentes matices de gris, resultaba muy moderna en aquellos días.

Cuando llegaron, Balenciaga les hizo pasar al salón e invitó a Virginia a colocarse de pie, frente al sofá en el que él se sentó junto con Ramón Esparza y Vicente Ameztoy. Virginia tenía 22 años y hoy se reconoce como tímida en su juventud. Así es que, un poco cohibida, siguiendo las indicaciones del maestro, anduvo por el salón, se situó de frente, de espaldas y de perfil mientras ellos le observaban y, al poco tiempo, Balenciaga dijo: «Ya está, Vicente. Virginia tiene un aire muy Botticelli. Me voy a inspirar en el pintor para hacerle el vestido». Y así fue.

La idea encantó a Virginia y al pintor, que además era amante y gran estudioso del renacimiento italiano. Realmente Balenciaga vio ese *allure* en Virginia Montenegro. Su figura, pálida tez, ojos claros, cabello largo, ondulado y pelirrojo y, sin duda, la pasión de Vicente por el Renacimiento inspiraron al modisto para tomar esta decisión.

Tras esta primera visita, Balenciaga les dijo que volvería a llamarles para decirles quién le iba a hacer el vestido. Seguidamente llamó a Juan Mari para encargárselo.

Casualmente mi padre, desde tiempo atrás vestía a la madre de Virginia Montenegro, Amelia Alós y para él fue muy agradable recibir este pedido. Así es que realizó el vestido de la novia y también el de su madre para el día de la boda.

Para empezar con el trabajo, Balenciaga y mi padre tuvieron la primera reunión en Igueldo, donde el maestro le explicó cómo quería que fuese el traje nupcial: Debía tener una línea muy sencilla, sin ningún artificio. Sería clásico y fresco a la vez. A la par, Ramón Esparza iba dibujando el vestido en un papel para ilustrar las palabras del Maestro en cuanto a los detalles de la prenda y del peinado. Este último era fundamental en el trabajo y Balenciaga, desde el principio, dio instrucciones de cómo debía ser. Sin duda, parte de ese resultado final tan *Botticelli*, iba a venir dado por el cabello de la novia. Y algo a lo que dio gran importancia fue a que ni un mechón de pelo sobrepasase el escote ni un solo milímetro.

Mi padre eligió en su taller la *toile* más adecuada, que después exigió alguna transformación para cumplir las especificaciones que el Maestro le había dado.

El trabajo se realizó durante las dos primeras semanas de septiembre y la boda se celebró el 18 de septiembre de 1971, convirtiendo este vestido nupcial en el penúltimo que realizó Cristóbal Balenciaga en su vida.

A finales de agosto, Balenciaga y Esparza tenían por costumbre pasar unos días de descanso en el balneario de Fitero (Navarra). Allí se hospedaban en la habitación n.º 14. Desde allí, Balenciaga llamó a Virginia y le encargó que comprase todas las muestras de crepé blanco que encontrase y se las enviase por correo.

Una vez recibidas estas muestras, eligió la que consideró más adecuada, llamó por teléfono a Virginia y esta compró la cantidad de tela que él le pidió en la tienda de tejidos Ganchegui de San Sebastián.

La primera semana de septiembre estaba la tela comprada, el patrón montado y preparado para una primera prueba y Virginia, con tres cuartos de hora de antelación, esperaba a Balenciaga en el taller de mi padre. El *couturier* le había pedido previamente a la novia que comprase una faja alta para llevar bajo el vestido. Una faja que también debería ponerse para las pruebas. Ella no entendía por qué le pedía esto ya que era delgada y en un primer momento parece que este tipo de atuendo solo es utilizado para disimular la gordura. El modisto le explicó que las maniqués siempre llevaban una faja bajo el vestido; algo indispensable para realzar la figura, independientemente de la morfología.

Balenciaga, con Ramón Esparza, llegó puntualmente en un «tiburón».

Fueron cuatro pruebas las necesarias para realizar el vestido, lo que supuso un par de semanas de trabajo.

Fue Balenciaga quien le probó a Virginia durante las cuatro sesiones que se precisaron para realizar su vestido. En todas ellas estuvo presente mi mujer. Durante las pruebas, yo permanecía detrás del Maestro para poder seguir todos los detalles técnicos.

Su estado era de absoluta concentración. Los movimientos que ejecutaba con sus dedos y la forma en que fijaba los alfileres en el tejido

—como atraídos por un imán— eran de tal precisión, que convertían cada prueba en un espectáculo digno de contemplar.

(Juan Mari Emilas)

Virginia lo recuerda callado, concentrado, absorto y veloz. Rememora los movimientos ágiles de sus manos y su tremenda sorpresa cuando le vio por primera vez soltar una de las mangas de un tirón seco y decidido. Y volver a colocarla, con gran delicadeza y minuciosidad.

Recuerda haber mirado a mi padre en ese momento y darse cuenta de que él ni se inmutaba. Simplemente seguía concentrado cada paso, cada gesto, para luego poder ejecutar las indicaciones del Maestro.

Mi padre recordaba aquellas pruebas como tantas otras, en las que en vísperas de presentar la colección, se llegaban a soltar prendas enteras. Formaba parte del proceso. Conocía bien a Balenciaga y para Juan Mari, que solo hubiesen sido necesarias cuatro pruebas fue algo que le hizo sentirse satisfecho.

Finalizada cada prueba, que duraba unos veinte minutos, mi mujer ayudaba a Virginia a vestirse y Balenciaga y yo pasábamos al taller donde el Maestro, con la prenda en la mano, me daba las indicaciones adecuadas para realizar el afinado, proseguir con la costura del vestido y prepararlo para la siguiente prueba.

(Juan Mari Emilas)

El día de la boda, Ramón Esparza fue a casa de Virginia para vestirla y supervisar todos los detalles. Y mi madre, para ayudar a Ramón y hacerle a Virginia un lazo en el vestido que previamente le había enseñado Balenciaga. Cuando Esparza vio el peinado que le habían hecho en la peluquería, no le gustó en absoluto. No cumplía las condiciones de lo que el Maestro había pedido, de manera que lo soltó rápidamente y él mismo peinó a Virginia. Hasta que Esparza no consideró que el resultado era perfecto, no dio el trabajo por finalizado.

Virginia Montenegro , la penúltima clienta de Balenciaga, y su prometido Vicente Ameztoy , celebraron su enlace el 18 de septiembre de 1971 en la capilla familiar de Etxe-Ondo, en Villabona.

- 2007. JUAN MARI EMILAS PARTICIPANDO EN EL FILM DOCUMENTAL: «BALENCIAGA. PERMANECER EN LO EFÍMERO»

En 2007, mi padre participó en el documental *Balenciaga. Permanecer en lo Efímero*. El film documental , una coproducción entre España y Francia (Ídem Producción Audiovisual y Pyramide Production), fue escrito y dirigido por Oskar Tejedor, director de cine y guionista vasco. Y abarca aspectos muy interesantes de la vida y obra del célebre modisto, desde una perspectiva intimista, hasta entonces no explorada.

Para ello, Tejedor realizó una ardua tarea de investigación, acompañada de entrevistas a personas que le conocieron de cerca: amigos, discípulos, trabajadores de sus talleres y expertos en el personaje. Ahondó en el testimonio de todos ellos buscando la esencia, el hombre que se esconde tras el mito. Durante año y medio estuvo siguiendo la pista del Maestro en España, Francia, Inglaterra y EE. UU. En el reportaje participan sus discípulos Hubert de Givenchy y Emanuel Ungaro; Marc Roglán (director de Meadows Museum, Dallas), las conservadoras Lesley Ellis Miller (Victoria & Albert Museum, Londres), Myra Walker (Meadows Museum, Dallas), Catherine Join-Dieterle (Musée Galliera, París) y Pamela Golvin (Musée Des Arts Décoratifs, París); las maniqués de la casa de París Danièle Slavik y Nicole Parent; las vendedoras de la misma casa Florette Chelot y Odette Sourdél y la amiga y clienta de Balenciaga Sonsoles Díez de Rivera.

A lo largo del film documental, Tejedor establece como hilo conductor la costura paso a paso, a través de la técnica Balenciaga, de un traje sastre diseñado para la colección otoño-invierno de 1954.

Con ello quiso evidenciar que una prenda de Balenciaga puede resultar atemporal. De tal manera que hoy día, expuesta en un escaparate de uno de los establecimientos de la milla de oro de cualquier capital del mundo, resulta completamente actual.

Para ello precisaba una persona procedente de la casa de costura del *couturier*. Alguien que conociese la técnica Balenciaga de principio a fin y, también, dispuesto a participar en el documental. Algo que no resultaba fácil, porque las personas capaces de realizar esta tarea contaban en aquel momento con una edad avanzada.

Hasta que, por casualidad, leyó las entradas que yo había publicado ese mismo año en el blog «Ojos que no ven, corazón que no siente», en el que narraba diferentes aspectos del modisto, su obra y la relación con mi familia. Todo ello, a partir de los relatos de mi padre.

Tejedor se puso en contacto con Juan Mari Emilas. Tras un año de búsqueda en España y Francia, se encontró con que mi padre era la persona idónea y, además, vivían a cinco minutos el uno del otro en San Sebastián.

Mi padre, como técnico de la casa, fue quien realizó dicha prenda. Para ello, el museo Galliera de París puso a disposición del director un traje sastre en *tweed*, de manga pegada. Un modelo presentado en París, en el año 1954.

El cometido de mi padre consistía en plasmar el modelo original en una *toile* dando lugar al patrón y, a partir de este, crear la prenda.

El equipo de rodaje, junto con mis padres, se desplazó al museo Galliera, en París, donde Juan Mari, con ayuda de mi madre, Maite Gil, comenzó su tarea.

El modelo elegido no poseía los rasgos de un sastre de manga pegada, clásico de Balenciaga, caracterizado este por un cuello más bien pequeño, cuya construcción conlleva un método muy preciso tanto en su interior como exterior: picado de entretela, colocación del tejido al bias, mucha manipulación manual durante la costura y durante la fase de planchado... Todo ello determina una pieza modelada, con un volumen ligeramente redondeado.

Estas características hubieran sido las idóneas para mostrar lo que buscaba Tejedor: la atemporalidad. Porque el modelo clásico de Balenciaga sigue vigente a día de hoy. Sin embargo, la prenda en cuestión llevaba un cuello grande, sin volumen y con una línea muy de los años 50.

Esto para Juan Mari no supuso un problema ya que, en los talleres se realizaban modificaciones en los patrones, en función de la necesidad del momento. De hecho,

los cortadores de sastrería disponían en sus cajones de diferentes patrones de cuellos y se utilizaban unos u otros, por diferentes razones. Muchas veces, en función de la flexibilidad o firmeza del tejido elegido por la clienta.

En este caso, mi padre determinó cambiar el cuello para adaptarlo al guion del film, pero decidió no reducir excesivamente su tamaño, para no romper la línea del modelo. Y también decidió acortar la falda (la original era muy larga). Estas modificaciones de las que hablo deben ser hechas desde un criterio no solo técnico, sino también estético. De otro modo, se corre el riesgo de dar lugar a un modelo carente de línea y desprovisto de coherencia. Dejaría de tener la línea Balenciaga y se convertiría en *otra cosa*.

Una vez extraído el patrón y de vuelta en San Sebastián, era necesario que existiese una clienta a la que hacerle el traje. Esta fue Sonsoles Díez de Rivera, hija de la marquesa de Llanzol, ambas amigas y clientas de Balenciaga.

A lo largo del film documental, como decía, se realiza el proceso de costura del traje. Desde la primera prueba realizada a Sonsoles Díez de Rivera, hasta la última. Pasando por el deslustrado de la tela, corte de la misma, afinado, costura y plancha. Para ello, era necesaria también la participación de una modista que, haciendo las veces de oficiala y bajo la supervisión de Juan Mari, llevase a cabo el cometido correspondiente: deslustrado, hilvanado, sobrehilado, ensamblar las piezas del sastrero y pegar el cuello y las mangas. Este cometido corrió a cargo de M.^a Carmen Iturri, modista especializada en sastrería y conocedora de la técnica Balenciaga.

Los escenarios que se utilizaron en este proceso fueron los salones del Hotel María Cristina en San Sebastián para las pruebas y un set de rodaje recreado como taller, para la costura.

El documental se presentó en 2009 en París, seleccionado por el Instituto Cervantes. Fue emitido en las cadenas de televisión AVRO-Holanda, FRANCE 3- Francia y FORTA, siendo el documental con mayor audiencia de 2009 en AVRO-Holanda. Posteriormente ha sido adquirido por gran número de cadenas de TV nacionales e internacionales. Seleccionado en la VI Edición del *London Spanish Film Festival*, la I Edición de FIFA *International Festival of Film* (Montreal), en la II Edición del Festival Internacional de Cine y Patrimonio de Murcia, entre otros.

En 2011 participó en el homenaje al modisto *Balenciaga, Creador Único*, celebrado en el edificio Telefónica en Madrid y proyectado en las exposiciones sobre Balenciaga *El Diseño del Límite* (Museo de Bellas Artes de Bilbao, 1910), *3 Grandes Creadores: Cristóbal Balenciaga, Philippe Venet y Hubert de Givenchy* (Château des princes de

Beauvau Craon, Haroué, 1910), *Hubert de Givenchy* (Museo Thyssen Bornemisza, Madrid, 2014) y *Shaping Fashion* (Museo Victoria & Albert, 2017) entre otros.

La participación en este documental trasladó a Juan Mari a su juventud. A lo que había sido trabajar con su padre a quien adoraba y admiraba profundamente. A su etapa en el taller de Madrid, que recordaba con tanto cariño. Y a la entrañable relación que mantuvo con Balenciaga durante esos dos años, en los que pasó, de conocer al *jefe* a conocer al *hombre* grato, cálido y noble que siempre recordó.

Para mi padre esta experiencia, en el final de su vida, resultó evocadora y muy sentimental. Como él mismo dijo, «revivir las experiencias que más profundamente han marcado mi existencia».

.BALENCIAGA Y EL MAR. FIN DEL VIAJE.

Desde siempre oí decir a mi padre: «Si algún día escribiese un libro sobre Balenciaga...

»...me gustaría reflejar una visión del artista desde mi perspectiva como trabajador de su casa de costura y después, como colaborador. Describiría a Balenciaga como el genio: el artesano y el creador. El visionario que fue capaz de adelantarse a su tiempo. El jefe de fuerte personalidad, creativo hasta el final de sus días, obsesivo con la perfección e implacable ante la “vulgaridad” y el error. Y el hombre complacido con su destino, cercano, generoso y noble.

Diría que como persona fue admirable y como artista, excepcional.

»Expondría la trascendencia que tuvo el equipo humano que configuró en San Sebastián durante las dos primeras décadas de su andadura y cómo estas personas, leales y comprometidas, le acompañaron y apoyaron siempre, liderando al cabo de los años gran parte de sus talleres de Sastrería y Fantasía, en España y Francia. Y cómo él, siempre generoso, nunca dudó en enseñar su técnica a medida que la iba depurando no solo a los miembros de su equipo, sino también a todo aquel que considerase iba a hacer buen uso de ella, independientemente de que fuesen a permanecer a su lado o emprender sus proyectos personales.

Destacaría que, cuando se habla de la generosidad de Balenciaga, quienes le tratamos sabemos que esta afirmación está bien fundamentada. Fue generoso sin

reserva en su vida privada y profesional. Ayudó a discípulos, subordinados, familia y amigos, a artistas ajenos a su entorno más cercano pero que consideró podía impulsar profesionalmente, a personas con dificultades que fue encontrando a lo largo de su vida... Añadiría que muy consciente de su humilde origen, siempre fue atento con el desfavorecido.

»Expresaría que para mí fue un honor haber tenido la posibilidad de estar tan cercano a su persona. Que a sus trabajadores supo inculcarnos sus principios: un nivel muy elevado de autoexigencia, el amor por la perfección y el trabajo bien hecho. Describiría que a su lado aprendimos a vivir nuestro oficio como una vocación. Entendimos que en nuestra profesión artesanal no existe un número de horas dedicadas a una prenda, que si hace falta se suelta y se comienza desde el principio y que, donde no hay perfección, no hay un trabajo concluido.

»Diría que Balenciaga ha sido especialmente reconocido por su innovador trabajo en Fantasía pero que, bajo un punto de vista técnico, la revolución que llevó a cabo en “la sastrería para señoras” —que partía inicialmente del traje sastre masculino sumamente serio, recto y estructurado—resultó casi más espectacular. La sobria y rígida Sastrería en sus manos se convirtió en una brillante ocurrencia salpicada de Fantasía y, utilizando su técnica, fue capaz de imprimir esa elegancia natural de la que él mismo estaba dotado.

»Relataría cómo mi padre hablaba de la obsesión con que Balenciaga, desde que le conoció, buscaba la manga perfecta. Cómo insistía en que su función era la de aportar libertad de movimiento y que solo era perfecta si se sentía cómoda desde dentro y parecía “pintada” desde fuera.

Yo era muy joven y mi padre me lo explicó un domingo después de salir de misa y haberme hecho observar las mangas mal pegadas del abrigo de una señora que estaba sentada en el banco de delante: “Sabrás si una manga está bien hecha si parece pintada”, me dijo.

Describiría cómo Balenciaga arrancaba una manga de un tirón, con precisión y limpieza, y luego la volvía a colocar con aquellos dedos que parecían volar, y esta realmente quedaba como si estuviese pintada en vez de cosida.

»Contaría pequeñas anécdotas como el día que presencié regalarle su coche a su chófer cuando este se iba a casar o la tarde que llegué a su casa y estaba sentado en el sofá del salón descosiendo la manga del hábito gris de una monja con unas tijeritas

de manicura y, cuando le pregunté si quería que me lo llevara al taller para terminar el trabajo, me dijo: “Tú tienes cosas más importantes que hacer y yo estoy pasando el rato”. O la meticulosidad con que preparaba un Martini, con el mismo cuidado que daba forma al cuello de mi gabardina siempre que se despedía de mí en la puerta de su casa o colocaba un mantel blanco de hilo recién planchado con el servicio de café sobre la mesita en la que merendábamos en Iguelo.

Contaría cómo se conocieron él y mi padre, la confianza que hubo entre ellos, lo mucho que se apreciaron y ayudaron y la admiración —que incluso llegaba a la veneración— que gran parte del personal del taller sentíamos por él.

»Describiría su amor por la costura, profundo y honesto. Y cómo me dijo, después de una vida entera entregado a ella: “la costura es un misterio”.

Mi corazón también...
ha entrado por... cada puntada...
del vestido que lleva mi...¹

»Y cómo al final de sus días, cuando realmente tuve trato con él, con una mirada algo cansada pero todavía sagaz y penetrante, seguía deleitándose en el detalle, la contemplación de lo que consideraba perfecto en un gesto, en un matiz que podía ser el brillo de un botón nacarado, la forma de un ojal, el cuello de un botón, la perfecta repetición de minúsculas puntadas... el suave vuelo de un vestido o el mar bravo y tempestuoso.

Contemplando el mar, sueño...
con él sueño siempre sin límites.²

»Relataría cómo una tarde, precisamente al borde del mar, me dijo con pleno convencimiento que la “perfecta belleza” en nuestro oficio, y en todas las cuestiones de la vida, está en el detalle. En los pequeños gestos, en una sonrisa agradable o un obsequio con sentimiento.

Diría que todo esto lo expresaba con aquella voz baja y suave y después me miraba callado, sin esperar respuesta, observador y reflexivo.”

¹Poema Haiku

²Poema Haiku

La hierba y el árbol...
cambian de color...
Para las olas que rompen en la playa...
¿Nunca hay otoño?³

»Si algún día escribiese un libro sobre Balenciaga... le daría fin relatando cómo una de las últimas veces que nos vimos en Igueldo, dimos un paseo y después, sentados frente al mar —recuerdo que empezaba a llover, estaba subiendo la marea y observábamos cómo crecían las olas—, me dijo: “Fíjate Juan Mari... la costura es como el mar. Siempre distinta y siempre igual».

(Juan Mari Emilas)

³Poema Haiku

APÉNDICE

.BALENCIAGA Y SU OBSEQUIO NUPCIAL

La casa Balenciaga regalaba el vestido de novia a las empleadas y a las hijas y novias de empleados cuando se casaban.

La novia elegía el modelo que más le gustase, de Fantasía o de Sastrería. Y tanto de las colecciones correspondientes al año en que se celebraba la boda, como de colecciones anteriores. Frecuentemente, trabajadoras y clientas escogían un vestido de noche. A este se le incorporaba la cola, se le añadía el velo y demás elementos requeridos para adaptar el modelo al acontecimiento, tarea que requiere un gran conocimiento de la técnica Balenciaga y que solo sus colaboradores mejor preparados y sus maestros realizaban.

Era poco habitual que alguien eligiese un vestido de novia, tanto en España como en Francia, porque la casa solo presentaba dos cada año y escoger uno de ellos podía implicar el riesgo de ver el mismo modelo vestido por varias personas, algo que las novias no deseaban.

El tejido lo aportaba la novia y la casa se encargaba de realizarlo. Normalmente la costura se llevaba a cabo en los talleres de Fantasía. La maestra creaba el patrón y lo probaba, y junto con tres modistas se cosía.

Una vez terminado, la novia desfilaba en el salón para el personal de la casa.

o M.^a CARMEN EMILAS

En 1959, la casa le hizo el obsequio nupcial a mi abuelo Juan. Se casaba su hija, M.^a Carmen Emilas.

Fue Juan Emilas quien eligió el modelo y decidió que la prenda se hiciese en su taller de Sastrería, donde también trabajaban oficialas expertas en Fantasía.

No eran muchas las personas que se decantaban por un vestido de novia, pero parece ser que mi abuelo sí daba importancia a que el patrón correspondiese a un traje nupcial. Mi tía recuerda que, en aquella ocasión, él comentó que el vestido no era especialmente bonito, pero lo había elegido porque correspondía a la colección primavera-verano del mismo año.

Solo se había presentado en París. Ese modelo no llegó a mostrarse en España y el patrón lo trajo Balenciaga desde allí, en uno de sus viajes.

El vestido, de un piqué grueso, era entallado. Con escote a la caja y pliegues huecos y encontrados, en la cintura. La manga japonesa era más amplia de lo habitual. La cola tenía unos dos metros de largo y el tocado era un solideo elaborado con la misma tela del traje y desde el que nacía un velo de tul.

Un vestido que fue muy laborioso porque los pliegues de la cintura no se podían coser a máquina. Hubo que coserlos a mano para conseguir el efecto deseado. Con tres pruebas estuvo terminado.

o MAITE GIL

Cuando, en 1961, la casa obsequió a mi padre con el vestido nupcial de su novia — también se hizo en el taller de Sastrería—, fue también igualmente mi abuelo quien lo probó y dirigió personalmente.

Se trataba de que mi padre no estuviese durante el proceso en ningún momento y que tampoco viese el regalo hasta el día de la boda. Algo bastante complicado teniendo en cuenta que los dos, padre e hijo, trabajaban en el mismo taller. A Juan Mari lo enviaron durante un par de semanas al taller de Marichu Esnal y, así, se pudo hacer el trabajo con total secreto. Tampoco se le dijo cuál era el modelo elegido. Este fue el de Fabiola de Mora y Aragón para su boda con el rey Balduino de Bélgica, que un año antes se había creado en la casa, en el taller de Felisa Irigoyen.

Mis padres se casaban en agosto y mi abuelo compró el tejido en París en febrero, aprovechando su viaje para los preparativos de la colección primavera-verano. Maite Gil, mi madre, vivía entonces en San Sebastián, por lo que tuvo que desplazarse a Madrid para las pruebas. Estas fueron tres y, como estaba previsto, en dos semanas quedó terminado. Mi madre contaba que María Ozcáriz le hizo un tocado muy bonito pero exigía que ella cambiase su peinado habitual, cosa que no quería de ninguna manera. Por lo visto, esto provocó un disgusto en la sombrerera que al poco tiempo se solucionó cambiando el tocado por otro, que a Maite le encantó.

Era un vestido de seda brocada, entallado, con un cuello vuelto, del cual partía un largo manto doble, con un tocado del que nacía un velo de tul. Una vez terminado el vestido, en la prueba final, la novia, junto con un cortador de la casa que hizo de pareja, presentó el vestido desfilando en el salón para que el personal de Sastrería y Fantasía lo viesen terminado. Toda la casa estuvo en el salón, salvo mi padre, que tuvo que quedarse en el taller.

o EMILITA CARRICHES

En 1963 se casó la cortadora de Fantasía Emilita Carriches. Y el obsequio nupcial, inicialmente un vestido de noche con cierta inspiración goyesca, fue realizado en su propio taller de Fantasía. Felisa Irigoyen adaptó el patrón al acontecimiento nupcial y su hermana, Carmen Carriches, dirigió la costura.

Se trataba de un dos piezas en color blanco, de pana lisa. Un tejido sin el canutillo de la pana actual, ya desaparecido.

Constaba de chaqueta y falda con una cola de aproximadamente dos metros y medio. La chaqueta, con escote a la caja, manga japonesa y cremallera oculta en la espalda, llevaba dos hileras de madroños goyescos. Su hermana Carmen, con gran mimo, fue quien forró los madroños de madera con hilo de seda y añadió un pequeño cristal a cada uno.

Bajo la chaqueta, Emilita llevaba un corsé que quedaba pegado a la falda. En el interior de esta se colocó un tejido similar al tul, en el taller denominado tul de armar, tejido de cierta rigidez y utilizado para aportar volumen a la prenda.

La razón de *pegar* el corsé a la falda, obteniendo así una única pieza que ahora queda ajustada a la parte superior del cuerpo, es la de distribuir el peso de la cola que, inicialmente sin corsé, recaía en el talle y ahora queda repartido desde el busto.

Con este sistema de construcción, la prenda acompaña a la persona que lo viste y no es esta la que arrastra la falda en su caminar.

Este traje es un ejemplo de las soluciones que la Técnica Balenciaga aporta desde el interior del vestido, para obtener un resultado armonioso en su conjunto. Una vez más, belleza y elegancia se manifiestan a través de la presencia serena de una prenda, que suavemente acompaña en el movimiento a quien la lleva.

CONVERSANDO CON...

o TINA Y MARTI BALENCIAGA.

«SOBRE EL TÍO CRISTÓBAL»

En 2007, mi padre me presentó a Tina y Marti Balenciaga, dos de los diez sobrinos del Maestro.

En casa se había hablado siempre de ellos. En mayor o menor medida, todos habían formado parte de la adolescencia y juventud de mi padre, en Madrid. Trabajaban

juntos, durante años se habían reunido los jueves para almorzar y compartieron muchos momentos agradables.

Mi padre hablaba de Carmenchu, Rosi, Mariacho, Tere, Marti, Chiqui, Pepe, Juan y Julián pero de quien más lo hacía, era de Tina. La gran amistad que les unió a ella y mi abuelo, y después el cariño que ella y mi padre se tuvieron a lo largo de toda su vida, fue algo que los dos recordaron hasta el final de estas.

Tina era la segunda de diez hermanos, hijos, a su vez, del hermano de Cristóbal: Juan Martín Balenciaga y su esposa Justa Eizaguirre.

Fue una de las personas de máxima confianza del Maestro. Directora de la casa de Madrid desde 1948 hasta 1968. Con un gran corazón, seria, discreta y reservada, a la vez que cariñosa y tremendamente generosa, como su tío. Así fue como siempre la describió mi padre.

Marti, hospitalaria, muy amable y alegre, es una de las sobrinas más jóvenes del modisto. Oficiala de Sastrería, trabajó en Madrid y también junto al Maestro durante varios años en la casa de París, siendo testigo de excepción en aquellos meses de máxima concentración y trabajo sin descanso en que su tío Cristóbal creaba la colección de cada temporada.

A partir de aquel día de invierno en que mi padre me las presentó en casa de Marti, en Madrid, fui bastantes tardes a verlas y charlar con ellas.

Cada tarde que voy a visitarles tengo la impresión de estar entrando en un espacio místico, un reducto del *Universo Balenciaga*.

Suelo llegar sobre las cinco de la tarde y generalmente es Marti quien me abre la puerta del portal. Subo al piso en un ascensor restaurado, de madera suave y aterciopelada, con pesadas puertas de hierro forjado, en cada piso.

Me encanta la sensación de pasar de ese ambiente de luz tenue y amarillenta, primero del ascensor y después del descansillo, a la luz natural del invierno madrileño que se filtra desde un mirador, hasta el *hall* donde me recibe Marti. Esa luz de la hora mágica, suave y cálida.

Desde el *hall* hasta la sala de estar donde pasamos la tarde, hay un largo pasillo de altos techos que recorremos dejando atrás una puerta antigua y también de forja artesanal, que siempre está abierta y separa los dos espacios, *hall* y corredor.

En el cuarto de estar, delante del mirador y sentada en una butaca junto a una mesa camilla, descansa mientras contempla la calle Tina Balenciaga.

A su izquierda, en la pared, veo enmarcado un diploma con fecha de 1905 y enseguida me explican que acredita un premio otorgado a José Balenciaga, padre de Cristóbal, cuando este tenía 10 años.

Se trata de la medalla de plata concedida por la Sociedad Española de Salvamento de Náufragos, reconocimiento a José, como patrón de *La Escampavía Guipuzcoana*, por salvar junto con su tripulación a los ocupantes de un barco que se encontraba en grandes apuros un día de fuerte temporal en Getaria.

Tina tiene 91 años. Y una mirada seria, aguda, sincera y de expresión algo cansada. Siempre amable, muy emotiva y generosa en mis visitas, comparte algunos de sus recuerdos conmigo.

Durante aquel invierno, sentadas alrededor de esta pequeña mesa cuadrada, pasamos tardes en las que, entre las dos hermanas, me describen al tío Cristóbal. Relatan sus inicios, su inmensa capacidad de trabajo y su carácter fuerte, luchador, apasionado y generoso. Y la estrecha relación que tuvo con su madre, con quien de niño hablaba en euskera.

Tina conserva una memoria ágil y un recuerdo nítido y luminoso de su propia infancia en San Sebastián. De la casa de costura de la calle Vergara, de los primeros recuerdos que tenía de mi abuelo Juan siendo una niña de aproximadamente 10 años y él, un joven de 25. Y de las charlas que mantenían en el taller, cuando ella ya era una adolescente.

Marti, más joven que ella, escucha con atención a su hermana y en determinados momentos le interrumpe para preguntarle detalles que desconoce. Entre las dos van tejiendo parte de la historia del *Universo Balenciaga*.

La mayor de las hermanas comienza puntualizando algo muy curioso. Y es que su tío indudablemente estaba dotado de una creatividad extraordinaria, pero que la gran habilidad que demostró con sus manos para manejar los tejidos y la facilidad que tuvo desde siempre en el dominio de la costura también era algo que sus propios hermanos poseían desde niños.

Este comentario siempre se lo oyó a su abuela Martina. Y ella misma conservaba el recuerdo de ver a su tía Agustina, con gran destreza, realizando camisas para la familia. Una buena cantidad de blusas en un solo día y con un acabado impecable.

Cuando Martina recordaba a su hijo Cristóbal en su temprana infancia, lo describía como un niño silencioso y muy observador. Jugando muchas tardes en el taller de Getaria con las telas, los alfileres y con un perrito que tenían en casa y al que le hizo un abrigo cuando tenía 5 años. También solía relatar que en cierta ocasión, con 10

años, acudieron desde Getaria a San Sebastián a una tienda con objeto de comprar una tela para un pantalón que ella le iba a confeccionar. El niño se dedicó a examinar los tejidos y enseguida decidió cual era el que le gustaba. Resultó ser uno de los de mayor calidad y más caros del establecimiento. Y cuando su madre le sugirió otros menos costosos, Cristóbal se negó. Le explicó a su madre que si no podían comprar aquella tela, prefería no tener un pantalón nuevo. Y ante el elevado precio del género y la imposibilidad de adquirirlo, volvieron a Getaria sin comprar ninguno.

Tina rememora su propia infancia y describe que, en 1919, sus padres junto con sus tres hijos mayores se trasladaron desde Cataluña, donde habían vivido unos años, a San Sebastián. Allí se incorporan a la vida familiar en este piso de la calle Vergara.

Me explica que era un piso grande, de largo pasillo y muchas habitaciones. Parte del piso estaba acondicionado como taller y parte como vivienda.

El taller donde trabaja mi abuelo y el pequeño grupo de modistas junto con el tío Cristóbal es una habitación no demasiado grande espaciosa, amueblada con dos grandes mesas. En una de ellas recuerda al tío Cristóbal, a mi abuelo y una cortadora y en la otra se sentaban las sastras y modistas. En las mesas había unos cajones donde se guardaban los utensilios de trabajo de cada trabajadora. En las paredes recordaba largas estanterías donde se almacenaban las piezas de tela. En una habitación contigua estaba situado lo que denominaban el probador, el espacio destinado a las pruebas.

El resto del piso fue vivienda y, de hecho, fue en esta casa donde nacieron sus siete hermanos. Y donde siguieron viviendo unos años, cuando el tío Cristóbal trasladó su casa de costura a la Avenida de la Libertad, 2.

En este nuevo emplazamiento, la primera planta estaba destinada a casa de costura y el segundo piso era la vivienda familiar donde convivían Balenciaga con su madre y su hermana.

Tina me describe cómo su padre, Juan Martín, trabajó con su hermano Cristóbal desde casi los inicios de este. Acudió a París, donde aprendió a curtir y trabajar las pieles y todo lo relacionado con el tinte y forrado de botones. Posteriormente enseñó el oficio a sus hijos Juan y Julián que, años después, desempeñarían este cometido en la casa de Madrid.

Ella y todos sus hermanos trabajaron junto a su tío en diferentes etapas a lo largo de su trayectoria. Pepe fue director de la casa de Barcelona. Rosi y Mariacho, vendedoras. Tere trabajó en el taller de sombreros. Carmenchu fue oficiala de

Sastrería. Y Manuela, «Chiqui», se ocupó durante unos años de la boutique de la casa de Madrid.

En 1936, al comienzo de la guerra civil y cuando Tina contaba con 20 años, el tío Cristóbal cerraba temporalmente sus casas de Madrid y Barcelona. Recuerda que inicialmente decidió ir a Londres, a la casa Worth, que en aquel momento estaba regentada por sus nietos, Jacques y Jean-Charles. Su idea consistía en trabajar unos meses en esta casa, hasta normalizarse la situación política en España y reiniciar la actividad en sus talleres.

Tina me relata que el tío Cristóbal, con 40 años, aún no había dado el gran salto a París. Sin embargo, su reconocimiento ya había traspasado la frontera de España y añade que «los herederos de Worth temieron la posibilidad de tener un competidor en su propia casa y por esta razón no le admitieron».

Ante esta negativa, comprobando que la situación en España no se iba a restablecer en poco tiempo y bajo la incertidumbre del futuro de su negocio, se decantó por la ciudad de la luz, donde el matrimonio Bizcarrondo le animó y ayudó a abrir el que en poco tiempo se convirtió en su prestigioso establecimiento de la Avenida George V.

Y una vez más, alentado por su madre, que textualmente le dijo: «Si tienes que volver a empezar, hazlo en París».

Marti comienza a describir sus propios años en la ciudad de la luz, a principios de los 60, cuando vivió con el tío Cristóbal en su apartamento de la Avenida Marceau. Un piso donde el mobiliario Luis XV del salón, los suaves colores de las paredes, los tejidos —terciopelos y rasos—, armonizaban deliciosamente. Me habla de los servicios de mesa de plata antigua y de las mantelerías de hilo blanco, perfectamente planchadas. De su predilección por los grabados y las antigüedades religiosas que poblaban la casa y del crucifijo de gran tamaño que tenía sobre su cama. Y más tarde me enseña algunas piezas, verdaderas maravillas, que ella conserva. Me explica que el tío Cristóbal se recreaba en la belleza y se rodeaba de ella. Su propia personalidad estaba expresada en aquel apartamento donde todo era delicadeza, equilibrio y perfección.

Describe al modisto como alguien muy generoso que ayudó a muchas personas sin jactarse nunca de ello. Discretísimo, sumamente silencioso, permanentemente concentrado, trabajador inagotable, muy serio y tremendamente exigente consigo mismo y con el personal de la casa.

Hacía muy poca vida social y le encantaba la lectura, pero apenas tenía tiempo para ello y en casa, durante aquellos años, solía escuchar música para relajarse. Le recuerda siempre trabajando y acudiendo a alguna cena muy de vez en cuando.

Durante los meses que precedían a la colección, el tío Cristóbal dormía con un cuaderno y un lápiz en la mesilla. Se despertaba durante la noche y anotaba lo que había acudido a su mente.

Marti hace hincapié en el sigilo con el que se trabajaba en el estudio donde el Maestro pasaba el día completo eligiendo telas, probando a las maniqués y cotejando figurines con Fernando Martínez. Y cómo al mediodía Gerard Chueca le tenía que interrumpir para recordarle que era la hora del almuerzo.

No le importaba trabajar todas las horas necesarias buscando el objetivo que se había propuesto y no acababa la jornada hasta conseguirlo.

En el estudio, el único que tenía permitido ser un poco ruidoso era el Yorkshire del modisto, Plume, un regalo de la esposa del actor Yul Brynner, Doris Kleiner. Plume jugaba y correteaba entre las maniqués, siendo el que rompía aquel ambiente de sigilo y concentración. Marti me relata que el perrito despertaba gran ternura en el tío Cristóbal y lo llevaba siempre consigo. Y describe que en cierta ocasión que ella y su tío fueron al cine, este ocultó a Plume dentro de su abrigo para poder introducirlo en la sala de proyección.

Años después, cuando murió, lo enterraron en el cementerio de perros de París.

INÉS INCHAUSTI. MAESTRA.

o «DIARIOS DE TRABAJO»

¡Yo tengo un recuerdo maravilloso del Sr. Balenciaga! Sobre todo, por lo que le debo. En primer lugar, estoy agradecida. Se ocupó de mí personalmente. Y tengo un recuerdo de la casa... ¡Era como estar en familia!

(Inés Inchausti)

Inés Inchausti fue maestra de Sastrería. Empezó a trabajar en 1948 en la casa de San Sebastián y lo hizo hasta 1968.

A lo largo de estos 20 años, trabajó en las cuatro casas de Balenciaga, pero principalmente en la de San Sebastián.

Desde niña tuvo amistad con las sobrinas del Maestro. La costura le gustó desde siempre y con 15 años empezó a trabajar en un pequeño taller de la calle Urbieta con dos modistas que habían aprendido el oficio en la casa Balenciaga. Con 19 años, el 19 de abril de 1948, pasó de este pequeño taller a la casa del *couturier*, bajo las órdenes

de la entonces directora, Encarna Ruiz. Su hermana, Pilar Inchausti, también trabajó en la casa, siendo responsable, durante casi 20 años, de la contabilidad de las tres casas españolas. Este aspecto estaba centralizado en San Sebastián.

Inés, inicialmente, ocupó el puesto de ayudante y pronto pasó a ser oficiala. En noviembre del mismo año hizo su primer viaje a Barcelona desde donde reclamaron varias modistas a San Sebastián para poder hacer frente al volumen de trabajo que había en aquel momento. En invierno, la tarea se multiplicaba en los talleres de esta ciudad.

Allí estuvo un mes en el que se hospedó en la misma casa de costura. Una de las plantas de la finca estaba acondicionada como vivienda y la entonces directora de la casa, Dominica Zubiarraín, y su esposo residían allí y alojaron a Inés, quien todavía era menor de edad y para hacer este viaje necesitó que su padre diese el consentimiento a la casa Balenciaga.

Este fue el primero de los numerosos viajes que Inés Inchausti hizo a Barcelona, Madrid y París a lo largo de su trayectoria en momentos puntuales, porque los talleres necesitaban personal extra para cubrir los copiosos encargos de la clientela. En otras ocasiones, porque Balenciaga le reclamaba en verano para atender las necesidades de la *maison* Givenchy. Y sobre todo, para preparar la colección de la nueva temporada en París y para ayudar a Emanuel Ungaro y otros discípulos de Balenciaga en su formación.

En diciembre de 2008 Inés Inchausti me recibió por primera vez en su casa de Madrid. En el *hall*, sobre una mesita, veo una fotografía del modisto de Getaria que hasta ese momento no conocía— y que hoy es portada de este libro —. Cuando me ve observándola me dice: «Me la regalaron las sobrinas del Sr. Balenciaga, cuando él falleció. Qué elegante y qué guapo era, ¿verdad?»

«Sí, muy elegante y apuesto», le digo. Pasamos al salón y nos sentamos en un sofá, desde donde me va señalando regalos y objetos que tiene colocados en la habitación. Recuerdos de su paso por las diferentes casas.

Durante nuestra conversación, con emoción, me va describiendo sus inicios, su recorrido en la alta costura y lo afortunada que se siente por haber trabajado con el modisto. Inés Inchausti fue la última persona a la que Balenciaga enseñó personalmente su técnica antes de retirarse.

Me insiste una y otra vez sobre lo perfecto que era todo en la casa Balenciaga: desde lo exigente e infatigable que era él, capaz de realizar un centenar de pruebas en un

solo día, el elevado estado de concentración en el que se sumía durante horas... hasta lo extremadamente riguroso que podía llegar a ser con una manga que no encontraba perfecta.

Y su actitud hacia el oficio, que ejercía con rigor monacal. Como si fuese la misión que tenía encomendada en su vida y de la que no podía sustraerse.

En cierta ocasión presencié en París cómo Balenciaga, indignado ante un trabajo realizado por uno de sus maestros, Salvador Camón, le dijo a este: «Si yo fuese Dios, ¡le daría a usted una casa de costura!». E Inés siempre recordó este momento en el que ella asoció esta frase a la manera en que el propio Balenciaga parecía entender su trabajo como la misión para la que Dios le había destinado.

Inés me habla de sus diarios; diarios de trabajo que ha ido escribiendo a lo largo de su trayectoria. Cuadernos donde en un principio va anotando lo que va aprendiendo para luego pasar a relatar también anécdotas, las conversaciones que mantiene con Balenciaga, con Emanuel Ungaro, con Peter (el hijo de una clienta americana al que le gustaba la costura y estuvo aprendiendo en la casa de París, más tarde en Madrid y luego se estableció en Italia), los nuevos detalles técnicos que cada temporada va aprendiendo junto al *couturier* en el estudio parisino, y el día a día en el taller.

La maestra se levanta del sofá, desaparece tras una puerta y vuelve a aparecer con dos cajas que abre y, efectivamente, están llenas de cuadernos. La mayoría son agendas donde principalmente aparecen apuntes de trabajo, dibujos, líneas y anotaciones al margen, que hablan de aplomos, la posición de la escuadra y el cartabón para trabajar el bias en las mangas, los embebidos... y lo que correspondía a lo aprendido en cada sesión, mientras estaba al lado de Balenciaga y este le enseñaba a probar.

Mientras va ojeando los diarios, recuerda y relata...

Tras aquel primer viaje a Barcelona, enseguida empezó a salir al salón con la maestra de Sastrería de San Sebastián, Toti Crespo, quien inicialmente le enseñó a probar y pronto hizo partícipe a Balenciaga de la destacada habilidad que Inés mostraba, tanto en la costura como en el corte y las pruebas. El modisto en uno de sus viajes a San Sebastián quiso presenciar cómo se desenvolvía esta en el salón. Fue a partir de ese día cuando el Maestro, siempre que se encontraba en la ciudad, reclamaba a Inés en su casa de Igeldo donde, personalmente, le enseñó a crear volúmenes, manejar los tejidos más complejos y probar.

Unos meses después, Balenciaga le empezó a requerir desde París. En un primer momento acudía allí para coser durante los preparativos de la colección.

Posteriormente, el Maestro solicitó su presencia en el estudio para, junto a Emanuel Ungaro y otros discípulos y maestros, proseguir con su aprendizaje en las pruebas. Sus estancias empezaron a ser más largas y, durante estas, también era una de las personas encargadas de realizar los patrones de la colección, a partir de los figurines. En el momento en que Ungaro fue ascendido a maestro, Inés fue la persona elegida por Balenciaga para ser la cortadora del joven Emanuel. Esto exigía trasladar su residencia a París y, no queriendo abandonar San Sebastián por largo tiempo, decidió no ocupar el puesto, pero si accedió a pasar un año en la ciudad de la luz formando a la persona que sería la cortadora del joven modisto.

Ojeando uno de sus diarios, Inés recuerda que la primera vez que fue a la capital de la moda, la casa le impresionó profundamente. No solo por su distinguida presencia, también por la cantidad de personal que trabajaba en los numerosos talleres y el contraste que existía entre la atmósfera de estos y la del estudio donde Balenciaga, con un carácter muy fuerte, infundía muchísimo respeto entre sus trabajadores. La mayoría de las modistas jamás entró en este espacio y él rara vez pasaba por los talleres en horas de trabajo. Muchas de ellas nunca llegaron a ver a Balenciaga durante los años que trabajaron en la casa. En París, la prensa y parte de la clientela denominaban al modisto *Fântome Couturier*.

La maestra abre otro de sus cuadernos, sonríe y me describe la ocasión en que Balenciaga deshizo una colección entera en Madrid y hubo que aplazar la presentación. Llegó dos días antes de la fecha fijada para el evento e Inés, que en aquel momento sustituía a Marichu Esnal en la dirección de su taller, presencié cómo se pasó de un trabajo prácticamente acabado a una labor que había que comenzar casi desde cero.

A lo largo de su relato me detalla cómo fue la elaboración de un determinado *japonés* (prenda de manga japonesa), de la meticulosidad empleada en un *ranglan* (prenda de manga ranglan) e insiste nuevamente en que el modisto era la perfección absoluta.

Volví a visitar a Inés, una gran conversadora, en repetidas ocasiones. Siempre espléndida y vehemente, compartió conmigo los momentos más evocados de su paso por las cuatro casas de alta costura. Me habló de su gran amistad con Marti Balenciaga, Fernando Martínez y Gerard Chueca. Me mostró las cartas que estos dos últimos le enviaban y algunos figurines que conservaba, realizados por Martínez, el figurinista.

Me hizo partícipe de su profunda estima por el Maestro, de su fuerte temperamento que algunos interpretaban como *mal carácter* y ella entendía como «la personalidad de un genio», y la sorpresa que causaba cada temporada con sus nuevas creaciones. No solo entre su clientela, también entre sus colaboradores y discípulos quienes describían su creatividad y capacidad de trabajo como algo insólito. Me insistió en la extremada obstinación del Maestro en la búsqueda de la manga perfecta, la caída perfecta, la prenda perfecta.

Balenciaga buscaba la comodidad, la ligereza, la simplicidad. ¡Y era de una elegancia tal...! Todo era elegante en él. Sus gestos, la agilidad de sus manos que ninguno conseguía imitar, aquellos dedos que parecía que se deslizaban sobre los tejidos... Nunca se verá cosa igual.

(Inés Inchausti)

o PEPITA GARCÍA. OFICIALA. MADRID.

«MEMORIA Y FASCINACIÓN»

Pepita García fue oficiala de Sastrería. Empezó trabajando con Juan Emilas y después pasó al taller de Marichu Esnal, en Madrid.

Permaneció en la casa desde el 11 de octubre de 1940 hasta el año 1959.

En el año 40, la encargada era Elena Gurruchaga y la directora Gloria Dorda. Cuando esta falleció, la hermana de Balenciaga, Agustina, dirigió la casa durante un corto periodo de tiempo. Pronto llegó Tina Balenciaga, procedente de Barcelona, donde se había formado junto a su hermano Pepe.

Trabajadora incansable, fiel a la casa, honesta y tremendamente agradecida es esta entrañable señora que generosamente me ha recibido en varias ocasiones para escucharme, responder a mis preguntas...y relatarme desde la emoción y una eterna gratitud a la casa Balenciaga, y en particular a Tina Balenciaga con quien mantuvo una profunda y afectuosa amistad durante toda la vida, cómo fue su recorrido profesional.

Esa visión romántica de Cristóbal Balenciaga, la admiración por el creador y su obra y las descripciones que hace de la labor artesanal que se lleva a cabo en el taller muestran a una persona delicada, sensible y amante del oficio. Desde siempre oí hablar a mi padre sobre ella. Él y mi abuelo la querían mucho.

La primera vez que me recibió fue en 2009 y después en el verano de 2016, cuando me volví a encontrar a una espléndida Pepita, esta vez de 90 años.

Su madre fue doncella de la marquesa de Casa Torres, la persona que ayudó a Balenciaga en sus inicios y, por caprichos del destino, siendo Pepita una adolescente, entró a formar parte del *Universo Balenciaga*.

Cuando llegó a la casa de la calle Caballero de Gracia, 42, esta acababa de iniciar su actividad tras la guerra civil y fue una de las primeras personas que se agregó. En aquel momento, el único taller de Sastrería era el de mi abuelo con dos cortadoras, Faustina Sabido y Juanita García, junto con un grupo de oficialas. Procedente de San Sebastián, acababa de llegar Felisa Irigoyen con varias modistas y pronto empezó a incorporarse más personal. Recuerda como si fuese hoy que, un año después, ella y sus compañeras llevaban sillas y otros objetos al edificio adyacente de la Avda. de José Antonio 9, cuando se produjo el traslado de la casa.

Pepita me habló del funcionamiento del taller, de su distribución y de lo «plácida y amorosa» que resultaba cada labor, de sus compañeras y la atmósfera de camaradería que se respiraba. De la colección, que «siempre salía bordada», de la gran calidad humana de Tina, la directora, quien, justa y generosa, ayudó en diferentes aspectos a muchas personas que pasaron por el taller. De mi abuelo Juan, de la expresión de sus ojos y su carácter bondadoso, de su rasgo perfeccionista y gran profesionalidad, de lo mucho que el personal y la clientela le apreciaba. De las manos *prodigiosas* de Felisa Irigoyen: «Tenía un don con la costura y... ¡un gusto extraordinario! Hacía unos lazos... ¡Qué lazos, Dios santo!»

Me describió a Balenciaga: «Todo un Señor. Una persona fascinante. Un ser especial cuya mirada impactaba, aún sin mirarte».

Gran parte de lo narrado por Pepita García, todo ello muy interesante, aparece reflejado en los diferentes capítulos de este libro. Pero lo que me cautivó de ella fue su capacidad para expresar emociones a través de la palabra: «Yo empecé a ser persona el día que entré en Balenciaga».

Sus comienzos...

«Acababa de terminar la guerra. Habían sido años muy duros. Yo era casi una niña y una vecina, que trabajaba en Balenciaga e iba al Hotel Palace a entregar las prendas

a las clientas, decía que “se le movían los zapatos en las alfombras”. Y yo pensaba: “¡Uy, qué cosa tan buena debe ser esa...!”

»Quería trabajar en la casa Balenciaga y empecé a ir todas las tardes a Caballero de Gracia. Entonces había un cordón en la puerta del que se tiraba para llamar. Al fondo del pasillo estaba la Srta. Gurruchaga y cada día le preguntaba: “¿Necesitan una aprendiz?”»

La Caja de Entregar...

«Empecé como aprendiz y volaba por la calle. Al principio, llevando una caja grande que, a mí, se me hacía pequeña. ¡Me sentía tan ilusionada trabajando en aquella casa...! ¡Y claro que me acuerdo de la primera vez que me mandaron a entregar una prenda! Tenía 14 años y fui al Hotel Palace. Allí me recibió la doncella de la Sra. de Paternina. Después fui donde las hermanas García Antón.

» [...] Había un almacén donde se dejaban las prendas listas para entregar. Las colocábamos en cajas de madera que tenían una correa de cuero por donde las sujetábamos. Dos o tres prendas que separábamos con papel, con mucho cuidado, para luego llevarlas a la clientela».

Los primeros pasos en la costura...

«Empezábamos haciendo hombreras, caderas y picando cuellos. Las hombreras... ¡eso era un arte! Se hacían con entretela y guata. Les dábamos muchas puntadas, todas cortitas e iguales, con mucho amor, para darles la forma del hombro. Y hacíamos unas caderas... ¡qué caderas! Y los cuellos... aquellos cuellecitos vueltos que iban picados y se les daba forma con las manos... ¡siempre estaban perfectos!

» [...] Inicialmente aprendíamos lo que era el hilo al hilo, el contra y el bies, para trabajar conjuntamente la tela con la entretela. Casábamos una con otra y el hilo debía ir en el mismo sentido, todo se hacía minuciosamente. Si alguien no veía bien, se le daba una lupa para que el resultado fuese perfecto.

» [...] Trabajábamos el interior de la prenda con todo detalle...mojábamos las entretelas y luego se planchaban al hilo, para que después no encogiesen, con unas planchas de hierro que estaban siempre calientes sobre unos fueguitos pequeños».

La primera vez que vio a Balenciaga...

«Yo era una niña de 14 años. Llevaba muy poco tiempo en la casa. Ese día ya había terminado mi trabajo y me senté a leer encima de un baúl de mimbre, donde se guardaba la crin de caballo que se utilizaba para hacer los maniqués. Entonces pasó Balenciaga. Yo no le conocía. Me miró y me dijo : “Tú trabajas aquí?” “Sí, soy aprendiz”, le dije. Y respondió: “Entonces, ¿deberías estar en el taller, haciendo hombreras!” A mí me pareció muy bien y volví al taller. Después mis compañeras me dijeron: “Pero, ¿no sabes quién es? ¡Es Balenciaga!”»

Balenciaga y el zapatero de la calle Velázquez...

«Un día, siendo aprendiz, me dieron una caja llena de zapatos del Sr. Balenciaga, cada uno con su horma, para llevarla a un zapatero muy famoso que trabajaba divinamente, Miranda, en la calle Velázquez. Fui andando y la caja pesaba una barbaridad... cuando llegué, Balenciaga estaba esperando y cuando me vio llegar con aquella caja, casi más grande que yo, me señaló un coche negro y me dijo: “Entra en el coche y espérame”. Más tarde, él se sentó a mi lado y el chófer nos llevó hasta el taller. Cuando llegamos, yo me sentía muy orgullosa y dije: “¡No me riñáis por llegar tarde, porque vengo con el Sr. Balenciaga!”»

Una mañana Balenciaga pasó por el taller...

«Yo ya era oficiala y estaba planchando un abrigo de otomán negro. Balenciaga pasó a mi lado por el taller y, de repente, se dio la vuelta. Se bajó un poco las gafas, miró por encima de ellas y se fijó en un bolsillo que, al coserlo, no había quedado perfectamente casado. La diferencia, como mucho, era de dos milímetros. ¡Dos milímetros!
¡Tenía mirada de lince! Se enfadó muchísimo y yo ¡me llevé un disgusto...! ¡Era tan perfeccionista... tan perfeccionista! ¡No se le escapaba puntada sin hilo! ¡Era un genio!»

En San Sebastián...

«Años más tarde, un verano nos preguntó Tina si queríamos ir a trabajar a la casa de San Sebastián. Yo nunca había visto el mar. Fuimos Emilita Carriches, Carmen de Las Barreras y yo. Ya en San Sebastián, un mediodía salíamos del taller y en aquel momento llegaba Balenciaga. Me acerqué a saludarle y, muy amable, nos invitó a merendar a su casa de Igueldo. Pasamos la tarde con su hermana Agustina. ¡Era un encanto!»

Recordando y reflexionado...

«Tantos recuerdos de aquella casa... ¡Qué prendas! Unos sastres, unos vestidos... ¡Verdaderas maravillas! Y a Balenciaga en una ocasión le vi coser... ¡Cómo cosía! ¡Y cómo planchaba! ¡Cómo enhebraba las agujas! Tenía unos dedos que volaban... eran etéreos. Él revolucionó el mundo de la moda. ¡Era superior!

»[...] Trabajar en Balenciaga tenía mucho prestigio. Era garantía de confianza y profesionalidad. ¡Aprendí tantísimo durante todos aquellos años...! Todo lo que me enseñaron me sirvió para mis posteriores trabajos... ¡Y para el resto de mi vida! ¡Comprenderás que todo lo que recuerdo de aquellas personas es tan bonito de recordar...!

»La casa Balenciaga ha sido el eje de mi vida»

(Pepita García)

o ANA MARI CASADO. MANIQUÍ.

«EN EL SALÓN»

[...] y al llegar a este extremo quiero hablar de los maniqués.

Mala es la elección de esta palabra. El maniquí no es ese instrumento de madera, desprovisto de cabeza y de corazón, en el que cuelgan los vestidos como en una percha. El maniquí viviente, creado por el gran Worth, el primero de este nombre, iniciador de la industria de la alta costura, prueba de un modo claro que el maniquí de madera no respondía a los fines para los que había sido creado. El maniquí viviente es una mujer que debe ser más mujer que todas las mujeres. Debe reaccionar bajo un modelo, adelantarse a la idea que nace con sus propias formas y ayudar por sus ademanes y actitudes, por la expresión de su cuerpo, a la génesis laboriosa del hallazgo.

(Paul Poiret. *Vistiendo la época*. 1930)

Ana Mari Casado fue maniquí durante nueve años en la casa Balenciaga de Madrid, desde principios de los 40 a principios de los 50.

En 2009 tuve la oportunidad de pasar una tarde con ella en la que amablemente me describió su trabajo, el ambiente que se respiraba en la casa y la satisfacción que le produjo trabajar en ella.

Me recibe en su apartamento cercano al Paseo de la Castellana, en Madrid. El portal y la escalera, *art déco*, me resultan evocadores desde el primer momento. Subo al tercer piso y, cuando me abre la puerta, aparece una Ana Mari informal, un tanto bohemia. Vestida de negro, con un pantalón y un jersey de punto entallados, una amplia sonrisa y, tras ella, un salón impregnado de una luz dorada con destellos verdes, que proceden de las copas de los árboles que quedan al otro lado del cristal, muy cerca de la fachada de la casa.

Nos sentamos en un largo sofá que ahora, con esta luz sobre él, se percibe irisado y un tanto fantástico. Delante del sofá hay una mesa baja de cristal y dos álbumes de fotos que ya tiene preparados para enseñármelos y describirme cómo fue su paso por la casa Balenciaga.

Ana Mari, andaluza de nacimiento y madrileña de adopción, se describe como soñadora y entusiasta. Conversamos sobre sus años de trabajo en la casa y no duda en decirme que los recuerda como unos de los más felices de su vida.

Para ella no fue difícil entrar a trabajar en la casa de Madrid. Tenía 18 años y quería ser maniquí en la casa Balenciaga. De esta manera, una mañana, un amigo le presentó a María Ozcáriz, la maestra del taller de sombrerería, quien tenía mucha relación con el *couturier*. Anteriormente a ser sombrerera fue maniquí y, como muchas otras trabajadoras, también procedía de la casa de San Sebastián, siendo otra de las personas de gran confianza del modisto.

Ana Mari Casado tuvo la suerte de que Balenciaga estaba ese día en Madrid y la sombrerera se lo presentó esa misma tarde en la que él le hizo caminar por el salón para comprobar qué estilo tenía y cómo se desenvolvía. Recuerda aquel encuentro como algo agradable y bastante corto. Balenciaga estuvo muy amable, pero también callado y serio, y la maniquí me explica que no le hizo ninguna observación sobre su estilo ni su figura pero al día siguiente le llamaron por teléfono para incorporarse a trabajar.

Enseguida se sintió integrada en la casa donde el ambiente era muy familiar y guarda un recuerdo estupendo de sus compañeras, especialmente de la directora Tina Balenciaga y la maestra Marichu Esnal.

Aunque la costumbre de Balenciaga era explicar personalmente cómo desfilan —con el tallo y las caderas basculadas hacia delante— a quien empezaba, a Ana Mari nunca se le dijo que debía adoptar un estilo concreto, ni se le enseñó cómo andar. Parece ser que desde el primer momento Balenciaga consideró que su forma de hacerlo era la adecuada.

Tampoco le resultó difícil adaptarse a la personalidad de la casa porque desde sus comienzos como maniquí se sentía cómoda dentro de cada prenda, tanto si lo que llevaba era un sastre, como un vestido de noche. Aunque sí recordaba sentirse más a gusto con prendas jóvenes y también, que según iban avanzando las temporadas, los modelos que Balenciaga le adjudicaba le gustaban más y se identificaba plenamente con ellos.

Su referente era África Martín, la maniquí más veterana de la casa. África, una mujer admirada por su belleza, presencia y gran personalidad, en los círculos sociales era denominada «La Diosa».

Cuando el modisto iba a Madrid, se fijaba en las maniqués y les aconsejaba que comiesen carne a la parrilla y no engordasen, pero tampoco pretendía que estuviesen muy delgadas porque él daba mucha importancia a que tuviesen cuerpos con los que las clientas pudieran sentirse identificadas. Y entre estas, había todo tipo de morfologías.

Abre uno de sus álbumes de fotos y me enseña imágenes suyas en Madrid, Barcelona, Sevilla, San Sebastián, Niza... siempre vestida de Balenciaga. Me dice que, después de conocer lo que es vestir una prenda del modisto, no es nada fácil llevar algo que no posea su sello. De hecho, cuando deja la casa, en los 50, seguiría encargando la ropa allí.

De la casa madrileña solo conserva tres fotos: dos de la colección y una de la cabina, ya que en aquellos años no había costumbre de hacer fotografías en el lugar de trabajo, ni tampoco de los modelos de temporada. Esto último estaba prohibido por la casa.

A través de las instantáneas que me va mostrando, va recordando anécdotas... sus viajes de fin de semana a Niza, los días que se presentaba la colección en Madrid, Barcelona y San Sebastián:

Teníamos una clientela estupenda. Muy distinguida. Muy seria. En Madrid, a Carmen Polo, la esposa de Franco, le preparaban un sofá para que viese la colección. Empezaba a las cuatro de la tarde. Ni un minuto antes ni un minuto después. La casa Balenciaga era muy puntual, muy austera y muy tajante. No esperaba a nadie. Si llegaba la mujer del generalísimo cuando ya había empezado la colección, esta continuaba y nadie se levantaba. La clientela de Madrid, en su mayoría, pertenecían a la aristocracia y no sentían ningún aprecio por esta señora.

(Ana Mari Casado)

Me describe el espacio destinado a las maniqués: la cabina. Una pieza cerrada que formaba parte del salón, donde había un panel con los figurines numerados de todas las prendas de la colección y una muestra del tejido de cada uno. Además, había un espejo de tres cuerpos, los armarios donde estaban los modelos de la Temporada, el armario de los patrones y los tocadores en los que guardaban sus objetos personales y se arreglaban.

La maniquí hace hincapié en la austeridad con que se presentaba la colección y con la que se mostraban los modelos diariamente a la clientela: prácticamente no se hacía uso del maquillaje y el cabello siempre se llevaba recogido. Durante muchos años, las maniqués llevaban un moño alto y, posteriormente, un moño a media altura. Eran postizos que debían utilizar si la prenda que iban a presentar era de Fantasía y si ésta era de Sastretería, simplemente llevaban el pelo recogido bajo los sombreros realizados en el taller de María Ozcáriz.

La misma sobriedad se manifiesta en la presentación de la colección. La clientela es recibida por las vendedoras, quienes entregan una tarjeta y un lápiz para que las señoras anoten el número del modelo o modelos que les interesa. A ambos lados del salón hay dos o tres hileras de sillas doradas, las clásicas de las casas de alta costura, reservadas para ellas. Toman asiento y bajo la suave luz de los apliques de la pared y las lámparas del techo, unos discretos jarrones con flores blancas dispuestos para la ocasión y, a la hora fijada, las maniqués, muy silenciosas, salen una a una y recorren la estancia de principio a fin. Serias y concentradas, llevan en la mano una tarjeta con el número del modelo. Se cruzan al final del recorrido: mientras una sale de la cabina, otra entra y rápidamente es vestida por chicas del taller. Solo en el caso de que se presente el mismo modelo en dos colores diferentes, hacen aparición dos maniqués a la vez. En el salón, dos horas de silencio absoluto. Algún cuchicheo, pero nada más.

La colección finaliza generalmente con un vestido de noche y en alguna temporada se muestra, como colofón, un vestido de novia. La clientela celebra la colección con un aplauso.

Una vez finalizada la sesión, las maniquíes se desvisten, se sientan con los pies en alto, les llevan refrescos y descansan un rato, antes de marcharse.

Mientras tanto, en el salón, parte del público se va para volver días después a realizar sus encargos y parte se queda hablando con sus respectivas vendedoras, a quienes piden que les muestren de nuevo los modelos previamente elegidos y que han anotado en las tarjetas. De esta forma, la ayudante de la vendedora recoge la prenda de la cabina y, en la mano, se la muestra a la clienta. Muchas consultan el precio y empiezan a hacer sus pedidos. Quieren ser las primeras en comprar y las primeras en vestir porque saben que en pocos días los talleres van a estar a rebosar de trabajo y van a tener que esperar una o dos semanas a ser atendidas.

Ana Mari me habla sobre la importancia que tiene el papel de la vendedora, un elemento fundamental del engranaje. Las clientas asiduas tienen su maestro favorito y su propia vendedora. Esta conoce el gusto de cada señora, sus aficiones, estilo de vida y entre ambas se establece una relación de cierta complicidad, al igual que con los maestros. La vendedora tiene mucha información sobre la clienta, que aprovecha para tener tema de conversación con ella y propiciar que la venta no sea tan fría. Las casas de costura primaban que fuesen personas cultivadas, elegantes, impecablemente vestidas y grandes conversadoras.

Una vez pasada la colección y la casa vacía, se recogen todas las prendas de la cabina, se llevan a los talleres y se refrescan. Esto significa que se airean, se cepillan y se planchan. Y la mañana siguiente vuelven a su armario, en la cabina. Esto se repite cada día con las prendas que son vestidas por las maniquíes. En todas las casas y durante toda la temporada.

Ana Mari recuerda que una vez que empezaban los preparativos de la colección, y durante un mes aproximadamente, ella y sus compañeras pasaban prácticamente toda la jornada laboral de pie, mientras Juan Emilas y las cuatro maestras de Madrid, les probaban los alrededor de cuarenta modelos que presentaba cada una:

Era muy cansado estar tantas horas de pie durante las pruebas, pero te acababas acostumbrando. Cuando ya estaba casi todo preparado, llegaba el Sr. Balenciaga y África Martín, Emilia Pedrajo, otra compañera —ahora no

recuerdo su nombre—y yo pasábamos toda la colección para él. Se sentaba en el salón, nos decía que nos acercáramos y empezaba a quitar piezas: mangas, cuellos... descosía muchas prendas.

El señor Balenciaga se quedaba hasta el día en que se presentaba. La veía — la colección— en el salón. Se abrían las puertas de los probadores y delante se colocaba un biombo. El se colocaba detrás de él. Nadie se podía imaginar que estaba allí. Al día siguiente volvía a París.

(Ana Mari Casado)

En Madrid se presentaba la colección durante dos semanas. De lunes a viernes, a las cuatro de la tarde. Y los sábados, a las diez de la mañana. Si los modelos a mostrar eran más de ciento veinte, acudían maniqués de San Sebastián y Barcelona como complemento.

Las cuatro maniqués de la casa madrileña pasaban igualmente la colección en Barcelona y San Sebastián, donde las casas eran muy distinguidas y también más pequeñas. Por esta razón, durante algunos años, en ambas solo hubo una maniquí. En el periodo en que trabajó Ana Mari en Balenciaga, por Barcelona pasaron Dora y Magda. En San Sebastián, María Jesús, Helga, Angélica, María Luisa y Amelia y, posteriormente, Angélica pasó a la casa de Madrid como vendedora.

En Bilbao y Sevilla se presentaba parte de la colección en un hotel, pero en estas ciudades no se mostraban todas las prendas. Solo se enviaba lo considerado más oportuno para el público de estas ciudades, como ocurría con lo que se enviaba de Francia a España.

Las encargadas de acudir a Bilbao y Sevilla pertenecían a la casa de San Sebastián: la vendedora Conchita Crespo, la oficiala Corito Besné y María Luisa —no recordaba su apellido—, la maniquí.

En estas ciudades, una vez que las señoras habían visto los modelos, a las que estaban interesadas en alguna prenda, la oficiala le tomaba las medidas y allí mismo preparaba una *toile* que se llevaba a San Sebastián. Y con esta *toile* una persona del taller, que exclusivamente se dedicaba a ello, realizaba un maniquí. De esta manera se elaboraba la prenda de principio a fin, la cliente no tenía que desplazarse y, una vez acabado, el traje era enviado a su casa.

A lo largo de todo el año, aparecían nuevas clientas y también señoras rezagadas que no habían visto la colección y querían adquirir nuevos modelos. Algunas sabían concretamente lo que buscaban: un traje sastre, un abrigo, un vestido de cóctel o uno

de noche... En estos casos, una o varias maniqués —en función del número de prendas requeridas— iban vistiendo los modelos solicitados y, uno a uno, se exhibían en el salón al mismo tiempo que la vendedora explicaba a la señora sus cualidades y precio y su ayudante le mostraba la pieza de tela procedente del almacén, para que pudiera apreciarla.

En caso de que la clienta no tuviese una idea preconcebida, la vendedora entablaba conversación con ella sobre el uso que deseaba dar a la prenda, su forma de vida, costumbres... para así, asesorarle sobre los modelos que mejor podían adaptarse a ella y, después, presentárselos.

Ana Mari sigue pasando páginas de sus álbumes y me enseña una fotografía donde aparece con un conjunto de vestido y chaqueta de hilo, en color fucsia. Me explica que este conjunto procede de una colección primavera-verano de principios de los 50.

La casa regalaba a las maniqués un modelo al final de cada temporada. Podían elegir el que quisieran, salvo que alguna clienta también estuviera interesada en el mismo. En ese caso, las maniqués debían escoger otro.

Finalizada la temporada, las aproximadamente ciento veinte prendas realizadas para la Colección eran adquiridas por la clientela a un precio muy inferior al original. Las vendedoras, llegado el momento, se encargaban de comentar esto a su clientela más asidua. Muchas señoras estaban interesadas en estas prendas y cuando salían a la venta y en pocos días, en el panel de la cabina, junto a cada uno de los figurines aparecía escrita a lápiz la palabra «reservado». Si sobraba algún modelo, lo compraban las maniqués a bajo precio, pagando mes a mes.

Cada colección, superaba la anterior. Después, cuando trabajé con otras firmas, comprendí lo que siempre se había dicho sobre: el rigor, la grandiosidad y a la vez, la sencillez de la casa. El Sr. Balenciaga era *la perfección*.

(Ana Mari Casado)

- ENTREVISTAS

CARMEN CARRICHES. OFICIALA

o «LA DISCRETA SEÑORITA ESPAÑOLA»

Carmen Carriches fue una de las modistas más destacadas que trabajaron con Balenciaga. Desarrolló su trabajo desde 1952 hasta 1968 en Madrid. También trabajó en París, durante el verano, para Monsieur Givenchy, por deseo de Balenciaga.

Ocupó el puesto de oficiala en el taller de Fantasía de la maestra Felisa Irigoyen durante todos estos años. Como responsable de todos los vestidos de novia y vestidos de noche que se hacían en el taller de Felisa, realizó muchas creaciones importantes de la casa. Una de ellas fue en 1960: el vestido de novia de Fabiola de Mora y Aragón, reina de Bélgica. Creación emblemática del modisto.

Carmen fue una de las personas que representaron el modelo con el que se definía a la casa Balenciaga: elegancia, seriedad y discreción absoluta.

Balduino, rey de Bélgica, cada vez que Carmen viajaba a Bruselas y llegaba al palacio de Laeken para atender las necesidades de Fabiola, le miraba y sonriendo decía: «¡Ya ha llegado la discreta señorita española!»

Esta entrevista, realizada a Carmen en 2007 cuando ella contaba con 77 años, muestra la pasión y el profundo respeto que tenía por su trabajo y por el talento de Balenciaga, así como los entresijos de la costura de este vestido y vicisitudes que lo rodearon.

Carmen, tú fuiste la artífice del vestido de novia de Fabiola de Bélgica, en 1960. ¿Me puedes describir este vestido?

Sí, claro. Es un vestido realizado en satén duquesa y visón.

La cola-manto es una preciosidad. Cae desde los hombros y en la espalda lleva unos pliegues huecos que le aportan muchísima elegancia al vestido, que por un lado es muy sencillo pero este detalle que te cuento, es lo que le da un aire muy regio. Y a Fabiola, que es una mujer muy sobria y muy pausada, de movimientos suaves, esta línea le iba muy bien. Armonizaba con ella.

El talle queda un poquito bajo y la manga es japonesa. La cola no es especialmente larga y es que el Sr. Balenciaga fue muy cuidadoso con este detalle, y con muy buen criterio no la alargó mucho porque era un raso muy pesado y además, en la cola, el tejido iba en doble. El visón iba incrustado en el escote, en todo el contorno del manto y en el talle.

El satén, de un color blanco precioso, oficialmente fue creado por un proveedor español pero al Sr. Balenciaga no le acabó de convencer este tejido y finalmente el

que lo suministró fue la casa Abraham de Zúrich, que consiguió el color exacto al del visón. El tejido inicial también estaba muy bien, pero le faltaba ese pequeñísimo matiz para ser idéntico al tono del visón. Y sabiendo cómo era el Sr. Balenciaga, puedes imaginar que este tejido no se utilizó.

Me puedes explicar, Carmen, ¿cómo fue el proceso de creación del vestido?

Bueno, fue algo rodeado de mucho misterio y secretismo. Ten en cuenta que vivíamos en pleno franquismo. Iba a ser la primera boda televisada en directo desde el exterior de España (¡recuerdo que días antes de casarse Fabiola, se agotaron los televisores en las tiendas!). Y había mucha expectación porque era una aristócrata española la que se casaba con el rey de Bélgica y los periodistas tenían mucho interés.

Aproximadamente, dos meses y medio antes de la boda, empezamos a hacer el patrón, en el taller de la Srta. Felisa. Y entonces, una hermana de Fabiola, en un despiste y estando un día en la peluquería, se le ocurrió comentar cómo iba a ser el vestido de su hermana. Y te puedes imaginar... esta información, enseguida se vendió a un periódico.

El Sr. Balenciaga cambió el modelo y a partir de ese momento y hasta que llegó a Bélgica, el vestido solo lo vio el Sr. Balenciaga, Fabiola, Felisa, mis tres ayudantes y yo.

Se dispuso de una habitación que en aquel momento estaba vacía en la casa de Madrid, para hacer el vestido. Estaba cerrada bajo llave y solo entrábamos mis ayudantes (Socorro Martínez y Nati González) y yo. Ni siquiera pasaban las limpiadoras por allí.

Las pruebas se las realizaba el Sr. Balenciaga a Fabiola, en casa de él. Un piso que en aquel momento tenía en la calle Álvarez de Baena. Cada vez que él venía de París para probarle el vestido a la novia, nosotras sacábamos la prenda por la puerta trasera del taller, en la calle Caballero de Gracia. La metíamos en un taxi, la llevábamos a casa del Sr. Balenciaga y allí se quedaba él con Fabiola y la Srta. Felisa, a la que daba las indicaciones pertinentes una vez acabada la prueba; para que luego me transmitiese a mí todos los detalles para continuar con la costura.

Mientras tanto, nosotras esperábamos durante hora y media tomando un café en el Museo del Prado. Pasado ese tiempo, volvíamos a casa del Sr. Balenciaga. Recogíamos el vestido, lo volvíamos a meter en un taxi y de vuelta al taller, se guardaba en aquella habitación. Así se hizo el vestido.

¿Cuántas pruebas fueron necesarias?

No recuerdo bien si fueron tres o cuatro, porque el Sr. Balenciaga era sumamente perfeccionista y a veces realizaba bastantes pruebas.

Durante todo el proceso, además, se utilizó un maniquí hecho expresamente para ella, con sus medidas y sus defectos.

Esto, en un principio, solo se utilizaba con las clientas extranjeras cuando no podían acudir a las pruebas, pero en el caso de Fabiola, también se utilizó porque como te digo, el Sr. Balenciaga era sumamente perfeccionista y lo quería así.

Además, Fabiola tenía un problema en la columna vertebral y esto le originaba un defecto en un hombro y una cadera, que había que corregir con el vestido.

Entonces, tener el maniquí nos proporcionaba la posibilidad de probar el vestido las veces necesarias y tener la seguridad de que la prenda iba a quedar perfectamente aplomada.

Entonces, ese vestido guardaba «secretos» en su interior...

Siempre que una clienta tiene algún tipo de imperfección, la alta costura, con sus técnicas y su sistema artesano, se encarga de corregir visualmente estos defectos y mostrar una presencia impecable, claro.

Y el Sr. Balenciaga era un *mag*o en esta cuestión.

Fabiola por su problema de columna, tiene un hombro un poco más caído que otro y una cadera más alta que otra.

Para que el vestido le quedase perfectamente aplomado, le hicimos un corsé de *grosgrain* como los hacíamos en la casa. Con tiritas de *grosgrain* y todas las costuras rematadas. El corsé quedaba recto, perfecto. Y era luego cuando se iba «calzando» en la zona de la cadera, con capas de guata de una lana maravillosa, que ya no existe. Capas, que se iban colocando en disminución, de más gruesas a más delgadas. Cada capita iba disminuyendo 1 cm, hasta acabar en un punto. Hasta conseguir que esa cadera quedase como la otra.

Y la rectificación del hombro, se hizo en el vestido. Con la hombrera. Una hombrera era muy finita y la otra era más gruesa. Llevaba el grosor que necesitaba para darle la altura adecuada e igualarlo con el otro hombro.

De esta manera, ella no notaba nada especial, su defecto no se apreciaba y el vestido le quedaba perfecto, claro.

¿Cuánto tiempo se tardó en hacer el vestido?

Se tardó mes y medio y, durante ese tiempo, no solo se hizo el vestido de boda de Fabiola; igualmente se realizó todo el vestuario de sus tres hermanas y su madre, la marquesa de Casa Riera.

Todo se hizo en el taller de Felisa Irigoyen. Eran muchísimas prendas y eso paralizó el taller, hasta el punto de que una clienta americana —que aprovechando que venía en esta estación del año a España para la caza de la perdiz, cada invierno se hacía ropa para ella y sus hijas—, se enfadó muchísimo cuando se le explicó que tenía que esperar. Se marchó y no volvió nunca más.

Y como anécdota te diré que el proveedor español que envió el primer tejido para el vestido también mandó una muñeca para que le hiciéramos un vestidito igual al de Fabiola, a escala, y se lo enviásemos para guardarlo como recuerdo. Ese vestido lo hice yo. Y también el patrón. Era una monada, un patrón pequeñito. Me hubiese gustado conservarlo, pero se quedó en el taller, guardado en el cajón de la Srta. Felisa y, al cierre de la casa, se perdió.

Con tanto interés que suscitaba el vestido y entre tanto periodista... ¿Cómo se hizo para llevarlo a Bélgica y que no lo viese nadie?

Bueno, verás; el vestido, dos días antes de llevarlo a Bélgica, el 8 de diciembre de 1960, salió del taller de la Srta. Felisa a las 3 de la mañana y se trajo a nuestra casa en el coche de mi cuñado, un Gordini.

Tina Balenciaga le dijo a mi madre que custodiase el vestido. Y ella estuvo dos días sin salir de casa, hasta que en una caja de dos metros de largo el vestido por un lado y el manto, por otro —porque iba desmontado— así como la tiara ducal, en forma de corona —que el estado español le había regalado a Fabiola con motivo de su boda con Balduino— volvieron a salir en el mismo coche para llevarlo al aeropuerto.

La tiara también la llevábamos nosotros porque el vestido se le había probado con ella y, además, había que coserle el velo.

A Bruselas fuimos Ramón Esparza, la Srta. Felisa Irigoyen y yo, para vestir a Fabiola. Cuando llegamos, vino un coche oficial con seis motoristas para custodiarnos hasta el palacio de Laeken.

Recuerdo que, nada más llegar a palacio, sacamos el vestido y lo colgamos de una lámpara. Una araña maravillosa.

Lo colgamos allí para dejarlo extendido y, al día siguiente, coserle el manto.

Después nos fuimos al Hotel Palace donde nos alojamos aquella semana.

¡Yo no dormí en toda la noche! Porque empecé a pensar... y esa lámpara... ¿mantendrá el peso del vestido? Aunque pusimos unas sillas debajo para recoger el máximo peso.

Al día siguiente estaba perfecto. Lo montamos y, tres días más tarde, el 15 de diciembre, se celebró la boda en la catedral de San Miguel y Sta. Gúdula de Bruselas. Los dos días anteriores también estuvimos vistiéndola; primero para «El baile de los artesanos» y después para el baile que dio la víspera de su boda, donde llevaba un vestido de Marbel.

El día de su boda estaba espléndida con aquel vestido. Fue un trabajo que resultó muy satisfactorio.

Y con motivo de la boda de Fabiola, fue la primera vez que fuiste al palacio de Laeken, pero no la última, ¿verdad?

Así es. Después volvimos Felisa Irigoyen y yo en bastantes ocasiones.

La madre de Fabiola era amiga íntima del Sr. Balenciaga y siempre fue clienta de la casa, en Madrid. Entre ellos siempre hubo una relación muy especial, de mucho cariño. Entonces, aunque Fabiola tenía sus propias modistas en palacio, nosotras acudíamos por deseo del Sr. Balenciaga, siempre que la reina de los belgas nos reclamaba.

El primer vestido que se le hizo a Fabiola, en Eisa, fue el de presentación en sociedad. A ella y su hermana. Posteriormente el vestido de novia. Y a continuación dos vestidos para su visita al Vaticano, cuando fue a conocer al Papa. Uno en color blanco y el otro en color hueso. El mismo modelo, para que escogiera ese día el que considerase más acertado. Todos se hicieron en el taller de Madrid. Y los dos últimos se acabaron en el palacio de Laeken. Allí le hicimos el escote y la pegadura de mangas.

En un ala del palacio, había un salón enorme con departamentos estancos donde iban colocadas todas las prendas en orden, según las iba vistiendo.

En la entrada de esta gran habitación, sobre una mesa, estaba el libro donde se iba anotando la vestimenta de cada día.

Tenía dos doncellas que se encargaban diariamente de preparar las prendas que iba a llevar y de elegir los complementos adecuados: los zapatos, sombrero, guantes, la flor...

Y en una habitación contigua, montaron un taller de costura con una máquina eléctrica, para cuando fuésemos Felisa Irigoyen y yo.

Por último Carmen, se habla del respeto que Cristóbal Balenciaga infundía en el taller... Tú, que has tenido trato personal con él, ¿me podrías describir al hombre que había tras el modisto?

Claro que sí. Yo tuve mucho trato con el Sr. Balenciaga a partir de la costura de este vestido. Durante este tiempo me acerqué muchas veces a él para hacerle preguntas porque quería hacer el trabajo perfecto y te puedo decir que era encantador. ¡Encantador!

Después, en París he coincidido mucho con él. Siempre cercano y atento. Era un hombre muy callado, muy serio, con mucho carácter y no soportaba un trabajo mal hecho. Y es verdad que se enfadaba mucho. Pero nunca me pareció motivo para temerle. A mi hermana y a mí nunca nos inspiró turbación y a muchas otras personas, tampoco.

Lo que siempre me ha parecido es que él detectaba quien se quedaba cohibido ante él y esto no le agradaba. Sin embargo, cuando te acercabas con naturalidad y le preguntabas lo que fuese, era un hombre muy asequible, una persona con la que se podía hablar. Sumamente agradable. Y creo que esto te lo dirá cualquier persona que haya tratado con él.

El Sr. Balenciaga era un hombre cariñoso, pero muy reservado y yo diría que tímido. Y sé que su manifestación más expresiva con el personal de la casa es esto que te voy a contar: Cuando terminamos el vestido de Fabiola, se acercó a mí, me pellizcó la mejilla, me dio un beso y me dijo con una sonrisa: «Carmencita, todo está perfecto». Y así era Balenciaga.⁴

⁴El traje nupcial volvió a Carmen Carriches en repetidas ocasiones, 20 y 40 después de su costura. Se precisó de su asesoramiento técnico para ser restaurado.

La reina Fabiola de Bélgica donó su vestido de novia a la Fundación Cristóbal Balenciaga.

EMILITA CARRICHES. CORTADORA.

o «UNA DE LAS MEJORES MODISTAS DEL MUNDO»

Emilita Carriches, al igual que su hermana Carmen, fue una de las primeras manos de Balenciaga. Entró en la casa de Madrid en 1947 y permaneció hasta 1968.

En una ocasión me dijo con gran satisfacción: «Para nosotras, trabajar en Balenciaga era como sentirnos en casa».

Inicialmente estuvo en el taller de Sastrería de la maestra Marichu Esnal, prima de Balenciaga. Trabajando en esta sección conoció a mi padre, con quien forjó una gran amistad que mantuvieron durante toda la vida. Y él, gran admirador de su trabajo, siempre dijo de ella:

«Emilita, posiblemente, es una de las mejores modistas del mundo».

En 1954, pasó del taller de Sastrería al taller de Fantasía, reclamada por Felisa Irigoyen como cortadora, donde permaneció hasta el cierre de la casa. Junto con su hermana Carmen, también trabajó en París para *monsieur* Givenchy en los comienzos de este. Emilita fue una de las personas que destacó ampliamente en ambas disciplinas: Sastrería y Fantasía.

Mano derecha de Felisa Irigoyen, conoció a prácticamente toda la clientela de Balenciaga que pasó por Madrid. Siempre amable, discreta, sonriente y muy simpática, se ganó el afecto de trabajadoras y clientela de la casa. La marquesa de Llanzol sentía mucho aprecio por ella y a menudo le decía bromeando: «¡Tú eres una chula fina, como yo!».

En 1972, Balenciaga recibió el encargo de lo que fue la última creación de su vida: El vestido de novia de Carmen Martínez Bordiú, nieta de Franco, para su boda con Alfonso de Borbón Dampierre, Duque de Cádiz.

El día que el *couturier* recibió la llamada del Palacio del Pardo para encomendarle este encargo, estaba descansando en su caserío de Igeldo, en San Sebastián.

Pocos días después, charlando una tarde con mi padre, le habló de esta llamada telefónica, del trabajo que se disponía a hacer y su decisión de acudir a la casa de alta costura más adecuada en España para realizar esta prenda: Felisa- José Luis.

El *couturier* pensó en esta casa porque la plantilla estaba conformada por *la flor y nata* de la alta costura española. Todas estas personas procedían de Eisa, Madrid. Entre ellas, Emilita Carriches, que además de dirigir la costura y preparativos del vestido de

la novia, le vistió a esta para la boda y estuvo junto a ella durante todo el día para que la prenda estuviese impecable a lo largo de la jornada.

Para la costura del vestido, en Felisa–José Luis contaban también con las oficialas que habían ayudado a Carmen Carriches en 1960 con el vestido de Fabiola.

Balenciaga, para diseñar el modelo, pidió al Palacio del Pardo que le enviaran películas y fotografías de Carmen Martínez Bordiú. Y a través de este material estudió la morfología, posturas, gestos y forma de caminar de su clienta. Para ello trabajó varios días en la biblioteca de su apartamento de París. Allí compartió con Ramón Esparza sus diferentes ideas y este realizó los dos figurines que el modisto presentó a la novia.

Y también en su apartamento de París recibieron a los representantes de la firma suiza Abraham que llegaron con diversas piezas de raso para el vestido.

En 2007 entrevisté a Emilita Carriches en relación a la costura de esta prenda nupcial. Y ella, con la generosidad, el buen humor y el entusiasmo que le caracteriza, me relató con gran detalle y satisfacción cómo se realizó este vestido.

Emilita, ¿recuerdas el primer encuentro entre Balenciaga y Carmen Martínez Bordiú en la casa Felisa-José Luis de Madrid?

¡Claro! El Sr. Balenciaga vino con Ramón Esparza de París a finales de enero para reunirse con la novia, con su madre, la marquesa de Villaverde y su abuela, Carmen Polo. Una tarde se encontraron los cinco junto con Felisa Irigoyen en la casa de costura. El Sr. Balenciaga les enseñó dos dibujos para explicarles cómo eran los modelos que había diseñado y eligieran uno de ellos. El que escogieron era muy sencillo, muy sobrio y regio. Era una maravilla.

Recuerdo que aquel día, ellas llevaron dos o tres coronas para decidir cuál era la más adecuada.

Después Felisa le tomó a Carmen las medidas y una de las oficialas las anotó para empezar a preparar el patrón.

Y una vez que se eligió el modelo, ¿Balenciaga volvió a Felisa-José Luis para ver cómo iba evolucionando el trabajo?

¡Sí, sí, claro! Vino unas cuatro o cinco veces más porque era él quien le probaba a la novia. Ya sabes que él probaba a muy pocas clientas, pero a Carmen le probó personalmente. Además estaba muy contento con este trabajo. Y es que fue muy laborioso... ¡muchísimo! Pero mereció la pena porque el vestido quedó precioso.

El Sr. Balenciaga cuando venía, no entraba por la entrada principal sino por la puerta por donde accedía el personal. Porque ya sabes que él era muy discreto y, además, como Carmen Martínez Bordiú ofreció una rueda de prensa el día que anunció su compromiso y dijo que el vestido se lo iba a hacer Balenciaga, había mucho interés en esto por parte de los periódicos y revistas. Y el hecho de que él llevara 3 años retirado todavía creó más expectación. Y como sabes, a él no le gustaba nada aparecer en la prensa.

Y a partir de ese primer encuentro, ¿cómo se fue desarrollando el proceso de creación de la prenda?

Bueno, una vez que se eligió el modelo que se iba a hacer, la Srta. Felisa, como maestra, fue la que hizo el patrón. Este se hace a partir del dibujo, que se toma como referente. Se coloca una *toile* sobre un maniquí y se le va dando forma, moldeándolo hasta que va tomando la forma del vestido. Pero no siempre es necesario hacer el patrón desde cero. Porque como decía el Sr. Balenciaga: «Un patrón no se tira nunca. Porque de un patrón siempre puede salir otro».

Esto quiere decir que a lo mejor ya existen diferentes *toiles* en el taller que básicamente son iguales a los elementos fundamentales (japonés, ranglan, delantero, falda...) de la prenda que se va a realizar. Si es así, hay que montar estas *toiles* para luego hacer modificaciones concretas: añadir una cola, cambiar el escote, subir o bajar el talle... en fin, puede haber muchísimos detalles nuevos; pero trabajando de esta forma, es decir, a partir de lo que ya existe, es como muchas veces se crea el nuevo patrón.

La primera prueba se realiza para adaptar este nuevo patrón al cuerpo de la clienta y también darle la línea definitiva que va a llevar la prenda. Entonces es cuando ya se puede cortar la tela y comenzar con la costura.

En este caso, una vez que la Srta. Felisa tuvo listo su trabajo, Balenciaga volvió para realizar la primera prueba a la novia.

¿Cuántas pruebas fueron necesarias?

Creo recordar que fueron cuatro. No fueron muchas, porque el Sr. Balenciaga podía llegar a hacer gran número de pruebas en contra de lo que la gente cree: que con tres pruebas es suficiente para hacer una prenda. No es así. A veces con tres, ya has

terminado. Y otras veces, son bastantes más. Y él que era tan perfeccionista podía llegar a probar cantidad de veces.

En la primera, el Sr. Balenciaga le probó la *toile* a Carmen. Ajustó ésta a sus medidas y a partir de ese momento se empezó a hacer el vestido. Y con tres pruebas más el vestido estaba acabado. Nos llevó un mes y medio más o menos.

¿Y cuál fue exactamente tu cometido?

Yo fui la cortadora que dirigió la costura del vestido. Corté la tela y supervisé cada paso en todo el proceso.

Durante las pruebas, le daba los alfileres al Sr. Balenciaga e iba observando su trabajo para luego afinar la prenda. El afinado es algo muy delicado que tiene que ser perfecto. Si no es así, se puede estropear una prueba.

Y el día de la boda fuimos Ramón Esparza y yo al Palacio del Pardo. Llegamos muy pronto y Carmen Polo de Franco nos enseñó el interior de la residencia. Después le vestimos a la novia y pocos minutos antes de la ceremonia le cosimos el manto al vestido. Esto lo hicimos así porque el manto tenía siete metros de largo y hubiera sido imposible coserlo antes. No solo porque había que transportarlo de Felisa-José Luis al Pardo, sino también porque no hubiera sido posible vestirlo a Carmen con las dos piezas unidas. No es que tuviese gran peso, al contrario, porque el tejido era un raso muy grueso pero ligerísimo, de la firma Abraham, claro.

Luego, fueron dos lacayos los que le llevaban el manto.

Estuve todo el día con ella. A su lado, para que el vestido estuviese perfecto en todo momento. Menos en el momento del banquete, que Esparza y yo estábamos en otra mesa.

Estuve allí hasta las doce de la noche, hasta el final. Desvestí a la novia y le quité la corona. Ella estaba guapísima y el vestido era una maravilla.

Sí, era realmente precioso. ¿Podrías describirme cómo se llevó a cabo la costura?

Fue un trabajo muy muy laborioso. Sobre todo porque el delantero y las mangas llevaban un bordado que hicimos sobre tiritas de tul que luego fueron cuidadosamente recortadas. En el bordado predominaban las flores de Lis, emblema de la Casa Borbón. Y el contorno del manto también iba bordado, pero se trataba de otro dibujo.

Todavía conservo revistas (*La Actualidad Española*, *Semana* y el diario *Ya*) que hablaban del acontecimiento como «la boda del año».

Y en estas revistas se describe esto sobre el bordado: «[...]para dicho trabajo se utilizaron veinte carretes de hilo de plata, mas de 10 000 perlas, 2500 brillantes pequeños, 2200 medianos y 1700 grandes, además de nácar y cristal».

Imagínate si fue arduo, que en este bordado trabajaron cuatro personas: Elena de la Fuente, Socorro Martínez, Angelines y Charo —no recuerdo sus apellidos— durante muchísimas horas. Creo que es uno de los vestidos más trabajosos que he visto en todos los años que he trabajado en Fantasía.

Empleamos catorce metros de doble ancho, de raso natural color blanco con un precioso reflejo gris rosáceo.

A Carmen la recuerdo en las pruebas como la ves en estas fotos: una chica muy sonriente y simpática —me va enseñando las revistas—. No llevaba joyas, salvo la corona. El vestido en sí mismo era una joya.

Los zapatos se los hizo el zapatero de la calle Velázquez con el que trabajaba la casa Felisa-José Luis. Eran unos zapatos de salón (para todos los vestidos de novia se utilizaba el mismo modelo de zapato). Nosotras le entregábamos 30 cm de tela —la utilizada para el vestido— y él se encargaba de forrarlos. Trabajaba maravillosamente.

Por último, Emilita, ¿conservas algún recuerdo especial de Balenciaga de estos días en los que venía a Madrid, a probarle el vestido a Carmen?

Sí, claro que sí. Se le veía relajado. Disfrutó mucho. Recuerdo perfectamente el último día que estuvo en la casa. El vestido ya estaba terminado y quedó encantado. Ese día estaba muy contento y cuando se marchaba, me dijo en la puerta: «Bueno Emilita, ahora me voy pero vendré muchas veces a visitaros, porque me encanta esta casa». Y no lo decía porque la casa de costura fuese muy bonita, que realmente lo era. El edificio anteriormente había sido una embajada. La entrada principal era preciosa. Con un arranque de escalera espectacular, el suelo de mármol y, al fondo, un espejo maravilloso. Lo dijo porque se sintió muy a gusto trabajando con parte de lo que había sido su equipo de Madrid y era evidente que disfrutó con todo aquello.

Pero, fíjate, nunca más volvió, porque 15 días después de la boda, murió. Fue una noticia realmente triste. Y como te he explicado antes, no se marchó por la entrada principal. Salió por la puerta que utilizábamos el personal. Así se fue. Silencioso y discreto. Como era él.

Tras entrevistar a Emilita Carriches, tuve ocasión de encontrarme con Carmen Martínez Bordiú y el placer de conversar con ella sobre su vestido de novia y su experiencia como clienta de Balenciaga.

Durante nuestro encuentro, estuvimos hablando sobre por qué eligió a Balenciaga para que le hiciese el vestido nupcial, cómo era el modelo elegido, cómo fueron sus encuentros con el modisto, qué opinión le mereció el *couturier*, qué recordaba de las pruebas y cómo se sintió con la prenda el día de la boda.

Carmen, según me relató, no había vestido hasta entonces de Balenciaga. Sin embargo conocía muy bien su trabajo, consideraba al modisto un artista, el maestro de todos los *couturier* de alta costura del momento y quería que el traje de novia fuese hecho por él. Y así fue.

Carmen recordaba que durante la rueda de prensa que se celebró el mismo día de su compromiso, informó que su traje sería una creación de Balenciaga y añadió:

Yo no conozco a Balenciaga personalmente. Pero ha estado viendo fotos mías. Como considero que es un genio de la costura, supongo que me hará un vestido que vaya bien con mi personalidad y además, será bonito. A mí, sobre todo me gustaría que fuese muy sencillo. La parafernalia no me va ni me gusta.

(Carmen Martínez Bordiú. Revista *La Actualidad*)

Durante nuestra conversación, Carmen recuerda con detalle las pruebas que Balenciaga personalmente le hizo. Pruebas, que a ella se le hicieron eternas y en las que él le hacía andar una y otra vez por el salón.

Balenciaga estudió el cuerpo de Carmen y su movimiento para que la prenda se adaptase perfectamente a éste, para que no se moviera un ápice, para que cayese perfecta. Por eso, a Carmen le hizo andar tanto durante las pruebas y previamente estudió imágenes de ella: porque observaba a conciencia el movimiento de sus brazos, la longitud de los pasos que daba, la inclinación de la cabeza, la largura del cuello... le estaba analizando en profundidad.

Algo que valoró especialmente fue la belleza de la nuca de la novia y la esbeltez de su cuello. Y para destacarlos, los dejó al descubierto. Para ello, la situación del manto y la línea del peinado fueron fundamentales. Su saber hacer llevó a Balenciaga una vez más, a construir el vestido desde un concepto arquitectónico y concluir en una prenda regia, importante y a la vez de una simplicidad exquisita. Armónica en su conjunto y deliciosa en el detalle. Carmen recuerda perfectamente, más de treinta años después, que el día de su boda se sentía encantada con aquel vestido y que desde luego, cubrió las expectativas que tenía con respecto a él en todos los aspectos: personalidad, belleza y comodidad.⁵

Desde el inicio de nuestra conversación, la última clienta de Balenciaga habla sobre el modisto con gran respeto y admiración. Sus palabras denotan la misma estima que toda su clientela manifiesta cuando se refiere a él. Lo recuerda como un hombre elegante, silencioso, que hablaba bajísimo y permanecía tremendamente concentrado en su trabajo. Comenta que durante las pruebas del vestido, en pocas ocasiones se dirigió a ella, pero no dudó en calificarlo así: «En el trato, encantador. Y como modisto, el mejor y el más grande. El maestro de todos».

CRONOLOGÍA

1866 Nace mi bisabuelo Jean Emilas Cabanot en Tartas, una pequeña población de la región de Las Landas, en el Sur de Francia, a 200 km de San Sebastián.

1885 La Reina María Cristina traslada los veranos de la corte española a San Sebastián. Esto atrae a la ciudad y sus inmediaciones a políticos, aristócratas y a la alta burguesía española y europea.

De esta forma, en plena *belle époque*, con el inicio de la Primera Guerra Mundial, en 1914, San Sebastián se convierte en la ciudad más cosmopolita de Europa.

1895 Nace Cristóbal Balenciaga en pleno invierno, a las cinco de la tarde del 21 de enero, en una pequeña población de pescadores del País Vasco, Getaria, a 30 km de San Sebastián y a 50 km del sur de Francia.

⁵El vestido de novia de Carmen Martínez Bordiú fue donado al Museo de la Indumentaria de Barcelona, pasando a formar parte de sus fondos y de donde ha salido en repetidas ocasiones para ser exhibido en diferentes muestras tanto en España como en otros países.

1896 Mi bisabuelo Jean Emilas, tras varios años ejerciendo el oficio de sastre en Tartas, se traslada a San Sebastián atraído como tantos otros artesanos, sastres y modistas, por los veranos regios y la clientela de élite del momento, buscando la oportunidad profesional que no tendrá en su localidad.

1897 Jean Emilas establece con su esposa Carmen Goenaga la vivienda familiar y el taller de sastrería en el primer piso de la calle Oquendo número 6 de San Sebastián.

1902 Nace mi abuelo Juan Emilas Goenaga en San Sebastián.

1904 Jean Emilas traslada su sastrería de la calle Oquendo al Paseo de Los Fueros de San Sebastián.

Pocos años después, durante la década de los 10, en que se generaliza el *talleur*— traje sastre— como vestuario de día y surge la sastrería solo para señoras, Jean Emilas adquiere un relevante protagonismo como profesional entre la clientela nacional y europea que acude a la ciudad de San Sebastián.

1907 Cristóbal Balenciaga, con 12 años, realiza en el taller de su madre, en Getaria, la llamada “copia prodigiosa” del vestido de la marquesa de Casa Torres. El mismo año se traslada a vivir con su familia a San Sebastián donde, ayudado por los marqueses de Casa Torres, empieza como aprendiz en el establecimiento Casa Gómez, para posteriormente pasar al denominado New England, iniciándose así en el oficio.

1915-1916 Cristóbal Balenciaga tras su paso formativo por una sastrería de Burdeos, se incorpora a la casa de costura de Jacques Doucet en París para proseguir su aprendizaje y donde permanecerá alrededor de un año. Junto a Doucet, conoce el funcionamiento interno y el protocolo que las grandes casas de costura mantienen con su clientela: la monarquía europea, las actrices del momento...

Doucet, durante ese año, le presenta a Madeleine Vionnet en una de sus visitas a la casa de costura.

1916 Balenciaga regresa de la casa Doucet a San Sebastián y es reclamado por primera vez por la reina María Cristina. Esta es su primera gran cliente. Y para atender sus demandas, se acondiciona una habitación en el Palacio de Miramar, su residencia de verano en San Sebastián, donde Balenciaga realizará las pruebas a la reina en repetidas ocasiones.

1916 Mi abuelo Juan Emilas, con 14 años, comienza a aprender el oficio con su padre Jean Emilas en la sastrería del Paseo de Los Fueros de San Sebastián.

1917 Cristóbal Balenciaga establece su primera casa de costura en la calle Vergara número 2 de San Sebastián, a escasas manzanas de la sastrería de mi bisabuelo Jean Emilas.

1919 Mi abuelo Juan Emilas, con 17 años, y tras leer un anuncio en la prensa local en el que se solicitan sastres para la casa Balenciaga, se presenta como aspirante. Balenciaga tiene 24 años, conoce el prestigio y la calidad del trabajo de mi bisabuelo y, comprobando que su hijo Juan se ha iniciado de forma excelente en el oficio le incorpora a su taller como cortador, colocándole a su lado en la mesa de trabajo, para enseñarle la técnica sartorial en profundidad.

1924 Cristóbal Balenciaga traslada su casa de costura de la calle Vergara a la avenida de la Libertad número 2.

1927 Balenciaga abre un nuevo establecimiento, Eisa Costura, en el número 10 de la calle Oquendo de San Sebastián.

1931 Nace mi padre, Juan Mari Emilas, en San Sebastián.

1933 Balenciaga expande su negocio con un nuevo establecimiento en Madrid (Eisa B.E.) en la calle Caballero de Gracia, 42 donde envía a mi abuelo Juan Emilas desde San Sebastián para la apertura y supervisión de esta casa. Es director técnico de la misma y maestro de la sección de Sastrería desde su apertura hasta su fallecimiento en 1964. cuatro años antes de que Balenciaga se retire y cierre sus talleres.

1935 Balenciaga se aventura a abrir un nuevo establecimiento, esta vez en Barcelona, en la calle Sta. Teresa, número 10, con una notable acogida por parte de la clientela barcelonesa.

1936 Se produce el estallido de la Guerra Civil española.

1937 Balenciaga constituye la nueva sociedad en París: Balenciaga SARL en junio y en agosto del mismo año presenta su primera colección, con gran éxito entre el público parisiense.

1936-1939 Los talleres de los establecimientos de Balenciaga en Madrid y Barcelona permanecen prácticamente cerrados durante la Guerra Civil quedando a su cuidado Elena Gurruchaga y Dominica Zubiarrain con sus familias, respectivamente. Juan Emilas es el único sastre que queda en el taller de Madrid para hacerse cargo, durante estos tres años, de la exigua clientela del momento. La casa de San Sebastián, salvaguardada por las hermanas Toti y Conchita Crespo, sigue funcionando durante estos años a baja intensidad.

1940 Una vez finalizada la Guerra Civil Española, Balenciaga restablece la actividad en sus talleres de San Sebastián, Madrid y Barcelona.

1948 Mi padre, Juan Mari Emilas, siguiendo la tradición familiar, comienza su formación en la casa Balenciaga, con 17 años, en el taller de Sastrería de su padre Juan Emilas, en Madrid. En diciembre del mismo año fallece el estrecho colaborador de Balenciaga, Vladzio d'Attainville.

1964 Fallece mi abuelo Juan Emilas.

1968 La casa Balenciaga cierra sus puertas, el modisto vuelve a su País Vasco natal y se retira a su caserío del monte Igueldo de San Sebastián. De forma paralela Juan Mari Emilas, mi madre: Maite Gil y yo, nos trasladamos a San Sebastián donde mi padre abre establece una pequeña casa de costura.

1969 A partir de un encuentro casual entre Cristóbal Balenciaga y Juan Mari Emilas en una tienda de tejidos de San Sebastián , se origina una colaboración profesional entre ambos que durará hasta 1972, año en que fallece el modisto de Getaria.

1971 Balenciaga realiza el diseño del traje nupcial de su penúltima cliente, la donostiarra Virginia Montenegro. El vestido de novia se realiza en el taller de Juan Mari Emilas.

1972 Balenciaga recibe el encargo del vestido de Carmen Martínez Bordiú, nieta de Franco, para su boda con Alfonso de Borbón Dampierre, Duque de Cádiz.

El modisto acude a sus antiguas y mejores modistas de la disciplina de Fantasía en España y la casa de alta costura Felisa-Jose Luis, de Madrid, es la encargada de realizar la costura del traje nupcial.

Quince días después de la boda, fallece Cristóbal Balenciaga en Jávea. (Alicante)

2007 Juan Mari Emilas tras una vida dedicada a la costura, con 76 años participa en el film: “Balenciaga. Permanecer en lo efímero” del director vasco Oskar Tejedor.

Asimismo comienza a escribir el borrador de este libro.

2010 Juan Mari Emilas fallece sin llegar a ver publicada su obra.

2017 El Museo Victoria & Albert de Londres presenta en su exposición “Balenciaga. Shaping Fashion” algunos de los objetos que conservó Juan Mari Emilas hasta su fallecimiento: sus herramientas de trabajo, varias toiles y las cartas que Balenciaga le envió durante su colaboración desde 1969 hasta 1972.

Se publican estas memorias, resultado de la transmisión oral de dos generaciones de la familia Emilas y de su entorno laboral más cercano en la casa Balenciaga.

DRAMATIS PERSONAE

La familia Balenciaga

CRISTÓBAL BALENCIAGA EIZAGUIRRE

(1985-1972)

. Sus padres:

JOSÉ BALENCIAGA

Padre de Cristóbal Balenciaga. Dedicó gran parte de su vida a la actividad profesional en el mar. Fallece en 1906 cuando su hijo Cristóbal cuenta con 11 años.

MARTINA EIZAGUIRRE Madre de Cristóbal Balenciaga. La persona que le apoya incondicionalmente a lo largo de su carrera y con la que mantiene una estrecha relación.

.Sus hermanos:

JUAN MARTÍN BALENCIAGA

Trabaja con su hermano Cristóbal desde casi los inicios de este. Acude a París donde aprende a curtir y trabajar las pieles y todo lo relacionado con el tinte y forrado de botones. Posteriormente enseña el oficio a sus hijos Juan y Julián que, años después, desempeñan este cometido en la casa de Madrid.

AGUSTINA BALENCIAGA

Hermana de Cristóbal Balenciaga. Al igual que su hermano Juan Martín presta su ayuda al modisto y trabaja junto a él durante toda su carrera. Es fundamental su papel en la casa de principio a fin, pero será determinante su labor en las décadas de los 10 y los 20, ocupándose junto a su hermano Cristóbal, de reclutar el personal de los talleres.

. Sus sobrinos (hijos de Juan Martín Balenciaga y Justa Eizaguirre):

ROSI Y MARIACHO BALENCIAGA

Desempeñan la labor de vendedoras en las casas españolas.

TERE BALENCIAGA

Trabaja junto a la maestra María Ozcáriz en el taller de sombrerería de Madrid.

TINA BALENCIAGA

Comienza a trabajar en la casa formándose, durante parte de los años 40, junto a su hermano Pepe en Barcelona. En 1948 pasa a ocupar el puesto de Directora de la casa de Madrid hasta su cierre, en 1968. Constituye una pieza esencial del engranaje del negocio de Balenciaga en España.

PEPE BALENCIAGA

Es director de la casa de Barcelona y como hombre de confianza del modisto está siempre a su lado en el momento de presentar la colección en Francia y España.

JUAN Y JULIÁN BALENCIAGA

Responsables del perfecto funcionamiento del taller de guarnicionería en la casa de Madrid.

CARMENCHU BALENCIAGA

Oficiala de Sastrería. Trabaja durante unos años en el taller de Madrid.

MARTI BALENCIAGA

Oficiala de Sastrería. Trabaja en la casa de Madrid y en la de París, siendo testigo de excepción de la actividad creativa y profesional de su tío Cristóbal.

MANUELA BALENCIAGA

Responsable durante un tiempo de la boutique destinada a la venta de artículos de perfumería, medias y pañuelos de la firma Balenciaga en la casa madrileña.

La familia Emilas

JEAN EMILAS CABANOT

Mi bisabuelo. El primero de la saga de modistos Emilas.

Maestro de Sastrería. Nace en 1866 en Tartas (Francia). Se inicia en el oficio de sastre y en 1896 se traslada a San Sebastián donde establece una sastrería para señoras. En los años 10 es considerado un profesional de notable prestigio entre la clientela nacional y europea que acude a la ciudad.

En 1916 comienza a enseñar el oficio a su hijo Juan Emilas Goenaga.

Jean sigue cosiendo hasta el final de su vida: finales de los 50. Con 70 años todavía sigue atendiendo a un pequeño número de clientas en casa donde, tras haber cerrado su sastrería años atrás, conserva su mesa de trabajo y herramientas.

JUAN EMILAS GOENAGA

Mi abuelo. Maestro de Sastrería. Nace en 1902 en San Sebastián. Comienza a aprender el oficio de sastre con 14 años en el taller de su padre Jean. En 1919, con 17 años, se incorpora a la primera casa de costura que establece el *couturier* en San Sebastián, en la calle Vergara, convirtiéndose en el primer maestro de Sastrería de la firma Balenciaga.

Posteriormente, en 1933, pasa a la casa de Madrid donde permanece hasta su fallecimiento en 1964 como director técnico y maestro de Sastrería. Se ocupa personalmente, por encargo de Balenciaga, de ultimar la formación de Emanuel Ungaro y André Courrèges en Madrid. Constituye uno de los pilares fundamentales de la casa madrileña. Forja una gran amistad con el modisto de Getaria, que dura 45 años.

JUAN MARI EMILAS

Mi padre. Cortador de Sastrería. Nace en 1931 en San Sebastián. Siguiendo la tradición familiar, en 1948, se inicia en el oficio de la mano de su padre Juan en el taller de Sastrería de la casa madrileña.

En 1968 abre una pequeña casa de costura en San Sebastián, ciudad en la que establece una colaboración profesional con Balenciaga desde 1969 hasta 1972. En 2007 participa en el documental: *Balenciaga. Permanecer en lo efímero* del director de cine vasco Oskar tejedor. Sigue cosiendo hasta el final de sus días, en 2010. En 2017 se exponen en el V&A Museum de Londres (*Balenciaga: Shaping Fashion*) sus herramientas de trabajo, varias toiles y las cartas que Balenciaga le envía desde 1969 a 1972.

JOSE IGNACIO EMILAS

El hermano menor de mi padre. Aprendiz de Sastrería. Nace en 1945 en Madrid. Siguiendo los pasos de la saga, se inicia en el oficio de la costura en 1962, con 16 años, en la casa madrileña. Inicialmente en el taller de Sastrería de Marichu Esnal para luego pasar al taller de su padre Juan. Permanece durante 6 años ocupando el puesto de aprendiz, a pesar de aprender el oficio de principio a fin, por no existir plazas vacantes de ayudante y oficial en la casa durante estos años.

M.CARMEN EMILAS

Hermana de Juan Mari y Jose Ignacio. La casa Balenciaga regala su vestido de novia a su padre Juan Emilas, en 1959. El vestido se realiza en su taller de Sastrería.

MAITE GIL

Mi madre. Esposa de Juan Mari Emilas.

Su primer contacto con la casa Balenciaga es en 1961, cuando esta obsequia con su vestido de novia a su prometido Juan Mari Emilas.

.Sus estrechos colaboradores:

VLADZIO D'ATTAINVILLE Estrecho colaborador de Cristóbal Balenciaga desde la década de los 20 hasta su fallecimiento en 1948. Francés de origen ruso y de profesión arquitecto y decorador, junto Cristóbal Balenciaga y Nicolás Bizcarrondo, funda en 1937 la casa de alta costura Balenciaga en el número 10 de la Avenue George V en París.

RAMÓN ESPARZA Estrecho colaborador de Cristóbal Balenciaga durante 25 años, hasta la muerte del modisto. Tras su fallecimiento pasa a ser director creativo de la firma Chanel, donde permaneció 1 año. Posteriormente, durante varios años divulgó la obra del *couturier* en España a través de diferentes conferencias y exposiciones.

FERNÁNDO MARTÍNEZ

Figurinista. La persona encargada de realizar los figurines de las colecciones en París. Tras la muerte de Balenciaga establece una casa de costura –Villahierro– con su compañero y amigo Gerard Chueca, en Madrid, a la que también se incorpora parte del personal de la casa de Madrid.

GERARD CHUECA

Secretario personal del modisto y gran amigo de la familia Balenciaga. Junto con Fernando Martínez trabaja durante muchos años con el Maestro en su estudio de París.

.Parte del numeroso equipo de los talleres de Madrid procedente de San Sebastián en las décadas de los 30 y 40 y que, incondicionales, permanecieron en la casa Balenciaga hasta su propio fallecimiento o cierre

ELENA GURRUCHAGA

inicialmente trabaja en el taller de San Sebastián como artesana encargada de elaborar en el taller maniqués con las medidas de la clientela. Acude a Madrid a comienzos de la década de los 30 como jefa de personal, pasando a ser , durante la Guerra Civil española, la persona encargada de custodiar la casa madrileña a fin de recibir a la escasa clientela del momento y cuidar de que no sea saqueada durante el conflicto. A comienzos de los 40 pasa a ocupar el puesto de administrativa hasta 1968.

MARÍA OZCÁRIZ

A comienzos de los 40 trabaja como maniquí en la casa de Madrid y en poco tiempo pasa a ser la maestra del taller de sombrerería. Es responsable de este taller hasta 1968. Tras el cierre de la casa se incorpora a la casa de costura Villahierro.

PAQUITA ORMAZÁBAL

Maestra de Fantasía en Madrid durante más de 30 años. Junto con Juan Emilas, acude a la capital española desde San Sebastián a comienzos de los 30, donde

permanecerá toda su vida. Se encarga de formar en profundidad a la también maestra Felisa Irigoyen. En su taller se lleva a cabo la costura de importantes creaciones de la casa.

MARICHU ESNAL Y PEPITA GARCÍA

Maestras de Sastrería en Madrid hasta su cierre. Son unas de las primeras profesionales que se incorporan a la casa procedente de San Sebastián a comienzos de los 40. Marichu Esnal se incorpora en 1968 a la casa Villahierro.

FELISA IRIGOYEN

Maestra de Fantasía en Madrid. Se incorpora al equipo madrileño en 1945 y hasta 1968 será la maestra encargada de la costura de los vestidos de noche y de novia de gran parte de las clientas más destacadas de la casa. Como pieza esencial, cada temporada acude a París junto a Juan Emilas para iniciar los preparativos de la colección y su posterior presentación en España. En 1968 abre su propia casa de alta costura en Madrid: Felisa-Jose Luis, siendo el atelier al que Balenciaga confía la creación del traje nupcial de Carmen Martínez Bordiú.

.Otros leales colaboradores de Balenciaga desde sus inicios:

TOTI Y CONCHITA CRESPO.

Las primeras colaboradoras del Maestro. Les conoce en los almacenes *Au Louvre* y se unen a él en la primera casa de la calle Vergara de San Sebastián, Toti como maestra de Sastrería y Conchita como vendedora. Permanecerán como piezas esenciales siempre en la casa de San Sebastián. Son quienes la mantienen abierta durante los años de la Guerra Civil española.

DOMINICA ZUBIARRAIN

Jefa de la plantilla, en Barcelona. Enviada por el modisto desde San Sebastián en 1935 para la apertura de esta casa, permanece a su cuidado durante la contienda y posteriormente sigue ocupando el cargo de jefa de personal.

FELISA URDANIBIA

Maestra de Sastrería , pieza esencial en la casa de París hasta 1968. Una de las primeras colaboradoras del maestro en San Sebastián y persona de total confianza del

modisto. Comienza su trayectoria profesional como maniquí. Una vez cerrada la casa en 1968 pasa la Maison Yves St. Laurent.

.Personal de los talleres en España desde los años 30:

FAUSTINA SABIDO

Cortadora de Sastrería. Se incorpora a los talleres madrileños en los años 30, antes de la Guerra Civil española. Trabaja junto a Juan Emilas hasta 1964, siendo la persona que le sustituye cuando este fallece.

JUANITA GARCÍA

Cortadora de Sastrería. Junto con Faustina sabido forma parte del equipo de Juan Emilas desde principios de los 30 hasta los 60.

GLORIA DORDA

Directora de la casa de Madrid desde principios de los 40 hasta el año 1948 que pasa a ocupar el puesto Tina Balenciaga.

BENI LACARRA Y DON EMILIO

Vigilantes de los talleres de Sastrería de Madrid a comienzos de los años 40.

CARMEN CASTREJÓN

Cortadora de Sastrería. Se incorpora al taller madrileño recién finalizada la contienda, en abril de 1940. En aquel momento el único personal es: el maestro Juan Emilas, Elena Gurruchaga como jefa de personal y cuatro oficiales de San Sebastián con sus tres ayudantes respectivamente. Trabaja junto a Juan Emilas durante 24 años. Permanece en la casa hasta 1968.

PEPITA GARCÍA

Oficiala de Sastrería. Entra en la casa de Madrid el 11 de octubre de 1940 y permanece hasta el año 1959. Se inicia en el taller de Juan Emilas y después pasa al taller de Marichu Esnal. Posteriormente pasa a trabajar a una boutique de prestigio en el barrio de Salamanca de Madrid.

CARMEN GURRUCHAGA

Administrativa de la casa madrileña hasta 1968 junto con su hermana Elena Gurruchaga.

ENCARNA RUIZ

Directora de la casa de San Sebastián.

SEVE URÍAS

Jefa de personal, en el taller de Fantasía de la casa madrileña, desde 1946 hasta 1965. El cometido de Seve, en el taller de Fantasía y como responsable de la plantilla, consiste en pasar lista y vigilar los talleres para su correcto funcionamiento. Seve, una de las personas más queridas en la casa de Madrid, es la madre de las modistas Carmen y Emilita Carriches.

EMILITA CARRICHES

Cortadora de Fantasía. Es una de las primeras manos de Balenciaga. Entra en la casa de Madrid en 1947 y permanece hasta 1968. Inicialmente trabaja en el taller de Sastrería de la maestra Marichu Esnal. En 1954, pasa al taller de Fantasía de Felisa Irigoyen como cortadora, donde permanece hasta el cierre de la casa. Durante muchos veranos acude con un grupo de compañeras a París para trabajar en la casa Givenchy, por deseo de Balenciaga. En 1968 prosigue con su puesto como mano derecha de Felisa Irigoyen, esta vez en su nuevo establecimiento de alta costura: Felisa-Jose Luis, en Madrid, donde dirige, entre otros muchos, la costura del traje nupcial de Carmen Martínez Bordiú.

MARUJA LÓPEZ

Oficiala de Sastrería en el taller de Juan Emilas. Comienza a trabajar en 1947 y lo hace hasta 1968.

PILAR INCHAUSTI

Contable en San Sebastián desde 1948 hasta 1968. Es responsable, durante este tiempo de la contabilidad de las tres casas españolas. Es hermana de la maestra Inés Inchausti.

INÉS INCHAUSTI

Maestra de Sastrería. Empieza a trabajar en 1948 en la casa de San Sebastián y lo hace hasta 1968. A lo largo de estos años, trabaja en las cuatro casas de Balenciaga, pero principalmente en la de San Sebastián.

Es la última persona a la que Balenciaga enseña personalmente su técnica antes de retirarse. Durante un año, en París, forma a la persona que será la cortadora de

Emanuel Ungaro un vez que este termina su periodo formativo en Madrid. En 1968 se incorpora a la casa de costura creada por Gerard Chueca y Fernando Martínez: Villahierro. Posteriormente trabaja en la *Boutique Balenciaga* que sus sobrinos reabren en la Avenida George V de París. Finalmente colabora con un peletero madrileño desarrollando su trabajo como maestra.

CARMEN CARRICHES

Oficiala de Fantasía. Trabaja en el taller madrileño de Felisa Irigoyen desde 1952 hasta 1968. Junto con su hermana Emilita es otra de las modistas más destacadas de la casa. Es artífice del vestido de novia de Fabiola de Bélgica. Al igual que su hermana, acude muchos veranos a la maison Givenchy en París, como parte del equipo de modistas españolas enviadas por Balenciaga. En 1968 pasó a trabajar a los grandes almacenes Galerías Preciados, en Madrid. Posteriormente, durante los 80 y parte de los 90, ella y su hermana Emilita Carriches dedicaron 14 años a la docencia de la técnica Balenciaga en el *atelier* de alta costura del Centro Superior de Diseño de Moda de Madrid (Universidad Politécnica de Madrid).

JESÚS SAROBE

Oficial de Sastrería. Primo de Ramón Esparza y perteneciente a la saga Sarobe - 3 generaciones de sastres de caballero- en Lesaka (Navarra), trabaja en el taller madrileño hasta que pocos años antes del cierre de la casa establece su propio negocio en Pamplona, con gran éxito entre su clientela.

PILAR MORENO

Oficiala de Sastrería. Trabaja en la casa de Madrid desde 1956 hasta 1968 donde conoce a mi tío Jose Ignacio Emilas, hoy su esposo.

Durante dos temporadas forma parte del taller de Emanuel Ungaro en Madrid.

ELENA DE LA FUENTE, SOCORRO MARTÍNEZ, ANGELINES, CHARO

Oficialas del taller de Sastrería de Felisa Irigoyen en la casa Balenciaga de Madrid y posteriormente en Felisa-Jose Luis. Son las personas encargadas de realizar el bordado del traje nupcial de Carmen Martínez Bordiú.

NATI GONZÁLEZ

Oficiala de Fantasía en el taller de Felisa Irigoyen en Madrid. Ella y Socorro Martínez, son las ayudantes de Carmen Carriches en la costura del vestido de novia de Fabiola de Bélgica en 1960.

JUAN Y SALVADOR CAMÓN

Maestros de Sastrería. Procedentes de los talleres de Barcelona ultiman su formación en Madrid para posteriormente pasar a trabajar en la casa de París hasta 1968.

SAÚL NAVASCUÉS

Maestro de Sastrería. Procedente de San Sebastián y tras trabajar alrededor de dos décadas en Madrid, comienza a dirigir el último taller de Sastrería que se abre en esta casa a principios de los 60.

.Maniqués

AFRICA MARTÍN

La maniquí más veterana de la casa. Empieza a trabajar en la casa madrileña a principios de los 40. Admirada por su belleza, presencia y gran personalidad, en los círculos sociales es denominada «La Diosa».

Tras el cierre de los talleres se incorpora a la casa Felisa-Jose Luis como vendedora.

ANA MARI CASADO

Maniquí en Madrid desde principios de los 40 hasta principios de los 50.

EMILIA PEDRAJO

Maniquí en Madrid. Trabajó a lo largo de los años 40 y parte de los 50.

.Clientela

SONSOLES DE ICAZA, MARQUESA DE LLANZOL

Denominada por muchos “La Musa de Balenciaga”. Amiga íntima del modisto y una de sus mas destacadas clientas en la casa de Madrid, disfruta sus creaciones durante varias décadas. A partir de 1968 sigue vistiendo la alta costura de Felisa Irigoyen en su nuevo establecimiento.

SONSOLES DÍEZ DE RIVERA

Hija de la marquesa de Llanzol, conoce a Balenciaga siendo una niña y desde los 7 años comienza a vestir en Eisa. Como su madre, también mantiene una afectuosa amistad con el modisto hasta su fallecimiento. Es miembro del Patronato de la Fundación Balenciaga, desde su constitución.

FABIOLA DE MORA Y ARAGÓN

Bisnieta de la marquesa de casa Torres, mecenas del modisto. El primer vestido que encarga en los talleres madrileños es el de presentación en sociedad. El segundo es el traje nupcial para su enlace con el rey Balduino de Bélgica. Creación emblemática de Balenciaga.

ASUNCIÓN ELÓSEGUI, SRA. DE CALPARSORO

Asunción Elósegui y su esposo, Rafael Calparsoro son íntimos amigos de Balenciaga. Ella empieza a ser clienta de Juan Mari Emilas a partir de 1969.

SRA. DE AZCÁRATE

Amiga del modisto de Getaria. Juan Mari Emilas realiza una prenda para ella, por encargo de Balenciaga, en su taller de San Sebastián, en 1971.

VIRGINIA MONTENEGRO

Penúltima clienta de Balenciaga. En 1971 Balenciaga diseña en San Sebastián su vestido de novia para su boda con el pintor Vicente Ameztoy.

La costura del traje nupcial se lleva a cabo en el taller de Juan Mari Emilas, en la misma ciudad.

CARMEN MARTINEZ BORDIÚ

Última clienta de Balenciaga. En 1972 el modisto diseña su vestido de novia. Es realizado en la casa de alta costura Felisa-Jose Luis de Madrid. La persona encargada de dirigir la costura del vestido es Carmen Carriches.

.El documental *Balenciaga. Permanecer en lo efímero*

OSKAR TEJEDOR

Director de cine y guionista vasco. Escribe y dirige el documental: *Balenciaga. Permanecer en lo efímero* en 2007.

M. CARMEN ITURRI

Modista especializada en sastrería y conocedora de la técnica Balenciaga.

Participa en el documental: *Balenciaga. Permanecer en lo Efímero*. De acuerdo al guión de Tejedor, junto con Juan Mari Emilas, lleva a cabo la costura del traje sastre de Sonsoles Díez de Rivera.

.Modistos

HUBERT DE GIVENCHY

Diseñador francés de alta costura conocido como “el último de los aristócratas de la moda”. Seguidor de la escuela de Balenciaga y gran amigo suyo. Es Presidente Fundador de la Fundación Balenciaga, en Getaria.

EMANUEL UNGARO

Modisto de alta costura francés. Evoluciona desde la escuela Balenciaga hacia un estilo personal, caracterizado por sus mezclas vanguardistas de tejidos y colores.

Aprende el oficio en la casa Balenciaga (París y Madrid) en los años 50.

ANDRÉ COURRÈGES

Modisto de alta costura y arquitecto francés. Discípulo de Balenciaga desde 1950 a 1961 (París y Madrid). Su estilo se basa en la estructuración y simplificación de la ropa femenina y la utilización de colores vivos predominando el blanco.

GLOSARIO

ABULLONADO

Adorno realizado en un tejido con pliegues esféricos.

AFINADO

Proceso realizado en la toile o el tejido tras cada prueba a la clienta. Consiste en definir los nuevos ajustes realizados durante la prueba del patrón o la prenda, para poder continuar con la costura.

ALAMAR

Ojal o anilla de hilo que, con su respectivo botón, se cose en el borde de una prenda de vestir y sirve como cierre o como adorno.

ALTA COSTURA

Del francés *haute couture*. Diseño original de modelos de la más alta calidad, firmado por el creador y de realización totalmente artesana (estos modelos se crean a partir de una *toile* en la que se basará el trabajo del modisto para crear la prenda)

APRENDIZ

Persona que aprende algo, especialmente un oficio manual, practicándolo con alguien que ya lo domina. El grado inferior en el escalafón profesional. en los talleres de alta costura se encarga inicialmente de entregar las prendas ya acabadas en casa de la clientela, hacer recados y empezar a aprender el oficio de la costura al lado de la oficiala y su ayudante.

AYUDANTE

El siguiente grado a aprendiz en un oficio artesanal. En los talleres de costura permanece al lado del oficial, ayudando a este y enseñando al aprendiz.

BALLENA

Cada una de las láminas córneas que forman parte de la mandíbula de la ballena. Cortadas en tiras han sido utilizadas, tradicionalmente, para la confección de corsés. Actualmente son de material plástico.

BIES , corte al

Corte realizado de forma oblicua en relación a los hilos de urdimbre del tejido. Este corte permite formar pliegues naturales en el tejido, aportando una caída suave y vertical a la prenda.

BOLERO

Chaquetilla corta femenina.

BORDADO

Labor ornamental de aguja llevada a cabo con hilos, abalorios u otros elementos para decorar y enriquecer un tejido.

CORONA DE LA MANGA

perímetro superior de una manga que queda pegado al hombro.

CORSÉ

Prenda interior armada con ballenas que modela el torso femenino.

CORTADOR

Grado intermedio entre oficial y maestro en los talleres de alta costura.

Trabaja junto al maestro y se ocupa de cortar el tejido para luego realizar la prenda y del afinado de patrones y prendas.

CREPÉ

Tejido de lana, seda o algodón de textura rugosa.

CHORIZO

Pieza con forma de media luna realizada con tela de algodón y guata. Se cose a la corona de la manga para dar continuidad a la forma de la hombrera y que no se aprecie el canto de esta.

DESLUSTRADO

Procedimiento al que se somete el tejido –para que encoja al máximo- a base de humedecerlo y posteriormente secarlo con una plancha muy caliente, antes de ser cortado y proceder a la costura.

DRAPEADO

Formación de pliegues en un tejido cortado al bies que favorecen a una caída determinada.

EMBEBIDO

Procedimiento que se lleva a cabo durante el proceso de planchado de una prenda para que el tejido encoja ligeramente en zonas concretas y adopte la forma deseada.

ENCAJE

Tejido con adornos y calados realizado a mano o a máquina.

ENTRETELA

Tejido colocado en zonas concretas del interior de las prendas de Sastrería para aportar consistencia.

ESTIRAMIENTO

Procedimiento realizado con la plancha. Consiste en estirar el tejido en zonas concretas para dar la forma adecuada, especialmente, en la zona del pecho y cadera.

FANTASÍA

Disciplina de la alta costura que engloba determinadas prendas: vestidos de noche, vestidos de cóctel, vestidos de novia, boleros, capas, chaquetas y abrigos largos.

GOYESCO

Perteneciente o relativo a Francisco de Goya o su obra.

LENTEJUELAS

Discos de metal. Pequeños y brillantes. Se utilizan como adorno para las prendas de Fantasía.

MADROÑO

Borla pequeña, de madera, semejante en su forma al fruto del madroño.

MAESTRO

El grado más elevado en un oficio artesanal. En los talleres de costura es quién dirige el perfecto funcionamiento de estos, supervisa la elaboración de cada prenda y efectúa las pruebas de esta a la clientela.

MANGA JAPONESA

Manga caracterizada por estar cortada junto con el cuerpo, en una única pieza de tejido.

MANGA PEGADA

Manga cuyo inicio es el hombro y cae recta hasta la muñeca.

MANGA RANGLAN

Manga cuyo inicio es el cuello y por tanto, cubre el hombro.

MANIQUÍ

Modelo de carne y hueso o inanimado, sobre el cual, se exhiben las prendas. Con la aparición de la alta costura, Worth decidió exhibir sus creaciones sobre maniqués humanos, tradición que continuará a lo largo de todo el s.XX. De ahí que en las casas

de alta costura se denominase maniqués a las personas que actualmente son conocidas como modelos.

MODELO

Prototipo de una prenda.

MODISTO

Creador responsable de una colección de prendas femeninas de alta costura.

OFICIAL

Grado superior a ayudante en un oficio artesanal. En los talleres de costura es quién dirige la costura de una prenda ayudado por el oficial y el aprendiz.

ORGANZA

Tejido liviano de seda o algodón transparente y semirígido colocado en zonas concretas del interior de las prendas de Fantasía para aportar consistencia a zonas concretas.

OTOMÁN

Tejido habitualmente de seda, utilizado para prendas femeninas.

PASAMANERÍA

Objetos realizados a partir del trenzado o entretejido de cordones y forrado de alambres y botones, como galones, borlas, flecos y demás adornos de oro, plata, seda, algodón o lana, utilizados para adornar tejidos, prendas de vestir y muebles.

PATRÓN

Es el fundamento para la creación de una prenda de alta costura. El elemento base realizado en una *toile* y posteriormente replicado en el tejido que dará lugar al traje.

PESPUNTE

Serie de puntadas continuas e iguales que quedan unidas entre sí.

PICADO

Procedimiento realizado en el interior de la prenda a base de hileras de puntadas de la misma longitud y que conservan la misma distancia entre sí. El picado se realiza

cosiendo la entretela u organza al tejido -al mismo tiempo que se le da forma con las manos a la pieza trabajada- para aportar consistencia y una forma determinada.

Labor indispensable en el interior del cuello y las solapas de una prenda de Sastrería.

PINZA

Pliegue que se cose en un tejido para crear una forma concreta.

PLOMOS

Los plomos pueden ser piezas metálicas de forma circular, aproximadamente del tamaño de una moneda de 2€. Se utilizan para prendas de tejidos firmes. O cadenitas del mismo material, de diferentes longitudes, para prendas más delicadas. Ambos se revisten cuidadosamente con la misma tela del forro de la prenda y con unos pequeños pespuntos se sujetan con suavidad, para que no se aprecien en el interior del bajo.

PRUEBA

Las *pruebas* son los ensayos que se hacen sobre la clienta para saber cómo resultará la prenda, en su forma definitiva.

SARGA

Nombre aplicado en el taller a la tela de algodón humedecida y utilizada en el proceso de planchado, para evitar la aparición de brillos en el tejido.

SAGUITA

Pieza de tela de forma triangular romboidal, situada en la sisa, y que forma parte de la manga japonesa.

SASTRERÍA

Disciplina de la alta costura que engloba determinadas prendas: trajes sastre, abrigos, impermeables, faldas, chaquetones, capas, chalecos y prendas reversibles.

SOSTENIDO

Procedimiento realizado en el interior de la prenda. Consiste en hilvanar con suavidad una zona determinada para conseguir dar la forma deseada en el exterior del vestido.

TRAJE SASTRE

Vestimenta formada por dos piezas: falda y chaqueta. Su origen es la sastrería masculina del s.XIX.

TOILE

Tela de algodón sobre la que se construye el patrón que posteriormente dará lugar a la prenda. Los profesionales de la alta costura en muchas ocasiones, denominan indistintamente toile o patrón a este último.

VASCA

Pieza corta situada en la parte inferior de una blusa o chaqueta, utilizada en ocasiones para “ajustar” la prenda en esta zona y así aportar volumen a la espalda y el delantero o solo la espalda.

VESTIDO

Indumentaria femenina. Prenda o conjunto de prendas con que se cubre el cuerpo.

BIBLIOGRAFÍA

- Antonio, J. (1974). *El Camino. Historia de San Sebastián*.
- Arzalluz, M. (2010) *Cristóbal Balenciaga. La Forja del Maestro (1895-1936)*, p 117.
- Balda, A. (2013) *Cristóbal Balenciaga, una singular política de comunicación frente al avance del Prêt-à- Porter. Tesis doctoral*, p 406.
- Cerrillo, L. (2010) *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*.
- Emilas, J.M..(2007) Citas: notas manuscritas para este libro, 2007-2010.
- Gompertz, W. (2015). *Piensa como un artista*,
- Miller, L. E. (2007) *Balenciaga (1895-1972) Modisto de Modistos*, pp 87, 108.
- Poiret P. . *Vistiendo la época*, 1930, pp 127, 128.
- Rivière, M. (1996) *Diccionario de la moda, Los estilos del siglo XX*.
- Unsain, J. M. (2012) *Balleneros vascos. Imágenes y vestigios de una historia singular*, p 81. Traducción de tres plegarias escritas en euskera por el sacerdote de Ciboure, Ioanes Etcheberri en la obra *Manual Devotionezcoa* ,editado en Burdeos en 1669: Martín Ugalde Orradre.

CATÁLOGOS

Cristóbal Balenciaga Museoa, *Balenciaga*, 2011.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS

- DEIA. *Tras el doble enigma de Balenciaga*. (12 noviembre 2011).
- EL DIARIO VASCO. *El misterio de Cristóbal Balenciaga*. (9 noviembre 2007).
- EL DIARIO VASCO. *Tras la estela del modisto*. (29 febrero 2008).
- EL PAÍS. *Almuerzo con Juan Mari Emilas*. (6 febrero 2010).
- ESPAÑA VIVA. *Fue un honor conocer personal y laboralmente al maestro Balenciaga*. (Marzo 2010).
- PARÍS-MATCH. *Balenciaga devient un visage*, (10 agosto 1968).

DOCUMENTALES

- TEJEDOR OSKAR (director) *Balenciaga. Permanecer en lo efímero*. IDEM. 2009.
- TVE 1, ARTE, C-5. *Balenciaga. El legado de un mito*. 2008.
- TVE 1. INFORME SEMANAL. *Balenciaga, el arquitecto de la moda*. 2010.

PODCAST.

RADIO NACIONAL DE ESPAÑA. *Los balleneros vascos*. 2016.

WEBSITES.

- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA. www.cristobalbalenciagamuseoa.com.
- MUSEO DEL TRAJE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN DEL PATRIMONIO ETNOLÓGICO. www.museodeltraje.mcu.es
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM. www.vam.ac.uk

II SEGUNDA PARTE

TITULO:

ESTUDIO COMPARADO ENTRE LA METAPERCEPCION DE TERCEROS SIGNIFICATIVOS SOBRE CRISTOBAL BALENCIAGA, Y LA AUTOPERCEPCIÓN DE DEPORTISTAS EXCELENTES.

1. BREVE REFLEXION TEÓRICA.

A día de hoy, cincuenta años después de su muerte, Cristóbal Balenciaga es considerado el gran creador de alta costura del s. XX; el genio inigualable que cambió la silueta de la mujer y cuya prolífica obra se califica de atemporal; el maestro que en una permanente búsqueda de la perfección, desarrolló una minuciosa técnica de trabajo que sus coetáneos trataron de imitar y generaciones posteriores de diseñadores de moda siguen investigando; el modisto sumamente autoexigente que trabajó sin descanso a lo largo de cincuenta años, que no admitía el mínimo error en los talleres de sus cuatro casas de alta costura y en palabras de su coetánea, la diseñadora francesa Coco Chanel: el único couturier que conocía todos los pasos necesarios para la elaboración de una prenda de alta costura, de principio a fin.

En una de las ponencias del congreso de la AASP 2009, se abordó el estudio de la excelencia de forma multidisciplinar y algunas de las ideas planteadas y debatidas en dicho foro, han servido de guía para la elaboración de esta propuesta (Serpa, 2009). Se debatieron diferentes conceptos que hasta el momento generaban confusión y falta de claridad relacionados con la herencia o el talento que poseían determinadas personas y se consideró que la excelencia es la máxima expresión del talento, debido a una armoniosa y exitosa evolución del mismo en interacción con el entorno.

También se identificaron algunas capacidades psicosociales que había que desarrollar para alcanzar la excelencia; entre ellas el compromiso y la implicación en las tareas, la motivación de logro, el perfeccionismo, la pasión, la resiliencia, la autonomía decisonal y la creatividad. En este ámbito, el hecho de divertirse con la actividad que se realiza, trabajar duro, sentirse satisfecho por el trabajo bien hecho y mejorar algo cada día, adquirirían una importancia capital para alcanzar un estado de evolución permanente.

Desde niña, tanto en las conversaciones y testimonios que he escuchado en mi entorno familiar como en el ámbito familiar y laboral del modisto de Getaria, así como en los cursos, congresos y exposiciones en los que he participado, Balenciaga y el término excelencia siempre han ido de la mano. Por

otro lado, mi cercanía con el alto rendimiento en el deporte me ha llevado a conocer deportistas a las que por su exitosa trayectoria también les ha acompañado siempre el calificativo de excelente. Todo ello me condujo a cuestionarme qué aspectos coinciden en personas que perteneciendo a ámbitos completamente diferentes, tanto unas como otras son consideradas excelentes. Qué capacidades psicosociales son comunes a ambas y en qué medida. De esta forma me surgió el interés por conocer la percepción que tenían sobre Balenciaga las personas significativas de su entorno (meta-percepción) que habían disfrutado de una estrecha y duradera relación con el modisto. Además, a través de mi contacto con Josean Arruza, psicólogo y especialista en el alto rendimiento deportivo, me iba a permitir conocer a cuatro deportistas exitosas, medallistas olímpicas en diferentes JJOO, disputados entre 1992 y 2021, a las que también podía solicitar que participaran en esta investigación, a partir de la autopercepción que tenían sobre los mismos aspectos relacionados con la excelencia.

¿En qué medida se puede hablar de características psicológicas que poseía el modisto relacionadas con la excelencia? En este sentido, uno de los objetivos se centrará en conocer y valorar las características psicológicas de Balenciaga relacionadas con la excelencia, a partir de la meta-percepción de terceros significativos.

Por otra parte ¿Existe algún paralelismo entre las características psicológicas de deportistas exitosos/excelentes con los que se atribuyen al modisto? Para ello y, como segundo objetivo se establece el conocer y valorar las características psicológicas de los deportistas relacionadas con la excelencia, a través de la autopercepción. Y finalmente ¿Se podría establecer un perfil psicológico que nos ayudara a entender su funcionamiento mental? A través de los datos obtenidos compararemos los valores resultantes en cada caso, es decir, los provenientes de las personas de su entorno meta-percepción con las autopercepciones de las deportistas seleccionadas.

1.1. DIMENSIONES MOTIVACIONALES.

En este apartado intentaremos explicar de forma breve y concisa los aspectos más relevantes que configuran un modelo motivacional relacionado con la excelencia. Para ello, me basaré en el amplio estudio realizado por el profesor Cecchini (2017), sobre la motivación autodeterminada y la profesora Arribas (2005), relacionada con hábitos de práctica deportiva.

La motivación es el impulso, la fuerza o energía que empuja a las personas hacia la satisfacción de una necesidad, de una meta o de la obtención de un logro. Esto supone que tiene una estrecha relación con la elección de tareas, con la implicación en el esfuerzo y con la continuidad. Es decir, determina la dirección, intensidad y persistencia del comportamiento humano.

Los seres humanos somos organismos activos y dinámicos, con una tendencia natural hacia el crecimiento y desarrollo personal y a implicarnos de forma eficiente con el entorno en el que vivimos. Esto supone que generamos energía para satisfacer las necesidades y, cuando lo conseguimos, alcanzamos un estado de armonía y de bienestar psicológico que nos acompaña a lo largo del ciclo vital.

A) ORIENTACION MOTIVACIONAL. PERSONAL

La motivación de logro es la fuerza o el impulso que nos lleva a alcanzar una meta. Solamente los seres humanos disponemos de la capacidad de planificar y de proyectarnos hacia el futuro. Por eso, podemos establecer propósitos, proponernos metas y sentir éxito cuando las alcanzamos. Las personas tenemos dos tipos de orientación motivacional personal (Nicholls, 1984).

- a) Orientación hacia la “Tarea”: Cuando las personas consideran que lo más importante es mejorar cada día, hacer algo que antes no era capaz de hacerlo, comparándose consigo mismo. La percepción de habilidad es auto referenciada.
- b) Orientación hacia el “EGO”: Cuando la persona considera que lo más importante es superar a los demás, realizar una actividad mejor que los otros, comparándose con ellos. La percepción de habilidad es normativa.

B) MOTIVACION DE LOGRO.

a) Percepción de competencia.

Las personas manifiestan una constante tendencia por ser competentes en su medio (White, 1959). Según este autor, la percepción de competencia se podría relacionar con las creencias sobre la propia capacidad para interactuar con su medio de forma eficaz. Se puede entender como la creencia que tienen las personas sobre su nivel de habilidad para la realización de tareas, con eficiencia, en las que se ve implicadas. Algunos autores señalan que la percepción de competencia se elabora a partir de la interacción entre la implicación que el deportista manifiesta y la actividad que va a realizar, con una relevante influencia en las atribuciones causales generadas por las personas cuando quieren explicar sus resultados. (Ruiz et al. 2004).

En un estudio realizado por Arruza y col. (2011) entre la competencia percibida con el estado de ánimo y la tolerancia al estrés, se observó que se producían altas correlaciones negativas entre la competencia percibida y las dimensiones negativas en ambos casos. En el caso del estado de ánimo, con la tensión y la fatiga y en el caso de la tolerancia al estrés, con el descanso interrumpido y con la vulnerabilidad a las lesiones.

Sin embargo, se producía una correlación positiva y significativa con las dimensiones recuperadoras de estrés, como son el estado de forma, la autoeficacia y la autorregulación. Implica que la competencia percibida contribuye a fortalecer las capacidades psicológicas que ayudan a rendir óptimamente, y minimizan, o amortiguan, el efecto de las que perjudican el rendimiento del deportista, como sucede en el caso del exceso de tensión y del cansancio emocional. Esto supone un gran refuerzo motivacional intrínseco para desarrollar las conductas orientadas al logro.

b) Compromiso e Implicación.

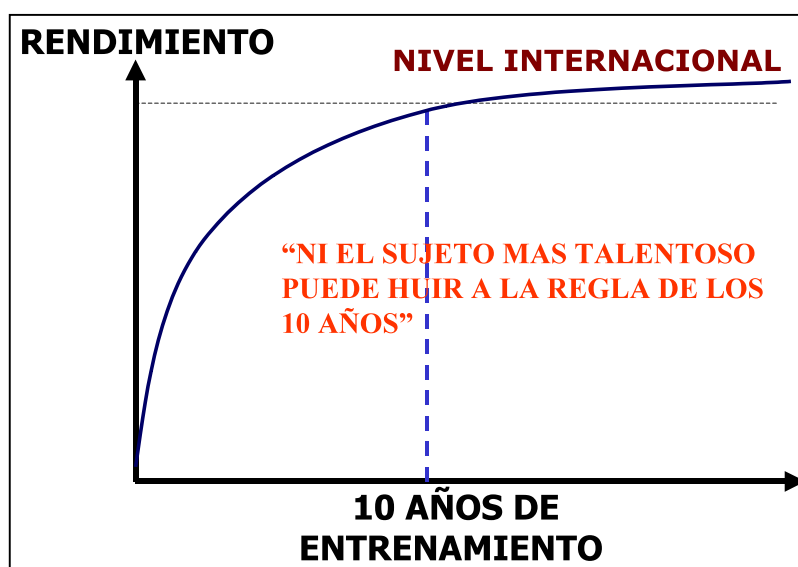
Invertir recursos personales como esfuerzo, talento y tiempo en un determinado empeño, dependerá del objetivo que pretenda alcanzar (Roberts, 1991). Se considera el compromiso como la capacidad que tiene el ser humano para implicarse en aquellas tareas relacionadas con el desarrollo de una actividad, a lo largo del tiempo necesario para ello. Supone ser consecuente y

cumplir con los compromisos libremente adquiridos, incluso cuando las circunstancias sean adversas.

El hecho de comprometerse significa que conocemos las condiciones en las que se van a desarrollar las actividades y el esfuerzo que será necesario para alcanzarlas con éxito. Por lo tanto, la persistencia y la continuidad son elementos implícitos que definen el nivel de compromiso que una persona muestra cuando se involucra en una determinada actividad. “Comprometerse y mantener los compromisos, son la esencia de la proactividad, al comprometernos, ponemos al máximo nuestras capacidades para sacar adelante la tarea encomendada. La ausencia de compromiso convierte la elección en una trivialidad. Cuando la decisión es aleatoria, la acción carece de sentido”. (Lehman, S., 2014)

Por otro lado, en todos los ámbitos de la vida la adquisición y mejora de habilidades implica miles y miles de horas de práctica intencionada y deliberada (la denominada regla de los 10 años: por lo menos 1.000 horas/año durante 10 años de práctica) enfocada hacia el rendimiento y la competición, que parece caracterizar a los expertos en actividades muy diferentes incluidas el deporte. (fig.3) Los expertos en cualquier actividad poseen un amplio conocimiento declarativo y procedimental, a partir de los cuales se pueden formar planes de acción para resolver los problemas con más eficiencia que a los menos expertos (Ruiz & Arruza 2005). Sin duda esta regla, que conlleva alto compromiso y elevada implicación, es lo que marca las diferencias entre expertos y profanos a la hora de alcanzar el desarrollo potencial de cada persona en un ámbito determinado.

Figura 3. La regla 1000h.x10 años (Ruiz & Arruza)



C) RECONOCIMIENTO SOCIAL.

La Teoría de la Autodeterminación (Deci & Ryan, 1985), considera que los seres humanos son organismos dinámicos, con una tendencia natural al crecimiento y desarrollo personal y a implicarse de forma eficiente en el contexto en que vive. Desde esta perspectiva, las personas tienden a satisfacer tres necesidades psicológicas básicas: sentirse competentes, autónomas y sentir aceptación o reconocimiento social (Deci y Ryan 2000). Esto supone que generarán energía para satisfacer estas necesidades y, cuando lo consiguen, alcanzan un estado de equilibrio emocional, armonía y bienestar psicológico que les acompañará a lo largo de su ciclo vital.

El sentimiento de ser reconocido, comprendido y aceptado por los otros, como parte integrante del grupo social al que pertenece, es una de las necesidades psicológicas básicas que se deben satisfacer (Baumeister y Leary 1995). "Existe una estrecha relación entre la satisfacción de las necesidades básicas, las metas de logro y la motivación autodeterminada, de tal manera que aquellas personas con un predominio de orientación motivacional Tarea, presentan mayores valores en la competencia percibida, se sienten más aceptados en sus relaciones sociales y existe una relación positiva con la vitalidad" (Gagné et al. 2003).

La necesidad de *aceptación y reconocimiento social*, se refiere a la necesidad

de sentirse comprendido y aceptado por los otros, como parte integrante del grupo social al que se pertenece, concretamente la necesidad de sentir un vínculo social con personas importantes para uno mismo. Cumplir o saciar esta necesidad, es uno de los determinantes de la motivación intrínseca.

1.2. PERFECCIONISMO

En el ámbito del deporte la búsqueda del perfeccionismo es habitual y se relaciona con la creencia que tienen los deportistas cuando las acciones elaboradas coincide con el ideal, es decir, se ha alcanzado el máximo nivel de lo bien hecho, produciéndose una coincidencia entre lo realizado y el ideal que maneja el deportista. Es la convicción de que no se pueden hacer mejor las cosas y por debajo de ese nivel no es aceptable (Arruza, J. A., 2016). Aquello que está por debajo del ideal del deportista no es aceptable por el perfeccionista, es decir, lo bien hecho no vale, hay que seguir mejorando y esto hace que se encuentre en continua frustración, sobre todo en los procesos de mejora continua. Para I. Serrano (diario El Mundo 2016) “El perfeccionismo persigue el sueño inalcanzable de un mundo sin incertidumbre, en el que todo transcurre según lo previsto, controlado e idealizado”

A pesar de que este término se ha asociado con diversos trastornos psicológicos, entre otros, en el ámbito psicoterapéutico, por ejemplo, de cara al trabajo con pacientes perfeccionistas (Luyten, Lowyck y Corveleyn, 2003) el perfeccionismo en sí mismo no puede ser tratado como sinónimo de patología mental. Otros autores plantean una interesante diferencia relacionada con la capacidad de adaptación del comportamiento perfeccionista. A partir de considerar la existencia de *metas o preocupaciones perfeccionistas* (Stoeber, Harris y Moon, 2007), se establece una distinción entre *perfeccionistas saludables* (altas metas y bajas preocupaciones), *perfeccionistas no saludables* (nivel alto en las dos variables) y *no perfeccionistas* (nivel bajo en las dos variables). “En el perfeccionismo adaptativo la persona es mucho mas flexible a la hora de evaluar si ha alcanzado sus metas y, por consiguiente, experimenta menos estrés al no conseguirlo” (Noble, Ashby y Gnilka, 2014). Estos autores señalaron que un perfeccionismo adaptativo se relaciona positivamente con la

satisfacción vital y negativamente con la depresión, la desesperanza y los estilos de apego adulto evitativo y ansioso, mientras que el perfeccionismo desadaptativo es más obsesivo y sucede todo lo contrario. (Amores, A., 2017).

Algunas de las características de la evaluación autocrítica que caracteriza a la vertiente desadaptativa serían : “a) Nivel de preocupación por los errores en el desempeño, que sería la gran característica diferencial entre un perfeccionismo más o menos patológico. b) Sensación de duda sobre la calidad del propio desempeño, en el sentido de que el trabajo no está completado satisfactoriamente. c) Énfasis (obsesión) excesivo en el orden, la precisión y la organización”. (Frost et al., 1990). Estos autores definen el perfeccionismo como “la tendencia a establecer altos estándares de desempeño, en combinación con una evaluación excesivamente crítica y una marcada preocupación por cometer errores.”

Al perfeccionista obsesivo no le gusta que le digan la manera de hacer las cosas. Son rígidos en sus pensamientos y muy disciplinados para perseguir sus metas inalcanzables, pero su esfuerzo se aleja del éxito y les conduce al sufrimiento y al enfado; muestran elevados niveles de inseguridad, son muy susceptibles y se frustran por sucesos de baja importancia. Les cuesta confiar en los demás y trabajar en equipo, porque nadie hace las cosas como ellos. (Arruza, J. A., 2016). Otros autores: (Flett et al., 2003), (Rice y López (2004), consideran que el Perfeccionismo es multifactorial, con dos dimensiones básicas: el Perfeccionismo orientado hacia los demás (Normativo), y el Perfeccionismo orientado hacia sí mismo (Ipsativo). Es esta segunda dimensión la que hemos considerado. “Cuando lo que hago no es excelente, pienso que se me valora pobremente.”

El perfeccionismo es una cualidad que también se puede relacionar con la motivación (Vallerand 2010), influyendo de forma diferente, ya que presenta una dualidad semejante en el camino de alcanzarlo: Los que buscan la perfección intentando evitar el error para ser mejores que los demás y los que lo persiguen intentando evitarlo para ser cada día mejores, para aumentar su nivel de habilidad.

1.3. PASION

La perspectiva que manejamos sobre este aspecto se basa en un Modelo Dualista (Vallerand et al., 2003), que implica los determinantes y experiencias afectivas asociadas con dos tipos de pasión hacia el deporte. Estos autores constataron que altos niveles de valoración del deporte y una orientación de personalidad autónoma conducen a la pasión armoniosa, mientras que los altos niveles de valoración del deporte y una orientación de personalidad controlada (influencias externas) facilitan la pasión obsesiva. La pasión armoniosa conduce a experiencias positivas afectivas, y se relaciona negativamente con experiencias negativas afectivas. Sin embargo, la pasión obsesiva se relaciona positivamente con experiencias negativas afectivas en el deporte, sin relación con experiencias positivas dentro del deporte. Este modelo se asienta en los pilares conceptuales de la teoría de la autodeterminación, de la teoría de las necesidades básicas y de la teoría de la integración orgánica (Vallerand, 2015; Vallerand et al., 2003; Vallerand & Houliort, 2003). En conjunto, tales aportes contribuyen a explicar por qué las personas pueden internalizar valores y actividades, y cómo éstos se vuelven parte elemental de su identidad.

La pasión armoniosa se caracteriza por ser proactiva y adaptativa, mientras que la obsesiva, genera pasividad y dependencia del exterior. En el primer caso las personas realizan la actividad libremente y la considera muy significativa, que da sentido a su vida de forma equilibrada. En el segundo caso, sienten un impulso que les lleva a realizar la actividad de forma descontrolada, con una actitud defensiva. “La pasión armoniosa por el trabajo lleva a las personas a invertir esfuerzos de manera sostenida, permitiendo, eventualmente, adquirir nuevas habilidades, desarrollar las propias fortalezas naturales y, favorecer sentimientos de competencia y eficacia personal. Sumado a eso, la participación en la actividad que uno ama con la flexibilidad que esta pasión supone, proporciona sentimientos de autonomía y emociones positivas”. (Curran, Hill, Appleton, Vallerand y Standage 2015).

Existen elementos comunes entre la práctica deportiva y la práctica profesional, en relación a la pasión armoniosa, pueden ser útiles para justificar esta propuesta (Stulberg, 2019):

- a) Independientemente de si una persona acierta o se equivoca en la competición, la reacción emocional debería durar como mucho 24 horas; a partir de ahí, hay que volver a centrarse en las tareas para seguir mejorando. Ni cuando se acierta es extraordinario ni cuando una persona se equivoca, es desastroso.
- b) El proceso depende de uno mismo, pero el resultado no sólo depende de uno mismo. Hay cosas que no se podrán controlar, por lo tanto, lo que ayudará será centrarse en el proceso.
- c) Los errores son parte de la mejora, generan una valiosa información sobre lo que no ha funcionado. En sí mismos, suponen una certeza sobre lo que no ha funcionado.
- d) Lo adecuado es utilizar un sistema de evaluación auto comparativa, siendo uno mismo la propia referencia. Compararse con los demás no ayuda a persistir en el esfuerzo para alcanzar las metas, dependerá de con quien se compare.
- e) Lo adecuado es reflexionar sobre la propia evolución y sobre el disfrute que genera el hecho de practicar una determinada actividad, porque es lo que se ha decidido libremente y aporta alta satisfacción vital.

La pasión ha sido conceptualizada como una fuerte inclinación hacia una actividad que genera placer y que se considera importante en la vida , algo que en numerosos casos se asemeja a la adicción, sobre todo en relación a la vertiente obsesiva. De acuerdo a los expertos Stenseng y Harvold, (2010): “la adicción se caracteriza por dos componentes principales: (a) trabajar excesivamente duro y, (b) experimentar un irresistible impulso a trabajar. Mientras que el primer componente es de naturaleza conductual, apuntando directamente a la cantidad excepcional de tiempo dedicado a la actividad laboral; el segundo es de índole motivacional, refiriéndose a un sentimiento obsesivo por el trabajo, incluso cuando el individuo no está trabajando.” La adicción al trabajo supone una inversión de enorme cantidad de tiempo en

actividades relacionadas con el trabajo, con consecuencias negativas para su desarrollo social y familiar. El adicto continúa concentrándose en el trabajo aun en sus momentos de ocio, y trabaja más allá de las expectativas, necesidades o demandas de la organización. “Las personas obsesivamente apasionadas son proclives a experiencias de temor e inseguridad. Su frágil autoestima los hace fácilmente vulnerables a los cambios y a la incertidumbre, reforzando su rigidez y fomentando actitudes suspicaces. Aún mostrando una elevada perseverancia, sus niveles de concentración y fluidez tienden a verse perjudicados”. (Houlfort, Philliandppe, Valler y Ménard, 2014).

Las personas armoniosamente apasionadas, en cambio, tienden a protagonizar en mayor medida experiencias de afecto positivo. Al tratarse de una internalización libre y autónoma, la pasión armoniosa permite que la persona participe en la actividad de una manera más flexible y adaptativa. Por ello, a diferencia de la pasión obsesiva, esta forma de pasión actúa como una fuerza motivadora que impulsa a involucrarse en la actividad con entusiasmo, favoreciendo la concentración y la implicación positiva en la tarea (Dubreuil, Forest y Courcya 2014).

Por último el conocido “estado de flow” permite un análisis comparativo para deslindar sus similitudes y diferencias con la pasión por el trabajo. La experiencia óptima de “flow” ha sido definido como una sensación holística que las personas experimentan cuando pueden actuar con implicación total (Csikszentmihaly et al. 2016). Puede definirse como una experiencia a corto plazo caracterizada por la inmersión absoluta en la tarea, con emociones positivas y experiencias de disfrute motivadas por la propia tarea (Bakker, 2008). Partiendo de esta conceptualización es posible advertir que, al igual que la pasión, el “flow” presupone experiencias de placer, motivación e interés por la actividad independientemente de los resultados derivados de la participación en ella. No obstante, en el “flow”, las tareas no son necesariamente significativas en la vida de la persona, pero constituyen un fenómeno emergente de la interacción con la tarea y, por ende, circunscripto a un tiempo limitado que dura la misma. Es una experiencia temporal antes que un estado psicológico persistente en el tiempo, como sí lo es la pasión por el trabajo

(Vallernad et al., 2003, 2015) Además, a diferencia de la pasión, el “flow” es un fenómeno de naturaleza cognitiva antes que motivacional, es un resultado y no un determinante de la pasión por la actividad.

1.4. RESILIENCIA.

En el camino que recorren las personas en busca de su desarrollo potencial, sea en el ámbito que sea, surgen situaciones controvertidas, adversas, errores, ausencia de fortuna en momentos críticos, contrariedades o un sinfín de problemas que pueden afectar negativamente a su rendimiento. Por eso, es importante generar estrategias que permitan superar este tipo de situaciones y aprovecharlas para salir fortalecidos de las mismas.

El concepto de Resiliencia proviene del campo de la física y se define como la capacidad de un material para recuperar su estado inicial cuando ha cesado la perturbación a la que había estado sometido. Se les considera como “materiales inteligentes” porque, “una vez sometidos a deformaciones o manipulaciones, recuperan la forma y las funciones originales” (R. Yanke, El Mundo 30/04/16).

Funciona a modo de superpoder, de escudo donde el mal rebota. No es indiferencia ni dejadez, sino un conjunto de capacidades y habilidades que permiten, cuando la adversidad se instala, sobrellevarla y superarla para salir fortalecido de la misma. De alguna manera se trata de disponer de habilidades que nos permiten prosperar ante el desafío generado por una experiencia estresante.

La psicología, desde un enfoque tradicional, consideraba que, si una persona vivía una experiencia traumática, desarrollaba alguna patología en relación a esa vivencia, considerando a las personas como sujetos pasivos que reaccionaban ante los estímulos del ambiente. (Vera, B., Carbelo, B. y Vecina, M.L. 2007). Sin embargo, actualmente se tiene una visión completamente diferente, se admite que las personas poseen una fortaleza especial, son proactivas y pueden desarrollar una capacidad natural de resistir y rehacerse en situaciones adversas. En este sentido, “la psicología positiva mantiene que el

ser humano tiene capacidad para adaptarse y recuperarse de situaciones adversas”. (Vera, 2006).

Hoy sabemos que la manera en que los deportistas abordan las situaciones de estrés son entrenables y modificables a través de la práctica. La parte positiva de una situación adversa es que se puede convertir en una oportunidad para mejorar la capacidad de resiliencia y de tolerancia al estrés. Sólo hay que establecer estrategias adecuadas y plantear tareas orientadas a mejorar dichas capacidades. (Arruza, J. A. 2016). Numerosos estudios han tratado esta temática llegando a una coincidente conclusión en cuanto a la concepción de este término y lo consideran como “un fenómeno común entre las personas que se enfrentan a experiencias adversas y que surge de funciones y procesos adaptativos normales del ser humano” (Masten, 2001).

Cyrułnick, (2001), considera que la Resiliencia es el fruto de la interacción entre el individuo y su entorno, centrándose en su evolución y en el proceso de vertebración de su propia historia vital. Para Bonano (2004), es un reflejo de la habilidad o capacidad para mantener un equilibrio estable durante todo el proceso de resolución de la situación adversa. En esta propuesta, nos centramos en la respuesta que dan las personas frente a las adversidades, es decir, si tienen la capacidad necesaria para resolver de forma positiva lo que las situaciones demandan y si las aprovechan para seguir mejorando.

2. OBJETIVOS.

En la presente investigación se pretende identificar las características psicológicas que determinaban el funcionamiento mental de Cristóbal Balenciaga, relacionadas con la excelencia. Para ello, estableceremos cuatro objetivos específicos.

- a) Conocer y valorar las características psicológicas del modisto relacionadas con la excelencia.
- b) Conocer y valorar las características psicológicas de los deportistas relacionadas con la excelencia.
- c) Establecer un perfil psicológico a partir de los valores correspondientes a las dimensiones seleccionadas, tanto del modisto como de las deportistas.
- d) Determinar el grado de relación que guarda el perfil del modisto con los niveles que se corresponden a las deportistas excelentes.

3. METODOLOGIA.

Se trata de un estudio valorativo y comparativo de diseño quasiexperimental multivariado en el que se han seleccionado cuatro variables psicológicas atribuibles a personas excelentes.

3.1 MUESTRA

Se presenta una valoración realizada por unas personas que conocieron, trabajaron o se relacionaron con el modisto, atendiendo a las características que deben poseer aquellas personas que alcanzan la excelencia en su actividad. La muestra la componen 20 personas de su entorno. Entendemos las limitaciones que pueda tener este estudio, tamaño de la muestra, instrumentación inadecuada, excesivo tiempo entre la muerte del modisto y la recogida de información, basada en la memoria de los participantes 40 años después de su fallecimiento.

Además, se han seleccionado, por conveniencia, 4 deportistas excelentes, medallistas olímpicos en diferentes JJOO, de Judo y de kayak. En total 2 de oro, 2 de plata y 2 de bronce.

3.2 VARIABLES E INSTRUMENTOS.

Se configuró un cuestionario “ad hoc” con una escala de puntuación tipo Likert con cinco posibilidades de respuesta (desde *nada de acuerdo* hasta *total acuerdo*) con 18 ítems pertenecientes a diferentes subescalas. Para evaluar la orientación de meta disposicional, se utilizaron 2 ítems de cada orientación motivacional EGO/TAREA, del cuestionario PSOQ de Roberts y Balagué (1991) La fiabilidad del cuestionario en el ámbito de la actividad física ha sido demostrada en varios estudios (Treasure y Roberts, 1994; Cervelló, Escartí y Balagué, 1999), en donde se obtuvieron altos valores de consistencia interna, ya que en todos los casos el α de la Orientación Tarea (*Items 1,4*) se encontraba entre $\alpha = .90$ y $\alpha = .85$, mientras que la Orientación Ego (*Items 2,3*) oscilaba entre $\alpha = .91$ y $\alpha = .82$.

Para valorar el Compromiso e Implicación (*Items 6,7*) y la Percepción de Competencia (*Items 8,11*) que los deportistas muestran en contextos de actividad física y deporte, se seleccionaron dos ítems de cada subescala, que presentaban elevados niveles de saturación, del cuestionario de Motivación de Logro de Ruiz et al. (2004). El coeficiente de fiabilidad de esta subescala en diferentes estudios se ha encontrado por encima de un $\alpha = .70$, lo que representa un nivel de consistencia interna mínimo aceptable propuesto por Nunnally (1978), y concuerda con la adecuada aplicabilidad de estas escalas cuando mantienen su fiabilidad (Tenenbaum, 2009). El nivel de saturación de los ítems seleccionados oscilaron entre .450 y .782, por lo tanto cumplieron con creces el índice de 0.40 recomendado (Stevens, 2002).

En relación al Perfeccionismo se utilizaron dos ítems (13,14): “*Cuando lo que hacía no era excelente, pensaba que se le valoraba pobremente*”. Y la segunda “*Pensaba que una de sus metas era alcanzar la perfección en todo lo que hacía*”. Para evaluar la Pasión se seleccionaron 4 ítems de acuerdo al modelo bidimensional presentado anteriormente. a) Pasión Armónica (ítems 9,10) “*Su trabajo le apasionaba y daba sentido a su vida*”; “*Delante de una prenda se sentía emocionado y con gran cantidad de sensaciones*”. b) Pasión Obsesiva (ítems 15,18): “*Cuando probaba se alteraba y tenía que controlar sus*

impulsos emocionales”; *“Tenía un comportamiento obsesivo cuando estaba inmerso en su trabajo”*.

En el caso del Reconocimiento y Aceptación Social , se refiere al sentimiento de sentirse comprendido y aceptado por los otros, como parte integrante del grupo social al que se pertenece (ítems 16,17).: *“Se sentía querido y aceptado entre sus amigos”*. En general, pensaba que era reconocido y valorado adecuadamente por los demás. Finalmente para valorar la Resiliencia (ítems 5,12) se seleccionaron estos dos Items: *“Ante las dificultades se crecía y era capaz de sacar lo mejor de sí mismo”*. *“Frente a las adversidades, lo intentaba una y otra vez hasta que lo conseguía”*. (Total 18 Items).

3.3 PROCEDIMIENTO.

A través de entrevistas personalizadas se recogieron las opiniones y valoraciones de las personas que conocieron al modisto. Se mantuvieron varias reuniones con los sujetos de la muestra, informándoles y señalando que los cuestionarios sería anónimos y se mantendría el anonimato de sus opiniones. Todos los cuestionarios se elaboraron bajo la supervisión de la investigadora. En el caso de las deportistas, se les informó telefónicamente y se les remitió el cuestionario a través de un e-mail. En el caso de ellas, se elaboró el cuestionario utilizado para dicho efecto, con el siguiente encabezado:

a) MUESTRA SOBRE CRISTÓBAL BALENCIAGA.

A continuación te presentamos una serie de preguntas que están relacionadas con la figura del modisto Cristóbal Balenciaga. Todas tus respuestas serán anónimas y confidenciales, respetando tu intimidad de acuerdo a la “Ley de protección de datos de carácter personal”. Responde con sinceridad; no hay respuestas buenas ni malas, solamente queremos saber tu grado de concordancia acerca de ellas. Muchas gracias por tu colaboración.

b) MUESTRA DEPORTISTAS.

En el cuestionario presentado a las deportistas se sustituyó la frase “con la figura del modisto Cristóbal Balenciaga” por “con tu actividad deportiva”.

4. RESULTADOS.

ANÁLISIS ESTADÍSTICOS

Se han realizado análisis de frecuencias y porcentuales para cada uno de los ítems del cuestionario elaborado. A continuación, se han calculado los estadísticos descriptivos de las dimensiones resultantes de la agrupación de ítems (número, mínimo, máximo, media y desviación típica). Posteriormente, y dado que el número de sujetos para el análisis era muy bajo, se emplean una prueba no paramétrica aplicada a dos muestras independientes, para comparar las diferencias existentes en las dimensiones del cuestionario entre las personas que mantuvieron una relación de carácter social con la persona de Balenciaga, y aquellas que mantuvieron una relación profesional. En concreto la prueba de U de Mann-Whitney que es la versión no paramétrica de la habitual prueba t de Student. Por otra parte, para comparar las diferencias existentes en las dimensiones del cuestionario entre familiares, trabajadores, expertos y clientela, se empleó una prueba no paramétrica aplicada a tres o más muestras independientes. En concreto la prueba de Kruskal-Wallis que constituye la versión no paramétrica de la habitual prueba de ANOVA.

4.1. DIMENSIONES MOTIVACIONALES.

En el aspecto motivacional, adquieren relevancia fundamental la teoría de Metas de Logro (Nicholls 1982), ya que se encuentra íntimamente relacionada con la inversión personal basada en el esfuerzo, con el talento y con el tiempo que se destina a una actividad.

Las metas de logro residen en demostrar competencia y habilidad. Cuando esta habilidad se centra en hacer mejor las cosas cada día se denomina Orientación Tarea, mientras que en el caso de la Orientación Ego, se pretende demostrar habilidad frente a los demás. Es decir, en el primer caso las percepciones de habilidad son autorreferentes y el éxito se asocia a una ejecución eficiente y a la mejora en la realización de una tarea, asociada a otros desafíos. En el segundo, las acciones se orientan a demostrar habilidad frente a los demás que actúan de referentes externos.

A. ORIENTACION MOTIVACIONAL ESTIMADA. (TAREA/EGO).

Tabla 1. Item 1: *Para él, lo más importante era el trabajo bien hecho*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En el caso de la Orientación Motivacional, Tabla 1, se observa una valoración unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente a la importancia que otorgaba el autor a al trabajo bien hecho, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de frecuencia de 100%.

Tabla 2. Item 2. *Pensaba que tenía éxito cuando lo hacía mejor que todos los demás modistos*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	10	50
Un poco de acuerdo	1	5
De acuerdo	2	10
Bastante de acuerdo	2	10
Total acuerdo	5	25
Total	20	100

En este caso del Item 2, Tabla 2, se aprecia cierta divergencia en las respuestas obtenidas en relación que el éxito se basaba en aspectos normativos, es decir, en los demás. El 50% manifestó estar nada de acuerdo con la afirmación, pero en un 35% estaban bastante de acuerdo o totalmente.

Tabla 3. Item 3. *Para él, lo más importante era destacar sobre sus colegas*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	13	65
Un poco de acuerdo	2	10
De acuerdo	1	5
Bastante de acuerdo	1	5
Total acuerdo	3	15
Total	20	100

Al observar las respuesta del Item, Tabla 3, también se aprecia la divergencia señalada en las respuestas obtenidas en relación al valor que tenía para el modisto destacar sobre los demás. El 65% manifestó estar nada de acuerdo con la afirmación, pero en un 20% estaban bastante de acuerdo o totalmente.

Tabla 4. Item 4. *Daba la máxima importancia a la confección de la prenda*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En el caso del Item 4, Tabla 4, también se observa una valoración unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente a la importancia que otorgaba el autor a la confección de la prenda, con un valor de 4 puntos, es decir, totalmente de acuerdo, con un porcentaje de 100%.

Tabla 5. Descriptivos de OT y OE

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
OT	20	4	4	4	0,00
OE	20	0	4	1,36	1,40

En la Tabla 5 se reflejan los valores medios correspondientes a la OT se sitúan en 4, con una DT=0, es decir, los sujetos participantes estaban totalmente de acuerdo con a la importancia que otorgaba el modisto al trabajo bien hecho a la hora de elaborar una prenda. En el caso de la OE, el valor que tenía para el modisto destacar entre los profesionales o ser considerado mejor que los demás, valor de la media se sitúa en 1,36 con una DT= 1,40.

B) COMPROMISO E IMPLICACION.

Tabla 6. Item 6. *Se implicaba con todas sus fuerzas para conseguir una colección excelente*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En el caso del Item 6), Tabla 6, se observa una valoración unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente al nivel de implicación a la hora de elaborar una nueva colección, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%.

Tabla 7. Item 7. *Durante las pruebas prestaba mucha atención a todos los detalles sin distinción*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

La misma opinión manifiestan frente a esta pregunta Item 7, Tabla 7, con una valoración unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente a la atención prestada a todos los detalles durante las pruebas que realizaba, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%.

C. COMPETENCIA/HABILIDAD PERCIBIDA

Tabla 8. Item 8. *Cuando se lo proponía, era capaz de crear colecciones extraordinarias*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	1	5
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	19	95
Total	20	100

Parecida opinión manifiestan frente a la pregunta descrita en el Item 8, Tabla 8, con una valoración casi unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente a la capacidad de crear colecciones cuando se lo proponía, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 95%.

Tabla 9. Item 11. *Era capaz de realizar cualquier tipo de prenda por difícil que fuese.*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	1	5
Total acuerdo	19	95
Total	20	100

En la Tabla 9, se presentan los resultados de las respuestas que contestaron a la pregunta del Item 11, con una valoración prácticamente unánime en las respuestas realizadas por los encuestados frente a la capacidad de crear colecciones cuando se lo proponía, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 95%.

Tabla 10. Descriptivos de la MOTIVACIÓN DE LOGRO

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
Compromiso	20	4,00	4,00	4,00	0,00
Competencia	20	2,00	4,00	3,86	0,51

Los valores medios correspondientes al compromiso e implicación se sitúan en 4, con una DT=0, es decir, los sujetos participantes estaban totalmente de acuerdo con el nivel de implicación a la hora de trabajar en la elaboración de una nueva colección, así como el nivel de atención que prestaba a todos los detalles sin distinción, Tabla 10. En el caso de la CP, el valor de la media, relacionado con la capacidad que tenía el modisto crear colecciones extraordinarias o conseguir cualquier prenda que se lo propusiera, independientemente de su dificultad, se sitúa en 3,86 con una DT= 0,51.

C) RECONOCIMIENTO y ACEPTACIÓN SOCIAL

Tabla 11. Item 16. *Se sentía querido y aceptado entre sus amigos*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	1	5
De acuerdo	4	20
Bastante de acuerdo	7	35
Total acuerdo	8	40
Total	20	100

En relación al Item 16, Tabla 11, se aprecia una manifiesta divergencia en las respuestas obtenidas en relación a un sentimiento de afecto positivo y de aceptación entre sus amigos. El 75% manifestó estar bastante o totalmente de acuerdo con la afirmación, mientras que el 5 % señaló estar nada o un poco de acuerdo.

Tabla 12. Item 17. *En general, pensaba que era reconocido y valorado adecuadamente por los demás*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	2	10
De acuerdo	4	20
Bastante de acuerdo	7	35
Total acuerdo	7	35
Total	20	100

En cuanto al Item 17, Tabla 12, también se produce una respuesta divergente de los sujetos participantes en relación al reconocimiento y al ser valorado adecuadamente por los demás. El 70% manifestó estar bastante o totalmente de acuerdo con la afirmación, mientras que el 10% señaló estar nada o un poco de acuerdo.

Tabla 13. Descriptivos de la ACEPTACIÓN SOCIAL

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
AS	20	1,00	4,00	2,86	0,95

Los valores medios correspondientes dimensión de aceptación social se sitúan en 2'86, con una DT=0,95, es decir, los participantes estaban de acuerdo o bastante de acuerdo en que el modisto era una persona aceptada socialmente, Tabla 13.

4.2. PERFECCIONISMO.

Tabla 14. Item 13. *Cuando lo que hacía no era excelente, pensaba que se le valoraba pobremente*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	10	50
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	6	30
Bastante de acuerdo	3	15
Total acuerdo	1	5
Total	20	100

En este caso Item 13, Tabla 14 se aprecia una ligera divergencia en las respuestas obtenidas en relación a lo que pensaba el modisto cuando las prendas elaboradas no alcanzaban la excelencia y consideraba que le valoraban pobremente. El 50% manifestó estar nada de acuerdo con la afirmación y el 20% estaba bastante de acuerdo o total acuerdo.

Tabla 15. Item 14. *Una de sus metas es alcanzar la perfección en todo lo que hacía*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En cuanto al Item 14, Tabla 15, se producía una valoración unánime en las respuestas realizadas por los encuestados, estando totalmente de acuerdo en que la meta del modisto era alcanzar la perfección en todo lo que hacía, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%.

Tabla 16. *Descriptivos de Perfeccionismo*

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
PE	20	2,00	4,00	3,4	0,72

Los valores medios correspondientes dimensión perfeccionismo se sitúan en 3,4, con una DT=0,72, es decir, los participantes estaban de acuerdo o bastante de acuerdo en que el modisto buscaba la perfección cada vez que elaboraba una prenda, Tabla 16.

4.3. PASION

A) Pasión Armónica.

Tabla 17. Item 9. *Su trabajo le apasionaba y daba sentido a su vida*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

La opinión manifestada por los encuestados frente a si el trabajo le apasionaba y daba sentido a su vida Item 9, Tabla 17, era unánime y totalmente de acuerdo, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%.

Tabla 18. Item 10. *Delante de una prenda se sentía emocionado y con gran cantidad de sensaciones*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	1	5
Bastante de acuerdo	5	25
Total acuerdo	14	70
Total	20	100

En cuanto al Item 10, Tabla 18, también se produce una respuesta divergente de los sujetos participantes en relación a los sentimientos y las emociones. El 95% manifestó estar bastante o totalmente de acuerdo con la afirmación, mientras que el 5% señaló estar de acuerdo.

B) Pasión Obsesiva.

Tabla 19. Item 15. *Cuando está probando se altera y tiene que controlar sus impulsos emocionales*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	3	15
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	5	25
Bastante de acuerdo	6	30
Total acuerdo	6	30
Total	20	100

En cuanto al control de impulsos y grado de alteración mientras realizaba pruebas Item 15, Tabla 19, también se produce una respuesta divergente de

los sujetos participantes, dado que el 60% manifestó estar bastante o totalmente de acuerdo con la afirmación, mientras que el 15% señaló estar nada de acuerdo.

Tabla 20. Item 18. Tenía un comportamiento obsesivo cuando estaba inmerso en su trabajo

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En relación a su comportamiento obsesivo mientras trabajaba Item 18, Tabla 20, la opinión manifestada por los encuestados era unánime y todos estaban totalmente de acuerdo, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%.

Tabla 21. Descriptivos de la PASIÓN

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
PA	20	3,00	4,00	3,80	0,31
PO	20	2,00	4,00	3,3	0,72

Los valores medios correspondientes a la pasión armoniosa (PA) se sitúan en 3'8, con una DT=.31, es decir, los participantes estaban bastante o totalmente de acuerdo en que el modisto era una persona apasionada. En cuanto a la pasión obsesiva (PO) los valores medios se sitúan en 3'3, con una DT=.72, es decir, los participantes manifestaron estar bastante o totalmente de acuerdo con las afirmaciones planteadas, Tabla 21.

4.4. RESILIENCIA.

Tabla 22. Item 5. *Anta las dificultades se crecía y era capaz de sacar lo mejor de sí mismo*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	1	5
Bastante de acuerdo	5	25
Total acuerdo	14	70
Total	20	100

En cuanto a si se crecía y sacaba lo mejor de sí mismo en situaciones complicadas Item 5, Tabla 22, se produce una respuesta divergente de los sujetos participantes, dado que el 95% manifestó estar bastante o totalmente de acuerdo con la afirmación y en ningún caso se señaló estar nada de acuerdo o un poco de acuerdo.

Tabla 23. Item 12. *Frente a las adversidades lo intenta una y otra vez hasta que lo consigue*

	Frecuencia	Porcentaje
Nada de acuerdo	0	0
Un poco de acuerdo	0	0
De acuerdo	0	0
Bastante de acuerdo	0	0
Total acuerdo	20	100
Total	20	100

En relación a su respuesta frente a las dificultades o adversidades Item 23, Tabla 23, la opinión manifestada por los encuestados era unánime y todos estaban totalmente de acuerdo, con un valor de 4 puntos y un porcentaje de 100%, en que insistía y persistía en los intentos hasta que lo conseguía.

Tabla 24. Descriptivos de la RESILIENCIA

	N	Mínimo	Máximo	Media	DT
RESILIENCIA	20	3,00	4,00	3,82	0,31

Los valores medios correspondientes al nivel de Resiliencia se sitúan en 3'82, con una DT= 0,31, es decir, los participantes estaban bastante o totalmente de acuerdo en que el modisto era una persona resiliente, Tabla 24.

En la Tabla 25 se presentan los resultados de la pruebas no paramétrica aplicada a dos muestras independientes, en concreto la prueba U de Mann-Whitney que es la versión no paramétrica de la habitual prueba t de Student, para comparar las diferencias existentes en las dimensiones del cuestionario entre las personas que mantuvieron una relación de carácter social con la persona de Balenciaga (meta-percepción social) , y aquellas que mantuvieron una relación profesional (meta-percepción profesional).

Tabla 25. Comparación de medias Relación social vs Profesionales

	Relación social _(n=8)		Profesionales _(n=12)			
	X	DT	X	DT	U	P
OT	4.00	0.00	4.00	0.00	48.00	1.000
OE	0.87	0.69	1.50	1.52	38.00	.428
CI	4.00	0.00	4.00	0.00	48.00	1.000
CP	3.75	0.70	4.00	0.00	42.00	.221
PE	2.75	0.84	2.54	0.58	40.50	.529
RS	3.06	0.67	3.00	1.02	45.50	.843
PA	3.68	0.37	3.91	0.19	31.00	.102
PO	3.56	0.41	3.12	0.77	33.00	.230
RE	3.81	0.25	3.83	0.32	43.50	.665

No se encontraron diferencias significativas entre los dos grupos establecidos (relación social y profesionales) para ninguna de las dimensiones analizadas OT ($U_{OT}=48.00$, $p = 1.000$), OE ($U_{OE}=38.00$, $p = .473$), CI ($U_{CI}=48.00$, $p = 1.000$), CP ($U_{CP}=42.00$, $p = .221$), PERF ($U_{PERF}=40.50$, $p = .473$), AS ($U_{AS}=45.50$, $p = .843$), PA ($U_{PA}=31.00$, $p = .102$), PO ($U_{PO}=33.00$, $p = .230$) y RE ($U_{RE}=43.50$, $p = .665$). Lo que supone una alta coincidencia entre la meta-percepción social y la meta-percepción profesional.

En la Tabla 26 se presentan los resultados de la prueba no paramétrica aplicada a tres o más muestras independientes. En concreto la prueba de Kruskal-Wallis que constituye la versión no paramétrica de la habitual prueba de ANOVA. Esto nos ha permitido comparar las diferencias existentes en los valores del cuestionario registrados entre la meta-percepción-familiar, meta-percepción de trabajadores, meta-percepción de expertos y meta-percepción de la clientela.

En este caso tampoco se encontraron diferencias significativas entre los grupos de terceros significativos establecidos, para la mayoría de las dimensiones analizadas OT ($\chi^2=.000$, $p = 1.000$), OE ($\chi^2=5.071$, $p = .167$), CI ($\chi^2=.000$, $p = 1.000$), CP ($\chi^2=3.000$, $p = .392$), PERF ($\chi^2=2.085$, $p = .555$), AS ($\chi^2=1.187$, $p = .756$), PO ($\chi^2=2.893$, $p = .408$), RE ($\chi^2=3.474$, $p = .324$). Tan solo se encontraron diferencias estadísticamente significativas en la variable PA ($\chi^2=9.616$, $p = .022$), lo que supone una alta coincidencia en cuanto a la meta-percepción de los cuatro grupos señalados

Tabla 26. *Comparación de medias Familia, Trabajadores, Expertos y Clientela*

		N	Media	DT
OT	Familia	3	4,00	0,00
	Trabajador	6	4,00	0,00
	Experto	6	4,00	0,00
	Clientela	5	4,00	0,00
OE	Familia	3	0,83	1,04
	Trabajador	6	0,67	1,03
	Experto	6	2,33	1,54
	Clientela	5	0,90	0,55
CI	Familia	3	4,00	0,00
	Trabajador	6	4,00	0,00
	Experto	6	4,00	0,00
	Clientela	5	4,00	0,00
CP	Familia	3	4,00	0,00
	Trabajador	6	4,00	0,00
	Experto	6	4,00	0,00
	Clientela	5	3,60	0,89
PERFEC	Familia	3	2,50	0,87
	Trabajador	6	2,33	0,52
	Experto	6	2,75	0,61
	Clientela	5	2,90	0,89
AS	Familia	3	3,50	0,00
	Trabajador	6	3,00	1,10
	Experto	6	3,00	1,05
	Clientela	5	2,80	0,76
PA	Familia	3	4,00	0,00
	Trabajador	6	3,83	0,26
	Experto	6	4,00	0,00
	Clientela	5	3,50	0,35
PO	Familia	3	3,83	0,29
	Trabajador	6	3,08	0,92
	Experto	6	3,17	0,68
	Clientela	5	3,40	0,42
RE	Familia	3	4,00	0,00
	Trabajador	6	3,92	0,20
	Experto	6	3,75	0,42
	Clientela	5	3,70	0,27

4.5 DEPORTISTAS EXCELENTES

En el análisis de frecuencias se producen valores muy dispares. En el caso de la OT, en tres casos el valor se sitúa entre 3,5 y 4, que es el máximo de la escala; en la OR en tres casos coinciden en 0,5. Los valores de CI presentan el valor máximo, es decir, en tres ocasiones. En el CP ocurre lo mismo. En el caso de RS, en dos casos alcanza el valor de 4 y en los otros dos de 3,5. Al observar los valores de PE, en tres de los cuatros casos señalan el 2, con lo que la media se sitúa en 2,5. En la PA la frecuencia del valor 4 es cuatro, pero no así en la PO que muestran 4 puntuaciones diferentes, por lo que no hay un predominio de un valor sobre los demás. Finalmente, en el caso de la RE la frecuencia del valor 4 es de tres veces y una de 3,5, con un valor medio de 3,8. Tabla 27.

Tabla 27. *Puntuaciones directas por cada dimensión y valores medios de la autopercepción de las deportistas seleccionadas.*

	OT	OR	CI	CP	RS	PE	PA	PO	RE
D1	4	0,5	4	4	3,5	4	4	0,5	4
D2	3	2,5	3	3	4	2	4	2,5	3,5
D3	3,5	0,5	4	4	4	2	4	2	4
D4	3,5	0,5	4	4	3,5	2	4	3,5	4
Media	3,5	1	3,7	3,7	3,7	2,5	4	2,1	3,8

Como se observa en la Tabla XX, la mayoría de los valores de la autopercepción de las dimensiones directamente relacionadas con la excelencia se sitúan entre 3,5 y 4, que es el máximo valor. Solamente en el caso del Perfeccionismo (PE), con un valor de 2,4 las diferencias entre los valores medios de las deportistas son relevantes. Por otro lado, los valores de las dimensiones que tienen una relación inversa con la excelencia, como son la Orientación motivacional EGO y la Pasión Obsesiva, se encuentran en niveles bajos.

5. DISCUSION

“Para comprender a Cristóbal Balenciaga es necesario conocer su mundo.

Sus extraordinarias cualidades como artesano y creador, junto con un temperamento apasionado, perseverante y perfeccionista y una gran capacidad de trabajo, llevaron al visionario a convertirse en el hombre que fascinó al mundo con sus creaciones.”

Juan Mari Emilas

El resultado de esta investigación nos es válido para dar explicación a las repetidas y contundentes afirmaciones sobre la excelencia de Balenciaga que se vienen sucediendo a lo largo de 70 años. Desde la década de los 50 del s. XX. Para ello, a lo largo de esta discusión se irán sucediendo diversos testimonios y valoraciones de personas que conocieron y trataron al maestro de Getaria.

5.1 EN RELACION A LA METAPERCEPCION SOBRE EL MODISTO.

ASPECTOS MOTIVACIONALES.

a) Orientación motivacional personal.

Como se ha observado al realizar los análisis de frecuencias, existe una total concordancia en los ítems relacionados con la Orientación Motivacional Tarea, en la que se aprecia un valor de 4 puntos, tanto para la media como para la desviación típica. Por lo tanto, los participantes pensaban que la orientación motivacional del modisto era la dimensión tarea.

En cuanto a la Orientación Motivacional Ego, los valores de los encuestados se encuentran más dispersos, con respuestas en todas las categorías desde *Nada de acuerdo* a *Total acuerdo*, con una media de 1,36 y una desviación de 1,40. Esto supone que la Orientación Motivacional Ego era muy baja, lo que no entra en contradicción con el alto valor de la dimensión Tarea. Por ello, su disposición personal era alta orientación hacia la Tarea y baja hacia el Ego.

b) Compromiso e Implicación.

En este caso se producía un total acuerdo en las respuestas de los sujetos participantes frente a los Items correspondientes dado que el valor de la puntuación máxima y la media es 4 y el de la desviación típica es 0 puntos. Esto también coincide con la descripción de su comportamiento en los talleres, reflejado en las opiniones de profesionales destacados y de aquellas personas que estaban presentes en las pruebas de una prenda que efectuaba a las maniquíes (a día de hoy denominadas: modelos) durante el proceso de creación de un nuevo prototipo destinado a la próxima colección de temporada. Todas estas personas coincidían en que el couturier era capaz de deshacer la prenda tantas veces como considerase hasta conseguir que quedara perfecta. Emilas (2017)

Hubert de Givenchy, gran amigo y discípulo de Balenciaga, en una entrevista en 2011 para XS Semanal define así al maestro de Getaria: “Tenía una gran ética del trabajo. Es un revolucionario de la moda, pero su revolución es imperceptible, discreta. Se fundamenta en miles de pequeños detalles. Es un trabajo duro. Podía hacer cien pruebas en un día y luego tenía los hombros tan cargados que ni podía moverlos.”

c) Competencia percibida.

Se puede afirmar que de los 20 sujetos participantes, 19 estaban de acuerdo en otorgar el máximo valor (4) al nivel de competencia percibida del modisto, con una media de 3,86 y una desviación típica de 0,51. Por lo tanto podemos deducir que los participantes pensaban que su nivel de habilidad era muy elevada, siendo capaz de realizar cualquier prenda que se lo propusiera.

d) Reconocimiento y aceptación social.

Al observar las respuestas emitidas por los sujetos participantes, los análisis de frecuencia muestran variadas opiniones en los dos Items relacionados con esta dimensión, pero si las agrupamos en dos bloques, por un lado *un poco de acuerdo y de acuerdo* y, por otro, *bastante de acuerdo y Total acuerdo*, se observa unanimidad en las opiniones emitidas, dado que en el

primer caso la frecuencia es de 5 respuestas y en el segundo de 15 respuestas emitidas, para un total de 20 sujetos. Por lo tanto, podemos señalar que el reconocimiento y la aceptación social que sentía el modisto, según sus percepciones, era bastante elevado.

Todo ello indica que el estilo motivacional personal del modisto se caracterizaba por una alta orientación motivacional a la tarea, una elevada motivación de logro (por los valores del compromiso y de la percepción de competencia), reforzada por un alto nivel de motivación intrínseca (por los valores de la aceptación social y la percepción de competencia). Lo que coincide con las características motivacionales de las personas excelentes.

PERFECCIONISMO.

En este caso se aprecia la presencia de las dos orientaciones del perfeccionismo, con predominio del ítem relacionado con la búsqueda del modelo ideal, dado que todas las respuestas se situaban en la categoría de *Total acuerdo*, con un porcentaje del 100%. Pero en respuesta al ítem: Cuando pensaba que las prendas que hacía no eran excelentes, pensaba que se le valoraba pobremente; aparecen divergencias en el análisis de frecuencia que se pueden agrupar en dos categorías: *Nada de acuerdo*: 50% y el resto de categorías: 50%. Esto nos lleva a pensar que en Balenciaga predominaba la búsqueda del modelo ideal que poseía en su imaginario, independientemente de la opinión del resto de las personas, fuesen competidores, trabajadores de sus casas de costura, críticos de moda, o clientela.

PASIÓN.

Al observar las respuestas emitidas por los sujetos participantes, vemos que se produce una alta coincidencia entre los ítems de las dos dimensiones de la pasión. Al hablar de la pasión armónica en una pregunta (Ítem 9), se refleja un porcentaje de frecuencia del 100% en la categoría de *Total acuerdo* y, en la otra (Ítem 10), el porcentaje de frecuencia alcanza el 95% entre las categorías de *Bastante de acuerdo* y *Total acuerdo*. Por otro lado, al centrarnos en los ítems de pasión obsesiva (Ítem 18), relacionado con un comportamiento

obsesivo, el porcentaje de frecuencia es del 100% en la categoría de *Total acuerdo*. En el segundo caso (Item 15), el porcentaje de frecuencia agrupado entre *Bastante de acuerdo* y *total acuerdo* es del 60% y el 40% restante se reparte entre las otras tres categorías. En este sentido señalar que una de las características que se atribuye al comportamiento del modisto es que era muy obsesivo y así ha pasado a la historia. Sin embargo, en escasas ocasiones se destaca la armonía como atributo específico del modisto. En mi opinión, la armonía que reflejaban sus prendas, su creatividad y su continua producción de nuevos modelos, destacado por todos los que conocen su obra, era fruto de esa pasión armónica que aparece reflejada en las opiniones de las personas que han participado en este estudio, a pesar de que prácticamente nunca se haya mencionado esta característica de su comportamiento. La armonía no sólo estaba en su obra, sino también en su personalidad.

RESILIENCIA

Balenciaga era una persona incansable cuando estaba inmerso en su trabajo, no había nada ni nadie que le hiciera desviar su atención en los momentos en los que realizaba una prueba. El alto porcentaje de frecuencia observados en los Items 5 y 12 nos hace pensar que era una persona muy resiliente y que siempre se crecía antes las adversidades. En el primer caso integrando las dos categorías de *Bastante de acuerdo* y *Total acuerdo*, el porcentaje de frecuencia es del 95%. En el segundo caso, el porcentaje de frecuencia de la categoría *Total acuerdo* es del 100%. Así pues, la opinión de los sujetos participantes en este estudio, considera que la capacidad de resiliencia era uno de sus atributos psicológicos. Esto concuerda con las respuestas que dio frente a las adversidades, desgracias o contrariedades que iban surgiendo a lo largo de su vida: siempre centrado en la solución, aprovechándola en su beneficio para seguir concentrado en su oficio, en la investigación y creación de su obra: colecciones de alta costura insólitas e inigualables.

5.2. COMPARATIVA ENTRE LA METAPERCEPCIÓN SOBRE BALENCIAGA Y LA AUTOPERCEPCIÓN DEPORTISTAS EXCELENTES.

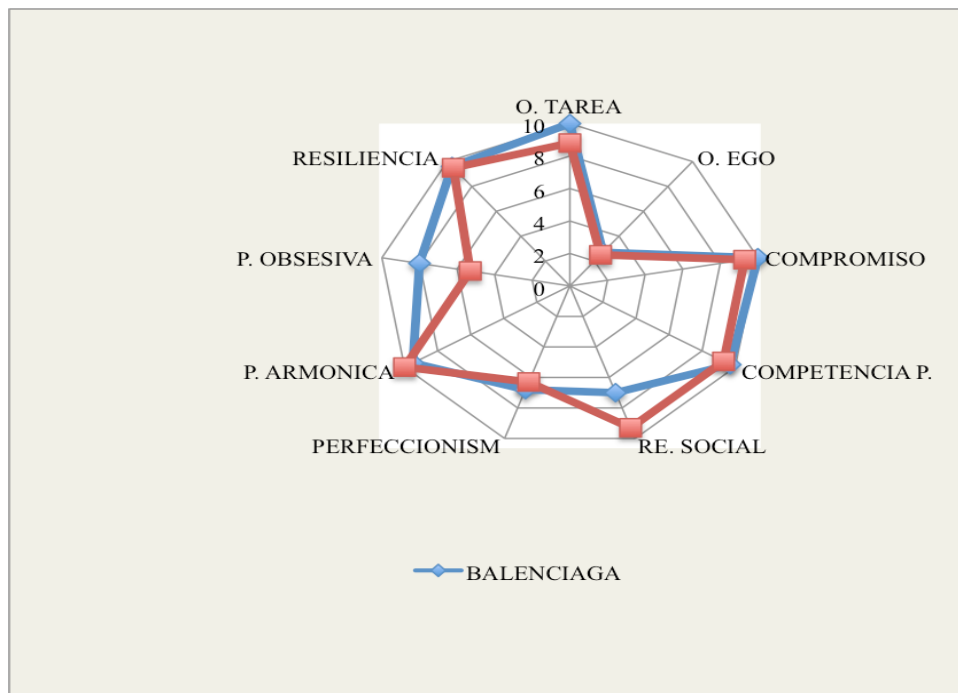
DIMENSIONES MOTIVACIONALES.

En el análisis charteado, realizado con puntuaciones transformadas, se observa una gran concordancia entre los valores medios, obtenidos a través de las personas del entorno de Cristóbal Balenciaga (meta-cognición) con los que corresponden a las deportistas de élite (autopercepción). (Gráfico 1).

Orientación Motivacional “Tarea”

En cuanto a la orientación motivacional-tarea, Juan Mari Emilas, cortador de sastrería de la casa Balenciaga de Madrid, en su testimonio para el libro “Balenciaga: mi jefe”, relataba que al modisto no le interesaba la moda como tal sino que, como creador, su atención estaba centrada en la obra exclusiva y genuina, tarea en la que se sumergió durante cincuenta años.

Grafico 1. Representación gráfica de las puntuaciones medias, transformadas, de las variables seleccionadas. (Azul Balenciaga; Rojo Deportistas).



De hecho su contribución fue revolucionaria, aportando una nueva silueta a la mujer. Silueta a la que además dotó de un estilo propio: el sello Balenciaga. Emilas (2017)

Catheéine Join Dieterle, conservadora del Museo Galliera de la Moda de París, declaró en el documental “Balenciaga. Permanecer en lo efímero” (Tejedor, 2009) sobre el modisto: “Dedicó toda su vida a los vestidos, a la moda. Y al mismo tiempo, más que a la moda (pues la superó) confeccionando modelos por encima de la moda. Por eso yo le sitúo más cerca de un artista. Un artista no pretende estar de moda.” Emmanuel Ungaro, también para el mencionado film del cineasta vasco, declaró: “El marcó un gran camino en este oficio y su huella va a quedar durante mucho tiempo para quienes realmente comprenden la nobleza de este trabajo y lo ejercen con el mismo rigor.”

Balenciaga estaba centrado en su propio trabajo de forma apasionada sin prestar atención a la posibilidad de que los logros de sus competidores superasen los suyos y aún a riesgo de que esto pudiese implicar pérdida de prestigio, pérdida de clientela y las consiguientes pérdidas en la facturación de su negocio. Una fehaciente prueba de ello es la decisión que tomó en 1956, ante el aumento de la copia ilícita de sus creaciones, de presentar su colección de temporada en la fecha estipulada para todas las casas de alta costura pero solo para su clientela, no permitiendo que acudiese la prensa especializada hasta un mes después, en que realizaba un pase para ella. Esta decisión suponía que las nuevas creaciones de sus competidores aparecían en todas las publicaciones especializadas del planeta con unas semanas de antelación a las suyas pero esto no parecía importarle, es mas, su decisión significó una muestra de gran respeto hacia su exclusiva clientela, quien adquiriría sus vestidos a unos precios astronómicos y para la que tener la seguridad de lucir en primicia las creaciones recién presentadas por Balenciaga, era vital.

La literatura y las publicaciones del momento muestran los elogios y admiración de sus coetáneos hacia el modisto y su obra, sin embargo, Balenciaga, desde su extrema reserva (solo concedió dos entrevistas a lo largo de su vida) y su desinterés por participar en el contexto de la opinión, jamás hizo comentario alguno sobre ellos.

Los aspectos descritos parecen indicar que la Orientación Motivacional Tarea, tal y como señalan los valores obtenidos en la muestra, es una de las grandes características del modisto cuyo máximo interés residía en obtener nuevos logros, buscando el modelo ideal de su imaginario en cada nueva creación, sin prestar atención a la tendencia imperante en moda del momento.

Compromiso e Implicación con el Esfuerzo

Con respecto al compromiso e implicación con el esfuerzo, en las numerosas publicaciones existentes sobre el modisto se le describe de forma rotunda como “trabajador incansable” y el resultado de este estudio efectivamente ratifica su Compromiso e Implicación pero, además, son de gran valor los testimonios de quienes trabajaron junto a él en sus talleres para matizar de qué manera manifestó este rasgo de su personalidad desde sus inicios en el oficio hasta el fin de su trayectoria profesional y vital:

El primer maestro de sastrería que tuvo Balenciaga en su primera casa de alta costura ubicada en San Sebastián (1917), Juan Emilas, quien trabajó con el creador desde 1919 hasta 1964, refería que cuando conoció al joven couturier de 24 años, ya poseía un profundo conocimiento del oficio y un bagaje excepcional para su edad, en gran parte debido a su tesón: se interesó por la costura desde la edad de tres años, aprendió el oficio inicialmente en el taller de costura de su madre, en Getaria. A la edad de doce años realizó la llamada “copia prodigiosa” al elaborar un vestido para una de las grandes damas de la época, la marquesa de Casa Torres. Con quince años empezó a trabajar en uno de los primeros establecimientos de lujo de San Sebastián para posteriormente pasar varias temporadas perfeccionando el oficio primero en un taller de sastrería en Burdeos y después en París, junto al prestigioso couturier Jacques Doucet. Emilas (2017).

Cuando el maestro de sastrería Juan Emilas describía sus propios inicios en el oficio junto al joven Balenciaga, se refería a este como un hombre incansable en el día a día: inmerso en la tarea de la costura para la clientela, aleccionando a sus subordinados a quienes siempre transmitió su conocimiento y avances técnicos y una vez terminada la jornada laboral, permaneciendo en el taller durante horas investigando a través de patrones y prendas que adquiría

en París y que desmontaba al completo y estudiaba en profundidad para analizar la forma de trabajo de los modistos parisinos y trabajar de la misma manera. En muchos casos, tras mucho ensayo y error, fue transformando y mejorando los modelos estudiados.

Del mismo modo los colaboradores del couturier de la casa parisiense y los miembros de su familia que trabajaron con él desde la década de los 20 hasta la de los 60, relataban que podía pasar hasta dieciséis horas diarias trabajando en su estudio, donde sumido en un estado casi constante de búsqueda y ensoñación, ensimismamiento y en un silencio absoluto, realizaba incesantes pruebas a las maniqués y enseñaba su técnica a sus discípulos sin advertir el paso del tiempo. Su secretario personal, Gerard Chueca, contaba que diariamente debía interrumpirle para recordarle que era la hora del almuerzo y del mismo modo, debido a su horario de trabajo, parte de los trabajadores de sus talleres jamás le vieron porque no llegaron a coincidir con él. Tal fue su dedicación al trabajo que en París, donde nunca aparecía en público, periodistas y clientela le denominaban: “el modisto fantasma”. Emilas, (2017).

Su sobrina Marti Balenciaga (oficiala de sastrería) me describió en una de nuestras conversaciones que el couturier, en los meses que precedían a la presentación de la colección, pasaba el día completo eligiendo telas con sus proveedores, probando a las maniqués y cotejando figurines con su diseñador Fernando Martínez. No tenía inconveniente en trabajar todas las horas necesarias buscando el objetivo que se había propuesto y no acababa la jornada hasta conseguirlo. Durante estos meses cada día acudía un fisioterapeuta a su casa para darle un masaje porque al final del día no podía moverse a consecuencia del dolor de hombros, brazos y espalda.

Juan Mari Emilas, cortador de sastrería en la casa de Madrid, estableció una colaboración profesional con Balenciaga durante dos años una vez que cerró sus casas de costura en 1968 hasta su fallecimiento a la edad de 77. Emilas describía al modisto como “inagotable” en los últimos años de su vida cuando a pesar de sufrir artritis y grandes dolores en sus manos, seguía pasando el tiempo que considerase necesario afinando y probando las prendas a sus amigas, lo que para él suponía un divertimento. Emilas (2017)

Orientación Motivacional “Tarea” y el Compromiso e Implicación con el Esfuerzo.

La orientación motivacional “Tarea” aumenta el compromiso y la implicación con el esfuerzo necesario para ser cada día más competente en el desarrollo de cualquier actividad que se realice independientemente del medio al que corresponda como es el caso que nos ocupa: el ámbito de la alta costura y el ámbito deportivo. Cuanto más competentes somos, más cerca estamos de alcanzar nuestra meta, lo que nos genera un alto sentimiento de satisfacción por nuestra actuación. Y cuanto más cerca estamos de nuestra meta o cuando la alcanzamos, mayor reconocimiento social obtenemos y mayor satisfacción vital sentimos, lo que beneficia nuestro bienestar psicológico y nuestra salud integral.

Los elevados valores que muestra este estudio sobre la Motivación (Orientación Motivacional Tarea y el Compromiso e Implicación con el Esfuerzo) en el caso de Balenciaga, explican las iteradas y contundentes afirmaciones que su clientela, discípulos y el personal de sus talleres hacían refiriéndose a su entrega total y absoluta al oficio casi de forma monacal y a la suma destreza con que manejaba los tejidos que en sus manos parecían cobrar vida. Emilas (2017)

En relación a la denominada “Regla de los 10 años”, no existe ninguna duda de que Balenciaga la cumplió con creces. Esto parece obvio teniendo en cuenta que su carrera profesional duró cincuenta años pero lo cierto es que la entrega con que el modisto se dedicó a la profesión desde sus inicios en San Sebastián con quince años de edad (1910) hasta el final de su carrera (1968), fue total y absoluta. Su gran orientación hacia la tarea junto con una actitud imperiosamente comprometida y de implicación con el esfuerzo propició que su trayectoria profesional y creativa fuese ascendente de forma permanente durante cinco décadas.

Cuando en 1937, con cuarenta y dos años, abrió su casa en París, ya contaba con veinte años de formación y experiencia. Todos los periodos de su trayectoria son notorios pero merece especial atención la etapa entre 1939 y 1944, durante la que dedicó miles de horas al estudio: a su permanente

investigación del volumen, de la relación entre el cuerpo y el espacio y el desarrollo de su meticulosa técnica de alta costura. El escenario fue su estudio de París donde aprovechó la baja actividad de las casas de costura durante La Segunda Guerra Mundial para ahondar en su proceso creativo. Estos años de profundización marcaron un antes y un después en el itinerario del modisto. “La obra verdaderamente original de Balenciaga, que constituyó una ruptura radical con sus coetáneos, no apareció hasta el periodo de la posguerra.” Dirix (2022).

Tras La Segunda Guerra Mundial y hasta el cierre de sus casas en 1968, Balenciaga siguió dedicándose a un estudio y experimentación permanente. La autora Emmanuelle Dirix (2022) se refiere al modisto en su obra *Pequeño Libro de Balenciaga* como una persona a la que le encantaba tomarse su tiempo en desarrollar y explorar ideas a su propio ritmo, a fin de poner a prueba sus límites.

Una fehaciente muestra de su gran implicación con el esfuerzo fue su prolífica y soberbia creación manifestada en cada colección de temporada, pero también resulta muy interesante la admiración que despertaba entre sus discípulos, trabajadores y coetáneos que tuvieron la oportunidad de presenciar la suma habilidad, fruto en gran medida de su atesorada y dilatada práctica, con que manejaba tanto sus manos como los tejidos. Quienes fueron testigos de su trabajo manifestaban que parecía hacer magia con sus manos, que los tejidos parecían cobrar vida entre sus dedos o que presenciar una prueba realizada por él constituía un verdadero espectáculo. Emilas (2017) Su coetáneo Christian Dior, uno de sus principales competidores en plena edad de oro de la alta costura: la década de los años 50, lo describió de esta manera: “Nosotros hacemos lo que podemos con los tejidos, pero Balenciaga hace lo que quiere. Sanchez, C.M. (2011).

Probablemente con esta afirmación, Dior no solo se refería a la suma destreza de las manos de Balenciaga y de su experiencia en el manejo de los tejidos sino también a su capacidad (también resultado de sus miles de horas de trabajo) de imaginar nuevos tejidos, hasta el momento inexistentes, que cumpliesen con las condiciones necesarias para la creación de nuevos modelos que concebía en su mente. Tejidos que hacía fabricar a algunos de sus

proveedores como Gustav Zumsteg de la firma Suiza Abraham, quién se refirió al modisto así en un artículo para la Revista Vogue en mayo de 1968, momento en el que Balenciaga clausuró sus casas y más tarde publicado para el catálogo *Hommage à Balenciaga* (1985): “Su trabajo duro, su preocupación por la perfección, su búsqueda incansable de la belleza, la severidad y el rigor de su juicio son sus valores y para él tienen fuerza de ley. Es esta concentración de calidad y gran experiencia la que origina una incomparable influencia de su nombre y su obra en sus colaboradores y discípulos de todo el mundo”. Musée Historique des Tissus (1985).

En relación a la mencionada destreza de Balenciaga, en una ocasión el diseñador Hubert de Givenchy, discípulo y amigo suyo, relató a la revista Vogue: “Recuerdo que un día estábamos mirando los maniqués de algunas de sus clientes; uno tenía la forma de una mujer mayor, su espalda estaba encorvada con hombros redondeados y tenía un gran estómago y caderas. Mientras miraba, Balenciaga tomó un trozo de muselina, lo fijó al maniquí y comenzó a trabajar con él. Al coser y cortar el sesgo de la tela, gradualmente hizo que el maniquí encorvado se enderezara, las caderas redondeadas y el estómago desaparecieron. Las proporciones se volvieron casi perfectas. Fue como un milagro”.

La maestra de sastrería de la casa Balenciaga, Inés Inchausti, quien compartió muchas horas de trabajo con el modisto en su estudio de París expresó en una de las entrevistas que le hice: “Balenciaga buscaba la comodidad, la ligereza, la simplicidad. Sus gestos, la agilidad de sus manos que ninguno conseguía imitar, aquellos dedos que parecía que se deslizaban sobre los tejidos, nunca se verá cosa igual”.

La oficiala de sastrería de la casa madrileña, Pepita García, también entrevistada por mí, definió al modisto de Getaria como el hombre que revolucionó el mundo de la moda y describía la habilidad de sus manos para coser, planchar e incluso enhebrar una aguja, como algo extraordinario y superior.

Percepción de Competencia

También es interesante la pequeña diferencia existente entre Balenciaga y las deportistas olímpicas participantes en este estudio, en cuanto a la percepción de competencia, cuyo resultado es favorable al modisto. Este resultado refuerza la opinión de sus coetáneos más relevantes como la de algunos de sus discípulos, trabajadores de sus cuatro casas de alta costura, artistas, conservadores museísticos, periodistas y editores de moda: El modisto francés Christian Dior señalaba que Balenciaga era único y lo definió así: “El maestro de todos nosotros” y en una conferencia que impartió en la Sorbona en la primera mitad de los años 50 expresó su opinión sobre el couturier de esta manera: “La alta costura es como una orquesta, cuyo director es Balenciaga. Nosotros, los demás modistos, somos los músicos y seguimos las directrices que él da”. Beaton C. (1954). La diseñadora francesa de alta costura Coco Chanel manifestaba: “Balenciaga es un modisto en el verdadero sentido de la palabra. Solo él es capaz de cortar los tejidos, montarlos y coserlos a mano. Los demás somos simples diseñadores de moda”. Tejedor, (2009).

Hubert de Givenchy (1995) se refería a él: “Balenciaga no solo ha creado un estilo, sino también una técnica. Es el arquitecto de la alta costura”; en una entrevista que concedió a la prensa afirmó: “Balenciaga fue mi religión. Están Balenciaga y el buen Señor”.

Sus discípulos Emmanuel Ungaro y André Courrèges, ambos formados junto a Balenciaga durante diez años, siempre mostraron gran admiración por él. Ungaro le definió así: “Fue él quien estableció las premisas de la modernidad en este oficio. Eso fue lo principal para mí. Fue quien verdaderamente estableció la modernidad. Completamente. Todo lo que fue de algún modo la revolución de los 60, se lo debemos a Balenciaga”. Tejedor (2009).

El fotógrafo Cecil Beaton (1954), describía así al couturier: “Si Dior es el Watteau de la costura, entonces Balenciaga es el Picasso de la moda porque, como el pintor, guarda un profundo respeto por la tradición y posee un depurado estilo clásico que subyace a todos sus experimentos con lo moderno”.

La periodista y escritora Judith Thurman (2006), destacó en un ensayo: “Un balenciaga es mucho más importante por lo que esconde que por lo que enseña. La simplicidad es rigurosa en el exterior, pero el interior es pura ingeniería, secretos perfectamente cosidos para nunca desvelarse”. La editora de moda Carmel Snow (1955), se refirió así al nivel de competencia profesional del modisto: “Teniendo en cuenta que diseña dos temporadas por delante de los demás, la historia de la moda comienza con cada nueva colección de Balenciaga”. “Nada es más misterioso que la simplicidad que no puede ser descrita ni copiada”.

La destacada columnista y editora de moda Diana Vreeland dijo ante la sorpresa que causaban sus colecciones de temporada: “Uno nunca sabía qué iba a ver en una presentación de Balenciaga. Se desmayaba. Era posible explotar y morir”. Lesley Miller (2010), conservadora del Museo Victoria & Albert y experta en Balenciaga describe al couturier en su libro “Balenciaga: modisto de modistos”: “El modisto español Cristóbal Balenciaga (1895-1972) se ha convertido, más de tres décadas después de su muerte, en una figura legendaria en la historia de la moda del siglo XX. Su nombre remite a diseños de la máxima calidad, caracterizados por su carácter escultural, una hábil manipulación de los tejidos y el espectacular uso del color”.

Reconocimiento y Aceptación Social

En el caso del Reconocimiento y Aceptación Social, los valores de la autopercepción de las deportistas se presentan más elevados que los correspondientes a los de la meta-percepción en relación a Balenciaga. Esta diferencia favorable a la autopercepción de las deportistas, se puede explicar por lo siguiente:

Gran parte de los terceros significativos que han participado en este estudio han respondido al ítem correspondiente al Reconocimiento y Aceptación Social de forma más dubitativa que al resto de ítems, casi todos aduciendo no conocer la vida privada del modisto. Esto es comprensible teniendo en cuenta que Cristóbal Balenciaga fue un hombre tímido, sumamente reservado, de una discreción absoluta, celoso de su intimidad y nada interesado en prodigarse en sociedad. Efectivamente su círculo de amistades no era muy

extenso pero si muy selecto en cuanto a la calidad de las relaciones humanas. Quienes le conocieron en su privacidad tuvieron un inmejorable concepto de él y hasta la fecha no existe un solo testimonio oral o escrito de quienes le trataron que no se refieran a él en el plano personal como un hombre carismático, cercano, honesto, noble, gran amigo de sus amigos, sumamente generoso y en el plano profesional: un hombre íntegro y un creador extraordinario que se adelantó a su tiempo.

No es difícil imaginar que Balenciaga fuera un hombre muy apreciado, reconocido y aceptado en su entorno social cuando, cincuenta años después de su muerte, nadie que haya pertenecido a sus círculos de amistad y/o profesional se ha referido al modisto de forma negativa sobre ningún aspecto de su persona o ha revelado absolutamente nada de su parcela íntima, parece que mostrando un profundo respeto y lealtad hacia él y su memoria.

A modo de pequeño resumen podemos señalar que la Motivación (Orientación Motivacional Tarea, el Compromiso e Implicación con el esfuerzo, la Competencia Percibida y el Reconocimiento Social) así como en el caso del Perfeccionismo y la Resiliencia, cuantos más altos sean los valores de estas dimensiones, más cercanos se encuentran a la excelencia. Además, bajos valores en la Orientación motivacional EGO y en la Pasión Obsesiva, se corresponden con personas que se relacionan con la excelencia y refuerzan esta interpretación.

PERFECCIONISMO

“Una mujer no tiene necesidad de ser perfecta ni hermosa para llevar mis vestidos, el vestido lo hará por ella.”

Cristóbal Balenciaga.

En cuanto al Perfeccionismo los valores convergen en niveles elevados, tanto en el caso de la meta-percepción (Balenciaga) como de la autopercepción (deportistas alto rendimiento), aunque hay margen para que alcancen los niveles máximos.

En el caso de Balenciaga, el Perfeccionismo es uno de los rasgos que más

han destacado en él sus propios competidores, trabajadores de sus talleres, clientela, familia y amigos. Así como las generaciones posteriores de diseñadores, críticos de moda y expertos en el personaje. Las palabras “Perfección”, “Perfeccionismo” o “Perfeccionista” son recurrentes de forma habitual en cualquier artículo, entrevista, libro, documento, conferencia o incluso conversación en la que se hace alusión al maestro Balenciaga.

En 2007 se rodó el film “Balenciaga. Permanecer en lo efímero” del cineasta vasco Oskar Tejedor, quien puso especial interés en recoger para este reportaje el testimonio de terceros significativos que por su relación profesional y de amistad con el modisto o por su reconocido prestigio como estudiosos en la figura del mismo, aportasen una visión más amplia y profunda de la mostrada hasta el momento, tanto en el plano profesional como humano, sobre un hombre que fascinó a las mujeres más ricas del planeta con sus creaciones de alta costura, marcó un hito en la historia de la moda y a la par solo concedió dos entrevistas a lo largo de su vida y pocas veces se dejó fotografiar, aludiendo que él no era “ni un sabio ni un general victorioso”.

En relación al Perfeccionismo, estos son algunos de los testimonios de fuentes primigenias que participaron en el proyecto del cineasta Oskar Tejedor (2009): La conservadora del Museo Les Arts Décoratifs de París, Pamela Golbin, se refirió así a Balenciaga: “La herencia de Balenciaga podemos decir que se encuentra todavía en la moda contemporánea, en toda la moda contemporánea. Sea a nivel de la construcción o de la técnica. Pero su historia es una historia mucho mas larga que duró cincuenta años. Una historia de poder, perfección, ambición y siempre de amor a su oficio.” “Cristóbal Balenciaga solía decir que un buen modisto era escultor para las formas, músico para la armonía, pintor para los colores y arquitecto para las líneas. Podríamos decir que al cabo de cincuenta años de carrera era algo más que un buen modisto: Alcanzó la perfección.”

Hubert de Givenchy expresó lo siguiente a lo largo de varias intervenciones en el film: “Este hombre era la perfección en el trabajo, el acabado, la simplicidad, el corte. En la modernidad, diría yo, ya que Balenciaga ha sido siempre para mí un diseñador de vanguardia, futurista, un diseñador

honesto, a mi juicio.” “Aquel hombre que era de una gran dulzura y amabilidad, tenía también la capacidad de ser un buen profesor. Explicaba los detalles, explicaba todo. Y lo que yo pude escucharle, se ha quedado en mi cabeza. Creo que ni la biblia me ha enseñado tantas cosas como Balenciaga: en la concepción de los vestidos, en no engañar, ser honesto ante sus clientas, era un hombre de una perfección total. Ver sus colecciones me hacía llorar, era asistir al nacimiento de una sinfonía. ¡Qué talento!”.

El modisto Emmanuel Ungaro, hace alusión al Perfeccionismo relatando de qué manera el couturier ultimaba los preparativos de las colecciones de temporada: “Era él quien probaba cada vestido que se presentaba, él quien elegía cada botón, cada color de cada forro. No dejaba eso a nadie. Porque todo ese trabajo estaba realmente marcado por la precisión en cada detalle.”

La maniquí Ana Mari Casado dejó el siguiente testimonio en una entrevista que le hice para el libro “Balenciaga: mi jefe” (Emilas, 2017): “Cada colección, superaba la anterior. Después, cuando trabajé con otras firmas, comprendí lo que siempre se había dicho sobre: el rigor, la grandiosidad y a la vez, la sencillez de la casa. El Sr. Balenciaga era la perfección.”

Evidentemente, tras el estudio realizado, podemos afirmar que el Perfeccionismo formaba parte del perfil psicológico de Balenciaga pero también es importante destacar que los inicios del modisto en la alta costura están fundamentados en el oficio de la sastrería inglesa, caracterizada por un sistema de construcción estructurado, de una línea muy limpia y definida y el uso de tejidos consistentes. Esta disciplina, como detalla Juan Mari Emilas en el libro “Balenciaga: mi jefe”, es considerada por los profesionales como una disciplina más técnica (en contraste con la Fantasía), donde el error es claramente visible y, por tanto, la búsqueda de la perfección es indispensable. La confluencia de ambos factores pueden explicar la importancia sustancial que Balenciaga concedía a la perfección absoluta en su obra. Prueba de esta visión perfeccionista que él tenía sobre su trabajo es esta frase que siempre ha sido atribuida a su persona: “Una mujer no tiene necesidad de ser perfecta ni bella para llevar mis vestidos, el vestido lo hará por ella.”

Si bien, en el caso de Balenciaga, hasta ahora no se había ahondado en el

significado de esta característica psicológica y en numerosas descripciones que aparece en la literatura dedicada al maestro de Getaria se asocia de forma equivocada su incesante búsqueda de la perfección orientada hacia el resultado final de sus creaciones (su idea del modelo ideal), con la intransigencia ante el error de sus trabajadores durante el proceso de elaboración de las prendas de alta costura en sus talleres.

Los valores obtenidos en el análisis realizado muestran que el Perfeccionismo, en el caso de Balenciaga, es Ipsativo, es decir orientado hacia sí mismo y por tanto, Adaptativo: relacionado positivamente con la satisfacción vital y negativamente con la depresión y la desesperanza. Todo ello indica que la suma de cientos de miles de horas que dedicó a su trabajo a través del ensayo y el error, a lo largo de cincuenta años de trayectoria profesional, no corresponden a una necesidad de evitar el error sino a aprender de él para aumentar su habilidad y superarse a sí mismo cada día, hecho que corrobora su excelsa y prolífica carrera profesional que le llevó al prestigioso reconocimiento de: “maestro de maestros”, “maestro de la forma”, “modisto de modistos”, “el Picasso de la moda” y un largo etcétera...

El cortador de sastrería de la casa Eisa de Madrid, Juan Mari Emilas destaca en el libro “Balenciaga. Mi jefe”: “El elevado nivel de autoexigencia de Balenciaga y su incesante búsqueda de la perfección le llevarían también a exigir a sus trabajadores un resultado perfecto donde no cabía el error. El mismo se ocupó de enseñar la técnica a sus colaboradores más próximos, tanto en España como en Francia y de que estos la enseñasen con el mismo rigor y la misma precisión a sus subordinados y discípulos, de forma que sus cuatro casas de costura funcionasen como un mecanismo suizo.”

PASIÓN

La pasión armónica alcanza valores máximos, en ambos casos, lo cual es muy interesante. Sin embargo la pasión obsesiva presenta mayores niveles de intensidad en el caso de la meta-percepción de los terceros significativos (Balenciaga), frente a la autopercepción de las deportistas.

Pasión Armónica

En la Pasión Armónica, se observan altos valores en los dos casos y se produce una concordancia entre la meta-percepción y la autopercepción, pero no así en el caso de la Pasión Obsesiva, que muestra un alto valor en el caso de la meta-percepción, con una importante diferencia con respecto al valor medio de la autopercepción de las deportistas. En este sentido, me inclinaría a pensar que la relación entre los dos tipos de Pasión puede ser ortogonal y no inversas, es decir, que en ambas dimensiones pueden presentar altos valores, sin que le afecte al nivel de excelencia atribuible al modisto.

En relación a la pasión armónica en el caso de Balenciaga, la conservadora del Museo de Artes Decorativas de París, Pamela Golbin, tras entrevistar a numerosas modistas de la casa Balenciaga de París, relata lo siguiente refiriéndose a cómo el maestro, durante el proceso de costura en que deshacía las prendas cuantas veces consideraba necesario hasta quedar satisfecho con el resultado. “Decía (Balenciaga): “- ¿No ves que el tejido no está contento? ¡Hay que rehacerlo! Y era esa pasión que él transmitía a todos sus empleados y colaboradores, la que provocaba que, como he escuchado a algunas mujeres, dijeran: “Primero era Monsieur y luego mi marido.” Tejedor (2009).

El cierre de la casa Balenciaga en mayo de 1968 fue algo muy sorprendente e inesperado para todo el mundo. Hay quien a día de hoy todavía se pregunta si esta decisión fue tomada por Balenciaga de forma impulsiva, si respondía a un problema financiero o cual podría ser la causa. Lo cierto es que los testimonios que han dejado tanto quienes estuvieron cercanos a él como algunos investigadores que han profundizado en este aspecto, revelan que esta fue una decisión sopesada y como respuesta a una gran revolución social y generacional inminente. Revolución que conllevaría un gran cambio en los hábitos de consumo donde la alta costura iba a dejar de existir.

Su gran amigo Hubert de Givenchy declaró lo siguiente con respecto a esta cuestión: “ Más de una vez Balenciaga me dijo: -“ Hubert, las clientas que me pedían 5 trajes, 10 vestidos de cocktail, 15 vestidos de noche, no tienen ya los mismos deseos. No era una cuestión de medios. Cuando Balenciaga decidió

cerrar su casa, el motivo no era financiero, sino que pensaba que la moda iba a cambiar. Y tenía razón. Como he dicho, era un visionario.”

La historiadora y coleccionista de Alta Costura Lydia García, (2022), se refiere al súbito cierre de la casa y al retiro de Balenciaga de esta manera: “Mucho se ha escrito sobre su rechazo a esos nuevos tiempos, a los tiempos de la moda para las masas. ¿Acaso el cierre de sus casas es el final de una carrera? Me inclino a pensar que pudo ser el punto final a una forma de trabajar, pero no el final a seguir creando. Alguien que cambió la concepción estética del siglo XX puede aceptar el final de un negocio, de un modo de gestionar una empresa, pero no de crear, de cambiar, de innovar. Una mente creativa nunca se agota ni se extingue, siempre continúa, como el rayo que no cesa.”

Estos testimonios nos ayudan a corroborar que la pasión con que mayoritariamente Balenciaga vivió su oficio, fue una pasión armónica. Balenciaga, un hombre como constata esta investigación: gran apasionado por su trabajo, también fue un visionario y sabiendo adelantarse a su tiempo, como siempre hizo; a finales de los 60 no se obsesionó con la idea de seguir investigando y creando en su estudio de París como lo venía haciendo durante tres décadas, ni de mantener abiertas sus casas de alta costura. Decidió cerrar su negocio y poner fin a una época de su vida y de la Moda. La pasión armónica era la que imperaba en Balenciaga. Si por el contrario hubiese dominado en él la pasión obsesiva, es probable que esta decisión no la hubiese tomado en el momento adecuado y se hubiese mantenido aferrado a un mundo que estaba destinado a desaparecer: el de alta costura y su exclusiva clientela.

Pasión Obsesiva

En numerosas ocasiones se ha hablado de la obsesión y de la intolerancia que Balenciaga mostraba ante cualquier error cometido por las modistas de sus talleres durante la costura de las prendas. La conservadora del museo londinense V&A, Lesley Miller (2007), en su obra: “Balenciaga. Modisto de modistos”, alude así a la pasión obsesiva de Balenciaga: “Su manejo de los tweed y de la pañería de lana y su obsesión por crear la manga perfecta están más relacionados con la tradición de la sastrería que con la modistería.”

Emmanuel Ungaro, relata en el film de Oskar Tejedor (2009) cómo se

manifestaba la pasión de Balenciaga en momentos previos a la presentación de la colección cada temporada: “La misma mañana de la colección todavía estábamos colocando mangas, que eran una de sus obsesiones. ¿Y por qué la manga? Porque todo el movimiento está entorno a los brazos: se abraza, se conduce, se come, toda la libertad de movimientos está ahí, en el vestido. En la construcción. Un Balenciaga estaba hecho para dar el máximo de libertad. Una libertad total.”

Sin embargo, esta obsesión señalada, correspondía a la fase posterior del proceso creativo del couturier, durante el que concebía cada modelo y definía todos los aspectos de la técnica sartorial que el personal debía utilizar para replicarlo las veces necesarias. Algo a lo que él daba una importancia sustancial, ya que su objetivo no solo era crear la “prenda perfecta” en relación a su propio modelo ideal y al uso de una técnica de alta costura de máxima precisión (lo cual dependía exclusivamente de sí mismo y de la realización de sucesivos ensayos y errores hasta lograr el objetivo perseguido) sino también, una vez superada la primera fase, replicarla tantas veces fuese necesaria para todas las clientas del planeta con la misma excelencia (este aspecto correspondía a los trabajadores de sus talleres).

RESILIENCIA

Finalmente al analizar los valores de la Resiliencia se produce una convergencia en los valores más altos entre los dos grupos, tanto en la meta-percepción como en la autopercepción. Este aspecto es muy relevante, porque en ambos ámbitos, la adversidad, las contrariedades, la persistencia en sus objetivos frente a los errores, y el hecho de saber levantarse en todos esos momentos y afrontar las situaciones centrándose en las soluciones, a pesar de todas las dificultades es una característica predominante en las personas que alcanzan la excelencia.

En el caso de Balenciaga fueron numerosas las adversidades que se encontró a lo largo de sus cincuenta años de andadura: En 1917, con la edad de 24 años abrió su primera conocida casa de alta costura en San Sebastián, pero también es cierto que antes de dar lugar a este floreciente negocio llevaba

varios años emprendiendo otras empresas (casas de costura) que posteriormente fue clausurando por diferentes motivos: porque quebraron o porque fue abandonado o engañado por sus socios. Ninguna de estas cuestiones fue razón suficiente para que cesase en su empeño y a pesar de no disponer en sus inicios del capital necesario, no dejó de buscar la forma idónea y los socios financieros adecuados. Hasta conseguirlo.

Veinte años después de la apertura de su primera casa de alta costura ya contaba con tres casas abiertas en España y un importante prestigio profesional pero el estallido de la guerra civil en 1936 fue un duro golpe para su próspero negocio, que originó el cierre provisional de sus talleres españoles y su marcha a París, donde con la ayuda de su estrecho colaborador Vladzio d'Attainville y sus socios financieros abrió la que más tarde fue su casa de alta costura más renombrada en el panorama internacional de la Moda del s.XX. Estos inicios no fueron fáciles con tres casas semi-cerradas en España y una 2ª Guerra Mundial en ciernes, sin embargo Balenciaga, entregado a la creación cosechó grandes éxitos hasta el año 39 y siguió trabajando sin descanso durante los años de la contienda, incluido el periodo de la ocupación nazi en París, que utilizó (dada la baja actividad de las casas de costura) para invertir miles de horas en la reflexión, el estudio y la experimentación.

En 1944, tras la liberación de París, Balenciaga ya con una importante reputación internacional y reabiertas sus 4 casas, despegó hacia el éxito de forma espectacular. En 1948, en pleno esplendor creativo, profesional y personal, el modisto sufrió un gran revés al fallecer de forma inesperada su compañero de vida y estrecho colaborador Vladzio d'Attainville. Este hecho hundió por completo al modisto de Getaria quién durante unos meses estuvo valorando cerrar el negocio y abandonar el oficio, sin embargo finalmente decidió no hacerlo y resurgiendo de la desesperación y una profunda tristeza, al cabo de unos meses la casa Balenciaga siguió con su incesante actividad y presentó una colección de temporada con la totalidad de sus prendas en color negro. Balenciaga plasmó su propio drama en su obra y puso de luto al planeta. (Emilas, M. 2017)

Los años 50 del s. XX, conocidos como la década de oro de la alta costura, fueron espléndidos y prolíficos para un Balenciaga que siguió sorteando y superando adversidades hasta el cierre de sus casas en 1968. Tras su retiro, en contra de lo que se ha pensado durante muchos años, Balenciaga amoldándose al gran cambio del momento, emprendió nuevos proyectos relacionados con la moda, en concreto en el campo del Prêt-à-porter. No los pudo llegar a ver culminar porque la muerte le sorprendió de forma inesperada. Tenía 77 años y diversos proyectos profesionales y personales entre manos.

6. CONCLUSIONES.

A pesar de la distancia que pueda separar a los participantes en este estudio del modisto Cristóbal Balenciaga, no deja de ser interesante señalar algunas de las conclusiones que nos han parecido más destacables.

1ª Los valores de C. Balenciaga y de las deportistas de élite relacionados con las dimensiones positivas características de las personas excelentes, son muy elevados.

2ª Los valores de C. Balenciaga y de las deportistas de élite relacionados con las dimensiones negativas asociadas a las personas excelentes son bajos.

3ª La orientación motivacional personal del modisto se caracteriza por el elevado nivel de la dimensión “Tarea” y por el bajo valor de la dimensión “Ego”.

4ª El compromiso y la implicación del modisto en relación a su trabajo era máximo. De aquí se desprende su especial atención a los detalles a la hora de revisar una prenda.

5ª El nivel de habilidad que transmitía en cada tarea que abordaba era máximo, incluso más elevada que la que han manifestado las deportistas olímpicas.

6ª Se constata un elevado nivel de acuerdo en que era una persona reconocida y valorada en general. Incluso actualmente se mantiene ese nivel de reconocimiento, a pesar de haber transcurrido 51 años desde su fallecimiento.

7ª Poseía un elevado nivel de motivación intrínseca, sustentada por los altos valores en la competencia percibida, aceptación social y orientación motivacional “tarea”.

8ª La perfección era el principal objetivo que buscaba en cada prenda que realizaba (el modelo ideal).

9ª Se constata una elevada pasión en todos los momentos en los que abordaba una tarea.

10ª La pasión armónica presenta mayores valores que la pasión obsesiva, lo que explica la armonía en todas sus producciones, aunque se le recuerde como una persona obsesiva por encima de su característica armónica.

11ª El nivel de Resiliencia era muy elevado, nunca se rendía a la hora de conseguir una prenda “perfecta” y persistía hasta que lo lograba, siendo esta una de las características de las personas excelentes .

A partir de estas conclusiones se puede afirmar que el modisto C. Balenciaga era una persona con un estilo motivacional autodeterminado, dados los altos valores de motivación intrínseca y de la pasión armónica. Además, buscaba la perfección en todas las tareas profesionales que acometía, con una elevada capacidad para dar soluciones a cualquier contrariedad que se presentara en cada una de las fases de la elaboración de cualquier prenda, por muy complicada y difícil que fuese. Todo ello supone un sentimiento de satisfacción vital muy elevado, que le acompañó a lo largo de la mayor parte de su vida.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.

- Amores, A. (2017) *Perfeccionismo, miedo al fracaso y síntomas depresivos*. Universidad pontificia. Madrid.
- Angulo, C. (1995) *Givenchy dice que Balenciaga era su dios*. Diario EL PAÍS.
- Arribas, S. (2005). La práctica de la actividad física y el deporte (PAFYD) en escolares de 15 a 18 años de Gipuzkoa: Creencias sobre utilidad y su relación con la orientación motivacional, diversión y satisfacción. Tesis Doctoral U.P.V./E.H.U.
- Arruza, J. A.; Arribas, S.; Gil de Montes, L.; Irazusta, S.; Romero, S., Cecchini, J.A. (2008). Repercusiones de la duración de la Actividad Físico- deportiva sobre el bienestar psicológico. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte* Vol. 8 (30) pp. 171-183.
- Arruza, J.A., Arribas, S., Otaegi, O., González, O., Irazusta, S., Ruiz, L.M. (2011). Percepción de competencia, estado de ánimo y tolerancia al estrés en jóvenes deportistas de alto rendimiento. *Anales de Psicología*. Vol 27, nº 2 (Mayo).
- Balagué, G. (1990) *La motivación en deportistas de élite*. II Congreso Nacional del Colegio Oficial de Psicólogos.
- Bakker, A. (2008). The work-related flow inventory: Construction and initial validation of the WOLF. *Journal of Vocational Behavior* 72(3), 400-414.
- Baumeister, R. & Leary, M.R. (1995). The need to belong: Desire for interpersonal attachments as fundamental human motivation. *Psychological Bulletin*, 117, 497-529.
- Beaton, C. (1954). *The Glass of Fashion*. Editorial Rizzoli Intl Pubn.
- Berrios, R. (1999). *Historias de vida de los hombres homosexuales*. Disertación doctoral inédita. Universidad de Puerto Rico, Recinto de Río Piedras.
- Bonanno, G.A. (2004.) Loss, trauma and human resilience: Have we underestimated the human capacity to thrive after extremely aversive events? *American Psychologist*. 59(1). 20-28.

- Cecchini, J., González, D., Carmona, M., Arruza, J., Escartí, A. y Balague, G. (2001) "The influence of the teacher of Physical Education on Intrinsic Motivation, Self-confidence, Anxiety and Pre-and Post-competition Mood states". *European Journal of Sport Science*. 1, (4), (pp. 1- 5)
- Cecchini, J.; Méndez, A. y Muñiz, J. (2002) "Motives for practicing sport in spanish school children", en *Psicothema* Vol. 14, 3 (pp. 523-531).
- Cecchini, J.A., Méndez-Gimenez, A., Fernández-Rio, J. (2014). Meta-percepciones de competencia de terceros significativos, competencia percibida, motivación situacional y orientaciones de deportividad en jóvenes deportistas. *Revista de Psicología del Deporte*. Vol. 23, núm. 2, pp. 285-293.
- Cecchini J.A, Fernández-Rio J., Méndez-Gimenez A., Carriedo A., Arruza J.A. (2017). A self-determination approach to the understanding of the impact of physical activity on depressive symptoms. *Stress Health*.
- Cervelló, E., Escartí, A. y Balagué, G. (1999) "Relaciones entre la orientación de metadisposicional y la satisfacción con los resultados deportivos, las creencias sobre las causas de éxito en deporte y la diversión con la práctica deportiva", en *Revista de Psicología del Deporte*. Vol 8. nº1 (pp. 7-19).
- Cornejo, M., Rojas, R. C. y Mendoza, F. (2008). La investigación con relatos de vida: Pistas y opciones del diseño metodológico. *Psyke*, 17, 29-39.
- Csikszentmihaly, M., Khosla, S., & Nakamura, J. (2016). Flow at work. In L. Oades, M. Steger, A. Delle Fave, & J. Passmore (Eds.), *The Wiley Blackwell Handbook of the Psychology of Positivity and Strengths-Based Approaches at Work* (pp.99- 109). New York, NY: John Wiley & Sons Inc.
- Curran, T., Hill, A., Appleton, P., Vallerand, R., & Standage, M. (2015). The psychology of passion: A meta-analytical review of a decade of research on intrapersonal outcomes. *Motivation & Emotion*, 39(5), 631-655.
- Cyrulnyk, B. (2001). *Los patitos feos. La resiliencia: una infancia infeliz no determina la vida*. Madrid. Gedisa

- Chárriez, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. *Revista Griot*. vol. 5, nº 1
- Deci, E. L., & Ryan, R. M. (1985). *Intrinsic motivation and self-determination in behavior*. New York: Plenum.
- Deci, E. L. & Ryan, R. M. (2000). The What and Why of goal pursuits: Human needs and the self-determination of behavior. *Psychological Inquiry*, 11(4), 227-268.
- Del Líbano, M., Llorens, S., Salanova, M. Y Schaufeli, W. B. (2010). Validity of a workaholism scale. *Psicothema*, 22, 143-150.
- Denzin, N.K.. (1978): *The research act.: a theoretical introduction to sociological methods*. McGraw Hill.
- Dirix, E. (2022) *Pequeño libro de Balenciaga. La historia de la icónica casa de moda*. Ed. Blume.
- Dubreuil, P., Forest, J., & Courcy, F. (2014). From strengths use to work performance: The role of harmonious passion, subjective vitality, and concentration. *Journal of Positive Psychology*, 9(4), 335-349.
- Emilas, M. (2017). *Balenciaga: mi jefe*, Ed. Circulo Rojo.
- Flett, G. L., Davis, R. A. Y Hewitt, P. L. (2003). Dimensions of perfectionism, unconditional self-acceptance, and depression. *Journal of Rational-Emotive & Cognitive Behavior Therapy*, 21(2), 119-138.
- Fonseca, C., Quintero, M. (2007): Historia de vida de una mujer transexual, trabajadora del sexo. *Caderno espacio feminino*, 18(2), 45-101.
- Gagné, M., Ryan, R.M. & Bargmann, K. (2003). Autonomy support and need satisfaction in the motivation and well-being of gymnast. *Journal of Applied Sport Psychology*, 15, 372-390.
- García, L. (2022). *Cristóbal Balenciaga, el rayo que no cesa*. El siglo de Balenciaga Catálogo. Ayto. Jávea.
- Goetz, J.P.; Le Compte, M.D. (1988). *Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa*. Ed. Morata .
- Gutiérrez, B., Morales, J.A. (2001). *Una hipótesis sobre dramaturgico. investigación cualitativa. fundamentos, diseños y estrategias*. Ediciones. S M.

- Gutiérrez, B. *.Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp.257-285) Síntesis.
- Houliort, N., Philippe, F., Vallerand, R., & Ménard, J. (2014). On passion and heavy work investment: Personal and organizational outcomes. *Journal of Managerial Psychology*, 29(1), 25-45.
- Jowett, S. (2009). Factor structure and criterion-related validity of the meta-perspective version of the coach-athlete relationship questionnaire (cart-q). *Group dynamics: Theory, research, and practice*, 13, 163-177.
- Kenny, D.A. y Depaulo, B.M, (1993). Do people know how others view them? An empirical and theoretical account. *Psychological Bulletin*, 114, 145- 161.
- Kormblit, A.L. (2004) Metodologías cualitativas en ciencias sociales. Editorial Biblo.
- Lehman, S. (2008) *An Optimistic Heart: What Great Universities Give Their Students...And The World*. Paperback . University of Dallas.
- Luyten, P., Lowyck, B., & Corveleyn, J. (2003). Teoría y tratamiento de la depresión:¿ Hacia su integración?. *Persona: Revista de la Facultad de Psicología*, (6),
- Marten, P., Lahart, C., & Rosenblate, R. (1990). The dimensions of perfectionism. *Cognitive Therapy and Research*, 14, 449-468.
- Martin, A.V. (1995). Fundamentación teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social. *Aula*, 7. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Masten, A. S. (1999) Ordinary magic. Resilience Processes in Development. *American Psychologist*. Vol. 56. No 3. pp. 227 – 238.
- Miller, L. E. (2007) Balenciaga: *Modisto de Modistos*. Edit. Gustavo Gili.
- Musée Historique des Tissus. (1985) Hommage à Balenciaga. Edit. Herscher.
- Noble, C. L., Ashby, J. S., & Gnilka, P. B. (2014). Multidimensional perfectionism, coping, and depression: Differential prediction of depression symptoms by perfectionism type. *Journal of College Counseling*, 17(1), 80-94.

- Nunally, J.C. (1978). *Psychometric theory*. Nueva York: McGraw-Hill.
- Rice, K.G., & López, F.G. (2004). Maladaptive perfectionism, adult attachment, and self-esteem in college students. *Journal of College Counseling*, 7, 118-128.
- Roberts, G.C. (1995) *Motivación en el Deporte y el Ejercicio*. Ed. Desclée De Brouwer.
- Roberts, G.C., Treasure, D.C., Balagué, G. (1998) Achievement goals in sport: The development and validation of the Perceptions of Success Questionnaire. *Journal of Sports Sciences*. Vol.16.- Issue 4.
- Roberts, G.C., SPINK, K. S., Y PEMBERTON, C.L. (1999). *Learning experiences in sport psychology*, 2nd. ed. Champaign, IL: Human Kinetics.
- Ruiz, L.M., Graupera, J.L., Gutierrez, M., y Nishida, T. (2004). El Test Ampet de motivación de logro para el aprendizaje en educación física: desarrollo y análisis factorial de la versión española. *Revista de Educación*, 335, 195-211.
- Santamarina, C., Marinas, J.M. (1995). Historias de vida e historia oral.
- Sarabia. B. (1985) Historias de vida. *Revista española de investigaciones sociales*, 29, 165-186.
- Serpa, S. (2009). Aspectos psicosociales relacionados con la excelencia en el deporte. Ponencia Congreso de AASP. Salt Lake City.
- Serrano-Fernández, M. J., Boada-Grau, J., Gil-Ripoll, C., & Vigil-Colet, A. (2017). Spanish adaptation of the Passion Toward Work Scale (PTWS). *Anales de Psicología*, 33, 403-410. doi:10.6018/analesps.33.2.24052
- Sharim, D. (2005). La identidad de género en tiempos de cambio: Una aproximación desde los relatos de vida. *Psyke*, 14, 19-32.
- Snow, C. (1955). Revista Harper's Bazaar.
- Stenseng, F., Harvold, L. (2010). Passion, Self-Esteem, and the Role of Comparative Performance Evaluation. *Journal of Sport & Exercise Psychology*, 2010, 32, 881-894 Human Kinetics, Inc..
- Stulberg, B. (2019). La pasión nos hace mejores, pero la obsesión puede destruirnos *The New York Times*. 24 de marzo.

- Stevens, J. P. (2002). *Applied multivariate statistics for the social sciences*. (Fifth Edition). Routledge. London.
- Stöeber, J., Harris, R. A. Y Moon, P. S. (2007). Perfectionism and the experience of pride, shame, and guilt: comparing healthy perfectionists, unhealthy perfectionists, and non-perfectionists. *Personality and Individual Differences*, 43(1), 131-141.
- Taylor, S.J., Bogdan, R. (1990). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Ed. Paidós Studio.
- Tejedor, O. (2009). Balenciaga: permanecer en lo efímero. *Documental*. Productoras: Avro, Pirámide Productions, Idem Producción Audiovisual.
- Tenenbaum, G. (2009). The Study of Perception: From the Perceptions of Traits and States to the Perceptions of Effort, and the Perceptual-Cognitive-Emotion- Motor Linkage. Keynotes Lectures. *Abstract 120 ISSP World Congress of Sport Psychology. Marrakech*.
- Thurman, J. (2006). The Absolut. *The New Yorker Magazine*.
- Treasure, D.C., y Roberts, G.C. (1994) "Cognitive and affective concomitants of task and ego goal orientations during the middle school years", en *Journal of Sport and Exercise Psychology*, 16 (pp. 15-28)
- Vallerand, R. J., & Houliort, N. (2003). Passion at work: Toward a new conceptualization. In S. W. Gilliland, D. Steiner, & D. Skarlicki (Eds.), *Emerging perspectives on values in organizations* (pp. 175-204). Greenwich, CT: Information Age Publishing.
- Vallerand, R., Houliort, N., & Forest, J. (2014). Passion for work: Determinants and outcomes. In M. Gagné (Ed.), *The Oxford Handbook of Work Engagement, Motivation, and Self-Determination Theory* (pp. 85-105). Oxford: Oxford University Press.
- Vera, B. (2006) Psicología positiva: una nueva forma de entender la psicología. *Papeles del Psicólogo*, Vol. 27, pp. 3 - 8.
- Werner, E.E. y Smith, R.S. (1982) *Vulnerable but invincible: A study of resilient children*. New York, McGraw-Hill
- White, R.W. (1959). Motivation reconsidered: The concepto f competente. *Psychological Review*, Vol.66, 5, 297-323.

