



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

LETREN  
FAKULTATEA  
FACULTAD  
DE LETRAS

Facultad de Letras  
Departamento de Historia del Arte y la Música  
Universidad del País Vasco (UPV/EHU)

# **MODA Y MUSEOS: GESTACIÓN Y CONSERVACIÓN PREVENTIVA DE LA COLECCIÓN DEL MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA**

**Trabajo de Fin de Grado  
Curso 2019-2020**

**Grado en Historia del Arte**

Autor: Ander Seoane Martínez  
Tutor: Miren Vadillo Eguino

## **RESUMEN**

El gran interés que en los últimos años ha suscitado la indumentaria y la moda en general, y sobre todo la relacionada con diseñadores del siglo XX, ha traído consigo la revalorización de la misma y la creación de museos específicamente creados para albergarla. A lo largo de su breve historia, estas instituciones han mostrado su capacidad para atraer a un gran público interesado en conocer estos objetos, así como para crear un enfoque más participativo, reflexivo y crítico, consiguiendo este tipo de museos ponerse por delante de muchos otros museos de primer orden. Un ejemplo destacable es el museo dedicado al gran maestro de la Alta Costura Cristóbal Balenciaga, situado en la localidad guipuzcoana de Getaria, y el cual ha sido uno de los muchos museos relacionados con la indumentaria que ha conseguido mostrar la valía de este tipo de piezas, a la vez que ha conseguido presentarse como una institución que cumple y sigue los mismos criterios museológicos que se exigen en el resto de instituciones museísticas

Inaugurado en el 2011, el Museo Cristóbal Balenciaga se sirve de un edificio que se encuentra en total relación con la obra del modisto y por lo tanto, con el patrimonio expuesto en su interior. A pesar de solo exponerse al público unas 90 piezas anuales, la colección del Museo Balenciaga asciende a una cantidad de unas 3.000 piezas que incluyen tanto piezas de indumentaria como todo tipo de objetos relacionados con el modisto; una colección, creada en su mayor parte por donaciones, legados y depósitos, y a los cuales se pueden añadir otros métodos de adquisición como la compra.

Con el objetivo de crear una colección completa y didáctica, y por lo tanto, un discurso coherente y lógico, el museo se vale de diferentes criterios a la hora de adquirir e incorporar nuevas piezas a su colección; unos criterios que, al igual que en el resto de museos de arte, respetan las actuales exigencias museológicas marcadas, entre otros, por el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Tales exigencias no solamente se ofrecen en el ámbito de las adquisiciones del Museo Balenciaga, sino en otro ámbito muy interesante y de vital importancia para la colección: la conservación preventiva.

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN</b> .....	1
<b>2. MODA Y MUSEOS</b> .....	5
<b>3. EL MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA</b> .....	9
<b>3.1. El Museo</b> .....	9
<b>3.2. La colección</b> .....	11
<b>3.2.1. Vías de adquisición</b> .....	13
- <b>Donaciones</b> .....	17
- <b>Legados</b> .....	20
- <b>Depósitos</b> .....	22
- <b>Otras vías de adquisición</b> .....	26
<b>3.2.2. Conservación preventiva</b> .....	29
<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	33
<b>BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA</b> .....	35
<b>IMÁGENES</b> .....	38

## 1. INTRODUCCIÓN

He escogido trabajar dentro de la rama de la Museología y Museografía en mi Trabajo de Fin de Grado por tratarse de un área en la que he estado muy interesado desde comienzos de la carrera y hacia la cual tengo pensado orientar mis estudios de posgrado. Al tratarse de un campo tan amplio e interesante, he visto adecuado unirlo con otra área de mi interés como es la indumentaria, muchas veces olvidada y relegada a un segundo plano como disciplina artística. Asimismo, al tener programadas unas prácticas optativas con la Fundación Balenciaga en su museo, mi tutora y yo vimos adecuado escoger ciertos temas de interés relacionados con la Museología y aplicarlos en el caso concreto del Museo Cristóbal Balenciaga de Getaria. Al tener la colección del museo una gestación y procedencia tan interesante, vi apropiado combinar tales premisas con la teoría museológica. Además, a pesar de no dedicarme al estudio de las Bellas Artes y las técnicas de restauración, consideré oportuno también hacer una breve alusión a la conservación preventiva en este museo por la estrecha relación que mantiene con la configuración de la colección y por el hecho de ser las piezas expuestas objetos relacionados con un material muy interesante: el textil.

Este trabajo tiene establecidos una serie de objetivos, siendo su objetivo principal conocer más de cerca las diferencias entre los distintos métodos de adquisición de un museo, así como descubrir los principios fundamentales de la conservación preventiva de una colección, todo ello a través del caso del Museo Cristóbal Balenciaga. Asimismo, se buscará también poner en valor la adaptación del Museo Balenciaga a las actuales exigencias museográficas en los diferentes ámbitos y extendiéndolas al resto de museos de indumentaria. Para ello, traslado la teoría museológica a la práctica a través de ejemplos relacionados con el Museo Cristóbal Balenciaga. Del mismo modo, también se establecen ciertos objetivos secundarios, como son el demostrar que la indumentaria es un objeto museable más y por lo tanto un patrimonio que merece tener su sitio en los museos, a la vez que se busca evidenciar que este tipo de museos relacionados con la indumentaria pueden plantear nuevas propuestas para fomentar tanto la participación del visitante como una mayor cercanía entre este y la obra. Asimismo, se buscará también ampliar el concepto de colección no solo a las piezas de vestimenta sino también a todo lo relacionado la misma.

Con el fin de desarrollar y analizar los objetivos marcados, el trabajo presenta una estructura en dos partes. En primer lugar y tras una breve introducción, el trabajo se inicia con una parte general dedicada a la moda en los museos, una parte introductoria que busca captar el interés sobre el tema a tratar, analizando el papel que ha tenido la moda en el ámbito museístico en los últimos años. Esta parte nos servirá como excusa para trabajar un ejemplo concreto de museo de indumentaria, como es el caso del Museo Balenciaga, al cual dedicaré el resto de mi trabajo. En la segunda parte, después de hablar brevemente de la figura del modisto vasco y los inicios del museo y de su Fundación, nos adentraremos en el tema de la colección del museo, donde trataré algunas de las vías de adquisición más importantes que se dan en el museo a la hora de ampliar y completar la colección, mencionando a su vez alguna pieza ingresada a través de tales vías de adquisición. Asimismo, para terminar este apartado dedicado a la colección del museo, trataré los diversos criterios de conservación preventiva a los que se someten las piezas una vez ingresan en el museo, así como la incidencia de estos principios en la exposición y almacenamiento de las mismas.

En cuanto a las referencias utilizadas para la elaboración de mi trabajo, he utilizado fuentes muy diversas relacionadas con dos ámbitos: por un lado, con el ámbito de la museología y por otro con el del Museo Cristóbal Balenciaga.

Entre las referencias bibliográficas relacionadas con la teoría museológica destacan una serie de manuales como son los de Francisco Javier Zubiaur Carreño, Aurora León y Luc Benoist, los cuales, junto con una serie de diferentes artículos y publicaciones me han sido de gran ayuda para la parte más teórica de mi trabajo. Tanto los manuales como los artículos relacionados con las colecciones han sido fundamentales para conocer de manera más profunda las diferentes exigencias museográficas, además de ser referencias que definen y explican de manera detallada los distintos métodos de adquisición y los criterios más comunes a seguir en cuanto a la conservación preventiva.

Por otro lado, en cuanto a la información relacionada con el Museo Balenciaga, destacan la web del propio Museo Balenciaga y las publicaciones y folletos digitales que este pone a disposición del público, así como distintas noticias de diferentes periódicos online relacionados con las notas de prensa publicadas por el propio museo con ocasión de nuevas

donaciones y exposiciones. Asimismo, me he servido de entrevistas publicadas en plataformas de medios digitales y de artículos publicados en revistas online de profesionales que trabajan en el museo, como son la actual directora del Museo Balenciaga Miren Vives o el director de colecciones Igor Uria, con el cual he podido consultar vía email ciertas cuestiones para incluirlas en mi trabajo, ya que finalmente no he podido comprobarlas de manera directa al no realizar las prácticas que tenía programadas en el museo. Del mismo modo, me ha sido de gran ayuda la plataforma online EMSIME, sobre todo a la hora de obtener información y de ejemplificar a través de distintas piezas de indumentaria las diferentes vías de adquisición. Tanto en lo relacionado con el museo y sus vías de adquisición como con sus medidas de conservación preventiva, me he servido de las diferentes *Cuentas anuales y memorias de actividades* (desde el 2012 hasta el 2018) que anualmente la Fundación Balenciaga realiza con el objetivo de recoger sus actividades a destacar y cuentas realizadas cada año. Junto con los manuales de museografía, las memorias anuales realizadas por la Fundación tienen un peso importante dentro de mi trabajo.

Cabe destacar que el principal problema al que he tenido que enfrentarme en mi trabajo ha sido la falta o la escasez de información, sobre todo y de manera significativa, en lo relacionado al tema de las adquisiciones y a la gestión de la colección del Museo Balenciaga, lo que, junto con las circunstancias acaecidas este último cuatrimestre del curso 2019-2020, ha traído consigo una mayor utilización de referencias de carácter digital. A pesar de tener el museo una colección de piezas cuya procedencia resulta muy interesante por las personalidades a las que pertenecieron, como he podido contrastar con personas que han trabajado en el museo, el Museo Balenciaga lleva con gran discreción el tema de las adquisiciones, sobre todo en los últimos años, por ser muchas piezas propiedad de familias de renombre a nivel nacional e internacional que quieren mantener una posición discreta con respecto a las piezas que aportan al Museo. De hecho, incluso en las cuentas y memorias de actividades anuales se observa cómo de manera significativa se va reduciendo cada año la información relativa a las diferentes donaciones y depósitos realizados al museo. Esto explica el difícil acceso y la falta de información y de publicaciones con respecto a este tema, así como la diversidad de fuentes tan dispares entre sí que he tenido que utilizar en mi trabajo, pues, su utilización era necesaria para conseguir un discurso coherente y detallado sobre el tema.

Sin embargo, en cuanto al ámbito de la conservación preventiva, dado el interés que ha suscitado en los últimos años la conservación de las piezas de indumentaria y sus diferentes materiales, he podido acceder a una gran cantidad de información, teniendo que hacer una selección breve de las fuentes más interesantes para mi trabajo. Asimismo, en cuanto a información relacionada con el edificio, así como con los museos de indumentaria y su museografía, he podido encontrar información muy diversa y enriquecedora para mi trabajo, la cual he utilizado sobre todo para revalorizar la indumentaria como objeto museable así como para crear una parte informativa que ayude a contextualizar y a llamar la atención del lector con respecto a lo que es el tema central de mi trabajo.

## 2. MODA Y MUSEOS

Es un hecho innegable, sobre todo a partir de los últimos años, que la moda ha irrumpido con fuerza en los museos, tanto a través de su normalización e inclusión en espacios de exhibiciones permanentes y temporales, como en la creación de museos dedicados única y exclusivamente a la indumentaria. Prueba de ello es el gran éxito de exposiciones como la de “Cuerpos celestiales: moda e imaginación católica” en el Museo Metropolitano (MET) de Nueva York en 2018, con casi 1,7 millones de visitantes, superando a las exposiciones de Tutankhamon, en 1978, y de Vermeer, en el 2001, y convirtiéndose en la exposición más vista en la historia de este museo<sup>1</sup>. La indumentaria empieza así a ser reconocida cada vez más por la institución del museo, considerándose un “objeto de culto”, imponiéndose y convirtiéndose en piezas dignas de ser investigadas<sup>2</sup>. Esto supone dejar a un lado esa concepción que se ha tenido siempre sobre estos objetos como meros objetos banales, superficiales y efímeros, y valorarlos, presentándolos ahora como “objetos significativos que permiten interpretar aspectos relativos a la técnica, la moral, la estructura económica y social e incluso las ideas estéticas de los distintos periodos”<sup>3</sup>.

Todo ello justificaría así, la aparición de museos dedicados a exponer prendas y especializados en el estudio de la moda y la historia del traje. Desde 1950 han ido floreciendo paulatinamente este tipo de instituciones dedicadas específicamente a la indumentaria, como son el Museum of Costume (Bath), el Palais Galliera (París) o el Costume Institute (Kyoto); o adquiriendo peso e independencia las secciones relacionadas con la materia dentro de otras instituciones mayores<sup>4</sup>. Como ejemplo podemos hablar de museos como el Victoria & Albert Museum de Londres, el Costume Institute del MET de Nueva York o el MoMA de la misma

---

<sup>1</sup> <https://www.metmuseum.org/press/news/2018/heavenly-bodies-most-visited-exhibition> (Consultado el 17.04.20).

<sup>2</sup> AZNAR, I.: “Museología: el arte de la moda”, *360 grados press* (13.10.2012). Disponible en: <https://360gradospress.com/moda/museologia-el-arte-de-la-moda/> (Consultado el 17.04.2020).

<sup>3</sup> LLONCH MOLINA, N.: “Presentación Museos y moda: Entre el traje y el diseño”, *Her&Mus: heritage and museography*, vol. II, nº 5, 2010, pp. 5-6.

<sup>4</sup> CARRETERO PÉREZ, A.: “Museo del Traje: breve presentación”, *Indumentaria: revista del Museo del Traje*, nº0, 2007, p. 13. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:cae06a63-b300-42a1-97b9-e87926b84343/indumenta00-01-acp.pdf> (Consultado el 17.04. 2020).

ciudad, el cual recientemente, en el año 2017, diseñó la primera exposición permanente sobre moda llamada *Is Fashion Modern?*<sup>5</sup>.

En el ámbito nacional, también nos encontramos con diferentes instituciones especializadas en el ámbito de la indumentaria, como son el Museu Tèxtil i d'Indumentària de Barcelona, el Centre de Documentació i Museu Textil de Tarrasa, el Museo del Traje de Madrid o la Fundación y Museo Balenciaga en Getaria, dedicado de manera monográfica al gran maestro de la Alta Costura española, y al cual dedicaré el resto de mi trabajo.

Lo que a lo largo de su breve historia han demostrado todos estos museos y exposiciones dedicados a la indumentaria es la gran posibilidad de generar infinitas narrativas en sus exposiciones, demostrando así su valía como piezas de museo generadoras de distintos discursos, al igual que la pintura, la escultura u otras piezas museables<sup>6</sup>. Puesto que la multiplicidad de narrativas es una estrategia museológica muy utilizada por los museos, esto nos sirve como argumento a favor para tratar a la indumentaria como un objeto más de musealizar. Tal afirmación no es únicamente teórica, sino que ya ha sido llevada a la práctica en la breve historia de estos museos y exposiciones. La gran mayoría de las exposiciones, tanto permanentes como temporales, se realizan en torno a un diseñador de moda, como es el caso de Yves Saint Laurent, quien gracias a la Fundación Pierre Bergé-Yves Saint Laurent es posiblemente uno de los más utilizados, seguidas de las exposiciones que utilizan como tema más frecuente de su narrativa la elección de una cronología específica<sup>7</sup>. No obstante, también se pueden realizar infinidad de exposiciones relacionadas con un tipo de objeto concreto, como es el vestido de novia (exposición “Basaldúa: el traje de novia” del 2011 en el Museo del Traje de Madrid), con un territorio (exposición “Made in India” del 2010 en el Kent State University Museum), con los diferentes materiales y técnicas (exposición “Balenciaga a través del encaje” del 2016 en el Museo Balenciaga) o, incluso, con la misma pintura, a través de la relación pintura-vestimenta (exposición “Balenciaga y la pintura española” del 2019 en el Museo Thyssen-Bornemisza). Como vemos, gracias a la infinidad de discursos

---

<sup>5</sup> FRIEDMAN, V.: “MoMA Finally Embraces Fashion With Plans for «is Fashion Modern?»”, *The New York Times* (23.05.2016). Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/05/21/fashion/moma-finally-embraces-fashion-with-plans-for-is-fashion-modern.html> (Consultado el 17.04. 2020).

<sup>6</sup> <https://evemuseografia.com/2019/01/07/narrativas-museograficas-de-la-moda/> (Consultado el 17.04.2020).

<sup>7</sup> Véase como ejemplo la exposición “Les Années 50, La Mode en France” del 2014 en el Palais Galliera de París.

que se pueden trabajar desde la indumentaria, los museos dedicados a la vestimenta han demostrado y demuestran expandir la percepción del visitante a otros ámbitos dentro y fuera de la misma.

Junto a los múltiples discursos narrativos, los museos y las exposiciones sobre moda han demostrado, además, despertar un gran interés entre el público, a la vez que han ayudado a generar gran publicidad a dichos museos. Y es que la moda es, de por sí, llamativa y causa gran interés entre el público. No obstante, hay que tener en cuenta que en algunos casos, para muchas marcas corporativas en vigor, estar representadas en museos ha supuesto otorgarles un mayor prestigio y credibilidad cultural, utilizando y adaptando así la alta cultura para llevarla hacia la cultura popular, con un fin claramente comercial<sup>8</sup>. Muestra de ello han sido exposiciones como la realizada en 1983 en el MET de Nueva York dedicada al anteriormente citado Yves Saint Laurent, cuando aún vivía, y la cual estaba muy vinculada a los intereses económicos de la marca, saltándose así la política del MET de no realizar exposiciones individuales de diseñadores vivos. Lo mismo ocurrió en el año 2000 en el Solomon R. Guggenheim de la misma ciudad con una exposición de la obra de Armani, la cual fue duramente criticada por carecer de información que contextualizara las obras y por adquirir un carácter demasiado comercial<sup>9</sup>. Sin embargo, dejando a un lado estos casos, los museos y las exposiciones de moda e indumentaria han demostrado ser un medio idóneo en el ámbito museográfico para dar una nueva vida a los museos, dotándolos de una mayor afluencia de visitantes y a su vez, de un público no tan habitual como es el joven, renovando así su imagen. Como afirma el director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza Guillermo Solana “la moda nos permite llegar a más sectores, y por tanto, democratizar lo artístico”<sup>10</sup>. A su vez, Solana continúa señalando como esta circunstancia ha llevado en ocasiones a que estas exposiciones se valgan de un “escenario fantástico”, donde lo que él denomina como

---

<sup>8</sup> <https://evemuseografia.com/2018/10/25/moda-arte-y-museos/> (Consultado el 17.04.2020).

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> S.A.: “La moda nos permite llegar a más sectores, y, por tanto, democratizar lo artístico”, *El Correo Gallego* (23.07.2016). Disponible en: <https://www.elcorreogallego.es/galicia/ecg/moda-permite-llegar-sectores-tanto-de-mocratizar-artistico/idEdicion-2016-07-23/idNoticia-1009231> (Consultado el 17.04.2020). Entrevista a Guillermo Solana, director artístico del Museo Thyssen-Bornemisza, con motivo de la Exposición *Con-Fío* en Galicia.

“museología de la moda” acaba imponiéndose a la tradicional museología, dando lugar a muestras en las que “imperan el espectáculo, el consumo, la imagen y lo contemporáneo”<sup>11</sup>.

No obstante, según se demuestra a la hora de analizar este tipo de exposiciones y museos de indumentaria, generalmente la manera de exponer sigue un modelo relacionado con las maneras de exposición tradicionales de objetos de la Historia del Arte. Pero, es cierto que este tipo de museos y exposiciones, en muchas ocasiones, han conseguido adaptarse y evolucionar hacia ese concepto de la “nueva museología”, lo que, al fin y al cabo, diferenciaría una verdadera exposición de museo de ese tipo de exposiciones “comerciales” anteriormente mencionadas. En definitiva, las muestras y museos dedicados a la indumentaria son los que han conseguido darse cuenta de que el modelo contemplativo tradicional no es suficiente para proporcionar un verdadero conocimiento sobre el objeto expuesto. Esto se demuestra a partir del planteamiento de exposiciones que se puedan tocar (como en el caso de la muestra sobre *Versace* del 2003 en el Victoria & Albert), de instituciones educativas que coleccionan objetos de moda con fines educativos (como es el caso de la anteriormente mencionada Kent State University) o la reproducción de vestidos que puedan ser probados por los visitantes (como es el caso del Museo Balenciaga). Será este enfoque más participativo, reflexivo y crítico lo que nos sirva como otro argumento más para defender este tipo de museos y exposiciones, consiguiendo así los museos relacionados con la indumentaria, en este ámbito, y en ocasiones, ponerse por delante de muchos museos de primer orden. A pesar de que en ocasiones la realidad sea muy distinta de la teoría y los cambios con respecto al museo tradicional sigan siendo limitados, como indica Ignacio Díaz Balerdi: “el nuevo museo será eso, nuevo, distinto, dinámico, sensible a las preocupaciones del público, cargado de ideas y proyectos, riguroso en sus planteamientos, imaginativo en sus actividades, viable económicamente, participativo, democrático. Eso es, al menos, lo que se dice, lo que se proclama”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> <https://www.ciudadadacultura.gal/es/blog/moda-arte-y-museos-con-guillermo-solana> (Consultado el 17.04.2020). Conferencia de Guillermo Solana sobre “La moda en las exposiciones de los grandes museos de arte” realizada en 2016 en las Jornadas Académicas en el marco de la exposición *Con-Fío en Galicia*.

<sup>12</sup> DÍAZ BALERDI, I.: “¿Qué fue de la nueva museología?: el caso de Québec”, *Artigrama*, nº 17, 2002, p. 494.

### 3. EL MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA

#### 3.1. El museo

Considerado el gran maestro de la Alta Costura, Cristóbal Balenciaga (1895-1972) revolucionó la silueta femenina y el concepto de vestir, elevando la moda a la categoría de arte. Su gran habilidad técnica en cuanto al patronaje perfecto, con un mínimo de costuras, y su obsesión por el aire entre el cuerpo y la tela, le ha llevado a la cima de los modistos de la Alta Costura, no solo nacionales, sino a nivel internacional. Muestra de ello es su vestido *baby-doll* de 1957 o su anterior línea *Tonneau* de 1947, que se alejaba de la estética dominante de aquellos momentos de las figuras encorsetadas, apostando por la fluidez, en el mismo año en que Christian Dior presentaba su traje semientallado o Traje bar<sup>13</sup>, mostrándose así como un modisto verdaderamente adelantado a su tiempo. Es por todas estas aportaciones y su capacidad para realizar exquisitas piezas de Alta Costura hasta 1968 (fecha del cierre de sus talleres), consideradas siempre como obras maestras dignas de ser expuestas en museos y coleccionadas tanto por las propias clientas como por instituciones culturales<sup>14</sup>, por lo que se decidió crear un museo monográfico dedicado al “gran maestro” en su villa natal, Getaria.

El Museo Cristóbal Balenciaga fue inaugurado el 7 de junio de 2011 por S.M. la Reina Doña Sofía, como Patrona de honor en aquellos momentos (actualmente son los actuales Reyes de España quienes ostentan este cargo), por Hubert de Givenchy, como Presidente de honor y junto con el Patronato de la Fundación Balenciaga, los cuales, “con gran pasión, dedicación y perseverancia han contribuido a hacerlo realidad”<sup>15</sup>. No obstante, ya con anterioridad al inicio del proyecto del museo, por iniciativa municipal se llevaron a cabo diversas actividades y exposiciones relacionadas con el modisto que anunciaron el interés por el mismo<sup>16</sup>. Será finalmente en el año 2000, tras la puesta en marcha en 1999 de la Fundación Balenciaga, cuando se comienza a construir el edificio del museo, adosado al Palacio Aldamar, antigua

---

<sup>13</sup> BALDA, A.: *Cristóbal Balenciaga: una singular política de comunicación frente al avance del Prêt-à-porter* [Tesis doctoral]. Pamplona, Universidad de Navarra, 2013, pp. 43-44.

<sup>14</sup> URIA ZUBIZARRETA, I.: “Cristóbal Balenciaga Museoa”, *Datatèxtil*, nº 32, 2015, p. 1. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Datatèxtil/article/view/299614/389075> (Consultado el 18.04.2020).

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Tómese como ejemplo la gran exposición-homenaje realizada en 1987 en San Sebastián.

residencia de verano de los marqueses de Casa Torres, abuelos de la reina Fabiola de Bélgica y mentores de Balenciaga en sus primeros años<sup>17</sup>.

La importancia que tuvo la figura de la marquesa de Casa Torres en los inicios de la trayectoria de Balenciaga se quiso representar a través del planteamiento del Palacio Aldamar como eje para la construcción del nuevo edificio que albergaría el museo, plasmándose arquitectónicamente ese acercamiento<sup>18</sup>. Este nuevo edificio se trata de una gran nave longitudinal, sinusoidal, de sección trapezoidal, cerrada con un muro cortina de vidrio oscuro en cuyo interior tres grandes volúmenes suspendidos albergan las salas de exposiciones, y el cual presenta una clara voluntad de neutralidad para mantener la preeminencia del antiguo palacio<sup>19</sup>. Como afirma el director de colecciones del museo, Igor Uria, todo ello pretende mostrar la humildad y discreción que tanto caracterizó a Balenciaga, a la vez que el palacio de la marquesa de Casa Torres, como su mentora, le protege<sup>20</sup> (Fig. 1). Además, esa diferencia entre el volumen exterior e interior del edificio nuevo (Fig. 2 y Fig. 3), y el hecho de que el aire circule entre ambos, pretendería también hacer un guiño a la obra del modisto, pues, como se ha mencionado anteriormente, uno de sus grandes logros tuvo que ver con la silueta y el volumen, convirtiéndose en una de sus mayores preocupaciones y líneas de investigación. Todo esto no nos sorprendería, dado que la afición de Balenciaga por la arquitectura se ha reflejado siempre en su obra a través del interés por el volumen y el análisis constructivo de cada una de sus piezas, por lo que ha sido conocido como el “Arquitecto de la Moda”.

Esta clara relación entre el edificio del museo y el patrimonio expuesto en su interior logra un aspecto destacado dentro de la museología, ya que, como afirma Aurora León, se debe crear una interdependencia entre la estructura arquitectónica (continente) y la obra (contenido), siendo estos conceptos inseparables y en ocasiones, valorados de distinta manera, predominando uno sobre otro<sup>21</sup>. Además, la reutilización del Palacio Aldamar supone proteger el valor histórico del edificio del palacio junto con la propia obra expuesta, a la vez

---

<sup>17</sup> <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/alquileres/el-edificio/> (Consultado el 18.04.2020).

<sup>18</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: *Op. cit.*, p. 2.

<sup>19</sup> <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/alquileres/el-edificio/> (Consultado el 18.04.2020).

<sup>20</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: *Op. cit.*, p. 2.

<sup>21</sup> LEÓN, A.: *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1990, pp. 82-90.

que el edificio nuevo permite tener mayores facilidades como una funcionalidad adecuada al programa museológico, a los servicios y necesidades técnicas, y, en general, a las actuales exigencias y necesidades museológicas. Por todo ello, a pesar de que no se puede hablar de la existencia de un museo ideal, el Museo Cristóbal Balenciaga consigue integrar arquitectura, funcionalidad, exhibición y una acogida del público correcta en cuanto al espacio se trata.

### 3.2. La colección

De manera general, una colección se puede definir como un conjunto de objetos materiales e inmateriales que un individuo o entidad, pública o privada, se han ocupado de reunir, clasificar, seleccionar y conservar con el objetivo de comunicarlo<sup>22</sup>. Es la colección, al fin y al cabo, la que justifica la existencia del museo y, por lo tanto, del propio continente. Además, para constituir la, es necesario que el agrupamiento de objetos forme un conjunto coherente y de importancia significativa. A pesar de poder darse una aparente confusión entre el término colecciones y el de fondos de un museo, estos últimos, a diferencia de una colección, no suponen una selección y pocas veces traen consigo la intención de constituir un conjunto coherente<sup>23</sup>. Es por ello, por lo que en el caso del Museo Cristóbal Balenciaga, podemos hablar de una verdadera colección; una colección “ligada a la trayectoria profesional y al perfil personal de la figura de Cristóbal Balenciaga”<sup>24</sup>.

Con el objetivo de preservar la colección y exponerla al público, el Museo Cristóbal Balenciaga se presenta como un espacio vanguardista que alude a la reflexión para que el visitante no observe únicamente, sino que profundice sobre las prendas que se exponen en las vitrinas. Para ello, el museo se vale de una colección de más de unas 1.200 piezas realizadas por el modisto, la cual sigue aumentando gracias a las diferentes donaciones y depósitos, lo que la convierte, en cuanto a extensión formal y cronológica, en la más completa, interesante y coherente que se conserva del modisto a nivel internacional.

---

<sup>22</sup> DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F.: *Conceptos claves de museología*. Paris, Armand Colin, 2010, p. 26. Disponible en: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf) (Consultado el 18.04.2020).

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/descubre/coleccion/colecciones/> (Consultado el 18.04.2020).

No obstante, de la totalidad de la colección, el museo solo expone una selección de noventa piezas al año debido a la rotación que realiza de sus piezas y que como veremos, está relacionada con las estrictas condiciones de prevención y conservación. Asimismo, las piezas expuestas quedan divididas entre las exposiciones temporales y, sobre todo, la exposición permanente, la cual acoge la mayor parte de las mismas a través de seis salas dispuestas seguidamente y a lo largo de dos pisos, cada una dedicada a un tema en concreto de la producción de Balenciaga. Mientras que la primera está dedicada a los comienzos del modisto hasta 1938, los otros cinco espacios se ocupan de las tipologías del vestido, que son Día, Cocktail, Noche y Novias, exceptuando el último espacio, dedicado, a modo de conclusión, a lo “Esencial”<sup>25</sup> de la producción de Balenciaga.

Para llevar a cabo la exposición de las piezas, el museo se vale de un método de exposición que consta de unos maniquíes “ausentes”, sin utilización de plintos, que pretenden “entablar una conversación más próxima y real entre el público y las obras expuestas”<sup>26</sup>, todo ello acompañado de una iluminación escenográfica que crea un ambiente verdaderamente acogedor para el visitante (Fig. 4, Fig. 5 y Fig. 6). Todas estas ideas están en consonancia con lo señalado anteriormente, pues el Museo Balenciaga consigue ser un espacio adaptado y dirigido por las actuales exigencias y necesidades museológicas, siendo, la presentación de los objetos, una parte importante de estas. Como afirma Zubiaur Carreño, “la presentación de los objetos tiene una gran importancia de cara a la comunicación con el visitante”<sup>27</sup>, y es “mediante el diseño como las exposiciones alcanzan una adecuada comunicación”<sup>28</sup>. El diseño, tendrá así un papel fundamental, pues estará en plena relación con la función comunicativa del museo y, por lo tanto, con las piezas expuestas. El Museo Balenciaga consigue así, a través de sistemas realizados con la ayuda de profesionales, un espacio libre y de absoluta sobriedad en cuanto a los accesorios expositivos se refiere, que mantiene siempre atento al visitante en el objeto expuesto, y reforzando así su misión comunicativa.

Sin embargo, aparte de las 1.200 piezas creadas por el modisto y que el museo alberga, el propio concepto de colección es más amplio e incluye no solo los vestidos, complementos y

---

<sup>25</sup> Es así como se denomina el sexto y último espacio de la exposición permanente del museo.

<sup>26</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: *Op. cit.*, p. 3.

<sup>27</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Curso de museografía*. Gijón, Ediciones Trea, 2004, p. 132.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 329.

accesorios, sino también todos los elementos relacionados con su creación (bocetos, fichas técnicas, muestras, etc.), así como cualquier elemento relacionado con su información (publicidad, fondos textuales, imágenes, filmaciones, grabaciones sonoras, etc.) que, aunque a veces no tengan un interés expositivo inmediato o directo, ayudan a contextualizar, comprender y saber más sobre la historia de estas piezas<sup>29</sup>. Teniendo esto en cuenta, la colección del Museo Cristóbal Balenciaga ascendería a una cantidad de alrededor de 3.000 piezas. De modo que la clasificación que el propio museo realiza de la colección queda separada en los siguientes apartados: Indumentaria Balenciaga (diseñada por Cristóbal Balenciaga y producida, en su mayor parte, en las Casas de París, San Sebastián, Madrid y Barcelona), complementos Balenciaga (pañuelos, joyas, guantes, medias, perfumes y tocados que se vendían bajo la marca Balenciaga), documentación y objetos personales de Cristóbal Balenciaga (fotografías, cartas, y objetos propios de Cristóbal Balenciaga), documentos de trabajo de las casas EISA y Balenciaga (facturas, invitaciones, libros de venta, patrones Balenciaga y enseres del oficio), revistas de moda histórica, *study collection* (réplicas físicas y material audiovisual realizados para facilitar la investigación y el estudio) y colección inmaterial de testimonios de trabajadores de la Casa Balenciaga (directos o indirectos)<sup>30</sup>.

### 3.2.1. Vías de adquisición

La política de adquisiciones es una cuestión esencial en el funcionamiento de cualquier museo, pues “reúne el conjunto de medios por los cuales un museo toma posesión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad”<sup>31</sup>. Se trata de una de las labores sociales más importantes que se encomienda a los museos, de gran responsabilidad, y la cual debe desarrollarse cumpliendo estrictamente una deontología profesional (Código de Deontología propuesto por el ICOM) y con respeto a los derechos de autor<sup>32</sup>.

No obstante, a pesar de que no haya una serie de directrices homogéneas a seguir por la mayoría de los museos, teniendo cada uno su propia política de adquisiciones, las diferentes

---

<sup>29</sup> CARRETERO PÉREZ, A.: *Op. cit.*, p. 21.

<sup>30</sup> <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/descubre/coleccion/colecciones/> (Consultado el 18.04.2020).

<sup>31</sup> DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F.: *Op. cit.*, p. 70.

<sup>32</sup> HERESA LEBRÓN, P.: “Adquisiciones para las colecciones de los museos: deontología y propiedad intelectual”, *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 53, 2005, p. 109. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1975/1975> (Consultado el 25.04.2020).

políticas de adquisiciones deben de conseguir evitar en cualquier colección “su formación caprichosa y su falta de coherencia”<sup>33</sup>, además de la adquisición de objetos de procedencia dudosa. Asimismo, las adquisiciones no deben de considerarse como meras transmisiones o cambios de propiedad, sino como un medio que permita la adopción de piezas que verdaderamente interesen y sirvan para mejorar, completar y facilitar el mensaje o la lectura que se quiere transmitir al visitante. Junto con todo ello, el museo solo puede o debe de adquirir aquello que posea unas características que lo conviertan en algo insustituible, y a su vez, que tenga capacidad para conservar, investigar y difundir.

Para realizar una buena política de adquisiciones o ingreso de bienes, el museo debe de seguir una serie de pasos. Entre ellos, podemos mencionar en primer lugar, el análisis de las fortalezas y las debilidades de la colección del museo para saber qué adquirir o aceptar, y qué no, consiguiendo así construir un discurso coherente. Será por lo tanto, de gran importancia la labor de la catalogación para conocer al completo la colección que el museo alberga y así poder saber y detectar sus carencias.

Uno de los factores más significativos para lograr una buena colección consistirá en conocer lo que ingresa en el museo. Tanto es así, que el museo no debe de adquirir ningún objeto a través de cualquiera de las vías de adquisición sin que esté seguro de que la pieza o piezas tienen un título de propiedad válido, así como que no han sido exportadas o adquiridas ilegalmente<sup>34</sup>. Además de ir acompañado de un título válido, el objeto que entra al museo no debe de oponerse a las condiciones o restricciones de uso, además de ser estudiado y autenticado previamente<sup>35</sup>. Tampoco se puede olvidar el ámbito jurídico, pues “el programa de adquisiciones debe respetar claramente los tratados y las leyes en vigor a nivel territorial, nacional e internacional”<sup>36</sup>.

Junto con la garantía de propiedad, el museo, debe de poder garantizar y afrontar tanto el mantenimiento como la conservación del objeto. Además, tiene el deber de “examinar

---

<sup>33</sup> HEREZA LEBRÓN, P.: *Op. cit.*, p. 107.

<sup>34</sup> ICOM: *Código de Deontología del ICOM para los museos*. Paris, ICOM, 2017, p. 11. Disponible en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf> (Consultado el 25.04.2020).

<sup>35</sup> LADKIN, N.: “Gestión de las colecciones”, en BOYLAND, P. J.: *Como administrar un museo: manual práctico*. La Habana, UNESCO, 2007, pp.19-20.

<sup>36</sup> LADKIN, N.: *Op. cit.*, p. 20.

cuidadosamente cualquier oferta de objetos, ya sea en forma de venta, donación u otra forma de cesión que permita una desgravación fiscal por parte de miembros del órgano rector, del personal de un museo, de personas de sus familias y allegados”<sup>37</sup>.

Al analizar las adquisiciones de un museo, es adecuado hacer una breve mención al trabajo que se realiza en el registro, puesto que tiene un papel fundamental en la adquisición de objetos, pasando el objeto a formar parte de la colección del museo después de haber sido inscrito en el registro, al constituir el mismo “la aceptación oficial de un objeto o de una colección”<sup>38</sup>. El registro, de hecho, se iniciaría con la recepción de los documentos de transferencia de esos títulos de propiedad anteriormente mencionados.

Tanto en el caso del Museo Balenciaga como en la mayoría de los museos del País Vasco, tanto de titularidad pública como privada, las diferentes piezas de la colección se registran también en un sistema online de gestión documental llamado EMSIME, promovido por el Gobierno Vasco, y que reúne información e imágenes sobre los bienes culturales de los museos de la Comunidad Autónoma Vasca<sup>39</sup>. Con respecto al Museo Balenciaga, entre 2014 y 2015 se dieron de alta 450 nuevas fichas que se correspondían a las entradas en la colección. En las mismas, aparecen la fotografía identificativa de cada objeto registrado y otros datos como descripción, autor y datación, y cuyo registro en esta plataforma supone, además, una herramienta más para la misión de difusión que debe realizar el museo<sup>40</sup>.

A tenor del Museo Balenciaga, uno de los valores más significativos de su colección es, sin duda, la procedencia de sus piezas, ya que muchas de ellas han formado parte del armario de grandes personalidades internacionales de las décadas centrales del siglo XX, clientas del modisto guipuzcoano como son Mona Von Bismarck, Rachel L. Mellon, Patricia López

---

<sup>37</sup> ICOM: *Op. cit.*, p. 11.

<sup>38</sup> LADKIN, N.: *Op. cit.*, p. 20.

<sup>39</sup> A pesar de ser una plataforma de acceso público con la que trabajan los museos, estos tienen un acceso mucho más amplio a cada uno de los datos de cada objeto, dejando únicamente de manera pública algunos apartados. Plataforma disponible en: <https://apps.euskadi.eus/emsime/museos-pais-vasco/> (Consultado el 25.04.2020).

<sup>40</sup> FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2015*. [Getaria], s.e., 2016, p. 10. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/96\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2015.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/96_es-memoria_de_actividad_2015.pdf) (Consultado el 25.04.2020).

Wilshaw, Barbara Hutton, Lilian Baels, Grace Kelly o Madame Bricard<sup>41</sup>. Todas sus prendas han llegado al museo a través de donaciones y préstamos desinteresados por parte de sus herederos o compradores (privados o públicos), lo que ha permitido que con el paso de los años la colección tanto de indumentaria como la de documentación haya aumentado, para así poder estudiarla, conservarla, exponerla y divulgarla. Es tal la importancia de la procedencia de estas piezas en ciertas ocasiones, que el propio museo ha llegado a utilizar la misma como narrativa de sus exposiciones temporales, como fue el caso de la exposición realizada en 2017 sobre el legado y las donaciones realizadas por Rachel L. Mellon, una de las grandes damas de la alta sociedad norteamericana del siglo XX y cliente del modisto.

Con todo, la conformación de la colección tuvo sus inicios incluso antes de la creación en 1999 de la Fundación Balenciaga, pues, con anterioridad ya existía un grupo o asociación de amigos que querían preservar la obra de Balenciaga y rendir un homenaje al modisto. Esta asociación, que tenía entre sus integrantes al conocido modisto francés Hubert de Givenchy, empezó a reunir una serie de prendas, sobre todo procedentes de antiguas clientas, formándose así un núcleo de colección<sup>42</sup>. Será después, una vez creada la Fundación cuando esa colección inicial reciba un depósito del Gobierno Vasco. A partir de ese momento, el Museo Balenciaga ha seguido y sigue recibiendo nuevas piezas que aumentan su colección; donaciones, legados y depósitos que, como afirma la directora del Museo Balenciaga Miren Vives, “son la sangre del museo”<sup>43</sup>.

En el caso del Museo Cristóbal Balenciaga, destacan, por lo tanto, los siguientes métodos o vías de adquisición: donaciones, legados y depósitos. Para hablar de los mismos, primero se aportarán algunos datos sobre las características de estos modos de adquisición para a continuación exponer los ejemplos que se dan en el Museo Cristóbal Balenciaga, objeto de mi estudio.

---

<sup>41</sup> MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristóbal Balenciaga, 125 años* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2020, p. 16. Disponible en: [https://bideoak2.euskadi.eus/2020/01/21/news\\_59737/CBM\\_2020\\_ES.pdf](https://bideoak2.euskadi.eus/2020/01/21/news_59737/CBM_2020_ES.pdf) (Consultado el 25.04.2020).

<sup>42</sup> FERNÁNDEZ, S.: “Museo Balenciaga, el legado del modista que ha abierto en su Guetaria natal con 3.000 piezas”, *Expansión* (19.10.2018). Disponible en: <https://www.expansion.com/fueradeserie/personajes/2018/10/19/5bc45d2d268e3e376c8b461f.html> (Consultado el 26.04.2020). Entrevista a Miren Vives, directora del Museo Cristóbal Balenciaga.

<sup>43</sup> *Ibid.*

## Donaciones

Tal como expone Zubiaur Carreño “la donación es la recepción de un objeto por transmisión gratuita intervivos por acto de liberalidad de un tercero”<sup>44</sup>. Esta forma de adquisición clasificada por Benoist como adquisición a título gratuito<sup>45</sup>, supone donar la propiedad y el uso de por vida del objeto donado. Es así, por lo que el museo debe de asegurarse su nueva propiedad y uso a través de documentos en los que aparezcan tanto el donante como el receptor del objeto<sup>46</sup>.

Cuando se producen este tipo de adquisiciones, el museo debe de mantener una posición clara, no aceptando indistintamente todos y cualquier objeto donado pero tampoco rechazarlos, a la vez que debe negociar cualquier condición o interés que supongan<sup>47</sup>. Se recomienda, también, que entre las posibles condiciones que puedan darse, no se encuentre la adscripción del bien donado a un museo determinado, con el fin de asegurarse un debido aprovechamiento cultural del objeto<sup>48</sup>. No obstante, en ciertas ocasiones este tipo de adquisiciones a título gratuito llegan al museo con condiciones de agrupamiento o exposición, limitando la libertad del conservador en cuanto a su elección y, por lo tanto, del programa museológico y museográfico previsto por el museo<sup>49</sup>. Es por ello por lo que se deben de evitar este tipo de condiciones. Y en el caso de aceptarse, se tendrá que tener en cuenta la legislación vigente.

No se debe olvidar, como menciona Zubiaur Carreño, que en los últimos años el Estado ha estimulado este tipo de adquisiciones a través de medidas fiscales, pues, la donación a favor del Estado, da derecho a una deducción del 20% del valor del objeto donado en la declaración del IRPF de ese año, variando el porcentaje dependiendo de la administración y subiendo a un 35% en el caso de que el donante se trate de una persona jurídica o sociedad<sup>50</sup>.

---

<sup>44</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 355.

<sup>45</sup> BENOIST, L.: *Musées et muséologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1971, pp. 92-95.

<sup>46</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 355.

<sup>47</sup> HERESA LEBRÓN, P.: *Op. cit.*, p. 107.

<sup>48</sup> *Ibid.*

<sup>49</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op.cit.*, p. 356.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 355.

La donación es junto con el depósito, la forma más común de entrada de piezas en el Museo Cristóbal Balenciaga. Es importante mencionar que incluso antes de la finalización del edificio y de su posterior inauguración, ya se habían producido donaciones y depósitos por parte de miembros de la actual Fundación y figuras clave en la creación del proyecto del museo dedicado al modisto vasco. Tal es el caso de Hubert de Givenchy, uno de los más influyentes modistos del siglo XX, amigo y discípulo de Balenciaga, quien donó en el año 2000 su colección particular de vestidos; nada menos que 109 piezas en total, un núcleo de colección importante. Tal donación impulsó, sin ninguna duda, a que se fueran sumando otras muchas donaciones y depósitos de gran valor, como fueron las de la Reina Fabiola de Bélgica o la Casa Real de Mónaco, entre otras<sup>51</sup>. Posteriormente, y hasta su muerte en el 2018, Givenchy fue dejando en custodia del Museo indumentaria, objetos relacionados con su maestro, revistas de moda y documentación, pues, consideraba “que todo lo que él aprendió gracias a su amigo de Getaria, ha de retornar como muestra de agradecimiento”<sup>52</sup>.

Junto con el modisto francés, tuvo un papel muy importante desde los comienzos del museo Sonsoles Díez de Rivera y de Icaza, hija de la marquesa de Llanzol, siendo ella y su madre grandes clientas de Balenciaga. Como impulsora del museo, patrona de la Fundación y amiga de Givenchy, Sonsoles Díez de Rivera y de Icaza depositó en 1998, dos años antes del inicio de la construcción del museo, toda la colección perteneciente a ella y a su madre<sup>53</sup>. Además, su contribución al museo ha sido continua, donando en el periodo del 2013 al 2015, por ejemplo, piezas adquiridas en subastas en los años 2013 y 2014 y dos vestidos en el 2015.

Dejando de lado estos dos grandes contribuyentes cuyas aportaciones al museo han supuesto los cimientos de la colección, son muchas las donaciones que se hacen cada año al museo desde su inauguración en el 2011. Entre ellas podemos destacar, por ejemplo, las realizadas por la Familia López-Ibor Aliño en el 2011 y 2012, la cual, concretamente en el año 2012 realizó una importante donación de 35 piezas que fueron agradecidas por el museo tanto por su calidad como por su cantidad y por incluir piezas de épocas que no estaban representadas

---

<sup>51</sup> REYERO, I.: “Balenciaga, el legado de un genio”, *ABC* (08.06.2011). Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/abcp-balenciaga-legado-genio-201106080000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abcp-balenciaga-legado-genio-201106080000_noticia.html) (Consultado el 27.04.2020).

<sup>52</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: *Op. cit.*, p. 4.

<sup>53</sup> *Ibid.*

en la colección del museo<sup>54</sup>. Pertenecientes todas ellas a Socorro Aliño, mujer del conocido psiquiatra Juan José López-Ibor y madre de las donantes, son piezas datadas en los años 30 y la primera mitad de la década de los 60, entre las cuales se encuentran una gran variedad de modelos, además de una curiosa pieza de deshabillé de mediados de los años 40, las cuales ayudaron al museo a cubrir ciertos períodos y modelos no representados en la que hasta entonces era su colección. Como ejemplo podemos mencionar un vestido de cóctel de 1952 (Fig. 7) en falla negra con bajo abullonado en tafetán negro y con cinturón del mismo tejido, obra realizada en el comienzo de la época dorada del modisto y la cual muestra ya sus famosos volúmenes globo con los que empezó a experimentar en los años 50.

Otro ejemplo de donación significativa es la realizada en 2012 por las hermanas Donato Lopez Emparan; una donación que constó de 21 piezas pertenecientes a Mrs. Madeleine Dittenhoffer, datadas entre 1958 y 1965.

“La mencionada colección consta fundamentalmente de modelos de día y de cóctel, de líneas minimalistas y colores sobrios, realizados en la década de 1960, y de un magnífico vestido de noche de 1958. Cabe señalar la presencia en la colección de varios pares de guantes, que por su carácter eminentemente accesorio así como su delicada naturaleza, no suelen conservarse en los guardarropas familiares”<sup>55</sup>.

Esta donación fue de gran importancia para el museo, pues supuso cubrir los huecos referidos a las interpretaciones realizadas en los años 60 por Balenciaga del *petite robe noire* que Coco Chanel ideó en los años 20<sup>56</sup>. Junto con ello, esta donación, y especialmente el vestido de noche de 1958 mencionado anteriormente (Fig. 8), permitió también seguir estudiando el concepto de volumen en la obra de Balenciaga de los años 50 así como “su gusto por determinados efectos dramáticos”<sup>57</sup>. Como ejemplo de esta donación, a parte del vestido de noche de 1958, podemos mencionar el vestido de cóctel en encaje marrón con volantes en el dobladillo y chal de encaje a juego de 1960 (Fig. 9), el cual permitió estudiar esa faceta no

---

<sup>54</sup> MOYANO, A.: “Una donación de alta costura”, *El Diario Vasco* (18.02.2012). Disponible en: <https://www.diariovasco.com/v/20120218/cultura/donacion-alta-costura-20120218.html> (Consultado el 27.04.2020).

<sup>55</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2012* [documento]. Getaria, 2013, p. 43.

<sup>56</sup> *Ibid.*

<sup>57</sup> *Ibid.*

tan conocida pero destacable del modisto como es el encaje, un tejido considerado muy español, y al cual el museo dedicó en el 2016 una exposición llamada “Balenciaga a través del encaje”.

### **Legados**

Clasificada también por Benoist como adquisición a título gratuito<sup>58</sup>, el legado se trata de “una donación efectuada tras la muerte de una persona y por voluntad expresa de la misma, que consta en su testamento o en un documento de las últimas voluntades del difunto”<sup>59</sup>. Al igual que ocurre con la donación, en el caso de aceptar el legado o parte de él, se ha de asegurar su propiedad a través de los documentos correspondientes. No obstante, en este caso, es el último escrito testamentario el documento por el cual el museo legitima la propiedad del objeto.

No se debe olvidar, además, que en el caso del legado también se deben negociar las posibles condiciones que puedan darse, y evitar, sobre todo, que el objeto se encuentre adscrito de por vida a un museo determinado. Esto evitará, como afirma el propio Zubiaur Carreño, que el objeto se desaproveche culturalmente y que acabe en el anonimato, pues, no hay duda de que en muchas ocasiones un legado se aprovecha más en un museo de menores dimensiones y de menor público que en un gran museo de capital, ofreciendo prestigio a estos modestos museos y fomentando el turismo en la zona, a la vez que se contribuye al renombre del donante<sup>60</sup>.

Como ejemplo de legado en el caso del Museo Balenciaga, se debe de mencionar sin lugar a dudas el espléndido legado de Mrs. Rachel Lambert Mellon, y el cual supuso un verdadero hito en la colección del museo. Esposa del mecenas y magnate bancario Paul Mellon, Mrs Mellon era el arquetipo de clienta del modisto vasco. Fue una de las grandes damas de la alta sociedad norteamericana del siglo XX, amiga personal de los Kennedy y heredera de una gran fortuna, además de diseñadora de jardines —entre ellos el famoso *Rose Garden* de la

---

<sup>58</sup> BENOIST, L.: *Op. cit.*, pp. 92-95.

<sup>59</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 355.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 356.

Casa Blanca—<sup>61</sup>. Fue con su muerte en el año 2014 y gracias a la intervención de Hubert de Givenchy —amigo personal de Mrs. Mellon—, cuando el museo recibió un conjunto de más de 400 piezas pertenecientes a su guardarropa<sup>62</sup>. Junto con estas piezas, y gracias sobre todo a la aportación de la *Gerard Lambert Foundation*<sup>63</sup>, también se incluyeron distintos elementos relacionados con el modisto; bocetos originales con muestras de tejido, facturas, documentos y referencias de correspondencia comercial y personal, los cuales, junto con las donaciones realizadas en vida por la norteamericana en años anteriores, el número de piezas pertenecientes a la colección de esta clienta de Balenciaga en el museo alcanzó las 800<sup>64</sup>. Con una extensión cronológica de 12 años, desde 1956 hasta el cierre de los talleres de la *Maison Balenciaga* en 1968, la aportación de Mrs. Mellon ha supuesto un hito, no solo por la cantidad, sino por su riqueza y variedad, lo que ha permitido obtener más información sobre todo lo relacionado con la obra del modisto vasco, incluidos los precios de venta de sus codiciadas prendas (Fig. 10). A modo de ejemplo del gran legado realizado por Rachel Mellon podemos mencionar el conjunto de noche compuesto por una blusa de seda negra adornada con hojas de parra en organza y falda en falla negra de 1968 (Fig. 11 y Fig. 12), un conjunto encargado por la propia Mrs. Mellon para acudir en febrero de ese mismo año a la inauguración de una exposición en la National Gallery of Art de Washington<sup>65</sup>.

Al ser el museo consciente de la importancia de esta clienta de Balenciaga y mecenas del museo, y de su figura, con su legado se dejó apalabrado con la familia el compromiso de realizar una exposición centrada en la figura de Mrs. Mellon y su relación con la obra del modisto vasco, llamada “Rachel L. Mellon Collection” y realizada en 2017.

---

<sup>61</sup> MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Exposición temporal: Rachel L. Mellon Collection* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2017. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/202\\_es-descargar\\_folleto](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/202_es-descargar_folleto) (Consultado el 29.04.2020).

<sup>62</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2014* [documento]. Getaria, 2015, p. 56.

<sup>63</sup> Fundación creada en 1976 para honrar la memoria de su padre, Gerard Barnes Lambert, y la cual posee diferentes elementos pertenecientes a Mrs. Mellon.

<sup>64</sup> MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Rachel L. Mellon Collection* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2017, p. 3. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/218\\_es-descarga\\_nota\\_de\\_prensa.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/218_es-descarga_nota_de_prensa.pdf) (Consultado el 29.04.2020).

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 8.

## Depósitos

Según el artículo 1.758 del Código Civil, los depósitos son un contrato en el que uno de los contratantes recibe del otro un bien mueble con obligación de conservarlo, custodiarlo y restituirlo cuando le sea reclamado o se estipule<sup>66</sup>. Como bien dice Zubiaur Carreño, el depósito, en un principio, no supone el uso del objeto por parte del depositario, sino únicamente su guarda y custodia. Pero cuando en el contrato se permite el uso de este, el depósito viene a denominarse comodato, que es el contrato más habitual de depósitos dentro de los museos<sup>67</sup>. En ambos casos, el museo o la institución que recibe el bien es el responsable de su seguridad e integridad.

Los depósitos tienen una duración determinada, que puede ser más o menos larga y no suponen, como ha quedado claro, un cambio de propietario. Para realizarlos, será indispensable un contrato entre ambas partes en el que se estipulen las condiciones y obligaciones concretas bajo las que se hace el depósito, tanto las que ha de cumplir el depositario como el depositante<sup>68</sup>. Entre las obligaciones a cumplir por el depositario están, entre otras, encargarse de la guarda, custodia, seguridad e integridad del bien, permitir la inspección física del objeto por el depositante, así como pedirle permiso antes de realizar cualquier labor de conservación o restauración y devolverlos una vez terminado el plazo<sup>69</sup>. Entre las obligaciones del depositante, en cambio, se encuentran el pago de los gastos de conservación (si se acuerda), la posibilidad o no de retiradas temporales del bien y los derechos a llevar a cabo acciones debido al incumplimiento de las obligaciones estipuladas<sup>70</sup>.

Estos depósitos no son únicamente privados o de particulares, sino que pueden ser institucionales. Entre los mismos son muy frecuentes los depósitos de obra perteneciente al Estado en diferentes museos provinciales. Se trata de una opción muy recomendable por varios aspectos, por un lado se da la oportunidad a museos más modestos de contar con piezas interesantes que suponen un impulso para los mismos, y por otro, ayuda a dar solución

---

<sup>66</sup> ERDOZAIN LÓPEZ, J.C. y BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R.: “Titulo XI”, *Código Civil* [Edición actualizada 2016]. Madrid, Tecnos, 2016, p. 446.

<sup>67</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 357.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> *Ibid.*

al problema del espacio en los grandes museos nacionales, de modo que se ofrece una nueva vida a los bienes depositados, considerándolos, como el propio Zubiaur Carreño afirma “auténticos embajadores de la cultura”<sup>71</sup>.

En cuanto a los depósitos institucionales, en el caso del Museo Cristóbal Balenciaga, cabe destacar el realizado por el Gobierno Vasco en el 2012. Tras finalizar el plazo de un primer periodo de cesión de trajes de cinco años con la Fundación en el 2008 y no ser prorrogado por las irregularidades descubiertas en la gestión de esta en los inicios del proyecto del museo, la colección Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco, compuesta por 82 piezas realizadas por el modisto vasco, volvieron a manos de la Fundación en forma de depósito institucional. Al ser uno de los actuales patronos de la Fundación, el Gobierno Vasco acordó en el 2012 a propuesta del Consejero de Economía y Hacienda y la Consejera de Cultura la cesión gratuita de estas obras por un plazo de seis años<sup>72</sup>, aunque, dicho plazo podría ser prorrogado, como ya se hizo seis años después, en el 2018, cuando venció el plazo de cesión. No obstante, dicho plazo solo puede ser prorrogado “por periodos no superiores al inicial sin que la duración total, incluidas prórrogas, pueda exceder de treinta años”<sup>73</sup>.

Junto a dicha cláusula, también se estableció en el contrato de depósito un permiso para exponer las piezas del gobierno autonómico tanto dentro como fuera del museo a través de variadas colaboraciones. Por otro lado, se concretaban, como he mencionado anteriormente, una serie de obligaciones de gran relevancia e indispensables según el Gobierno Vasco para hacer efectivo dicho depósito:

“...disponer de los recursos materiales y humanos específicos para conservarlo, mantenerlo, custodiarlo y ponerlo en valor; posibilitar, con las debidas garantías, el estudio por especialistas; suscribir una póliza de seguros sobre los bienes que cubran el precio “seguro”; comunicar al Departamento de Cultura las cesiones para exposiciones en centros ajenos a la Fundación o al Museo de la misma; o enviar al Departamento de Cultura, como mínimo cada tres años, un informe que acredite la

---

<sup>71</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 357.

<sup>72</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2012* [documento]. Getaria, 2013, p. 46.

<sup>73</sup> *Ibid.*

actividad de la Fundación cesionaria relacionada con los bienes cuyo uso se cede y con el cumplimiento del destino que se establece en la cesión”<sup>74</sup>.

En lo que respecta a la colección Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco, esta tiene su origen en Ramón Esparza, colaborador y gran amigo de Balenciaga, quien reunió en los años 70 y 80 una atractiva colección de diseños de Balenciaga, así como diferentes objetos relacionados con el modisto vasco como patrones, bocetos, pertenencias personales o fotografías<sup>75</sup>. Fue el mismo Esparza quien donó su colección al Ayuntamiento de Getaria, la cual a su vez, fue adquirida en 1992 por el Gobierno Vasco por un valor de unos 240.000 euros (40 millones de las antiguas pesetas), con el objetivo de ayudar a sufragar los gastos que le habían generado al ayuntamiento guipuzcoano los actos realizados en San Sebastián en homenaje a Balenciaga en 1987<sup>76</sup>.

En relación al tipo de objetos que componen el depósito de la colección Eusko Jaurlaritza - Gobierno Vasco, estos destacan no solo por su carácter público, sino por contar con prototipos de modelos de las últimas colecciones que realizó Balenciaga y con modelos expuestos en las primeras exposiciones dedicadas al modisto, como son las realizadas en el MET de Nueva York en 1973 y en la Biblioteca Nacional de España en 1974<sup>77</sup>. Cabe anotar como detalle, además, el que muchas de estas piezas todavía posean el número del modelo del traje y de la modelo que lo llevaba en los desfiles de presentación que se realizaban en la *Maison Balenciaga* de París para exponerlos a las clientas<sup>78</sup>. Como ejemplo de pieza de esta colección, podemos mencionar un conjunto de noche de agosto de 1967 compuesto por una capa corta y un vestido-túnica en crepé amarillo con plumas en sus bordes, el cual dejaría en evidencia el uso de diferentes materiales no textiles en la obra de Balenciaga como son las plumas, así como la influencia de lo español a través de esa forma trasera a modo de chal o mantón flamenco que presenta la capa (Fig. 13).

---

<sup>74</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2012* [documento]. Getaria, 2013, p. 46.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>76</sup> AZURMENDI, N.: “Vence la cesión de los trajes”, *Diario Vasco* (27.11.2008). Disponible en: <https://www.diarivasco.com/20081127/cultura/vence-cesion-trajes-20081127.html> (Consultado el 01.05.2020).

<sup>77</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: *Op. cit.*, p. 4.

<sup>78</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2012* [documento]. Getaria, 2013, p. 47.

No obstante, debemos señalar también que junto a los depósitos institucionales, el Museo Balenciaga cuenta también con una gran cantidad de depósitos particulares. Como ejemplo podemos hablar del depósito de unas 13 piezas realizado en el 2013 por Margarita Pradera Mendibil, cuya madre fue clienta de Balenciaga. Tales piezas fueron aceptadas por ser consideradas de gran interés para el museo<sup>79</sup>. Entre ellas podemos destacar un vestido de cóctel azul añil con topos negros y espalda saco de 1959 (Fig. 14), un vestido relacionado con los volúmenes saco con los que Balenciaga experimentó en los años 50, en contraposición del *New Look* promovido por Dior en aquellos años.

Al igual que ocurre con las donaciones, el Museo dedicado al gran modisto vasco no recibe únicamente depósitos de piezas de indumentaria, sino también de todo tipo de documentación. Es así como en el año 2014, la Fundación Balenciaga aceptó un préstamo de documentación perteneciente en origen al conocido peletero José Luis Molina, socio de Felisa-José Luis<sup>80</sup>, y compuesto de diseños y bocetos que en algunos casos venían con fragmentos de tejido o con el sello de la Casa Balenciaga, siendo algunos de ellos de gran importancia en la obra del modisto<sup>81</sup>.

Es importante señalar que, como ocurre tanto en el Museo Cristóbal Balenciaga como en el resto de museos de titularidad pública o privada, en muchas ocasiones estas cesiones particulares empiezan como depósitos y posteriormente, con el paso de los años, terminan en donación. Como afirma Zubiaur Carreño, siempre se tiene la esperanza de que este tipo de depósitos temporales pasen a ser definitivos y se conviertan en donaciones, por cumplir una verdadera labor de extensión cultural<sup>82</sup>. Para ello, se considera necesario intentar atraer a los propietarios de bienes de valor para las instituciones museísticas dentro de sus labores y exposiciones, de manera que se exige al encargado de las adquisiciones una postura cercana a la de un relaciones públicas<sup>83</sup>. Tal consideración debe cumplirse en el caso del Museo Balenciaga, pues, a pesar de que pocas veces se llega a realizar este tipo de conversiones en

---

<sup>79</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2013* [documento]. Getaria, 2014, p. 54.

<sup>80</sup> Taller abierto tras el cierre de la Casa Balenciaga en 1968, inaugurado por la modista que trabajó en la Casa Balenciaga de Madrid, Felisa Irigoyen, junto con el peletero José Luis Molina.

<sup>81</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2014* [documento]. Getaria, 2015, p. 62.

<sup>82</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 358.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 357.

los diferentes museos, en el caso del Museo Balenciaga se ha conseguido en diversas ocasiones, poniéndose en valor el hecho de que “solo en 2016, un 5% de estos depósitos se convirtieron en donaciones, lo que da muestra de un aumento de confianza y de la mayor visibilidad de la labor del museo”<sup>84</sup>.

### **Otras vías de adquisición**

Junto con las donaciones, los legados y los depósitos, el Museo Cristóbal Balenciaga utiliza desde el año 2016 otra vía de adquisición más: la compra. A diferencia de lo que ocurre en la gran mayoría de museos, en el caso del Museo Balenciaga la compra no supone el método más común de adquisición, quedando esta relegada a un segundo plano en cuanto al número de objetos procedentes de esta vía de adquisición. No obstante, a pesar de que la colección va aumentando gracias a los métodos anteriormente citados, estos por sí solos no “permiten dar una lectura cronológica completa e interesante de algunos aspectos de la historia de la Casa”<sup>85</sup>. Por ello, se planteó adquirir objetos mediante compra para así poder completar la colección existente.

Como uno de los criterios para realizar este tipo de adquisiciones es cubrir vacíos dentro de la colección, el Departamento de Colecciones del Museo considera que las piezas más interesantes para incorporar a la colección a través de la compra son aquellas con una fecha anterior a 1955, pues, se trata del periodo con menor presencia dentro de la colección, y del cual se puede obtener más datos sobre la evolución creativa del modisto vasco en los primeros años 50<sup>86</sup>. Estas adquisiciones por parte del Museo suelen realizarse por parte de los conservadores, quienes deben de tener una especial y continua atención al mercado. Con este fin, en las partidas presupuestarias de la Fundación se dota de una cantidad anual (de 10.000 euros en el caso del 2017), parte de la cual se financia a través de una subvención pública<sup>87</sup>. Como ejemplo de estas compras podemos resaltar un curioso caso producido en 2018, con un

---

<sup>84</sup> FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2016*. [Getaria], s.e., 2017, p. 7. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/126\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2016](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/126_es-memoria_de_actividad_2016) (Consultado el 01.05.2020).

<sup>85</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2018* [documento]. Getaria, 2019, p. 54.

<sup>86</sup> *Ibid.*

<sup>87</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2017* [documento]. Getaria, 2018, p. 50.

vestido de cóctel en crepé de seda gris con lazada rematada en tafetán gris deshilachado de 1953 (Fig. 15) adquirido en una subasta de *Kerry Taylor Auctions* en Londres. La pieza adquirida estuvo con anterioridad depositada por su propietario en el Museo, pero, a pesar de los intentos por parte del Museo y de la Fundación para alargar el depósito de las piezas, solo se consiguió que este donará un conjunto de 1953, poniendo a subasta el vestido anteriormente depositado en el Museo. Fue en el 2017 cuando salió por primera vez a subasta, no pudiendo ser pujado por el Museo por cuestiones presupuestarias. Sin embargo, al volver a salir la pieza a subasta con posterioridad, y teniendo en cuenta el buen estado de conservación, la procedencia, la elegancia y buen hacer en cuanto al corte y la confección, así como el hecho de ser una pieza fechada en ese periodo anterior a 1955, se decidió pujar por ella<sup>88</sup>.

Por otro lado, a pesar de considerarse más un movimiento que una vía de adquisición propiamente dicha, es necesario hacer una mención a los préstamos, pues los mismos tienen una importancia considerable dentro del museo y de la colección. Estos préstamos siempre son a corto plazo, muchas veces requeridos para la realización de exposiciones temporales, y muy utilizados para intercambios entre los diferentes museos<sup>89</sup>. No obstante, también son prestados por parte de particulares igualmente, de manera temporal y sin que cambie la titularidad del bien. Es por ello, que el Museo Balenciaga se vale de ellos sobre todo con motivo de exposiciones temporales. De ese modo, podemos mencionar los préstamos temporales realizados en 2017 por el Victoria & Albert de Londres (tres piezas) o por los *Archives Balenciaga* de París (un busto de Rachel Mellon) con motivo de la exposición “Rachel L. Mellon Collection”<sup>90</sup>, así como el préstamo realizado por Adelaida López-Roldán, quien prestó un vestido de día en crepe negro para la exposición “Balenciaga. La experiencia del lujo” en el 2015<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2018* [documento]. Getaria, 2019, pp. 54-55.

<sup>89</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 362.

<sup>90</sup> FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2017*. [Getaria], s.e., 2018, p. 16. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/187\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2017](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/187_es-memoria_de_actividad_2017) (Consultado el 01.05.2020).

<sup>91</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2015* [documento]. Getaria, 2016, p. 59.

Sin embargo, demostrando que una de las funciones más importantes del museo es la investigación, en el caso del Museo Balenciaga se han producido préstamos que no han sido expuestos en ninguna muestra ni temporal ni permanente. Con este objetivo de investigar y conocer aún más las piezas realizadas por Balenciaga, el museo desde su Departamento de Colecciones también ha visto apropiado recibir en préstamo piezas únicamente destinadas al estudio de las mismas, y no solo para ser expuestas en exposiciones temporales, lo que demuestra la importancia de este museo como centro de investigación de la obra del modisto y la apuesta del mismo por conocer y analizar sus trabajos.<sup>92</sup>

Por otra parte, el Museo Balenciaga no solo recibe piezas en préstamo de otras instituciones o de particulares, sino que, él mismo presta también muchas de sus piezas a otros museos, tanto estatales como extranjeros, con el objetivo de colaborar con estos en la difusión de la obra del modisto vasco. Ejemplo de ello son exposiciones como la de “Grace Kelly: Style Icon” en la Bendigo Art Gallery de Australia en 2012, “Santas de Zurbarán. Devoción y persuasión” en el Convento de Santa Clara de Sevilla en 2013, “Balenciaga. Shaping fashion” en el Victoria & Albert de Londres en 2017 o la de “Balenciaga y la pintura española” en el Museo Thyssen-Bornemisza en 2019. Para todas ellas el museo de Getaria prestó piezas del modisto. No obstante, el Museo analiza todas las condiciones de los préstamos para que no entorpezcan las propias exposiciones y para que reúnan los requisitos de seguridad y conservación necesarios, de modo que en ocasiones, pese a producirse una gran cantidad de peticiones de préstamos, el museo solo puede aceptar unas pocas, no siendo posible prestar todo lo que se pide<sup>93</sup>.

A pesar de no tener el mismo peso dentro del Museo Balenciaga, la compra y el préstamo constituyen sin lugar a dudas dos vías de adquisición importantes dentro del mismo que ayudan a enriquecer las colecciones y a cubrir esos vacíos detectados dentro de la colección, a la vez que ayudan a la creación de ese discurso coherente de cara a una mejor comprensión por parte del visitante de toda la obra del gran maestro de la Alta Costura.

---

<sup>92</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2014* [documento]. Getaria, 2015, p. 63.

<sup>93</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2013* [documento]. Getaria, 2014, p. 56.

### 3.2.2. Conservación preventiva

Dentro del análisis de la colección del Museo Cristóbal Balenciaga, he considerado de gran interés ofrecer un acercamiento al trabajo de conservación preventiva que se realiza en el mismo por lo diferente e interesante que resulta este ámbito en relación con un material no tan común en los museos tradicionales: el textil. No obstante, a pesar de tratarse de una conservación preventiva adaptada a este material, las medidas a seguir siguen las mismas estrictas directrices museológicas que se llevan a cabo en el resto de museos.

Una vez ingresados los objetos en el museo, una de las primeras misiones de este es conservarlos, preservarlos y protegerlos. Al igual que ocurre con el resto de objetos que tradicionalmente se exponen en los museos, los objetos de indumentaria también deben seguir estrictas medidas de conservación. A diferencia de la restauración, la conservación preventiva se trata de una serie de medidas cautelares que intentan evitar el deterioro de las piezas y procuran tratamientos para prolongar la vida de los objetos, mientras que la restauración actúa en los bienes ya dañados. La prioridad que la museografía otorga en los últimos años a la conservación preventiva radica en la importancia que tiene el evitar, en la medida que se pueda, ofrecer tratamientos de restauración de carácter más intenso en el objeto<sup>94</sup>. El crear un ambiente acorde a las exigencias del objeto expuesto con el fin de minimizar el deterioro al que se ven sometidos supone por parte del departamento de conservación y restauración de cada museo el conocimiento completo del objeto así como de los materiales utilizados en él.

En el caso del Museo Balenciaga, la conservación preventiva ha sido desde los inicios del museo uno de los aspectos en los que más hincapié se ha hecho, con el fin de estabilizar el estado de conservación de las piezas desde su entrada al museo y evitar su posterior deterioro y desgaste<sup>95</sup>. Para cumplir tal fin, las medidas de conservación preventiva comienzan en las propias salas de exposiciones, las cuales se mantienen a una temperatura de 21 grados y donde se utilizan vitrinas que protegen a las piezas de una luz y una temperatura excesiva. Es

---

<sup>94</sup> ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Op. cit.*, p. 238.

<sup>95</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2018* [documento]. Getaria, 2019, p. 53.

así por lo que, como se recomienda desde el ICOM, dentro de las vitrinas se mantiene una temperatura de unos 18 grados con una luz tenue de 50 luxes, pues los tejidos son considerados particularmente sensibles a la luz<sup>96</sup>. Asimismo, junto con el estricto control de polvo e insectos, el museo mantiene en las vitrinas unas condiciones ambientales que no superan el 50% de humedad relativa. Dado que se trata de un museo situado en una zona costera, el tema de control de humedad y salinidad puede suponer efectos gravemente nocivos en los objetos, por lo que se dispone también de deshumidificadores de apoyo. Además, al ser piezas realizadas a medida para cada clienta y adaptadas a su figura, cada una se exhibe en un maniquí construido artesanalmente a medida y con materiales especiales, con el fin de que la pieza pueda lucir en todo su esplendor y no “sufrir” al estar en un maniquí más grande o más pequeño de lo que debería. No obstante, a pesar de todas estas estrictas medidas, desde el Departamento de Conservación y Restauración del museo se exige la rotación anual de las piezas, por lo que, en la exposición permanente del museo el visitante solo puede admirar unas noventa piezas<sup>97</sup>. Tal rotación se lleva a cabo para evitar que una pieza se exponga de manera prolongada a la luz, pues, el museo controla estrictamente a través de un registro cuántas veces y por cuánto tiempo se expone cada prenda, con el objetivo de saber cuál no debe exhibirse por un tiempo y cuál sí. A pesar de llevarse a cabo por medidas de conservación y prevención y no por falta de espacio, el cambio de piezas que se realiza anualmente en el mes de febrero ayuda a dar dinamismo a la propia exposición permanente del museo, a diferencia de lo que tradicionalmente ocurre en las exposiciones permanentes de muchos museos, permitiendo al visitante admirar diferentes piezas en sus futuras visitas al museo<sup>98</sup>.

Cuando las piezas no están expuestas, estas se guardan en almacenes en los que, al igual que en las salas de exposiciones, “se mantienen los fundamentos básicos de conservación como son una temperatura y humedad determinadas de manera constante, los luxes, la ausencia de

---

<sup>96</sup> MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristóbal Balenciaga Museoa* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2020, p. 4. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/205\\_es-normas\\_del\\_museo.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/205_es-normas_del_museo.pdf) (Consultado el 04.05.2020).

<sup>97</sup> MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristóbal Balenciaga. Un legado atemporal COLECCIÓN III, nueva muestra de la colección en Cristóbal Balenciaga Museoa* [nota de prensa]. [Getaria], s.e., 2020, p. 2. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/31\\_es-descargar\\_nota\\_de\\_prensa.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/31_es-descargar_nota_de_prensa.pdf) (Consultado el 04.05.2020).

<sup>98</sup> *Ibid.*

activos biológicos y el almacenaje y manipulación correctos de las piezas”<sup>99</sup>. Tras el ingreso y registro de cada pieza, se realiza un estudio de cada una de ellas que sirve para conocer más datos de la propia pieza pero también para determinar las necesidades de la misma para su exposición y para su sistema de almacenamiento. Dependiendo del peso, estructura y medidas de cada pieza, se opta por un almacenaje en vertical o en horizontal. Como indica el director de colecciones del museo Igor Uria, en el caso de plantearse un almacenamiento vertical se realiza una percha con materiales libres de ácidos adecuada a las medidas y a la forma de la pieza, además de añadirse, en ciertas ocasiones, rellenos internos para mantener la construcción de la misma<sup>100</sup>. En cambio, en el caso de que la pieza requiera un almacenamiento horizontal, la pieza es guardada en cajones de grandes dimensiones, pues por el peso de la prenda es mejor colocarla de esta manera. Además, cuando la pieza es muy pesada, se realizan rellenos interiores con el fin de que el peso del frente no afecte a la parte trasera de la prenda. Asimismo, en ambos sistemas, se utilizan fundas a medida realizadas en polietileno no tejido, para protegerlas del polvo, un elemento muy dañino para el textil<sup>101</sup>.

Junto con las piezas textiles, en el almacén también se guardan diferentes complementos como son bisutería, sombreros o guantes, para los que se realizan embalajes adecuados y a medida para cada uno. Al igual que ocurre en otras disciplinas artísticas, la moda del siglo XX se relaciona con el siglo a la que pertenece, por lo que en ella se encuentran materiales y elementos que se introdujeron en el siglo XX<sup>102</sup>. Es así, por lo que en los complementos mencionados el Departamento de Conservación y Restauración se encuentra con un gran reto, que no es otro que la diversidad de materiales utilizados, como pueden ser los plásticos, abalorios, lentejuelas, plumas o adhesivos<sup>103</sup>. Lo mismo ocurre en algunas prendas, incluso, donde el Departamento debe enfrentarse a este tipo de materiales, investigándolos

---

<sup>99</sup> URÍA ZUBIZARRETA, I.: “¿Con B o con V?”, *Akobe*, nº 6, 2005, p. 72. Disponible en: [https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30\\_06\\_20balenciaga.pdf](https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30_06_20balenciaga.pdf) (Consultado el 04.05.2020).

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>101</sup> *Ibid.*

<sup>102</sup> PORCEL ZIARSOLO, A.: “La presencia de los elementos no textiles en las colecciones de indumentaria del siglo XX y su problemática de conservación”, *Akobe*, nº 9, 2008, p. 10. Disponible en: [https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30\\_09\\_02\\_01.pdf](https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30_09_02_01.pdf) (Consultado el 04.05.2020).

<sup>103</sup> PORCEL ZIARSOLO, A., y ARTETXE SÁNCHEZ, E.: “Estudio de materiales de la colección de moda del diseñador Cristóbal Balenciaga” en SANCHEZ PEREZ, J.A. (coord.): *Conservación de Arte Contemporáneo 13ª Jornada*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, p. 106. Disponible en: <https://www.museo-reinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/13-jornada-conservacion.pdf> (Consultado el 04.05.2020).

continuamente para conocerlos mejor, con el fin de tomar las medidas de conservación adecuadas.

Las piezas de indumentaria son, al igual que ocurre con otras piezas expuestas tradicionalmente en los museos, piezas que deben tratarse con cuidado por su debilidad y desgaste, y es por ello de la importancia de las medidas adoptadas en la conservación preventiva tal y como se ha señalado. No obstante, el Museo Balenciaga no olvida que una parte importante para conocer una pieza de indumentaria es tocarla y sentirla puesta. Es por ello, por lo que el mismo museo utiliza una especie de modelo interactivo, por el cual a través de réplicas realizadas por el museo, el visitante puede probar los distintos modelos, sintiendo y entendiendo un poco más de cerca las prendas expuestas. Este modelo es muy interesante, pues permite una mayor participación del visitante en su visita sin que la misma afecte a la conservación del patrimonio expuesto. Junto con las réplicas, la exposición de piezas de indumentaria y su problemática en cuanto a conservación, ha llevado al museo a incorporar en el espacio expositivo una “tissueteca” o muestrario de tejidos que los visitantes pueden tocar para completar su experiencia y el conocimiento de las piezas<sup>104</sup>.

Tal problemática y complejidad en cuanto a los materiales y a la conservación preventiva en general, supone una continua actualización y revisión de las nuevas técnicas de conservación y restauración, lo que hace más compleja la museografía de los museos dedicados a la indumentaria. No obstante, esto también ayuda a plantearse nuevas técnicas y nuevas soluciones para que el objetivo de conservar las piezas que debe cumplir el museo no afecte y aleje al visitante de las mismas.

---

<sup>104</sup> FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2017* [documento]. Getaria, 2018, p. 52.

#### 4. CONCLUSIONES

El mundo de la moda, y sobre todo la datada en el siglo XX, ha conseguido en los últimos años una mayor valoración por parte del mundo del arte y de los museos. Claro ejemplo de ello es el Museo Cristóbal Balenciaga, el cual a través de la exposición de piezas de Alta Costura ha conseguido demostrar su efectividad como institución dedicada tanto a la adquisición como a la conservación, estudio y exposición de los objetos relacionados con la obra del gran *couturier* vasco.

Con el objetivo de llenar vacíos, conseguir una colección lo más completa y coherente posible y, en definitiva, preservar la importante obra producida por el modisto guipuzcoano, el Museo Balenciaga se vale de diversas vías de adquisición, como son las donaciones, legados y depósitos, cuya incidencia dentro del museo los convierte en los métodos más comunes de adquisición a la hora de ampliar y completar la colección. Para incorporar nuevas piezas a la colección, el Museo Balenciaga tiene en cuenta la importancia, la procedencia y las condiciones de las mismas, requisitos fundamentales para lograr una buena política de adquisiciones. Asimismo, es tal la importancia y el valor de cada una de las piezas tanto para el mundo de la moda como para el museo dentro de su discurso, que una vez ingresan las piezas en el mismo, estas se conservan y se protegen de acuerdo a las exigencias de cada una de ellas. Al tener los objetos relacionados con la indumentaria una vida más corta que otros objetos debido a los materiales y a la delicadeza de los mismos, adquiere mucha importancia contactar con personas que posean en sus manos piezas del modisto, para incorporarlas al museo y conservarlas de acuerdo a los diversos criterios que exige la conservación preventiva, lo que convierte a esta última en un aspecto muy relacionado con la propia adquisición. En definitiva, como ha quedado demostrado a lo largo del trabajo, la política de adquisiciones y los métodos de conservación preventiva que sigue tanto el museo de Getaria como el resto de museos dedicados a la indumentaria, persiguen los mismos criterios museológicos que se exigen en el resto de museos.

Tras haber analizado el ejemplo de un museo de moda como es el Museo Balenciaga, ha quedado constatado como el trabajo realizado en el mismo, tanto en la configuración de las colecciones como en su conservación preventiva es tan significativo como el de cualquier

otro. Del mismo modo, es destacable señalar que, dadas las características que presentan los objetos de indumentaria, tanto en el Museo Balenciaga como en el resto de museos de moda se han planteado nuevas propuestas para fomentar tanto la participación del visitante como el interés por entender la moda como fenómeno, lo que ayuda a comprender la dimensión artística de la disciplina. Tal aspecto es, sin duda alguna, uno de los más destacables de este tipo de museos, pues demuestra, una vez más, cómo la moda tiene su sitio en los museos, ya no como objeto de uso, sino como patrimonio.

## BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y WEBGRAFÍA

- AZNAR, I.: “Museología: el arte de la moda”, *360 grados press* (13.10.2012). Disponible en: <https://360gradospress.com/moda/museologia-el-arte-de-la-moda/> (Consultado el 17.04.2020).
- AZURMENDI, N.: “Vence la cesión de los trajes”, *Diario Vasco* (27.11.2008). Disponible en: <https://www.diariovasco.com/20081127/cultura/vence-cesion-trajes-20081127.html> (Consultado el 01.05.2020).
- BALDA, A.: *Cristóbal Balenciaga: una singular política de comunicación frente al avance del Prêt-à-porter* [Tesis doctoral]. Pamplona, Universidad de Navarra, 2013.
- BENOIST, L.: *Musées et muséologie*. Paris, Presses universitaires de France, 1971.
- CARRETERO PÉREZ, A.: “Museo del Traje: breve presentación”, *Indumentaria: revista del Museo del Traje*, nº 0, 2007, pp 13-22. Disponible en: <http://www.culturaydeporte.gob.es/mtraje/dam/jcr:eae06a63-b300-42a1-97b9-e87926b84343/indumenta00-01-acp.pdf> (Consultado el 17.04.2020).
- DESVALLÉES, A. y MAIRESSE, F.: *Conceptos claves de museología*. Paris, Armand Colin, 2010. Disponible en: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf) (Consultado el 18.04.2020).
- DÍAZ BALERDI, I.: “¿Qué fue de la nueva museología?: el caso de Québec”, *Artigrama*, nº 17, 2002, pp. 493-516.
- ERDOZAIN LÓPEZ, J.C. y BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R.: “Título XI”, *Código Civil* [Edición actualizada 2016]. Madrid, Tecnos, 2016, pp. 446-471.
- FERNÁNDEZ, S.: “Museo Balenciaga, el legado del modista que ha abierto en su Getaria natal con 3.000 piezas”, *Expansión* (19.10.2018). Disponible en: <https://www.expansion.com/feradeserie/personajes/2018/10/19/5bc45d2d268e3e376c8b461f.html> (Consultado el 26.04.2020).
- FRIEDMAN, V.: “MoMA Finally Embraces Fashion With Plans for «is Fashion Modern?»”, *The New York Times* (23.05.2016). Disponible en: <https://www.nytimes.com/2016/05/21/fashion/moma-finally-embraces-fashion-with-plans-for-is-fashion-modern.html> (Consultado el 17.04.2020).
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2012* [documento]. Getaria, 2013.
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2013* [documento]. Getaria, 2014.
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2014* [documento]. Getaria, 2015.
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2015* [documento]. Getaria, 2016.
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2017* [documento]. Getaria, 2018.
- FUNDACIÓN BALENCIAGA: *Cuentas anuales y memoria de actividades 2018* [documento]. Getaria, 2019.
- FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2015*. [Getaria], s.e., 2016. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/96\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2015.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/96_es-memoria_de_actividad_2015.pdf) (Consultado el 25.04.2020).

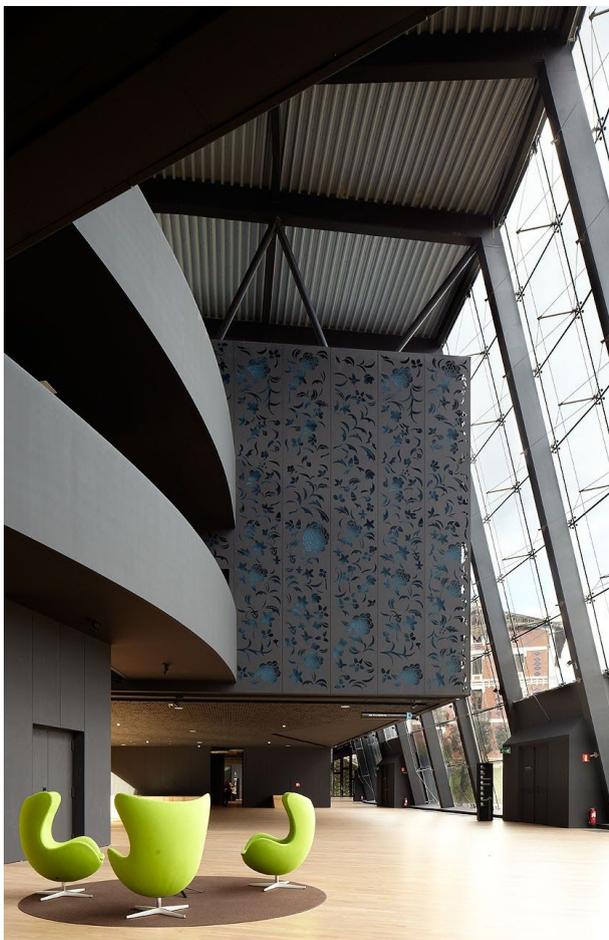
- FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2016*. [Getaria], s.e., 2017. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/126\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2016](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/126_es-memoria_de_actividad_2016) (Consultado el 01.05.2020).
- FUNDACIÓN CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Informe de actividad 2017*. [Getaria], s.e., 2018. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/187\\_es-memoria\\_de\\_actividad\\_2017](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/187_es-memoria_de_actividad_2017) (Consultado el 01.05.2020).
- HEREZA LEBRÓN, P.: “Adquisiciones para las colecciones de los museos: deontología y propiedad intelectual”, *PH Boletín del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*, nº 53, 2005, pp. 106-109. Disponible en: <http://www.iaph.es/revistaph/index.php/revistaph/article/view/1975/1975> (Consultado el 25.04.2020).
- ICOM: *Código de Deontología del ICOM para los museos*. Paris, ICOM, 2017. Disponible en: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf> (Consultado el 25.04.2020).
- LADKIN, N.: “Gestión de las colecciones”, en BOYLAND, P. J.: *Como administrar un museo: manual práctico*. La Habana, UNESCO, 2007, pp.17-30.
- LEÓN, A.: *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid, Cátedra, 1990.
- LLONCH MOLINA, N.: “Presentación Museos y moda. Entre el traje y el diseño”, *Her&Mus: heritage and museography*, vol. II, nº 5, 2010, pp. 5-6.
- MOYANO, A.: “Una donación de alta costura”, *El Diario Vasco* (18.02.2012). Disponible en: <https://www.diariovasco.com/v/20120218/cultura/donacion-alta-costura-20120218.html> (Consultado el 27.04.2020).
- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristóbal Balenciaga Museoa* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2020. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/205\\_es-normas\\_del\\_museo.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/205_es-normas_del_museo.pdf) (Consultado el 04.05.2020).
- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristóbal Balenciaga. Un legado atemporal COLECCIÓN III, nueva muestra de la colección en Cristóbal Balenciaga Museoa* [nota de prensa]. [Getaria], s.e., 2020. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/31\\_es-descargar\\_nota\\_de\\_prensa.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/31_es-descargar_nota_de_prensa.pdf) (Consultado el 04.05.2020).
- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Cristobal Balenciaga, 125 años* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2020. Disponible en: [https://bideoak2.euskadi.eus/2020/01/21/news\\_59737/CBM\\_2020\\_ES.pdf](https://bideoak2.euskadi.eus/2020/01/21/news_59737/CBM_2020_ES.pdf) (Consultado el 25.04.2020).
- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Exposición temporal: Rachel L. Mellon Collection* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2017. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/202\\_es-descargar\\_folleto](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/202_es-descargar_folleto) (Consultado el 29.04.2020).
- MUSEO CRISTÓBAL BALENCIAGA: *Rachel L. Mellon Collection* [folleto del museo]. [Getaria], s.e., 2017. Disponible en: [https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/218\\_es-descarga\\_nota\\_de\\_prensa.pdf](https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/default/documentos/218_es-descarga_nota_de_prensa.pdf) (Consultado el 29.04.2020).
- PORCEL ZIARSOLO, A.: “La presencia de los elementos no textiles en las colecciones de indumentaria del siglo XX y su problemática de conservación”, *Akobe*, nº 9, 2008, pp. 10-12. Disponible en: [https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30\\_09\\_02\\_01.pdf](https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30_09_02_01.pdf) (Consultado el 04.05.2020).
- PORCEL ZIARSOLO, A., y ARTETXE SÁNCHEZ, E.: “Estudio de materiales de la colección de moda del diseñador Cristóbal Balenciaga” en SANCHEZ PEREZ, J.A. (coord.): *Conservación de Arte Contemporáneo 13ª Jornada*. Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012, pp. 103-116. Disponible en: <https://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/13-jornada-conservacion.pdf> (Consultado el 04.05.2020).

- REYERO, I.: “Balenciaga, el legado de un genio”, *ABC* (08.06.2011). Disponible en: [https://www.abc.es/cultura/abcp-balenciaga-legado-genio-201106080000\\_noticia.html](https://www.abc.es/cultura/abcp-balenciaga-legado-genio-201106080000_noticia.html) (Consultado el 27.04.2020).
- S.A.: “La moda nos permite llegar a más sectores, y, por tanto, democratizar lo artístico”, *El Correo Gallego* (23.07.2016). Disponible en: <https://www.elcorreogallego.es/galicia/ecg/moda-permite-llegar-sectores-tanto-democratizar-artistico/idEdicion-2016-07-23/idNoticia-1009231> (Consultado el 17.04.2020).
- URIA ZUBIZARRETA, I.: “¿Con B o con V?”, *Akobe*, nº 6, 2005, p. 72-73. Disponible en: [https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30\\_06\\_20balenciaga.pdf](https://www.catedralvitoria.eus/pdfs/publicaciones/30_06_20balenciaga.pdf) (Consultado el 04.05.2020).
- URIA ZUBIZARRETA, I.: “Cristóbal Balenciaga Museoa”, *Datatèxtil*, nº 32, 2015, pp. 68-74. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Datatextil/article/view/299614/389075> (Consultado el 18.04.2020).
- ZUBIAUR CARREÑO, F.J.: *Curso de museografía*. Gijón, Ediciones Trea, 2004.
- <https://www.metmuseum.org/press/news/2018/heavenly-bodies-most-visited-exhibition>  
(Consultado el 17.04.20).
- <https://evemuseografia.com/2019/01/07/narrativas-museograficas-de-la-moda/>  
(Consultado el 17.04.2020).
- <https://evemuseografia.com/2018/10/25/moda-arte-y-museos/>  
(Consultado el 17.04.2020).
- <https://www.cidadedacultura.gal/es/blog/moda-arte-y-museos-con-guillermo-solana>  
(Consultado el 17.04.2020).
- <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com>  
(Consultado el 18.04.2020).
- <https://apps.euskadi.eus/emsime/museos-pais-vasco/>  
(Consultado el 25.04.2020)

## IMÁGENES

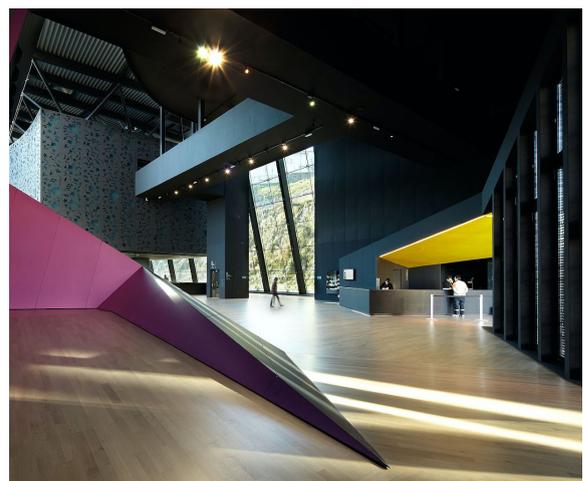


**Fig. 1**  
Exterior del edificio del Museo Cristóbal Balenciaga en Getaria  
Imagen de turismo.euskadi.eus



**Fig. 2**  
Interior del edificio del Museo Cristóbal Balenciaga  
Iñaki Caperochipi Photography

**Fig. 3**  
Interior del edificio del Museo Cristóbal Balenciaga  
Iñaki Caperochipi Photography



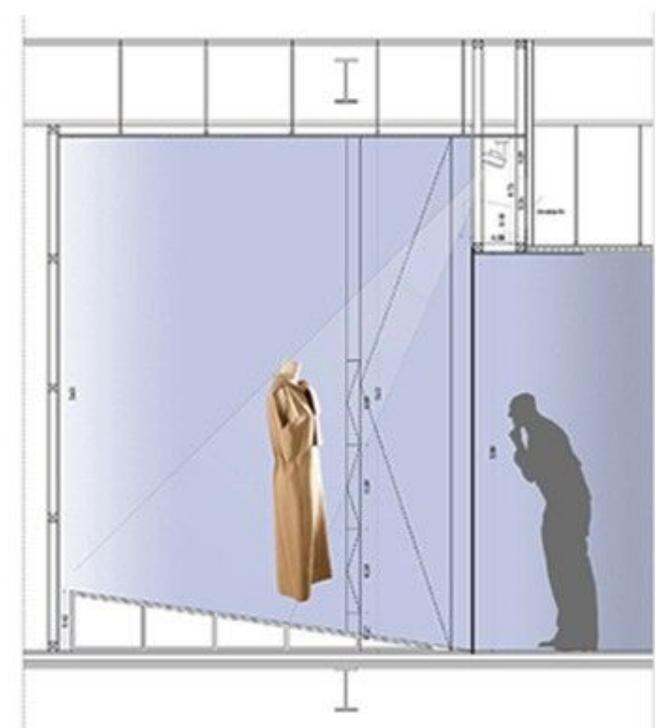


**Fig. 4**  
Interior de las salas expositivas del Museo Cristóbal Balenciaga  
AV62 Arquitectos

**Fig. 5**  
Interior de una vitrina expositiva  
Iñaki Caperochipi Photography



**Fig. 6**  
Sección transversal de una vitrina  
AV62 Arquitectos





**Fig. 7**  
*Vestido de cóctel en falla negra con bajo abullonado en tafetán negro y con cinturón del mismo tejido (1952)*  
 EMSIME CBM 2011.38ab

**Fig. 8**  
*Vestido de noche en raso de seda, encaje de color negro y volantes de tafetán rosa (1958)*  
 EMSIME CBM 2012.39



**Fig. 9**  
*Vestido de coctel en encaje marrón con volantes en el dobladillo y chal de encaje a juego (1960)*  
 EMSIME CBM 2012.40.ab

**BALENCIAGA**  
10, AVENUE GEORGE-V  
PARIS

Paris, the 27th of October 1967

RECETTE ADOPTIVE  
CAPITAL LIBRE  
223-98-70  
LIGNES ROUGES  
Rue C. Lemaire 28 PARIS  
C. C. P. PARIS 21000  
INSEE 75100000

B.

Mrs Paul MELLON - c/o L. P. SEIBOLD Inc.  
1218 Thirty first street - WASHINGTON T. D. C. - n° 9, 591 D

	Dollars
Navy blue felt cap .....	61,22
Sky blue cotton cloche .....	51,02
Navy blue cotton cloche .....	51,02
Red cotton cloche .....	51,02
Navy blue cotton cloche .....	51,02
Beige cotton cloche .....	51,02
	-----
<b>SOMT: 316 Dollars</b>	316,32
	11211
<b>- COMPOSITION - NET WEIGHT -</b>	
Cap	100% rabbit hair POIDS NET: 65 Grs
Cloches (5)	100% cotton POIDS NET: 450 Grs

Paris, the 27th of October 1967  
"Balenciaga" S. A.  
Le Directeur Général Adjoint  
*F. Tamisier*  
Melle R. TAMISIER

**Fig. 10**  
*Facturas BALENCIAGA, declaración en aduana y hoja de cargo por servicios (1967)*  
EMSIME CBM 2016.229



**Fig. 11**  
*Conjunto de noche compuesto de una blusa de seda negra adornada con hojas de parra en organza y falda en falla negra (1968)*  
EMSIME CBM 2014.245a



**Fig. 12**  
Rachel L. Mellon en la inauguración de la exposición *Paintings from the Albright-Knox Art Gallery*. Buffalo, New York en la National Gallery of Art de Washington D.C., el 17 de mayo de 1968.  
*Rachel L. Mellon Collection* [folleto del museo]



**Fig. 13**  
*Conjunto de noche en crepé amarillo con plumas en sus bordes (1967)*  
EMSIME CBM 33.2012.ab

**Fig. 14**  
*Vestido de cóctel azul añil con topes negros y espalda saco (1959)*  
EMSIME CBM 07.2013



**Fig. 15**  
*Vestido de cóctel en crepé gris con lazada rematada en falla gris (1953)*  
EMSIME CBM 2018.1119