

ESPACIO Y DECORACIÓN EN EL ART NOUVEAU



TUTOR

Victoria Eugenia Bonet Solves

AUTOR

Elisa M^a Hernández Martín

ESCUELA
TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

GRADO EN
FUNDAMENTOS
DE LA
ARQUITECTURA



ESCUELA TÉCNICA
SUPERIOR DE
ARQUITECTURA

15-16

A mi familia y a Alberto, por su inestimable ayuda,

A Victoria, por su entrega desinteresada,

A mis amigos, por formar parte de esta trayectoria.

RESUMEN

En el contenido de este trabajo final de grado se desarrolla una investigación acerca del movimiento *Art Nouveau*, pero se intenta abordar de una manera más innovadora. Se propone ilustrar algunas de las características de los interiores domésticos pertenecientes a este estilo mediante la relación entre la literatura y el cine. Por un lado, se toma como punto de partida una de las novelas literarias de la escritora francesa Colette, que goza de gran importancia, *Chéri* (1920); por otro lado, para progresar en esta memoria, se vincula la película *Chéri* (2009) basada en la descripción literaria para explicar a través del cine y de forma ilustrada la importancia de esta fase perteneciente a finales del siglo XIX. Puesto que el traslado cinematográfico es sólo una mera representación inventada, los elementos que aparecen y habitan el espacio interior de las estancias descritas están relacionadas con ejemplos reales que se identifican con la etapa del Modernismo y el *Art Nouveau* en Francia.

Palabras clave: *Art Nouveau*, interior doméstico, espacio, Francia, Modernismo, Colette, *Chéri*.

RESUM

En el contingut d'aquest treball final de grau es desenvolupa una investigació sobre el moviment *Art Nouveau*, però s'intenta abordar d'una manera més innovadora. Es proposa il·lustrar algunes de les característiques dels interiors domèstics pertanyents a este estil per mitjà de la relació entre la literatura i el cinema. Per una banda, es té com a punt de partida una de les novel·les literàries de l'escriptora francesa Colette, que gaudix de gran importància, *Chéri* (1920); d'altra banda, per a progressar en esta memòria, es vincula la pel·lícula *Chéri* (2009) basada en la descripció literària per a explicar a través del cine i de forma il·lustrada la importància d'aquesta fase pertanyent als finals del segle XIX. Com que el trasllat cinematogràfic és només una mera representació inventada, els elements que apareixen i habiten l'espai interior de les dependències descrites es troben relacionades amb exemples reals que s'identifiquen amb l'etapa del Modernisme i l'*Art Nouveau* a França.

Paraules clau: *Art Nouveau*, interior domèstic, espai, França, Modernisme, Colette, *Chéri*.

SUMMARY

In the content of this final degree project, an investigation is developed related to *Art Nouveau* movement, however, with an approach more innovative. The illustration suggests some characteristics associated to domestic interior belonging to this style, involving the relationship between the literature and cinema. Firstly, the basis is one of the literary novels which is highly esteemed, *Chéri* (1920), written by the french author Colette. On the other side, and in order to proceed with the tribute, the movie *Chéri* (2009) is also associated, as is based on the literary description and through illustrated basis, emphasises the importance of this period at the end of the nineteenth century. Due to the fact that the staging just refers to an imaginary scenario, the elements exposed and adorning the interior spaces are described in detail with real examples identifying the Modernism and the *Art Nouveau* in France.

Keywords: *Art Nouveau*, domestic interior, space, France, Modernism, Colette, *Chéri*.

RÉSUMÉ

Dans le contenu de ce travail de fin d'étude se développe une recherche sur l'*Art Nouveau*, dans l'intention de l'aborder avec un esprit plus innovateur. L'illustration choisie est basée sur certaines caractéristiques des intérieurs domestiques appartenant à ce style moyennent la relation entre la littérature et le cinéma. D'une part, aidée par l'un des ouvrages littéraires de l'écrivain et romancière française Colette, qui possède d'une grande réputation, *Chéri* (1920); et d'un autre côté, pour progresser dans cette mémoire, le film *Chéri* (2009) l'enrichi également puisqu'il est basé sur la description littéraire pour définir à l'aide du cinéma et de l'illustration, l'importance de cette période appartenant à la fin du XIX siècle. Étant donné que la mise en scène cinématographique est seulement une représentation inventée, les éléments qui apparaissent et décorent l'espace intérieur des pièces sont décrits avec des exemples réels qui identifient la durée du Modernisme et de l'*Art Nouveau* en France.

Mots-clés: *Art Nouveau*, intérieur domestique, espace, France, Modernisme, Colette, *Chéri*.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	07
2. SIDONIE GABRIELLE COLETTE (1873-1954).....	13
2.1. Trayectoria literaria y artística.....	15
2.1.1. Autobiografía y autoficción.....	18
3. <i>ART NOUVEAU</i> . LA ESCUELA DE NANCY.....	29
3.1. El Modernismo.....	31
3.1.1. <i>Art Nouveau</i>	37
3.1.2. Arquitectura modernista.....	41
3.1.3. Escuela de Nancy.....	45
4. EL PARÍS DE LA <i>BELLE ÉPOQUE</i> . <i>CHÉRI</i> (1920), <i>EL FIN DE CHÉRI</i> (1926).....	51
4.1. Las novelas <i>Chéri</i> (1920) y <i>El Fin de Chéri</i> (1926).....	53
4.1.1. París y la prostitución de la época.....	53
4.1.2. <i>Chéri</i> (1920) y <i>El Fin de Chéri</i> (1926).....	57
5. COLETTE Y EL CINE. ESPACIO DOMÉSTICO Y ORNAMENTACIÓN EN <i>CHÉRI</i> (2009) DE STEPHEN FREARS.....	61
5.1. El envoltorio arquitectónico.....	65
5.1.1. La habitación de Léa.....	69
5.1.2. El baño.....	71
5.1.3. El comedor.....	73
5.1.4. <i>La Serre</i>	81
5.1.5. La habitación de Chéri.....	83
6. CONCLUSIONES.....	85
7. DISTRIBUCIÓN APROXIMADA DE LOS ESPACIOS QUE APARECEN EN LA PELÍCULA.....	89
8. BIBLIOGRAFÍA.....	93
9. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	99

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo titulado *Espacio y decoración en el Art Nouveau* comprende el período perteneciente a finales del siglo XIX y está referido, en mayor medida, al espacio interior, al mobiliario y a la decoración que habitan las estancias durante esta etapa.

La elección del tema tiene una larga e interesante historia. Principalmente, viene determinada por la directa vinculación familiar, ya que desde la antigua generación de mis bisabuelos, mi familia ha estado muy relacionada con el mundo del mueble y la decoración interior. Mis ascendientes se han dedicado durante bastante tiempo atrás a la elaboración de muebles realizados a medida; asimismo, han trabajado tanto en la producción como en la fabricación de sofás y tapizados para amueblar las estancias. Además, mis padres también han intervenido y continúan participando actualmente en los procesos de comercialización y venta de dichos productos a nivel nacional e internacional. Por estas razones, es probable mi predilección por los espacios de calidad y belleza, por la construcción de lugares para vivir y disfrutar de un interior bien proyectado, las cuales obviamente, me motivaron a comenzar los estudios universitarios de Arquitectura.

Igualmente, siento una especial inclinación por la cultura francesa y su historia, puesto que, personalmente provengo de antecesores parisinos y, bajo mi punto de vista, creo que tengo la gran suerte de haber podido conocer sus costumbres y una pequeña parte de su idioma. Por tanto, para el desarrollo de esta memoria, tras varias reuniones con la tutora, finalmente decidimos tomar como punto de referencia para la realización de este trabajo una de las múltiples novelas literarias perteneciente a la famosa escritora francesa Sidonie Gabrielle Colette, denominada *Chéri* (1920), y además, también vimos necesario acompañar el discurso con la continuación de la misma, *El fin de Chéri* (1926).

Seguidamente, se procede a abordar este trabajo, bajo mi punto de vista, de una manera original y poco común, de forma que está dividido en cuatro partes relacionadas y vinculadas en todo el discurso entre sí.

En primer lugar, se desarrolla una breve biografía de la trayectoria tanto personal como artística y literaria de la vida de la escritora y actriz francesa Colette. Tras haber podido conocer los aspectos más relevantes de su historia, se cuenta la importancia que tuvieron para ella las relaciones sociales, así como, una descripción de su carrera profesional. Este aspecto influirá y determinará posteriormente en la redacción de las historias de sus múltiples novelas autobiográficas y escritos literarios.

Seguidamente, se continúa el contenido de esta memoria mediante un conciso apartado referido al período que se desarrolla a finales del siglo XIX, en países como Bélgica, Francia o Alemania, entre otros, denominado *Art Nouveau* y que influirá en diversos ámbitos dentro del espacio interior, como por ejemplo en el mobiliario o la decoración. Se concreta en este mismo apartado la trayectoria artística de un grupo de artistas que desarrollaron una corriente de fabricación y elaboración de productos para la decoración del espacio interior, identificados en este movimiento y conocida como la Escuela de Nancy, donde se encuentran importantes personajes como Émile Gallé o Louis Majorelle.

Siguiendo el hilo conductor para la realización de este proyecto de investigación, nos adentramos a contextualizar, asimismo, el período histórico que vive la ciudad de París en este momento, ligado a los nuevos avances tecnológicos, urbanísticos y sociales que se acontecen en la etapa conocida como la *Belle Époque*. Del mismo modo, resulta conveniente citar la importancia que tiene el tema de la prostitución, así como su repercusión y aceptación social ligada a las clases medias y que se desarrolla principalmente en la capital francesa.

Además, se detallan también los argumentos de dos de las novelas más importantes y vinculantes dentro de la trayectoria tanto literaria como artística de la escritora Colette, ya mencionadas anteriormente. Es más, resultan ser, de hecho, relatos autobiográficos que narran los distintos acontecimientos sociales vividos por la misma autora, siempre acompañados con algunas connotaciones inventadas e imaginativas que añade la escritora para la elaboración de las historias.

Así, a continuación se procede explicar la especial vinculación de Colette con el mundo del cine y la representación de obras teatrales, donde se mencionan los principales espectáculos representados por ella misma como protagonista principal. Posteriormente, se ofrece una visión gráfica de las características y aspectos definitorios del estilo anteriormente citado, los cuales se ejemplifican en la adaptación cinematográfica de la novela *Chéri* (1920) dirigida por Stephen Frears. Sobre esta película se basa, en mayor medida, el contenido de este trabajo final de grado referido a los espacios interiores domésticos que aparecen en la película y en la decoración interior, inspirados en las características y preceptos del *Art Nouveau* en Francia, con visibles influencias procedentes de otros países vecinos.

De esta manera, se subdivide este apartado en varios bloques que se corresponden con los diferentes espacios que aparecen subrayados en la película. Por tanto, se observan las estancias y dormitorios principales pertenecientes a los dos personajes protagonistas de la historia, Léa y Chéri; y además, de nuevo aparecen otro tipo de lugares que también evocan y recuerdan a la vertiente artística en cuestión como, por ejemplo, la sala de estar o el comedor, el espacio de reunión y los lugares de conversación conocidos como *la Serre* o incluso, salas como el cuarto de baño integradas en el conjunto de la casa típica modernista.

Muchos autores y críticos literarios han aportado que la vertiente estilística del *Art Nouveau* constituyó simplemente un período de transición desde el historicismo hacia el Movimiento Moderno del siglo XX y que además, no se estableció como estilo único y reconocible. Es por esta razón, seguramente la que me motivó para indagar en el tema e investigar las características que influyen y que posteriormente desarrolla este período. Se trata de una etapa artística que siempre ha llamado mi atención visualmente pero nunca había tenido la oportunidad de profundizar en ella.

En la realización de este trabajo final de grado se ha querido asimismo explorar la manera de actuar de los arquitectos y diseñadores de interior de la época, los cuales contaron con relativos avances científicos y tecnológicos que impulsaron la aparición de nuevos materiales que podían utilizarse en la construcción de los edificios, tales como el hierro y el vidrio. En este sentido, también resulta interesante ahondar en la voluntad de los autores a la hora de realizar una obra arquitectónica donde prima la belleza y la calidad del espacio interior por encima de todos aquellos aspectos técnicos y constructivos que actualmente conocemos.

Igualmente, en este proyecto, tiene cabida el terreno de la literatura, puesto que con su lectura y análisis es posible evidenciar las descripciones de las habitaciones y de los ambientes, que nos ayudan a comprender la distribución interior del mobiliario que compone al espacio doméstico de época. Por consiguiente, también es conveniente abogar por otro objetivo de igual importancia, puesto que es interesante conocer de primera mano la sociedad en la que se fragó este movimiento cultural, que repercutió en muchos aspectos sociales, artísticos, literarios y arquitectónicos.

La intención de este trabajo es plasmar visualmente mediante la aportación de imágenes y documentos gráficos las características de este movimiento. Algunas de ellas son, por ejemplo, la utilización de la línea generadora de formas tanto orgánicas como ejes sinuosos curvos para realizar un conjunto unificado, así como la predilección por la particularidad de los elementos vegetales y animales.

Se procede entonces con la ejemplificación de escenas reales de la época que ayudan en la investigación a comprender la distribución arquitectónica de los espacios que es posible observar al visualizar la película. También se pretende mostrar e identificar los objetos de decoración y los elementos clave que aparecen y definen el *Art Nouveau*, los cuales fueron desarrollados principalmente por el taller de producción y elaboración de la Escuela de Nancy.

Para completar y entender mejor la composición del espacio interior, se adjuntan además diversos planos, elaborados por la autora de este proyecto, de la distribución de las distintas habitaciones que aparecen en la película. Se observa también el espacio destinado al uso y disfrute de los personajes creado por el director de la película, el cual permite analizar las posibilidades que el envoltorio arquitectónico ofrece y propicia la reproducción cinematográfica de la obra literaria.

2

SIDONIE GABRIELLE COLETTE (1873-1954)



2.1. TRAYECTORIA LITERARIA Y ARTÍSTICA

Sidonie Gabrielle Colette nació en Saint-Sauveur-en-Puisaye, una localidad francesa que forma una mancomunidad perteneciente a la región de Borgoña. Fue fruto de la unión entre Jules Colette y Adèle Sidonie Landoy, siendo la segunda de sus dos únicos descendientes. La familia Colette gozaba de una situación relativamente confortable y la escritora creció rodeada de grandes referentes literarios como son Victor Hugo (1802-1885) o Alphonse Daudet (1840-1897), quienes quizá de manera indirecta le ayudaron a desarrollar su inteligencia y su espíritu investigador ¹.

Colette recibió influencia literaria a través de su familia. La madre de Colette, Adèle Sidonie Landoy, más conocida popularmente como “Sido”, fue la persona que la guió durante su vida. Tuvo una trayectoria matrimonial complicada, puesto que su primer marido resultó ser un rico terrateniente acostumbrado al vicio y a la bebida. Era mucho mayor que ella y en ocasiones incluso Sido se vio amenazada por la violencia de género. Dicho matrimonio terminó tras ocho años de sufrimiento con la muerte de su marido, Jules Robineau. Sidonie Landoy pronto encontró el amor con Jules Colette, el padre de nuestra protagonista.

Jules Colette era miembro del ejército de Napoleón III y participó en numerosas batallas para conseguir la conquista colonial. Fue más conocido por “El Capitán”, un hombre combativo que ponía mucho empeño en aquello que realizaba. En alguna ocasión escribió una serie de poemas que se basaban en las historias militares que él mismo le contaba a su hija Colette. La pequeña quedaba fascinada con aquellos relatos de guerra y con la minuciosidad literaria de su padre, hecho que la motivó a escribir y, por tanto, a imitarlo ².

Fig. 1. Colette.

¹ RIVERA DE LA CRUZ, M. (2009). *MCNBiografías, Colette*. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=colette>> [Consulta: 18 de febrero de 2016]

² LOTTMAN, H. (1992). *Colette, una vida*, Barcelona: Circe. pp. 11-17.



Fig. 2. Gabrielle Sidonie Colette, a los trece años, en su primera visita a París. 1886.

Como se ha mencionado anteriormente, la madre de Colette constituyó una notoria influencia, pues fue quien la introdujo en el mundo de la captación sensorial y emocional. Sigo solía empeñarse en que su hija apreciara el gusto por la naturaleza y el entorno que la rodeaba.

*“¡Regarde!”, palabra mágica pronunciada por un ser excepcional llamado Sidonie Landoy, madre y guía de Colette en la vida... “¡Regarde!” expresión de admiración y de sorpresa empleada por esta mujer para llamar la atención de su hija pequeña en las últimas décadas del pasado siglo cuando Colette recibía de su madre las primeras nociones de los elementos de la naturaleza... “¡Regarde!”... últimas palabras de Sidonie Gabrielle Colette, nuestra protagonista a partir de ahora*³.

Pronto esta familia acomodada dejó de estarlo por cuestiones económicas lo que causó el traslado a la ciudad de Chatillon cuando Colette era ya una adolescente y autora en potencia. Conoció a un famoso periodista, escritor y crítico literario parisino llamado Henry Gauthier Willars, de quien la joven Colette se enamoró. El periodista no fue un esposo fiel y este aspecto afectó a la futura escritora. Este acontecimiento personal se verá reflejado posteriormente en sus primeras obras inspiradas en el personaje de Claudine y publicadas gracias a la colaboración del periodista, quien se atribuirá en reiteradas ocasiones el trabajo de Colette⁴. Estas novelas serán: *Claudine en la escuela* (1900), que refleja de algún modo sus recuerdos de la etapa de infante, *Claudine en París* (1901), *Claudine y el matrimonio* (1902), y finalmente *Claudine se va* (1903), que muestran la directa relación entre este personaje ficticio y Colette. A lo largo de su carrera como escritora esta relación entre literatura y su propia biografía será una constante.

³ MUÑOZ ZIELINSKI, M.T. (1993). *Colette, entre la sensualidad y la creatividad*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia. p. 12.

⁴ RIVERA DE LA CRUZ, M. op. cit., en nota 1.

2.1.1. Autobiografía y autoficción

El término autoficción es desarrollado en diversas obras de la escritora Colette y se trata de la combinación entre autobiografía personal y ficción. La autora, protagonista y narradora, se identifican en un mismo argumento, cuenta su historia personal a través de hechos ficticios, pero paradójicamente tiene un fondo de realidad. Esta serie de relatos habla de sus contratiempos matrimoniales con Gauthier Willars y trata el tema del hedonismo del momento, así como el gusto por la liberación característica de los años de la *Belle Époque*. Era tal la vinculación entre persona real y personaje que Herbert Lottman en su libro sobre la vida de Colette escribe:

*Colette, confesaba en el frívolo semanario La Vie Parisienne que solía encontrarse con Claudine. La había visto ese mismo día y ella le había saludado con un: "¡Hola, mi Doble!" Colette se había visto obligada a advertirle: "Yo no soy tu Doble. ¿No estás harta de que todos piensen que somos la misma persona...? Tú eres Claudine y yo soy Colette. La confusión provocada por nuestro parecido ya ha durado demasiado tiempo." Exigía su propia identidad, tener una vida privada*⁵.

En esta etapa de su vida Colette se sentía muy desencantada con un matrimonio fallido, por lo que sintió especial admiración por el teatro y las obras de cabaret. Además, la autora pronto descubrió su bisexualidad hasta el punto de mantener una importante relación con Mathilde de Morny (entre otras). Fue entonces cuando pudo iniciarse en el mundo del teatro y la representación de obras.

Algunos autores explican que Colette padeció una crisis de identidad en su época, hecho común en varias de las escritoras del momento, puesto que el tema de la homosexualidad en las mujeres no estaba muy aceptado en la sociedad. Las autoras elaboraban y detallaban sus historias personales que posteriormente transformaban de manera que incorporaban puntos ficticios para convertir su biografía en un hecho propio de una leyenda. Se ha llegado a sugerir, en este sentido, que *El autor sugiere que la mayoría de la comunidad homosexual practica el género de la autoficción*⁶.

⁵ LOTTMAN, H. op. cit., en nota 2, p.10.

⁶ WEITZMANN, M. (1988). *L'Hypothèse de soi*. p. 50. citado en MICHINEAU, S. (2008). *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. Paris: Publibook. p. 47.

Colette trata de buscar su propia personalidad al escribir sus novelas y, al contrario de como algunos críticos podrían pensar, sus historias no son meros relatos autobiográficos dispuestos de manera directa y real, sino que la escritora intenta embaucar al lector en el momento en que modifica el sentido del relato para impresionar y sorprender.

*La autobiografía no se encuentra donde nosotros la queremos encontrar. No es una historia exacta ligada a un hecho de referencia de poco valor; es una fidelidad en cuanto al significado que Colette otorga a su pasado. Una auténtica autobiografía es mucho más que notas, en cierto modo, una verdad interior escrita por Colette*⁷.



Fig. 3. En su faceta de actriz, *Rêve d'Égypte*. 1912.

⁷ MICHINEAU, S. (2008). *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. París: Publibook. p. 183.



Sumergida en el ambiente cultural francés, Colette se codeaba con famosos intelectuales de la época: conoce a Anatole France (1844-1924) y a Marcel Proust (1871-1922), famoso novelista y crítico literario. También tuvo contactos con Claude Debussy (1862-1918), Francis Poulenc (1899-1963) y Maurice Ravel (1875-1937), artistas y compositores con los que tuvo la oportunidad de colaborar literariamente para una obra musical. Colette disfruta de un ambiente refinado y adquiere numerosos conocimientos para comenzar a ser escritora. Ahora bien, la autora no se siente identificada en esa sociedad tan elegante y distinguida; ella manifiesta siempre su deseo de libertad y se adentra en el ambiente de la homosexualidad. En este contexto la escritora logra publicar su obra: *La Vagabunda* (1909) que narra historias y relatos acerca de las relaciones entre mujeres.

En este sentido, es conveniente hacer una mención especial a alguno de los temas más evocadores para la escritora, el cual llega a convertirse en un elemento constante en los sucesos acontecidos de la época y manifestados finalmente en sus novelas: el *music hall* y la prostitución.

En 1907, la escritora comienza en el mundo del espectáculo y la representación de obras teatrales. La escritora recibió numerosas críticas debido a su alejamiento literario para convertirse en una mera actriz que representaba escenas de obras teatrales de las que el público no estaba habituado a contemplar ⁸.

Se daba cuenta, que muchos espectadores no estarían preparados para ver a una buena escritora transformada en una salvaje gitanilla, vestida sólo con andrajos que dejaban entrever su piel desnuda. [...] Su aparición sin mallas causó una especie de conmoción, pero “el público se tendrá que acostumbrar a ello”. La veracidad artística requería la desnudez ⁹.

Fig. 4. *La carne*. 1907.

⁸ MUÑOZ ZIELINSKI, M.T. op. cit., en nota 3, pp. 25-36.

⁹ LOTTMAN, H. op. cit., en nota 2, p. 76.



Empezó a colaborar con representaciones teatrales que se basaban en la pantomima, subgénero de la mímica donde se contaba la historia a través de gestos y movimientos corporales. Las cortesanas del momento vieron en este tipo de espectáculo una manera fácil de destacar sus encantos físicos. La exhibición tenía lugar en cafés parisinos y pequeños teatros, donde se mostraban los cuerpos semi-desnudos con costosa lencería. Colette participaba en estos acontecimientos y organizaba las coreografías. En sus obras, la escritora apoya la esencia de la desnudez y la puesta en valor de la naturaleza. Aporta en su papel la originalidad y plasma su talento como autora, tiene facilidad, gracia, capta los movimientos de flexibilidad, y expresa actitudes de cierta brutalidad y salvajismo de las bohemias. *Debido a su celebridad parisina y porque es Claudine, Colette es vista como la personificación del nuevo movimiento: La naturaleza del teatro que aboga por un retorno a lo básico*¹⁰.

Más tarde, algunas de sus novelas posteriores como son, por ejemplo, *La ingenua libertina* (1909) o *El obstáculo* (1913) otorgaron a la escritora una importante popularidad entre sus seguidores. Colette también tuvo la oportunidad de participar en el diario parisino *Le matin* a través de Henry de Jouvenel, el periodista con el que inició una relación y con quien tuvo su primera hija.

Como ya se ha mencionado anteriormente, Colette tenía la costumbre de representar y plasmar en sus escritos los sucesos más importantes y culminantes de su vida, por lo que en su última obra llamada *Mitsou* (1985), la escritora narra lo sucedido con el periodista Henry de Jouvenel cuando éste es reclamado en las filas del ejército y debe abandonar el hogar. Durante esta fase Colette y su pareja intercambiaban cartas y este hecho se percibe de manera directa en la mencionada novela, lo que nos lleva a descifrar que en realidad Colette está retratando su propia existencia. Una vez más, la vinculación con su biografía está presente¹¹.

¹⁰ FRANCIS, C. y GONTIER, F. (1997). *Colette*. Mesnil Sur l' Estrée: Perrin. p. 190.

¹¹ RIVERA DE LA CRUZ, M. op. cit., en nota 1.



Otro de los muchos ejemplos de éxito de la escritora Sidonie Gabrielle Colette que podemos relacionar con lo expuesto de antemano es la novela *Chéri* (1920). Esta vinculación con su historia es debido a que Colette, con una relativa avanzada edad, tuvo un *affair* con su hijastro Bertrand de Jouvenel de tan sólo 17 años de edad. En su novela se expresa claramente la belleza de la naturaleza y la libertad sexual, donde se mantiene una historia a base del diálogo entre los dos personajes protagonistas. *En Chéri da al mundo a dos personajes: la mujer madura al final de su vida amorosa y el joven al principio de la suya*¹². Su entonces marido, Henry de Jouvenel, al tener constancia de este hecho, le pidió rápidamente el divorcio y, en consecuencia, el hijastro de Colette decidió marchar a estudiar fuera. Esta circunstancia probablemente animó a la escritora a continuar la historia de amores imposibles concluyendo con *El fin de Chéri* (1926).

En 1930, tuvo una importante influencia en su vida personal el escritor Maurice Goudekot, con una diferencia de edad entre ambos de aproximadamente unos quince años: ella tenía sesenta y dos y él cuarenta y cinco. Su relación con Goudekot se consolidó cuando contrajeron matrimonio. La crisis económica de Estados Unidos afectó al negocio de su marido y a la publicación de libros de Colette. La escritora intentó iniciar un negocio de cosméticos que finalmente fracasa porque, obviamente, dominaba más el campo de la literatura. En este tiempo comenzó a elaborar la novela *Al rayar el día* (1928), donde nuevamente Colette hace uso del elemento autobiográfico y cuenta la historia del enfrentamiento entre una madre y la adulta amante de su hijo¹³.

Este período coincidió con la II Guerra Mundial y fueron años difíciles para la pareja. Los nazis condenaron a Goudekot por ser judío y estuvo en un campo de concentración del que posteriormente fue liberado. Colette se trasladó al Palais Royal donde recibía tratamientos médicos debido a su enfermedad y a una avanzada edad. Tuvo numerosas visitas de periodistas y fotógrafos que la entrevistaban sobre su vida.

Fig. 6. Colette. 1953.

¹² LOTTMAN, H. op. cit., en nota 2, p. 154.

¹³ MUÑOZ ZIELINSKI, M.T. op. cit., en nota 3, pp. 71-78.



Colette nunca dejó de escribir relatos sobre ella misma explicando su decadente estado físico y esto queda reflejado por ejemplo en *La estrella vespertina* (1946) o *El fanal azul* (1949). En sus últimos años también dedicaba su tiempo a redactar los diálogos para la representación teatral y cinematográfica de las novelas *Gigi* (1944) y *Chèri* ¹⁴. Precisamente, dentro de su trayectoria como novelista, fue *Gigi* uno de sus grandes éxitos, un relato sobre la educación de una joven otorgada a través de su tía. *Para escribir Gigi, volvió a aproximarse a un mundo que había observado desde la distancia: la sociedad semimundana de principios de siglo. [...] La iniciación en las artes de seducción de una joven ingenua pero nada estúpida a manos de una sofisticada tía* ¹⁵.

A lo largo de su carrera como escritora, Colette sobrevivió a los cambios de la sociedad y mantuvo siempre vivo su espíritu literario. La novelista sentía especial admiración por la naturaleza, disfrutaba de la vida. Ella era diferente, no se plegaba a los preceptos de la sociedad de su tiempo. En sus obras mostraba las dificultades de las relaciones personales, así como la descripción ficticia de sus propios recuerdos.

En 1954 falleció en París a la edad de 81 años debido a un notorio cansancio físico ¹⁶. Cabe destacar finalmente que nunca abandonó su pasión por la escritura y la lectura: *Colette lleva a sus lectores al otro lado de la barrera, para mostrarles lo que las mujeres sienten realmente por los hombres. Colette fue la primera en situarse como sujeto “frente a un hombre convertido en objeto”. Objeto y objeto sexual* ¹⁷.

Fig. 7. Sidonie Gabrielle Colette. 1953.

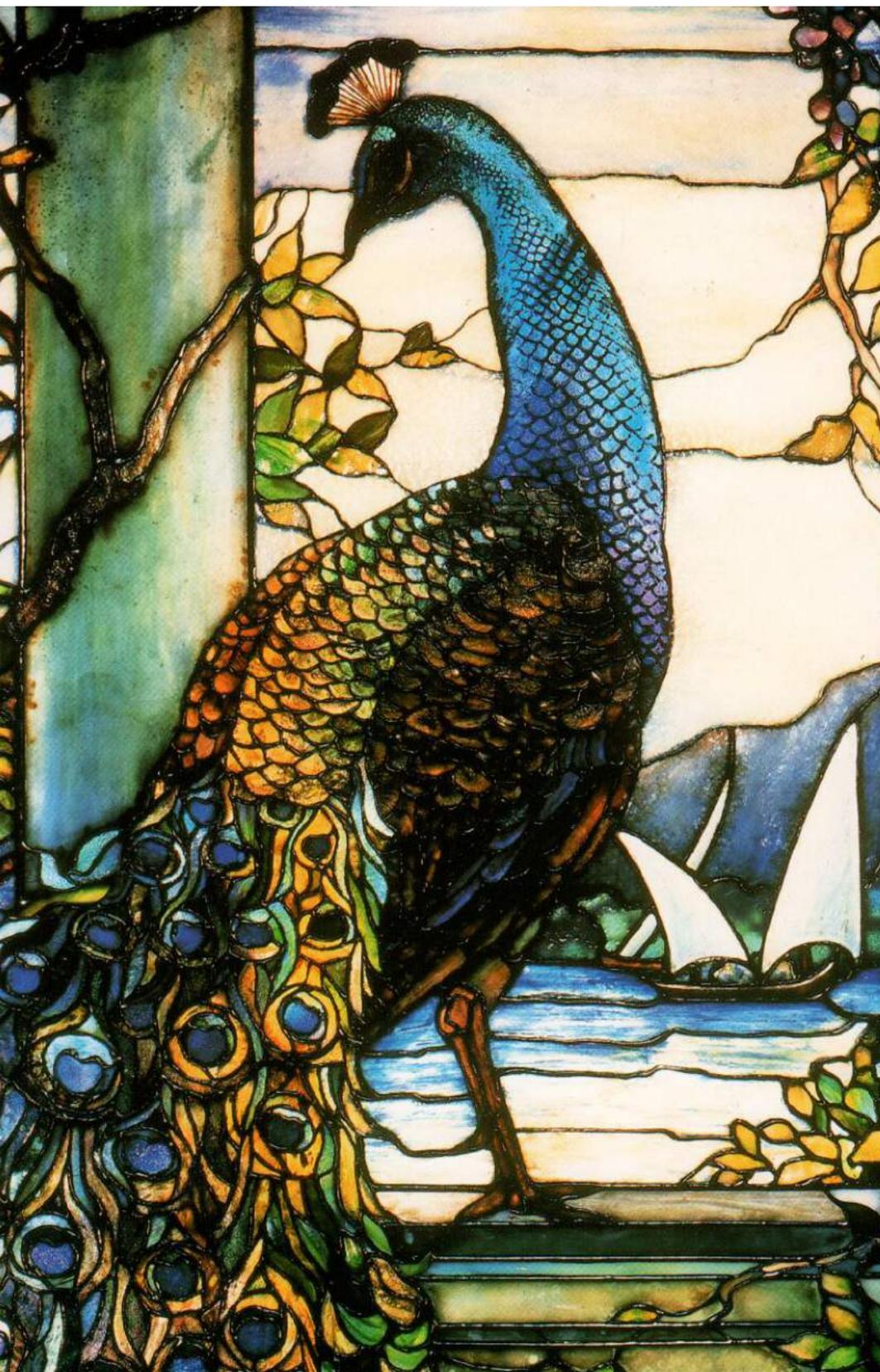
¹⁴ *Ibid.*, pp. 84-90.

¹⁵ LOTTMAN, H. op. cit., en nota 2, p. 290.

¹⁶ RIVERA DE LA CRUZ, M. op. cit., en nota 1.

¹⁷ LOTTMAN, H. op. cit., en nota 2, p. 325.





3.1. EL MODERNISMO

El Modernismo es un estilo que se desarrolló aproximadamente en torno a 1880 y 1920 como consecuencia de las transformaciones sociales e industriales, motivadas por la Revolución Industrial. Este estilo, por tanto, busca la innovación, la creación de objetos modernos ligados a los nuevos cambios que aportaba la industrialización, pero sin olvidar las cuestiones estéticas. Este movimiento tiene diversos variantes en función de la situación geográfica donde se extiende, así encontramos el *Jugendstil* en Alemania, *Sezessionstil* en Austria, el *estilo modernista* en Cataluña, *modern style* en Inglaterra, *Art Nouveau* en Francia y alrededores, y por último, *Liberty* en Italia ¹⁸.

Dentro de este período aparecen preceptos como la línea curva, las formas orgánicas y la representación formal de la naturaleza para transmitir movimientos. Varias fuentes de inspiración eran particularmente importantes para el *Art Nouveau* como, por ejemplo, el Rococó y sus avivamientos del siglo XIX, el Renacimiento gótico, el movimiento de las artes y oficios, más conocido como *Arts and Crafts*; y el Movimiento Estético, cuyo objetivo fundamental es la búsqueda de la belleza y la pintura simbolista ¹⁹.

En general, existen dos vertientes principales en el Modernismo. La primera se caracterizaría por un estilo artístico más orgánico y que tendría como uno de sus representantes, por ejemplo, a Henry van de Velde (1863-1957), arquitecto y diseñador industrial que era partidario de proyectar la obra completa, teniendo en cuenta el gusto por el detalle y la ornamentación para mejorar los espacios. Estudia nuevas técnicas de producción y fabricación de los productos ²⁰. Por otra parte, hay una serie de arquitectos y artistas que abogan por formas más abstractas, aunque también decorativas, como es el caso de algunos representantes de la Sezession vienesa.

Fig. 9. Tiffany Studios. "Peacock" ventana (detalle). 1910-12.

¹⁸ SCHMUTZLER, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza. pp. 9-10.

¹⁹ ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 21.

²⁰ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, p. 13.



Dentro de esta segunda corriente se podría situar al arquitecto escocés Charles Rennie Mackintosh (1868-1920), pero no deja de ser complicado ya que es difícil clasificarlo. Por un lado, es consciente de las manifestaciones morales y estilísticas del *Arts and Crafts*, pero no reniega de la industria, pues la incorpora en sus diseños²¹. Destaca por el proyecto de la Escuela de Arte de Glasgow, también por los numerosos proyectos de salones de té que son significativos por su interior blanco y su decoración geométrica basada en la abstracción de la naturaleza²².

La corriente del Modernismo inglés, de algún modo, tiene un antecedente en el movimiento *Arts and Crafts*. Éste es resultado del desencanto por la industria, una reacción social que se dirige con cierta nostalgia hacia lo anterior y que manifiesta la reivindicación del gótico con todas las cuestiones artesanales y la organización del sistema gremial. El término *Arts and Crafts* se desarrolla en Inglaterra porque allí es donde se produce la Revolución Industrial. En principio, surge como reacción a la pérdida de lo artesanal, donde se contraponen el artesano como oficio frente a la producción en serie. Interviene asimismo la cuestión estética, “hay un abarrotamiento de productos” seriados en el interior de los hogares, pero son de poca calidad debido a que el avance tecnológico no tiene en cuenta el diseño ni la calidad de la producción. Al mecanizarse la fabricación, los artículos generados son similares y repetitivos.

En este período, diversos reformistas ingleses buscaron nuevas formas de elaborar el diseño de los productos. Cabe mencionar a importantes figuras como John Ruskin (1819-1900) y William Morris (1834-1896), crítico y artista respectivamente, quienes abogaron por recuperar el valor de la artesanía tomando como fuente principal de inspiración la propia naturaleza. Estos autores se vinculan con la Hermandad Prerrafaelista, de donde procede principalmente la idea del carácter simbólico del arte y la inspiración en la naturaleza²³.

Artistas como Dante Gabriel Rossetti (1828-1882), miembro de la Hermandad Prerrafaelista, o Aubrey Beardsley (1872-1898), ligado al Movimiento Estético en Inglaterra, influyen de nuevo en el Modernismo, en el terreno de las artes pictóricas y la poesía.

Fig. 10. Aubrey Beardsley. La danza de Salomé de los siete velos. 1920.

²¹ DUNCAN, A. (1995). *El Art Nouveau*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 32.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*, pp. 9-12.



11



12



13



14

Fig. 11. Voysey. Diseño de lirio para la industria textil británica. Biblioteca de arquitectura, Londres. 1888.

El Modernismo abarca prácticamente la obra completa, desde la poesía, a la representación artística, interviene también en la música así como en la ornamentación y construcción de los espacios arquitectónicos ²⁴.

En general, una de las fuentes de inspiración del Modernismo como nuevo estilo artístico y arquitectónico será el Japonismo. A partir de 1860 se empieza a conocer lo oriental a través de la cerámica y las telas, con una componente cada vez más abstracta y esquemática. Esta corriente emplea el uso del elemento vegetal marino, donde el agua y su fauna tienen gran protagonismo. Las características esenciales de esta referencia son, por ejemplo, la importancia que se le concede al claroscuro para crear profundidad o la disposición de las formas de manera asimétrica. A finales del siglo XIX, debido a la intensa relación con este estilo, es difícil reconocer los productos procedentes del Japonismo puesto que son fácilmente confundibles al utilizar motivos ornamentales de similares características; naturaleza oriental y fauna exóticas²⁵. Resulta interesante citar a una personalidad destacada que ayudó a potenciar el desarrollo de esta inclinación artística y que favoreció el empleo del arte japonés, conocido como Siegfried Bing (1838-1905). Este comerciante destaca por ser una figura determinante en el progreso del *Art Nouveau*. Es reconocido por la intervención en una serie de interiores domésticos organizados y mostrados en la Exposición Universal de París en 1900. Destaca por la utilización de las características formas curvas y modernas, así como por la inspiración en los objetos provenientes de la naturaleza dentro del conjunto de los pabellones expositivos. De nuevo, es identificado también por una famosa publicación donde realiza una recopilación de obras y productos pertenecientes a este período, recogidos en un catálogo donde muestra la directa relación entre este estilo y las artes aplicadas, así como la difusión del movimiento de manera internacional ²⁶.

Fig. 12. Tejido *Art Nouveau*.

Fig. 13. Diseño de hojas de acanto y rosa.

Será en el ambiente doméstico donde el Modernismo encuentre un lugar de expresión idóneo. Los espacios interiores transmiten un carácter elegante y refinado, muy propio de este estilo. En el caso del *Art Nouveau*, desarrollado en el continente:

Fig. 14. Margarita. 1864.

²⁴ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, pp. 13-14.

²⁵ Ibid., pp. 19-30.

²⁶ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 14.

*El Art Nouveau comparte con el estilo rococó del siglo XVIII una fascinación por la naturaleza, la fantasía y el exótico Oriente, y un vocabulario decorativo que incluye formas orgánicas estilizadas*²⁷.

Los pintores franceses también dejaron una importante huella en el avance artístico de este movimiento, el cual se caracteriza por contener los elementos representativos del simbolismo pictórico. Algunos de los artistas como son, por ejemplo, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), cuyo objetivo pictórico se fundamenta en la utilización de la línea para ambientar una escena figurada e imaginada. Otro artista interesante como Gustave Moreau (1826-1898), fue pionero en el simbolismo, elige escenas habitadas por la figura femenina que adopta el protagonismo principal de la pintura. También se observa en sus obras el tema de la mitología, así como las influencias orientales del Japonismo en la ornamentación de las telas que visten a los personajes. Sin embargo, uno de los autores que más contribuyó para crear un estilo claramente reconocible y conocido como Modernismo fue Paul Gauguin (1848-1903), importante pintor y escultor que desarrolla las características fundamentales del simbolismo como son la planicidad de las formas y el empleo de bordes y contornos muy marcados²⁸.



Fig. 15. Paul Gauguin. Jarrón decorado con escenas. 1887.

²⁷ Ibid., p. 21.

²⁸ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, pp. 59-64.

3.1.1. *Art Nouveau*

El término Art Nouveau se desarrolla en Bélgica en torno a 1880 para describir el trabajo de un grupo de artistas llamados "Les Vingt" y cuyo objetivo era la reforma de las artes y de la sociedad en su conjunto ²⁹.

El *Art Nouveau* se extiende a su vez en Francia. Es un movimiento complejo y sin continuidad que se desarrolla en la última época del siglo XIX. Se pretende la búsqueda de un estilo que relacione directamente la arquitectura con la industria dejando atrás las referencias tradicionales e históricas. El *Art Nouveau* se relaciona también con algunas ideas del *Arts and Crafts*, como es la idea de obra de arte total o la relación característica entre las artes mayores y las artes decorativas. Pretenden romper con las prescripciones tradicionales del arte anterior. Por el contrario, el *Art Nouveau* se diferencia en la voluntad de representar o identificar su propio estilo con la burguesía industrial y adinerada. Busca, por tanto, la unión entre arte e industria ³⁰.

Los artistas se plantearon buscar inspiración más allá de la normalización y la seriación. Obtienen inspiración directamente de la naturaleza, sólo toman en consideración las fórmulas naturales, motivos vegetales y orgánicos.

Además de ser estéticamente variado y genuinamente internacional, el Art Nouveau fue también un estilo muy versátil. Nada dentro de la arquitectura y las artes decorativas escapó de su influencia, desde los tiradores de las puertas a las sillas, de lámparas de araña a bloques de apartamentos ³¹.

La mirada hacia la naturaleza se observa en los elementos ornamentales que introduce este movimiento, como se percibe por ejemplo en los detalles arquitectónicos que elabora Antoni Gaudí (1852-1926) con su construcción sinuosa.

²⁹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 6.

³⁰ DUNCAN, A. op. cit., en nota 21, p. 30.

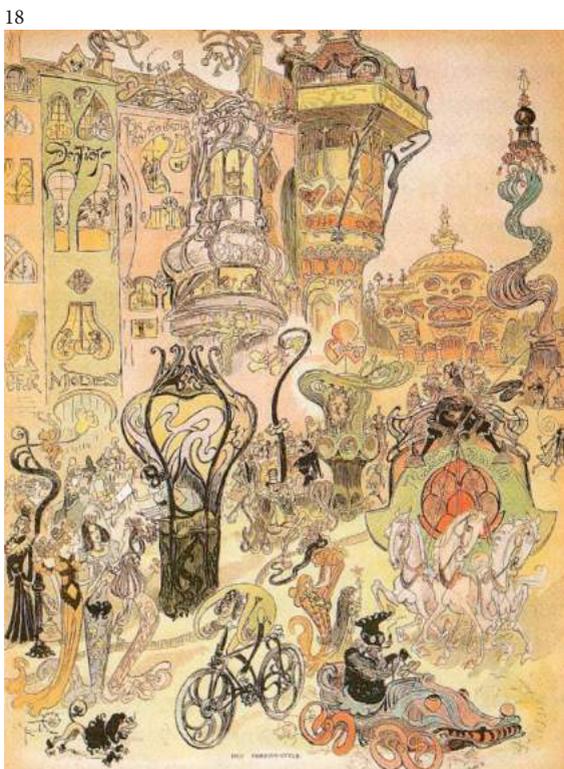
³¹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 5.



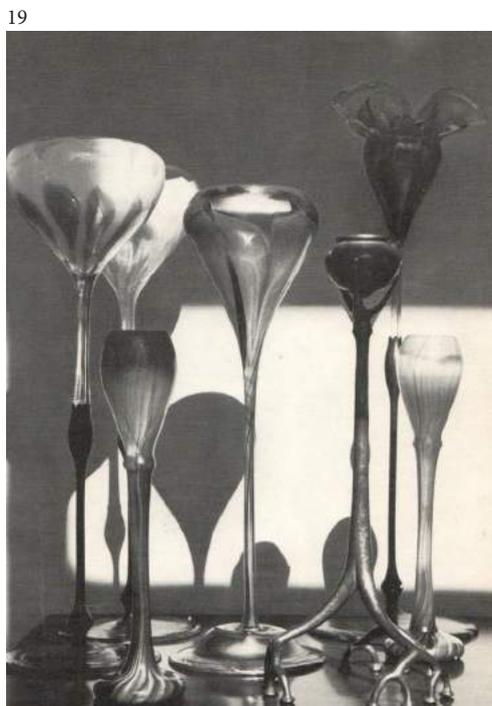
16



17



18



19

Fig. 16. Louis Comfort Tiffany. Cuenco. Antes de 1896.

*La búsqueda de la belleza a cualquier precio y la tendencia al endiosamiento propia del narcisismo coinciden con el exhibicionismo del Art Nouveau. [...] Sin embargo, no resulta casual que los animales más queridos por el Art Nouveau fueran el cisne y el pavo real, símbolo éste, desde la Antigüedad, de la vanidad*³².

Dentro de este período se entrelazan en ocasiones varias modalidades a la vez, esto es, algunos desarrollan el estilo en el ámbito de la pintura y las ilustraciones, como por ejemplo Albert Robida (1848-1926), pero a diferencia de otras etapas artísticas, sólo se llegan a desarrollar modelos para cartelerías y obras aisladas donde destaca el máximo detalle en sus pinturas. Otros, en cambio, aplican sus características a la hora de ornamentar los espacios arquitectónicos, como ocurre de igual manera con el decoro y el ornamento del mobiliario de los espacios interiores³³. *Una silla se interpreta como un crecimiento vegetal, como si estuviera formada por un tallo y un capullo, o bien se convierte en un símbolo abstracto, tridimensional, de su función*³⁴.

Fig. 17. Henri Bergé. Estudio de hortensias. 1904.

Fig. 18. Albert Robida. Calle *Modern Style*. 1902.

Una de las características clave para identificar una obra perteneciente al período del Modernismo es la doble dimensión de las figuras representadas en una superficie plana³⁵. La curva es utilizada como medio directo para expresar movimiento y profundidad. El uso de la perspectiva y el claroscuro, por ejemplo, también ayudan a conseguir este efecto. Esta peculiaridad ayuda a obtener la abstracción de las formas animales y vegetales, elemento que es empleado en la mayoría de las obras dentro de esta vertiente estilística.

*El modernismo volumétrico se caracteriza por la bidimensionalidad de los “cuerpos planos”, formas herméticas y de estructura homogénea, que recuerdan a los repujados, y que se unen a las formas vecinas sin sutura visible. Estos cuerpos planos son siempre complementarios entre sí*³⁶.

Fig. 19. Louis Comfort Tiffany. Floreros y candelero de vidrio. 1900. Émile Gallé. Copas de vidrio. 1900.

³² SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, p. 16.

³³ Ibid., pp. 9-10.

³⁴ Ibid., p. 10.

³⁵ DUNCAN, A. op. cit., en nota 21, p. 15.

³⁶ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, pp. 21-22.



METROPOLITAIN

3.1.2. Arquitectura modernista

Los primeros ejemplos arquitectónicos construidos que reivindican la utilización de las prescripciones del *Art Nouveau* en Francia son las estaciones de metro de París de Hector Guimard (1867-1942), donde se observan tanto formas lineales como naturaleza orgánica³⁷. Se percibe igualmente el gusto por el detalle en los paneles tallados y la vidriera con referentes naturalistas. Comienzan a aparecer las construcciones de estructuras de acero realizadas por ingenieros y arquitectos que muestran las líneas estructurales y decorativas, a la vez que transmiten una sensación de levedad³⁸.

*Algunos llamaban la atención por el cristal futurista y los cobertizos de hierro que sobresalen de ellos como las alas de los insectos mutados, otros eran caracterizados por su forma sinuosa gracias a la industria siderúrgica naturalista, cuyas formas curvilíneas partían del nuevo estilo decorativo*³⁹.

En el género arquitectónico, la idealización de los elementos naturales no resulta tan evidente como en el caso anterior aunque es posible destacar algunos aspectos observados como son, por ejemplo, la maleabilidad de las formas y la flexibilidad de lo construido.

Es necesario destacar en este apartado los aspectos arquitectónicos de Eugène-Emmanuel Viollet-Le-Duc (1814-1879). Para él, las artes decorativas estaban inmersas en influencias que creaban confusión dentro de su estilo, por lo que era partidario de utilizar elementos modernos para despojarnos de la antigüedad⁴⁰. Este arquitecto y teórico sentía especial predilección por el historicismo. Denuncia que los nuevos productos pertenecientes a este movimiento han recaído en manos de costumbres del momento, épocas artísticas y formas de componer arquitectónicamente que no denotan toques de personalidad propia ni aspectos definitorios de estilo.

Fig. 20. Hector Guimard.
Puerta Dauphine, estación de
metro, París. 1900.

³⁷ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 11.

³⁸ Algunos ejemplos son: La torre Eiffel, la Galería de las Máquinas o el Palacio de la Electricidad.

³⁹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 20.

⁴⁰ DUNCAN, A. op. cit., en nota 21, p. 37.

En sus obras personales, Viollet-Le-Duc utiliza nuevos materiales como, por ejemplo, el hierro para permitir diferentes posibilidades constructivas y proporcionar movimiento a sus estructuras, que a su vez decora y ornamenta con motivos florales medievales. Defendía el binomio funcionalidad y construcción en la arquitectura del gótico. Es considerado además como el arquitecto que rompe con la imitación historicista para poder reinterpretar la arquitectura, añadiendo aspectos innovadores, que sirven para reactivar el estilo gótico. Para Stephen Escritt, fue una influencia a tener en cuenta dentro de la evolución estética del *Art Nouveau* y también para posteriores artistas y fundadores de arte moderno ⁴¹.

En general, la arquitectura correspondiente a la etapa estilística, contiene elementos comunes que se repiten en las diferentes obras y arquitecturas. La fachada es proyectada como si se tratara de una escultura. Se produce una combinación entre superficies sinuosas, por lo que las líneas constructivas ortogonales se transforman en líneas orgánicas. En cuanto a los espacios interiores, resulta interesante la calidad y el grado de detalle alcanzado, que forma parte de una trayectoria lineal desde lo particular hasta lo general. Los espacios se componen de manera intencionada y armonizan con el resto de estancias. En las edificaciones, los ambientes interiores se relacionan a través de la arquitectura con el exterior y, de esta manera, se permite leer en fachada lo que ocurre en el interior. En diversas publicaciones, muchos autores critican este movimiento debido a que los ejemplos arquitectónicos pertenecientes al *Art Nouveau* estuvieron decorados, en ocasiones, de manera redundante y superficial. Por tanto, no llega a convertirse en estilo, si no que únicamente se trata de un período de transición que impacta de manera visual y artísticamente. Otros autores lo defienden y valoran, puesto que es un arte que parte de los nuevos avances tecnológicos ⁴².

Su función estructural no es original, es virtual, y por lo tanto tiene una función estética muy importante que no se puede despreciar, porque el hombre no sólo vive de lo racional por sí mismo, la belleza también juega su parte ⁴³.

⁴¹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 29.

⁴² AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion. pp. 37-41.

⁴³ Ibid., p. 40.

En las construcciones modernistas, se observa que los elementos que componen el espacio pueden mostrarse realmente como son, o por el contrario, también cabe la posibilidad de idealizarlos para que alcancen una categoría estética y, por tanto, transmitan flexibilidad, estabilidad y ligereza. Un ejemplo clave para la época modernista y principal referente del *Art Nouveau* fue Víctor Horta (1861-1947): *Sus construcciones (estructuras lineales, cuerpos lineales, espacios lineales) se desarrollan como flexibles tallos de flores creciendo hacia arriba, como telas de araña y alas de libélula* ⁴⁴.

Víctor Horta fue pionero al utilizar la estructura metálica vista para la construcción de viviendas particulares, pero en realidad, las edificaciones realizadas con una estructura vista fueron ya utilizadas en Inglaterra en el Palacio de Cristal de Paxton. Posteriormente, diversos países como Bélgica o Alemania fueron también influidos por esta corriente anglosajona ⁴⁵.

El *Art Nouveau* es un movimiento muy individualizado puesto que los distintos arquitectos que intervienen en esta época muestran en sus obras su propia personalidad. Este hecho tuvo como consecuencia la falta de continuidad de este estilo. En cuanto al espacio interior, el *Art Nouveau* no desarrolla un lenguaje propio de la arquitectura de la industria, sino que únicamente producirá un estilo intrascendente, pero no por ello menos importante. Resulta ser, como consecuencia, un período intermedio entre el final del siglo XIX y principios del siglo XX.

Louis de Foucard, un crítico francés de la Exposición Universal de 1900, reconoce que el Art Nouveau fue “altamente compuesto”, y lo describe como “una mezcla de gótico y japonés súper refinado”, que vino de Inglaterra tras haber atravesado Bélgica ⁴⁶.

⁴⁴ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, p. 24.

⁴⁵ Ibid., p. 58.

⁴⁶ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 62.



3.1.3. Escuela de Nancy

La Escuela de Nancy es un período artístico de relevancia que está vinculado dentro de la vertiente estilística del *Art Nouveau* en Francia. Se desarrolla en torno a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. Agrupa a diferentes autores que desarrollaron diversos productos artesanos y elaboraron elementos que habitan el espacio interior. El objetivo principal de la Escuela de Nancy es la fabricación de productos cuya fuente principal de inspiración provenga directamente de la naturaleza, mediante la contemplación detallada de la misma.

*La naturaleza es un templo donde residen los pilares fundamentales. El hombre pasa a través de símbolos que observa con miradas familiares como las aguas que de lejos se confunden en una tenebrosa y profunda humedad, amplia como la noche y como la claridad*⁴⁷.

Se obtienen artículos con infinidad de formas y elementos decorativos. Del mismo modo que el *Art Nouveau*, sus preceptos esenciales son la línea curva y el recurso del arte oriental con inspiración en lo natural, cuya trayectoria se dirige desde la figura completa hasta el detalle más insignificante y minúsculo.

*La relación entre los creadores de la Escuela de Nancy, Bélgica y el resto de Europa se ve favorecida por la presencia de una clientela rica y de aficionados artesanos equipados con una sólida experiencia que permite a la ciudad de París ofrecer un movimiento internacional como es el *Art Nouveau* con sus diversas variantes locales, lo que marcará la culminación de un pronto llamado “estilo del 1900”*⁴⁸.

Fig. 21. Victor Horta. Casa Van Eetvelde: la sala octogonal. 1895.

⁴⁷ INA, Institut National de l' audiovisuel, “Un art nouveau du côté de Nancy”. < <http://www.ina.fr/video/CPA8005415601> > [Consulta: 7 de abril de 2016]

⁴⁸ PETIT PALAIS. (2014). “Comunicado de prensa. París 1900, la Ville spectacle. Le Petit Palais”. < http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/cpengl_paris1900visuals.pdf > [Consulta: 18 de marzo de 2016]



Fig. 22. Émile Gallé. Jarrón. 1878.



Fig. 23. Émile Gallé. Lámpara. 1902.



Fig. 24. Florero de cristal grabado.

Fig. 25. Jarrones de Gallé, Charder y Daum.



Cabe mencionar que dentro del arte pictórico francés, la mujer constituye un componente relevante a la hora de intervenir en la decoración del espacio interior y su adorno, puesto que es un elemento que colabora en el mantenimiento del espacio interior y contribuye a embellecerlo, así como a facilitar la habitabilidad de sus ocupantes ⁴⁹.

Uno de los principales personajes que pertenece al movimiento que se desarrolla es Louis Majorelle (1859-1926), un diseñador francés y ebanista que se dedicó a organizar la producción de muebles y utensilios decorativos del negocio familiar. A través de sus obras, Majorelle llega a convertirse en el progreso y la vanguardia del nuevo estilo.

El mueble que había exhibido en la Exposición Universal de 1889 fue tallado con querubines, bestias grotescas y pergaminos, e ilustra las alturas de la fantasía desenfrenada que el neorococó podría alcanzar ⁵⁰.

Dicha Exposición celebrada a finales de los años 80, estaba constituida por diversos salones y espacios destinados a los nuevos materiales que iban apareciendo gracias a la industria, como son el hierro, la cerámica y la madera, los cuales permitieron poner en valor el mérito de los artesanos a la hora de producir muebles o enseres. En 1901 se forma entonces un taller en la ciudad francesa de Nancy, que se destina a la producción de muebles, vidrieras y productos cerámicos exclusivos, de importante calidad artística. Estos artículos tienen continuas alusiones a la naturaleza y son materializados gracias a la labor de Émile Gallé (1846-1904), artista y fundador primordial cuando se menciona la Escuela de Nancy y el período del *Art Nouveau*.

Gallé hace uso de inspiración botánica de su época de estudiante, cuando él había estudiado tanto la botánica como la mineralogía en Alemania ⁵¹.

Encima de la puerta de su taller escribe: *“la raíz está en el fondo del bosque”* ⁵².

⁴⁹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 21.

⁵⁰ Ibid., p. 24.

⁵¹ Ibid., p. 108.

⁵² INA, Institut National de l' audiovisuel. op.cit., en nota 47.

Émile Gallé escribió en los estatutos de la Escuela de Nancy que quería sacar a la luz las características de la belleza así como las ventajas del ornamento, y toma inspiración a través de la observación directa de los seres humanos y de la vida. Además, es un artista que acepta la componente religiosa que aporta la naturaleza por lo que en 1893 plantea una sala titulada "Los Frutos del Espíritu" la cual estaba fundamentada en la doctrina de San Pablo. Aporta los significados simbólicos y naturales que cada obra concede al visitante de la Exposición ⁵³.

Contemplar la naturaleza, penetrarla para buscar analogías, comparaciones, buscar las alegorías que simbolizan el mundo interior, porque la naturaleza se expresa a la vez por el perfume, el color y los sonidos ⁵⁴.

Se conocen numerosas obras de este artista que van desde la elaboración de jarrones, lámparas, vidrieras, así como la fabricación de muebles, sillas y vitrinas; todas ellas provistas de una enorme calidad estética y dotadas de un gran gusto por el detalle. *La decoración de un florero, tanto en medallas y estatuas como en pinturas, es siempre una cuestión de interpretación, la evocación de una idea a través de una imagen* ⁵⁵.

Otro de los principales personajes que se integra dentro de este movimiento es Auguste Daum (1853-1909). Tras observar el triunfo del taller organizado por Émile Gallé, este artista, junto con alguno de sus familiares decide seguir su misma trayectoria, pero se vincula a la producción de vidrio. Realizaron vasijas y jarrones decorados con elementos florales que trasladaban directamente a partir de pinturas y acuarelas de artistas, como por ejemplo Henri Bergé (1870-1937), y posteriormente plasmaban la obra pictórica en los objetos de cristal ⁵⁶.

⁵³ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, p. 108.

⁵⁴ INA, Institut National de l' audiovisuel. op.cit., en nota 47.

⁵⁵ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, pp. 110-112.

⁵⁶ Ibid., p. 114.

En 1980 se realizó un documental sobre la Escuela de Nancy donde aparece una recopilación detallada de obras pertenecientes a este período, donde se mencionan elementos de la naturaleza tales como las olas del mar y las flores de las praderas, las cuales tratan de dejar atrás la cruda realidad de la vida cotidiana para convertirse en un deseo espiritual floral. El escritor Jean Lorrain (1855-1906) realiza una especie de personificación de los elementos naturales, que curiosamente hace referencia a un espacio doméstico:

*Habitación de oro, cortinas cerradas como párpados que constituyen sueños llenos de apariciones furtivas y de visiones breves. Es una ilusión entre esas cuatro paredes, donde los brocados interpretan distintas tonalidades de frutas maduras que a veces viven en mí*⁵⁷.

Las obras realizadas por la Escuela de Nancy llegaron a convertirse en ejemplares reconocibles e identificables comúnmente, comprendidos en la vertiente artística del *Art Nouveau* francés.



Fig. 26. Émile Gallé. Mesa libélula. 1898.

⁵⁷ INA, Institut National de l'audiovisuel. op.cit., en nota 47.



Fig. 27. E. Feuillâtre Broche.

Fig. 28. Colin. Peine.

EL PARÍS DE LA BELLE ÉPOQUE. *CHÉRI* (1920), *EL FIN DE CHÉRI* (1926).

4



4.1. LAS NOVELAS *CHÉRI* (1920) Y *EL FIN DE CHÉRI* (1926)

4.1.1. París y la prostitución de la época

Durante los años que comprenden el período de la *Belle Époque*, a finales del siglo XIX, la ciudad de París vivió una serie de circunstancias sociales y políticas que aparecen reflejadas en las novelas de Colette. Las intervenciones urbanísticas llevadas a cabo por Georges-Eugène Haussmann (1809-1891) no solo transformaron la ciudad, sino que trajo consigo también nuevos modos de habitarla. Fue el encargado de promover las obras de reordenación urbana de la capital, potenciadas e impulsadas por la llegada al poder de Napoleón III. Sus intervenciones trataron de mejorar los problemas de salubridad e higiene que vivía la capital, para convertirse en el prototipo de ciudad moderna e industrial. Estas operaciones urbanas también tenían una componente social, era necesaria una nueva adecuación de la ciudad para los nuevos grupos sociales y, sobre todo, para la elevada cantidad de personas que residían en los centros históricos en aquella época, los cuales no eran capaces de mantener tal número de habitantes. Se produjo, por tanto, la construcción de nuevas vías ferroviarias y de vehículos, más anchas que las anteriores, pertenecientes a la ciudad medieval. Este aumento en la sección viaria sirvió de obstáculo para las revueltas y facilitó la circulación y el tránsito del ejército. Las principales actuaciones fueron la apertura de grandes bulevares rectos y la edificación de nuevas construcciones a ambos lados de las mismas avenidas⁵⁸. París era el punto fundamental de esta etapa de la modernidad, fue en este tiempo cuando comenzó a desarrollarse urbanísticamente. Se produjeron mejoras en las calles y avenidas de la capital, el ciudadano gozaba de mayor espacio urbano, nuevos bulevares y sectores comerciales que consiguieron hacer de la ciudad de París un lugar de encuentro para las cortesanas de la época.

La historia de dichas novelas se desarrolla a principios del siglo XX, cuando la ciudad de París es uno de los centros culturales de todo el mundo.

Fig. 29. París, avenida de los campos Elíseos desde el Arco de Triunfo.

⁵⁸ BENEVOLO, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. pp. 89-97.

Los artistas, la moda, el teatro, y la música se relacionan junto con las mujeres de compañía y prostitutas refinadas dotadas de enorme belleza y elegancia, que gozan de una gran experiencia en el amor.

*El 1900 fue un año que se relaciona con la Belle Époque. Las tres décadas anteriores a la Primera Guerra Mundial se han caracterizado como una era de prosperidad de la clase media, del hedonismo democrático y del placer de la grandiosa burguesía, la búsqueda de una época que se rompió tan brutalmente en la Primera Guerra Mundial, cuando una generación de hombres jóvenes fueron enviados a la muerte en las trincheras del frente occidental. Los salones de la Exposición de 1900 parecen justificar una vista halcón de la Belle Époque*⁵⁹.

En torno a 1870 y 1880 la prostitución en la ciudad de París fue un tema habitual entre los artistas, escritores y pintores de la época. El crecimiento de esta práctica sexual fue impulsado por los nuevos cambios impuestos por Haussmann y Napoleón III, que produjeron un incremento de la empleabilidad de las mujeres. Este aumento de la ocupación trabajadora estuvo motivado además por los nuevos cambios en la demografía acontecidos durante este tiempo. La clase trabajadora del medio rural se trasladó a la ciudad para formar parte de los nuevos cambios industriales de la ciudad moderna y esta costumbre sexual fue vista como una oportunidad más de empleo en la capital. Algunas lo elegían, otras, desgraciadamente, se veían abocadas a ella. Existió, por tanto, una gran cantidad de negocios sexuales a pie de calle y, como consecuencia, esto fue visto como una práctica usual e imprescindible para los ciudadanos⁶⁰. La prostitución se origina en los salones y cafés parisinos, lugares de reunión donde diversos escritores y artistas se encontraban para compartir y discutir sus ideales y opiniones. Los clientes y prostitutas también acudían a estos típicos centros sociales, sobre todo al caer la tarde: [...] *bastaba una mirada directa, o que una mujer bebiese o fumase sola en un café pasada las seis de la tarde para reconocerla como una "pierreuses", como una prostituta callejera*⁶¹.

⁵⁹ ESCRITT, S. op.cit., en nota 19, pp. 11-12.

⁶⁰ CLAYSON, H. (1991). "Painting the Traffic in Women" en *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven: Yale University Press. pp. 1-2.

⁶¹ GEORGE SIMONS, P. (2015). "Prostitución y Arte en París de finales del XIX" en *El Museo-ologo*, <<https://elmuseologodotcom.wordpress.com/2015/10/25/prostitucion-y-arte-en-paris-de-finales-del-xix/>> [Consulta: 16 de junio de 2016]

Esta consecuencia tuvo una importante influencia en el campo de la pintura y la representación artística. Los artistas vieron también una oportunidad para uno de los temas de la época y, además, con su punto de crítica y/o provocación. Fue un período que impulsó al Movimiento Impresionista, conocido tanto por el uso del color como de la luz y reconocido por su característica pincelada suelta; y fue considerado como una etapa reconocible que goza de identidad propia. En numerosas ocasiones representaron con naturalidad y sinceridad el tema de la prostitución acontecida en París en muchas de sus obras. Artistas como Edgar Degas (1834-1917), Édouard Manet (1832-1883) o Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) plasmaron en sus obras el tráfico sexual. El desarrollo de esta costumbre también incrementó los niveles económicos de la ciudad, lo que produjo la directa relación entre capitalismo y prostitución dentro de las relaciones sociales en la ciudad moderna. Los ciudadanos empezaron a desarrollar una mentalidad económica. Para algunos teóricos, la prostitución es vista como un trato económico, un acuerdo fruto de un negocio ⁶²: *un intercambio con una prostituta es tanto más breve y más frío que cualquier otra transacción realizada en la sociedad o la economía* ⁶³. Este hecho igualmente provocó numerosos problemas cívicos y sociales en la ciudad moderna. La prostitución se convirtió en una práctica ilegal, lo que hizo muy difícil su regulación. En este período, la prostitución era percibida como un elemento necesario para la sociedad, y se convirtió en una práctica frecuente el modo de representar los lugares de reunión, engalanados con una ornamentación muy ostentosa y cubiertos con telas de colores rojos oscuros, probablemente para relacionarlo con el tema del placer y la lujuria ⁶⁴.

Fig. 30. Restaurante, *Chez Maxim*, ubicado cerca de la Plaza de la Concordia.



30

Fig. 31. Escena de Chéri rodeado de cortesanas. Película "Chéri".



31

⁶² CLAYSON, H. op.cit., en nota 60, pp. 2-9.

⁶³ Ibid., p. 8.

⁶⁴ Dentro de la prostitución había grados. Junto a las prostitutas de lujo también estaban las que hacían la calle. En España a este grupo se les conocía como las "carreristas". Era uno de los estratos más bajos dentro de esta lacra social.



Fig. 32. Léa, cortesana refinada y bien posicionada. Película "Chéri".



Fig. 33. Sala de estar. Película "Gigi".



Finalmente, la prostitución en Francia fue ilegalizada debido a su enorme extensión y rutina habitual entre muchos de sus habitantes.

En varias de las novelas de Colette se aprecia reiteradamente la presencia de este tema. La escritora solía introducir argumentos relacionados con los desengaños amorosos, la búsqueda de la libertad sexual y la representación de la figura femenina acompañada de su desnudez. En la novela *Gigi* (1944), por ejemplo, Colette representa la ciudad de París inmersa en los nuevos avances tecnológicos surgidos a finales del siglo XIX. La autora cuenta la historia de unas muchachas de clase modesta que debían recurrir a la prostitución para conseguir una aportación económica. Gigi recibe de manos de su abuela, su tía y su madre la educación necesaria para lograr ser una cortesana y amante de los hombres. Colette posiciona a la mujer de la modernidad como una dama elegante y distinguida que ha de satisfacer y agradar a los hombres con su belleza y su encanto.

4.1.2. *Chéri* y *El fin de Chéri*.

En novelas como *Chéri* y *El fin de Chéri* se observa que los personajes son elementos autobiográficos que exponen su carácter personal, son figuras autobiográficas dispuestas de manera aleatoria a lo largo del relato. Los espacios son representados de forma expresiva, transmiten emociones, son fluidos y elegantes. Ésta es posiblemente la razón por la cual las novelas *Chéri* y *El fin de Chéri* incitan al lector a descubrir e imaginar las estancias descritas en las novelas más originales de Colette ⁶⁵.

A lo largo de la lectura aparecen historias sobre los compromisos vitales y la identidad de uno mismo; las calles, los salones, los tocadores son elementos que ayudan a construir una imagen mental de la escena y en definitiva, ayudan a comprender el papel y la personalidad del personaje. De hecho, la imagen del yo y los espacios contenedores funcionan con cierta simbiosis ⁶⁶.

Fig. 34. Introducción de la película con imágenes de la *Belle Époque*; Imagen congelada min. 01:37 seg. Película "Chéri".

Fig. 35. Introducción de la película con imágenes de la *Belle Époque*; Imagen congelada min. 01:12 seg. Película "Chéri".

⁶⁵ PHILBRICK, A. L. (1984). "Space and Salvation in Colette's and La Fin de Chéri". *Studies in 20th Century Literature*, Vol.8: Iss. 2, Article 7. <<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1143>> [Consulta: 10 de febrero de 2016]. s.p.

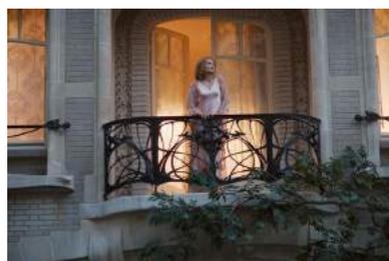
⁶⁶ Ibid. s.p.



36



39



40



37



41



38



42



43

En *Chéri*, el personaje principal Léa, una cortesana de comienzos del siglo XX, abandona su trayectoria para llevar a cabo su último romance con el hijo de su amiga, Madame Peloux. Chéri es un joven adolescente que convive normalmente con las amistades maternas y por lo tanto está acostumbrado a la manera cortesana de concebir las relaciones sociales. Léa y Chéri se ven a escondidas durante varios años y Chéri obtiene la experiencia que le otorga su amante. Debido a la voluntad de Madame Peloux, Chéri contrae matrimonio con la joven Edmée, pero con frecuencia recuerda lo vivido con Léa y el amor que sentía, por lo que decide volver junto a ella.

*El personaje de Chéri no realiza ningún esfuerzo para dirigir su relación y se desata cuando finalmente el mundo parece inescrutable y sin forma; su amante mayor, Léa, responde a la situación con alegría o con melancolía en función de la situación y de los límites que le otorga su mundo*⁶⁷.

Fig. 36. Léa y Chéri. Película "Chéri".

Fig. 37. Léa de Lonval. Película "Chéri".

Fig. 38. Chéri y Edmée. Película "Chéri".

Fig. 39. Madame Peloux y Léa. Película "Chéri".

Fig. 40. Léa en su casa. Película "Chéri".

Fig. 41. Reunión de cortesanas y Chéri. Película "Chéri".

Fig. 42. Léa en su comedor. Película "Chéri".

Fig. 43. Léa en casa de Madame Peloux. Película "Chéri".

En *La fin de Chéri*, Colette retoma la historia de estos dos personajes después de la Primera Guerra Mundial. El personaje de Chéri regresa de nuevo a casa de Léa con el deseo de revivir su historia de amor. En contraposición, se observa la figura solitaria del personaje de Léa donde percibimos a una mujer de avanzada edad hundida ante la crisis de la posguerra. Chéri, desesperadamente, trata de recrear la vida con Léa en una habitación que le recuerda mucho a los años que vivieron juntos. Cuando el personaje de Chéri descubre que este mundo idílico e imaginado deja de evocarle a un tiempo anterior, decide quitarse la vida.

Tal y como afirman los estudiosos, las obras de Colette se encuentran muy próximas de la autobiografía. Esto repercute de manera clara y detallada en el lector, lo que se está desarrollando tiene un carácter vital por lo que se consigue que el personaje sea más auténtico, pues es capaz de hablar directamente por ella misma.

⁶⁷ PHILBRICK, A. L. op.cit., en nota 65, p. 3.

Al encontrarnos con las sensaciones que los objetos o espacios nos evocan y observar que éstos pueden reemplazar el lenguaje hablado, se crean unas figuras fantásticas que adquieren gran variedad de matices y se convierten en las criaturas más vitales de Colette. Los espacios de vida asumen un papel convincente y muy real, como un claro reflejo de la experiencia de las personas. Es esencial describir estas obras como una sola: la separación de Chéri y su amante Léa y sus repercusiones en su vida es fundamental para ambas novelas, además, cada uno de los aspectos de sus relaciones con el mundo y con los demás que se introduce en Chéri se resuelve en El fin de Chéri ⁶⁸.

Chéri se aproxima a ella después de una separación de seis meses, pero finalmente, al darse cuenta de su envejecimiento, la abandona de nuevo.

Chéri y Léa tienen diferentes y radicales interpretaciones y reacciones en función de su lugar en la sociedad. Mientras que Chéri es tratado continuamente como el centro de su mundo de manera pasiva y espera a que las personas y las sensaciones actúen sobre él, Léa atiende a sus espacios de vida como una extensión de su identidad ⁶⁹.

Se le asigna el espacio privilegiado a la habitación de Léa en contraposición con la habitación de Chéri. Es evidente que el personaje se define por la forma en que responde a los espacios y opta por unos comportamientos u otros, por lo que se distinguen diferentes cualidades de él dentro de esos parámetros ⁷⁰.



Fig. 44. Henri Evenepoel. Café de Harcourt de París. 1897.

⁶⁸ PHILBRICK, A. L. op.cit., en nota 65, p. 1.

⁶⁹ Ibid., p. 2.

⁷⁰ Ibid.

COLETTE Y EL CINE. ESPACIO DOMÉSTICO Y ORNAMENTACIÓN EN *CHÉRI* (2009) DE STEPHEN FREARS.

5

Resulta interesante mencionar, de igual modo, que la novela *Gigi* (1944) también fue trasladada a la gran pantalla en 1958, llevada a cabo por el director Vincente Minnelli, producida por Arthur Freed, donde se incorporan igualmente aspectos característicos y esenciales del Modernismo del s.XIX, similar a la película de Stephen Frears. Esta adaptación cinematográfica se trata de una de las más importantes y conocidas y, además, recibió numerosos galardones como el Óscar a la mejor película en 1958. Otras obras literarias trasladadas a la gran pantalla pertenecientes a la escritora Colette son, por ejemplo, la serie de relatos breves del personaje de Claudine, en 1913, llevado a cabo por Henri Pouctal y basada en dicho personaje. También cabe mencionar importantes adaptaciones de la novela *La ingenua libertina* (1909) dirigida por Jacqueline Audry en 1950, directora que solía realizar el traslado de novelas literarias a la representación cinematográfica⁷¹.

La novela *Chéri* ha suscitado numerosos triunfos y ha sido representada por varias compañías teatrales, incluso también se han realizado dos películas basadas en este relato. La primera de ellas en 1950, dirigida por Pierre Billon y basada en la adaptación de Pierre Laroche; y la más reciente, en 2009, dirigida por Stephen Frears, con Michelle Pfeiffer y Rupert Friend como protagonistas. Producida por Alan MacDonal y dirigida artísticamente por Mark Raggett⁷².

En la novela *Chéri* los espacios ocupan una papel importante, pues no sólo crean el escenario donde se desarrolla la historia, sino también ofrecen información sobre los personajes que lo habitan. La autora da importancia a la descripción minuciosa de los espacios así como su ornamentación. En la película se cuida el gusto por el detalle y la naturaleza, aspectos característicos del Modernismo y concretamente del *Art Nouveau*. En cierto modo, la novela también incita a descubrir de forma indirecta el carácter de Colette, puesto que, como ya he mencionado con anterioridad, solía manejar el elemento autobiográfico mezclado en ciertas ocasiones con ligeros toques de ficción y gracia.

⁷¹ ALOHA CRITICÓN. CINE, MÚSICA Y LITERATURA. *Colette: adaptaciones cinematográficas*. < <http://www.alohacriticon.com/literatura/adaptaciones-cinematograficas/colette-cine/> > [Consulta: 7 de junio de 2016]

⁷² IMDb. *Chéri* (2009). < http://www.imdb.com/title/tt1179258/?ref_=fn_al_tt_1 > [Consulta: 3 de marzo de 2016]

Para introducir el tema de la escenografía en la gran pantalla, Félix Murcia, famoso director artístico de nuestro país, en su libro *La escenografía en el cine*, detalla la evolución transcurrida en cuanto al progreso de los decorados y los escenarios, tanto teatrales como cinematográficos, a lo largo de la historia. Muchos de los ambientes que percibimos actualmente en el cine deben mucho a las representaciones teatrales, y también, a los avances científicos y tecnológicos que permiten y posibilitan, en mayor medida, la utilización de recursos cinematográficos de mayor calidad en cuanto a la iluminación, la ambientación de la escena, así como la espacialidad del conjunto, los decorados, o el vestuario. Para la ambientación de las películas, en muchas ocasiones se desconoce la forma y posición de los espacios que se plantean y según el autor, se recurre a la creatividad y a la inventiva del que propone dicha escenografía. Obviamente, esto es aceptable si se domina y se tienen los conocimientos necesarios de la época en la que se configura la escena.

[...] esta especialidad, que con el tiempo se ha ido transformando, y cuyo fin último no sólo es el de proyectar y construir -dirigir la construcción o el montaje- y proponer con un criterio artístico los escenarios idóneos para las películas, sino también dotarlos con todo tipo de recursos técnicos para facilitar su filmación. Todo ello, sin perder de vista su verdadera meta, que es obtener el clima dramático adecuado en cada decorado y en el conjunto de la película ⁷³.

En la etapa del *Art Nouveau*, los interiores domésticos evolucionaron respecto a la concepción anterior para transformarse en espacios donde el mobiliario y los elementos decorativos tomaran la misma importancia que los tabiques que los componen. De esta manera, se trata de buscar la unidad del ambiente interior, donde la totalidad de los elementos están relacionados y siguen la trayectoria que marca la naturaleza. En la película se distinguen múltiples espacios, y se subrayan aquellos más importantes, además son tratados y reproducidos con el gusto por el detalle y predilección hacia la naturaleza que representa aquella época.

⁷³ MURCIA, F. (2002). *La escenografía en el cine*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales. p. 21.



45



46



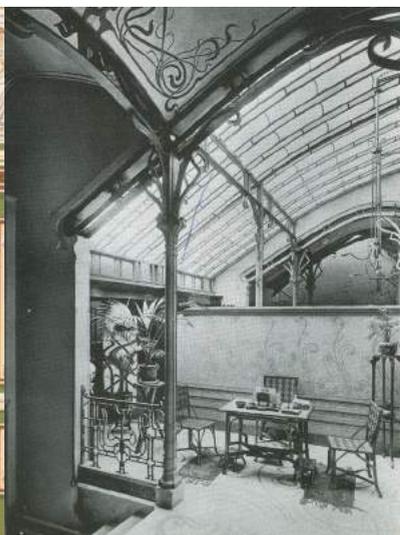
47



48



49



50



51

*Un río de salvias rojas discurría lentamente a lo largo de la avenida, entre orillas de parterres de un malva casi gris. Las mariposas-maravilla volaban como en verano, pero el olor de los crisantemos calentados al sol entraba en el vestíbulo abierto. Un abedul temblaba al viento, y debajo del mismo un rosal de Bengala retenía las últimas abejas*⁷⁴.

Fig. 45. Victor Horta. Vista de su propia casa de Bruselas. 1905.

Fig. 46. Victor Horta. Escalera de hierro forjado y suelo de mosaico, casa Tassel, Bruselas. 1893-95.

Fig. 47. Victor Horta. Su propia casa. 1898.

Fig. 48. Giovanni Michelazzi. Broggi-Caraceni, Florencia. 1911.

Fig. 49. Esquema *Art Nouveau* para pared y techo.

Fig. 50. Victor Horta. Interior de la Casa Tassel. 1892-1893.

Fig. 51. Vista exterior de la casa de Léa; Imagen congelada h. 01:01:52 seg. Película "Chéri".

Tanto en el estilo artístico como en la película *Chéri* (2009), cada espacio representado tiene su propia identidad, cada uno de ellos es reconocido por unas características y peculiaridades propias que lo definen. Por tanto, se distingue en la película múltiples espacios como son la estancia o dormitorio de Léa o la habitación de Chéri; también se percibe un amplio lugar de reunión, conocido como *la Serre*, especie de invernadero muy característico de esta época, siempre dotado de la presencia del elemento vegetal y natural.

5.1. EL ENVOLTORIO ARQUITECTÓNICO

La piel que recubre los espacios arquitectónicos que han de ser distinguidos y aislados del exterior se trabaja de una manera peculiar. Así, el envoltorio arquitectónico se caracteriza por convertirse en una entidad que se relaciona con todos y cada uno de los enseres que habitan el espacio. Se toma como punto de partida el punto y la línea, los cuales definen el estilo. Seguidamente, dicha recta evoluciona para llegar a configurar el espacio de manera sinuosa y orgánica. Su trayectoria comienza en las zonas inferiores de la estancia, tales como el dibujo y la textura del pavimento o el solado, continúa y asciende por los soportes verticales de los muebles y a su vez los ornamenta. En definitiva, el recorrido lineal alcanza las partes altas del ambiente arquitectónico tras haber dejado su huella en dicho lugar, desde los picaportes de las puertas hasta las lámparas de los techos⁷⁵. *Van de Velde* escribe: "En lo que se refiere al campo del mobiliario, es preferible una pieza unitaria a una más compleja, una estancia unitaria a una desordenada y desconectada"⁷⁶.

⁷⁴ COLETTE. (ed. 1970) *Chéri*, en *Los clásicos del siglo XX, Chéri, El fin de Chéri*, Gigi. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Ediciones G.P. p. 57.

⁷⁵ AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. op.cit., en nota 42, p. 69.

⁷⁶ DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arrendamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 482.



Simbolismo estructural del Art Nouveau, la tendencia a asociar la utilidad de la belleza, el culto habitual de la línea, el gusto por las cosas detalladas, son todos aspectos que informan a un campo muy amplio de la producción de Art Nouveau: escritorios sinuosos que incorporan estantes y cajones para las distintas mesas de trabajo [...] ⁷⁷.

Se produce también un gusto por la minuciosidad del detalle, esto se percibe, por ejemplo, en elementos diminutos tales como el detalle floral de las cortinas, el grabado vinculado al mundo animal presente en la madera de los muebles o las formas que adoptan las pantallas de las lámparas. Todo este conjunto, de nuevo, está conectado a través del estilo y las formas alabeadas. *El estilo y los motivos decorativos no se desarrollan partiendo de la nueva construcción en hierro colado, sino que es ésta la que se adapta al nuevo lenguaje formal, que procede de otras fuentes, y se prolonga espacialmente ⁷⁸.*

En las paredes arquitectónicas provistas de una estructura metálica, aparecen ventanales que potencian el efecto invernadero tan deseado de la época y las superficies verticales se cubren con tejidos nobles decorados con texturas florales. Para componer el recubrimiento vertical, se utilizan diversos materiales, tales como la madera, el vidrio coloreado, la tela o el yeso, que se distribuyen por la superficie siguiendo las directrices que marca la estructura metálica vista, por lo que se crea, a su vez, la decoración ⁷⁹. Renato de Fusco, en su libro sobre la historia del ornamento escribe: *Aquí, lo ideal es el techo de hierro y de vidrio, la claraboya que conduce directamente la luz natural del exterior ⁸⁰.*

El movimiento estético tendió a enfatizar las líneas horizontales en una pared, con sus profundos frisos y geometrías. Los diseñadores del Art Nouveau, por el contrario, acentúan las verticales comúnmente con elementos verticales adicionales para ayudar a dividir la superficie de la pared: pilastras, molduras y perfiles de todo tipo ⁸¹.

Fig. 52. Victor Horta. Vista de la escalera de su casa.

⁷⁷ Ibid., p. 487.

⁷⁸ SCHMUTZLER, R. op. cit., en nota 18, p. 69.

⁷⁹ DE FUSCO, R. op. cit., en nota 76, pp. 488-489.

⁸⁰ Ibid., p. 489.

⁸¹ THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited. p. 318.



5.1.1. La habitación de Léa

*El sol de mediodía penetró en la habitación rosa, alegre, demasiado adornada y de un lujo antiguo: encajes dobles en las ventanas, faya de color pétalo de rosa en las paredes, relieves en madera dorados, luces eléctricas veladas de rosa y de blanco y muebles antiguos tapizados con sedas modernas*⁸².

En la reproducción del dormitorio de la protagonista principal, aparece la cama como el elemento primordial que distribuye el espacio. Está dotada con el material que caracteriza a las estructuras del Modernismo, el hierro visto y distinguido con formas curvas y orgánicas que lo ornamentan. La cama es cubierta por telas y cojines blancos y de colores claros. Este aspecto contrasta con la idea que tenemos de Léa, es una cortesana, pero el ambiente interior que gira en torno a ella refleja una imagen de pureza e inocencia. *Léa no renunciaba a aquella habitación coquetona ni a su cama, obra maestra considerable, indestructible, de cobre, de acero forjado, dura a la vista y cruel para las tibias*⁸³.

*Temía, al moverse, desmigajar un resto de alegría, un placer óptico del cual gozaba con el rosa abrasado de las cortinas, en las volutas, acero y cobre, de la cama que brillaba en el aire coloreado de la habitación*⁸⁴.

Fig. 53. Léa en su cama; Imagen congelada min. 15:50 seg. Película "Chéri".

En la película, los colores que predominan en las estancias de la casa de Léa son los tonos claros, verdes y grisáceos mezclados con toques de salmón y colores anaranjados. El uso de esta paleta cromática contrasta con la habitación de Chéri, la cual se menciona posteriormente. La habitación de Léa refleja su propia personalidad, es un personaje más apacible, de edad avanzada y sosegada tras su intensa trayectoria vital. En este caso y como se ha comentado con anterioridad, esta sala habla de la forma de ser y del estado en el que se encuentra la escritora Colette cuando desarrolla la historia. *La vista de su casa pulcra, de su habitación rosa y de su gabinete, demasiado amueblado y florido, la reconfortaron*⁸⁵.

⁸² COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 17.

⁸³ Ibid., p. 18.

⁸⁴ Ibid., p. 133.

⁸⁵ Ibid., p. 63.

Fig. 54. Léa asomada en la ventana; Imagen congelada h. 01:21:12 seg. Película "Chéri".

En general en la película y también en la habitación de Léa aparecen numerosos objetos de decoración repetidos. Esto ocurre por ejemplo con las lámparas y las mesitas sobre las que se apoyan. Podemos observar asimismo piezas lujosas y de visible calidad, tales como espejos, jarrones y esculturas cerámicas igualmente distribuidas a lo largo de toda la estancia.

Los vanos de la habitación son elementos arquitectónicos de gran tamaño, lo que permite la entrada de luz y la iluminación de las diversas estancias. Este aspecto potencia la relación con el carácter y las cualidades del personaje, puesto que una estancia luminosa y clara habla de la pureza de Léa. Son cubiertos por tejidos ricos, ornamentados con motivos vegetales y con tonalidades rosadas.

Puesto que el espacio interior y el traslado cinematográfico que se realiza en la película define el carácter y las cualidades de los personajes, en este caso el de Léa, resulta verdaderamente interesante mencionar además la indumentaria que se muestra en la adaptación de la novela de Colette. *Léa se levantó, alta e imponente en su vestido de otoño de un verde sordo, muy hermosa debajo de su sombrero de satén con ribetes de nutria [...]*⁸⁶. Las prendas que portan los diferentes personajes se corresponden con la evolución histórica que se desarrolla, por lo que vemos vestidos más sintetizados, el uso común de tejidos con motivos florales y formas onduladas, así como tocados o grandes sombreros.

*El uso de polisón en los vestidos de baile va acompañado de cola, en la que el estilo tapicero puede hacer alarde de variedad de elementos decorativos: lazos, colas de flores y bullones de colores contrastantes*⁸⁷.

⁸⁶ Ibid., p. 58.

⁸⁷ BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili. p. 377.

5.1.2. El baño

La estancia del baño también está muy presente en el desarrollo de la adaptación cinematográfica de la novela.

Resulta conveniente mencionar que en la etapa perteneciente al siglo XIX, la pieza del baño se transformó notablemente y adquirió una mayor importancia respecto a otras estancias, tanto a nivel arquitectónico como a nivel social. El espacio de baño es concebido como un lugar dedicado a la mujer, al culto del cuerpo. Se trata de un lugar privado y personal del sexo femenino, inaccesible para los ajenos y visitantes de la casa, que queda destinado al cuidado exclusivo de ellas. En este período de tiempo se producen también nuevos cambios sociales respecto al modo de concebir la higiene corporal. Las personas de un alto nivel adquisitivo comienzan a realizar sus prácticas higiénicas de manera completa, se asean en bañeras donde la limpieza de todo el cuerpo se hace posible gracias a este elemento. Además se instauro la aparición de nuevos cosméticos y productos de belleza para la mujer como son, por ejemplo, los perfumes y maquillajes que dotan a las señoras de una serie de artículos personales de calidad y distinción. Todo ello hace posible caracterizar la sala de baño como un lugar identificativo de la alta sociedad del siglo XIX ⁸⁸.

Se observa una estancia amplia, construida con materiales nobles y fríos como el mármol o la piedra, de colores neutros y rosados. El espacio se organiza en torno al elemento principal, la bañera, la cual está decorada desde las patas hacia la parte superior de la misma con una especie de raíces que emergen del suelo.

Chéri se detuvo en el umbral de un cuarto de baño abierto. El mármol rojo de una mesa-lavabo ostentaba, empotradas en él, dos jofainas blancas con iniciales, y dos apliques sostenían unas flores de lis en perlas ⁸⁹.

⁸⁸ ELEB, M. y DEBARRE, A. (1995). *L'invention de l'habitation moderne. Paris 1880-1914*. Architectures de la vie privée, suite. Farigliano: Éditions Hazan et Archives d' Architecture Moderne. pp. 216-228.

⁸⁹ COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 69.



5.1.3. El comedor

Durante los años pertenecientes a finales del siglo XIX, el comedor era una estancia de representación en toda vivienda de la alta burguesía. Dentro de este movimiento, el mobiliario interior se transforma, deja de ser un objeto pesado y tosco, propio de épocas anteriores, para convertirse en un elemento flexible, móvil, que manifiesta fluidez y expresividad por sí mismo.

Fig. 55. Interior del Hotel du Palais donde se hospeda Léa; Imagen congelada. min. 42:17 seg. Película "Chéri".

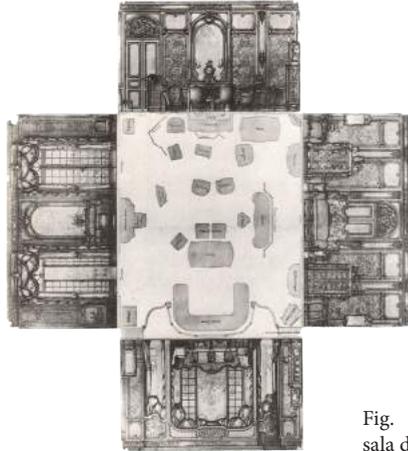


Fig. 58. Distribución de la sala de estar.

Fig. 56. Chéri y Léa en el baño; Imagen congelada. min. 25:01 seg. Película "Chéri".



Fig. 57. En el comedor; Imagen congelada min. 26:20 seg. Película "Chéri".

Fig. 59. Interior parisino



Fig. 60. En el comedor con Madame Peloux; Imagen congelada h. 01:04:37 seg. Película "Chéri".

A su vez, el mobiliario interacciona con aquello que le rodea y se crea, por tanto, un conjunto conectado linealmente que permite diversas funciones. En cuanto a la disposición del mobiliario en el interior doméstico, cabe destacar la evolución que se produce desde un ambiente aparentemente desordenado y azaroso con formas cuadradas y rectas, hacia un espacio donde prima la simetría con un carácter más amable y orgánico. En esta etapa, los muebles se separan de los paramentos verticales y configuran toda la sala, de manera que se forman ámbitos de conversación aislados⁹⁰. El mueble que sirve de asiento en este período cultural y artístico es concebido como una pieza unificada cuya estructura se funde en sus formas redondeadas y alabeadas. Al observar ejemplos de sillas pertenecientes a la ambientación de los espacios interiores a lo largo del *Art Nouveau*, se percibe que no se distingue claramente los elementos portantes que forman su esqueleto. Por tanto, aparece un nuevo soporte o pieza en la concepción tradicional del mobiliario que sirve de asiento, un travesaño diagonal que une la parte inferior de las patas delanteras con la parte superior de las patas traseras. De esta manera, la estructura de la silla queda difuminada y sintetizada, donde todos los componentes que forman el soporte se unen y se mezclan en un único elemento. *La estructura de soporte de la silla Art Nouveau se anticipa a lo que hoy se hace en una sola pieza de material plástico moldeado a partir de una matriz*⁹¹. Por consiguiente, ocurre algo similar en lo que se refiere a las mesas y escritorios. *La mesa donde se sentaron estaba adornada con claveles rosas. Una manecita y una larga pluma se agitaban en dirección a Chéri, en una mesa vecina*⁹².

Fig. 61. Escalera y comedor de la casa de Léa; Imagen congelada h. 01:03:14 seg. Película "Chéri".

[...] *aquel comedor rectangular, los espejos Luis XVI y los muebles ingleses de la misma época, los aparadores airosos, la mesita auxiliar de patas altas, las sillas esbeltas y sólidas, muy finas. Los espejos y las macizas piezas de plata recibían luz abundante y los verdes reflejos de los árboles de la avenida Bugeaud, y Léa escrutaba, mientras comía, el polvo rojo que había permanecido adherido a las cinceladuras de un tenedor, o cerraba un ojo para poder apreciar mejor el bruñido de la madera oscura*⁹³.

Fig. 62. Léa en el comedor charlando con Madame Peloux; Imagen congelada h. 01:04:48 seg. Película "Chéri".

⁹⁰ THORNTON, P. op. cit., en nota 81, p. 347.

⁹¹ DE FUSCO, R. op. cit., en nota 76, p. 484.

⁹² COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 87.

⁹³ Ibid., p. 22.



Fig. 63. Victor Horta, Casa Tassel, Bruselas. 1893-95.

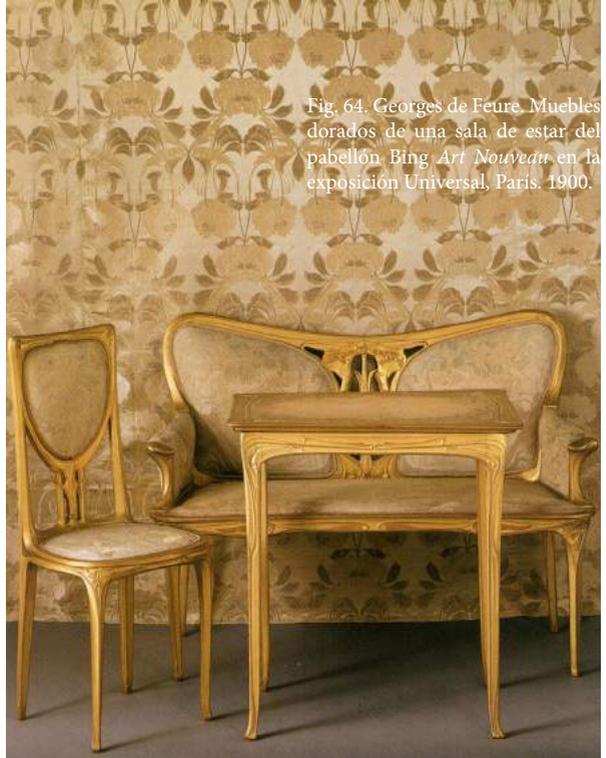


Fig. 64. Georges de Feure. Muebles dorados de una sala de estar del pabellón Bing *Art Nouveau* en la exposición Universal, Paris. 1900.



Fig. 65. Victor Horta. Casa Van Eetvelde: sala de estar. Bruselas. 1895.



Fig. 66. Victor Horta. Casa Horta. La cómoda en el comedor oculta un pasaplato y contiene una estufa de gas.



67



68



69



70



71



72

El mobiliario que aparece en la película es representado con el característico y tradicional estilo francés perteneciente al período de la *Belle Époque*. Está constituido por materiales como la madera, el cual permite la obtención de formas moldeables y estilizadas; además, los muebles se ornamentan con el estilo natural de la época con referencias animales y vegetales.

Fig. 67. Hector Guimard. Escritorio. 1899.

Fig. 68. Antoni Gaudí. Silla Batlló. Barcelona. 1899.

*Había invitado a Madame Peloux a sentarse en un sillón bajo, a la luz suave del pequeño salón cuyas paredes estaban tapiadas de seda estampada como en otro tiempo. Por su parte, acababa de volver a ocupar, maquinalmente, la silla de respaldo rígido que la obligaba a mantenerse erguida, con el mentón levantado, también como en otro tiempo. Entre ellas, la mesa cubierta con un mantel bordado muy antiguo sostenía, como en otro tiempo, la botella de cristal tallado, llena de aguardiente hasta la mitad, las copas en forma de cáliz, de cristal fino como una hoja de mica, el agua helada y las galletas*⁹⁴.

En cuanto a los utensilios decorativos que aparecen representados, resulta verdaderamente interesante remarcar el importante papel que tuvo la producción y la fabricación de la Escuela de Nancy en Francia. Se observa en la película varias réplicas de múltiples jarrones, utensilios, cubertería fina, copas de gran elegancia y distinción, que podrían asimilarse a los objetos elaborados en el taller de artesanía de Émile Gallé, entre otros.

Fig. 69. *Art Nouveau*, París. Victoria and Albert Museum, Londres.

Fig. 70. Carlo Bugatti. Silla de comedor. 1904.

Fig. 71. Eugène Gaillard. Comedor del pabellón de Bing de estilo *Art Nouveau* en la Exposición Universal de París. 1900.

*Tuvo así, dos o tres veces, el presentimiento relampagueante de que Léa iba a volver, que acababa de volver, que las persianas del primer piso, abiertas, dejaban ver el rosa floral de los visillos, la red de las grandes cortinas de adorno, el oro de los espejos...*⁹⁵.

Los objetos representados pueden ser de diversos materiales, pero el más extendido en la corriente artística de la Escuela de Nancy es la cerámica y el vidrio. También es frecuente el uso del hierro fundido para moldear y conseguir las características formas de esta etapa.

Fig. 72. Richard Riemerschmid. Silla. 1899.

⁹⁴ Ibid., p. 111.

⁹⁵ Ibid., p. 96.



Como consecuencia, estos materiales permiten realizar gran variedad de procesos para conseguir objetos originales y exclusivos, de una amplia diversidad de colores, texturas y formas.

Los estilos populares en su producción son los motivos florales, inspirados en animales, como serpientes, pavos reales, cisnes, mariposas; pero también el cuerpo de la mujer atrapada en su fluido movimiento, revestido con tejidos drapeados, envuelto en su pelo largo [...] ⁹⁶.

5.1.4. *La Serre*

El espacio de invernadero tiene su origen a mediados del siglo XVII, donde este lugar era un elemento habitual en las piezas que componen el conjunto de las casas. En este sentido, se generalizó la construcción de estas estancias mediante el uso de estructuras metálicas cubiertas por paneles de vidrio, gracias a los avances tecnológicos producidos en este ámbito. En general se decoraban con vegetación tropical y exótica, la cual ascendía por los paramentos verticales y arrasaba el espacio. *Un verdadero jardín, casi un parque, aislaba una vasta mansión, enteramente blanca, de gran suburbio parisense ⁹⁷.* Estos puntos de reunión se caracterizan por tener influencias orientales y en ocasiones africanas, y se utilizaban a modo de zonas de extensión del hogar para aprovechar el calor y el efecto que produce este mecanismo en invierno. En el siglo XVII se generaliza el uso de esta habitación para servir de zona de acceso a la vivienda, como antesala al jardín exterior, como un espacio intermedio de transición entre lo público y lo privado, entre el interior y el exterior ⁹⁸.

Como ya se ha mencionando con anterioridad, el lugar conocido como *la Serre* o invernadero, está formando por un amplio espacio en el que confluyen elementos fundamentales como el mobiliario de asiento, la vegetación, la naturaleza y la luz. En la película *Chéri*, este entorno se representa como un punto de reunión de las cortesanas de la época, donde es posible charlar e intercambiar opiniones acerca de sus relaciones sociales.

⁹⁶ DE FUSCO, R. op. cit., en nota 76, p. 492.

⁹⁷ COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 23.

⁹⁸ GERE, C. (1989). *Nineteenth Century Decoration : the art of the interior*. Nueva York: Abrams. pp. 102-109.

Fig. 73. Reunión de cortesanas; Imagen congelada min. 17:28 seg. Película "Chéri".

Fig. 74. *La Serre*; Imagen congelada min. 34:32 seg. Película "Chéri".



Léa acude en varias ocasiones a este lugar para reunirse con el resto de amistades de la madre de Chéri, probablemente para evadirse de su hogar y olvidar la traición de Chéri al casarse con la hija de una de ellas, Edmée. Estos lugares también están ornamentados con lienzos y paños con estampados llamativos y además están provistos de motivos japoneses. Básicamente, es un lugar que refleja la transición entre el ámbito interior y el exterior, que permite en aquel que ocupa la estancia disfrutar de la naturaleza y del entorno que acontece a su alrededor.

Fig. 75. La joven Edmée en casa de la familia Peloux; Imagen congelada min. 49:06 seg. Película "Chéri".

5.1.5. La habitación de Chéri

En las diferentes escenas representadas en la película, se observa el contraste entre el dormitorio de Chéri y el de Léa. La sala que pertenece al ámbito de Chéri y a la casa de su madre, Madame Peloux, aparece como un lugar más lúgubre y oscuro. Predominan los colores rojos oscuros con la gama de tonos amarronados y negros. *¡Siniestro! ¡Alfombras violeta! ¡Violeta! Un baño en negro y oro. Un salón sin muebles; lleno de jarrones chinos, grandes como yo*⁹⁹. Este aspecto, probablemente, refleja de manera directa el carácter de Chéri, un personaje adolescente e imprudente, en ocasiones algo descuidado, que trata al resto de figuras con cierto desprecio y crueldad.

*La bóveda de los tilos tamizaba el sol de agosto. Una alfombra roja muy mullida dispuesta sobre la gravilla, pintaba con reflejos violeta los dos cuerpos desnudos del instructor y su alumno*¹⁰⁰.

Fig. 76. Chéri y Edmée en casa de Madame Peloux; Imagen congelada min. 48:58 seg. Película "Chéri".

En el ejemplo de interior doméstico que se muestra, aparecen varios aspectos similares a la representación que se realiza en la película de la habitación de Chéri. Se observa la presencia de la chimenea enmarcada superiormente con una pintura, las paredes aparecen ornamentadas con tonos dorados y de ellas cuelgan objetos cerámicos. Es importante también destacar la existencia de varias alfombras orientales extendidas sobre el pavimento, así como el abarrotamiento de elementos decorativos y el mueble diván o cama de día¹⁰¹.

Fig. 77. Charlotte Peloux y Edmée en su casa; Imagen congelada min. 48:03 seg. Película "Chéri".

⁹⁹ COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 113.

¹⁰⁰ Ibid., p. 39.

¹⁰¹ THORNTON, P. op. cit., en nota 81, p. 352.

*Madame Peloux no había cambiado de casa desde hacía veinticinco años, y conservaba en los mismos lugares todos los errores sucesivos de sus gustos ridículos y acumuladores*¹⁰².

Se pretende, por tanto, ilustrar las claras diferencias y contrastes entre los espacios que rodean a Léa y las estancias lúgubres pertenecientes a la mansión de la familia Peloux. La configuración de ambos ambientes muestran visualmente las diferentes personalidades de los personajes, así como sus cualidades y comportamientos ante la vida.



Fig. 78. Comedor al estilo parisino.



Fig. 79. Minton & Co. Detalle de una chimenea. 1876.



Fig. 80. Charlotte Peloux en el comedor de su casa; Imagen congelada min. 04:39 seg. Película "Chéri".

¹⁰² COLETTE. op. cit., en nota 74, p. 69.

6

CONCLUSIONES.

CONCLUSIONES

En el proyecto realizado sobre el Espacio y decoración en el *Art Nouveau* ligado a una etapa histórica como es la *Belle Époque* han suscitado en el análisis realizado algunas conclusiones de interés. Influyen los nuevos avances producidos tanto en la ciudad parisina como los diversos cambios sociales y demográficos que estas intervenciones produjeron.

Mediante la iniciación en el conocimiento del campo de la literatura francesa, anteriormente desconocida para mí, es posible desmenuzar y entender los condicionantes que existían en aquella época. Por un lado, se observa que la nueva mentalidad social desarrollada en esta época induce a disfrutar de un nuevo estilo de vida, sin restricciones, esto es, por ejemplo, en el tema de la prostitución, vemos cómo la mayoría de los escritores de finales del siglo XIX llegaron incluso a justificar esta práctica como un acto "necesario" para los seres humanos. Por tanto, resulta verdaderamente interesante el análisis que podemos expresar en este sentido, puesto que si lo comparamos con el pensamiento de la actualidad, nada tiene que ver este tipo de justificaciones. Además, resulta cautivador la manera de concebir las relaciones sociales entre los personajes, por lo que de alguna manera, los protagonistas de la historia siempre intentan seducir a los demás con su forma de actuar, sus vestimentas o a través de los diálogos que se establecen entre ellos. Así, se percibe que los elementos que configuran y desarrollan la historia contada por la escritora francesa Colette suscitan el gusto por el detalle y la minuciosidad de lo imaginado, de manera que podemos examinar que siempre está presente la inspiración en la naturaleza y la evocación hacia lo bello, lo agradable para los sentidos.

Lo anteriormente citado es viable gracias a la disciplina artística del cine, mediante el cual es posible realizar una proyección de sucesivas imágenes para posteriormente formar una historia contada que sea visualizada finalmente por un espectador. La película *Chéri* realizada en 2009, está basada en la adaptación literaria de la novela de la escritora y artista francesa Colette, del mismo nombre. La adaptación cinematográfica que realiza el director Stephen Frears, ocasiona en la crítica un gran número de apreciaciones. En primer lugar, el film permite, de nuevo, comprender mejor el período artístico y social que se está produciendo en este tiempo. Es por esta razón por la que, en muchas ocasiones, aparecen representados los lugares de reunión de las cortesanas de la época, que se organizan en espacios destinados a la conversación y al intercambio de opiniones acerca de sus situaciones y relaciones personales. Asimismo, el director de la película trata de plasmar mediante sus intervenciones los burdeles y cafés parisinos donde se reunían y se ubicaban las prostitutas del momento, que esperaban a sus clientes sumergidas en zonas decoradas de forma grandiosa, indicadoras de lo que posteriormente va a acontecer.

Del mismo modo, tras concluir la lectura de la novela literaria, se puede interpretar que Colette tuvo la voluntad de explicar el carácter de los personajes mediante la descripción detallada de los espacios. Este aspecto resulta muy interesante a la hora de sumergirse en el relato, puesto que el lector es capaz de imaginar, de interpretar, de conocer lo que se está contando y lo más importante, elabora una imagen mental de la configuración del espacio que se quiere transmitir. En cuanto a la escenografía utilizada por el director, es conveniente mencionar que la calidad de dicho decorado viene de la mano del conocimiento de la arquitectura que se pretende significar.

En este sentido, el escenario cinematográfico aparece figurado de manera fiel, donde todos los elementos que forman la estancia están claramente estudiados y pensados para que el espectador entienda perfectamente la cronología en la que se sitúa, es decir, a finales del siglo XIX.

Cada elemento arquitectónico, componente del espacio interior como un mueble, una silla, una ventana o una lámpara colgada del techo, está detallado conforme al movimiento que simboliza y es caracterizado con perfiles estilizados y elegantes con claras referencias naturales.

No obstante, para profundizar más en el tema, lo que verdaderamente tiene gran interés es la variedad de espacios que se muestran a lo largo del film, donde cada uno de ellos transmite al público la propia personalidad de los personajes. Así, de forma breve, se aprecia directamente el contraste entre las habitaciones de los dos amantes principales del relato. Chéri, el hijo de una cortesana definida en la novela como poco refinada y con un gusto bastante pésimo, es interpretado mediante su dormitorio decorado de forma ostentosa, con la recolección de una gran cantidad de objetos antiestéticos y poco agradables a la vista. Su estancia de nuevo aparece expuesta con poca iluminación, el director de la película hace uso de colores rojos amarronados y oscuros para comunicar el carácter vehemente y arrebatado del adolescente. En cambio, cuando se muestra la casa de su amante más fiel, Léa, surge una amplia vivienda que transmite sensaciones de pureza y distinción, mediante el uso de colores blancos y neutros. Este aspecto también se ve reforzado por el estilo del mobiliario. Los muebles son delicados elementos en madera y hierro que contaminan el lugar con emociones de serenidad y además, también se encuentra presente la bondad de la naturaleza. Los espacios que rodean a Léa, por tanto, la definen como persona natural y virtuosa, aunque, paradójicamente, ella también sea una cortesana. Léa se encuentra en un momento de su vida donde está decidida a abandonar su pasado para comenzar una historia de amor.

Esta serie de circunstancias personales se deben a que ya tiene una relativa avanzada edad y realmente se siente enamorada de Chéri, por lo que, finalmente, resulta embriagador concluir el valor que concede la literatura a la imaginación, así como la arquitectura tanto a la escenografía como a la construcción de los espacios.

7

DISTRIBUCIÓN APROXIMADA DE LOS ESPACIOS QUE APARECEN EN LA PELÍCULA.

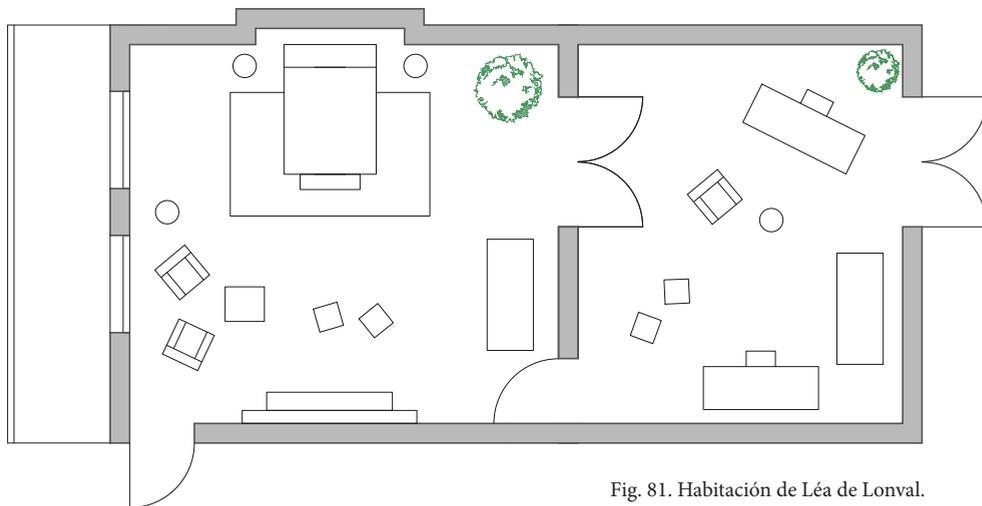


Fig. 81. Habitación de Léa de Lonval.

Fig. 82. Salón.

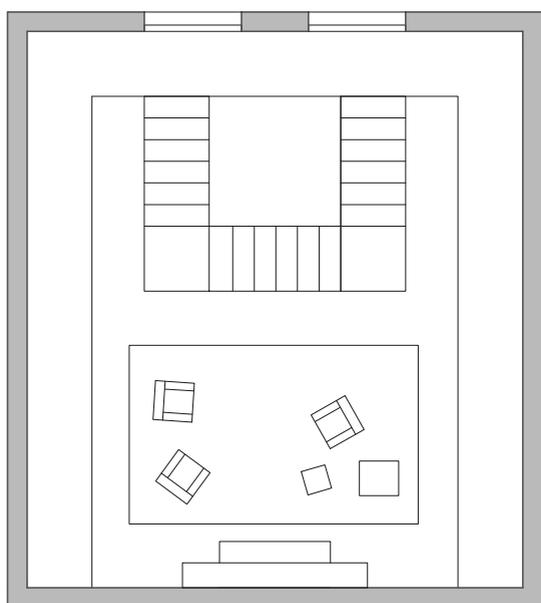
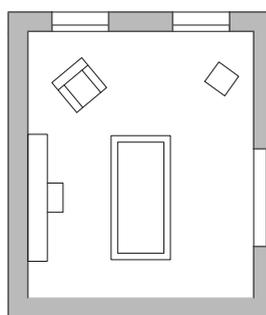


Fig. 83. Baño.



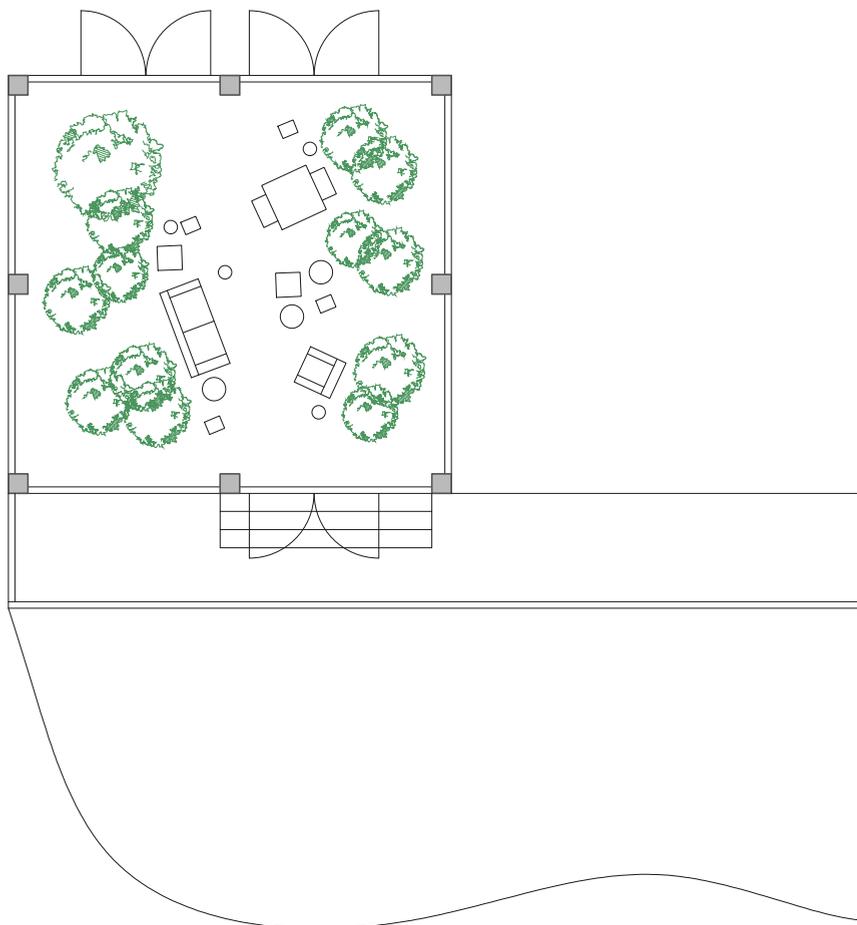


Fig. 84. *La Serre*. Mansión Peloux.

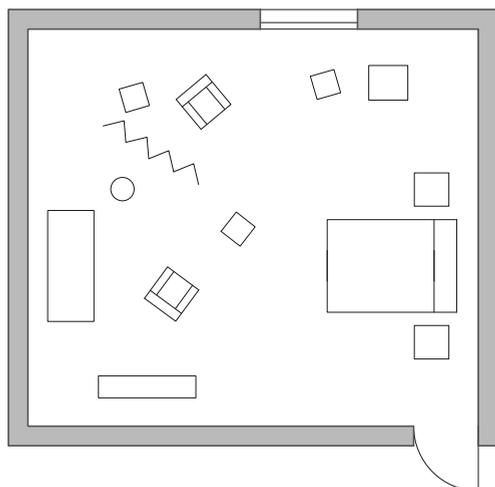


Fig. 85. Habitación de Chéri.



BIBLIOGRAFÍA

Libros

ALBUS, V. (2009). *El mueble moderno, 150 años de diseño = 150 anni di design arredamento d'autore = mobiliário moderno, 150 anos de design*. Königswinter : H. F. Ullmann.

AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion.

BENEVOLO, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

BOUCHER, F. (2009). *Historia del traje en occidente*. Barcelona: Gustavo Gili.

CLAYSON, H. (1991). "Painting the Traffic in Women" en *Painted Love: Prostitution in French Art of the Impressionist Era*. New Haven: Yale University Press.

COLETTE. (1970). *Los clásicos del siglo XX, Chéri, El fin de Chéri, Gigi*. Esplugas de Llobregat, Barcelona: Ediciones G.P.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arredamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet.

DUNCAN, A. (1995). *El Art Nouveau*. Barcelona: Ediciones Destino.

ELEB, M. y DEBARRE, A. (1995). *L' invention de l' habitation moderne. París 1880-1914. Architectures de la vie privée, suite*. Farigliano: Éditions Hazan et Archives d' Architecture Moderne.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon.

FRANCIS, C. y GONTIER, F. (1997). *Colette*. Mesnil Sur l' Estrée: Perrin.

GERE, C. (1989). *Nineteenth Century Decoration : the art of the interior*. Nueva York: Abrams.

LOTTMAN, H. (1992). *Colette, una vida*, Barcelona: Circe.

MICHINEAU, S. (2008). *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. París: Publibook.

MUÑOZ ZIELINSKI, M.T. (1993). *Colette, entre la sensualidad y la creatividad*. Murcia: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia.

MURCIA, F. (2002). *La escenografía en el cine*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta.

RYBCZYNSKI, W. (1997-1999). *La casa: historia de una idea*. Madrid: Nerea.

SCHMUTZLER, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza.

THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited.

WEITZMANN, M. (1988). *L'Hypothèse de soi*. p. 50. citado en MICHINEAU, S. (2008). *L'autofiction dans l'oeuvre de Colette*. París: Publibook.

Páginas web

ALOHA CRITICÓN. CINE, MÚSICA Y LITERATURA. *Colette: adaptaciones cinematográficas*. <<http://www.alohacriticon.com/literatura/adaptaciones-cinematograficas/colette-cine/>> [Consulta: 7 de junio de 2016]

BARJAVEL, R. (1934). *Colette à la recherche de l'Amour*. <<http://barjaweb.free.fr/SITE/ecrits/colette/colette.html>> [Consulta: 10 de febrero de 2016]

BIBLIOTECA PÚBLICA DE HUELVA. (2012). *Los amores contrariados, Colette* <<http://www.juntadeandalucia.es/cultura/opencms/export/download/bibhuelva/Los-amores-contrariados-Colette.pdf>> [Consulta: 8 de febrero de 2016]

FOTOGRAMAS. (2010). *Chéri*. <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Cheri/Galeria>> [Consulta: 20 de mayo de 2016]

GEORGE SIMONS, P. (2015). “Prostitución y Arte en París de finales del XIX” en *El Museólogo*, <<https://elmuseologodotcom.wordpress.com/2015/10/25/prostitucion-y-arte-en-paris-de-finales-del-xix/>> [Consulta: 16 de junio de 2016]

IMDb. *Chéri (2009)*. <http://www.imdb.com/title/tt1179258/?ref_=fn_al_tt_1> [Consulta: 3 de marzo de 2016]

MORTALI, A. (2011). “Chéri sumergida en el París de la Belle Époque”, en *La Parigi di Maria Antonietta*, 23 de agosto. <<http://laparigidimariaantonietta.blogspot.com.es/2011/08/cheri-ovvero-un-tuffo-nella-paris-della.html>> [Consulta: 25 de junio de 2016]

PERCIVAL, A. (2009). “Fiche pédagogique. Chéri” en *e-media, le portail romand de l'éducation aux médias*, <<http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=3546>> [Consulta: 18 de febrero de 2016]

PETIT PALAIS. (2014). “Comunicado de prensa. París 1900, la Ville spectacle. Le Petit Palais”. <http://www.petitpalais.paris.fr/sites/default/files/cpengl_paris1900visuals.pdf> [Consulta: 18 de marzo de 2016]

PHILBRICK, A. L. (1984). "Space and Salvation in Colette's and La Fin de Chéri". *Studies in 20th Century Literature*, Vol.8: Iss. 2, Article 7. <<http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1143>> [Consulta: 10 de febrero de 2016].

RIVERA DE LA CRUZ, M. (2009). *MCNBiografías, Colette*. <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=colette>> [Consulta: 18 de febrero de 2016]

Audiovisuales

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

INA, Institut National de l'audiovisuel, "Un art nouveau du côté de Nancy". <<http://www.ina.fr/video/CPA8005415601>> [Consulta: 7 de abril de 2016]

YOUTUBE, "Entretien avec l'écrivain Colette en 1950 sur le Programme national de la RTF 1/2" en *Youtube* <https://www.youtube.com/watch?v=jsMdgXgZk_8> [Consulta: 9 de marzo de 2016]

YOUTUBE, "Entretien avec l'écrivain Colette en 1950 sur le Programme national de la RTF 2/2" en *Youtube* <<https://www.youtube.com/watch?v=5ieO2MlwB1w>> [Consulta: 9 de marzo de 2016]



Referencias de las imágenes

Fig. 1.

<https://es.pinterest.com/pin/476466835547754676/>

Fig. 2.

LOTTMAN, H. (1992). *Colette, una vida*, Barcelona: Circe. p. 244.

Fig. 3.

LOTTMAN, H. (1992). *Colette, una vida*, Barcelona: Circe. p. 128.

Fig. 4.

<https://revistafurias.com/la-divina-colette/>

Fig. 5.

<https://es.pinterest.com/pin/476466835547006967/>

Fig. 6.

<https://es.pinterest.com/pin/555420566524812299/>

Fig. 7.

<https://es.pinterest.com/pin/361273201336308183/>

Fig. 8.

<https://es.pinterest.com/pin/365776800967954722/>

Fig. 9.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 2.

Fig. 10.

<https://es.pinterest.com/pin/361343570074671333/>

Fig. 11.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 36.

Fig. 12.

https://hbillingham.files.wordpress.com/2013/10/img_0008.jpg

Fig. 13.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 159.

Fig. 14.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 159.

Fig. 15.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 59.

Fig. 16.

SCHMUTZLER, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza. p. 21.

Fig. 17.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 115.

Fig. 18.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 6.

Fig. 19.

SCHMUTZLER, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza. p. 11.

Fig. 20.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 10.

Fig. 21.

AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion. p. 90.

Fig. 22.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 53.

Fig. 23.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 109.

Fig. 24.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arrendamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 493.

Fig. 25.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arrendamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 494.

Fig. 26.

DUNCAN, A. (1995). *El Art Nouveau*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 57.

Fig. 27.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arrendamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 490.

Fig. 28.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arrendamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 490.

Fig. 29.

BENEVOLO, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili. p.106.

Fig. 30.

<http://laparigidimariaantonietta.blogspot.com.es/2011/08/cheri-ovvero-un-tuffo-nella-paris-della.html>

Fig. 31.

<http://laparigidimariaantonietta.blogspot.com.es/2011/08/cheri-ov-vero-un-tuffo-nella-paris-della.html>

Fig. 32.

<http://knotsandbaubles.typepad.com/.a/6a00d834b-3761f69e201156eeec094970c-popup>

Fig. 33.

<http://www.sensacine.com/peliculas/pelicula-3000/fotos/detalle/?c-mediafile=20326654>

Fig. 34.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 35.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 36.

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Cheri/Galeria>

Fig. 37.

PERCIVAL, A. (2009). "Fiche pédagogique. *Chéri*" en *e-media, le portail romand de l'éducation aux médias*, <<http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=3546>> [Consulta: 18 de febrero de 2016] p. 2.

Fig. 38.

<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Cheri/Galeria>

Fig. 39.

<http://www.imdb.com/title/tt1179258/mediaviewer/rm2383645440>

Fig. 40.

<http://www.imdb.com/title/tt1179258/mediaviewer/rm3680733952>

Fig. 41.

<http://www.imdb.com/title/tt1179258/mediaviewer/rm2350091008>

Fig. 42.

<http://laparigidimariaantonietta.blogspot.com.es/2011/08/cheri-ov-vero-un-tuffo-nella-paris-della.html>

Fig. 43.

PERCIVAL, A. (2009). “Fiche pédagogique. Chéri” en *e-media, le portail romand de l'éducation aux médias*, <<http://www.e-media.ch/documents/showFile.asp?ID=3546>> [Consulta: 18 de febrero de 2016] p. 3.

Fig. 44.

<https://elmuseologodotcom.wordpress.com/2015/10/25/prostitucion-y-arte-en-paris-de-finales-del-xix/>

Fig. 45.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 180.

Fig. 46.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 64.

Fig. 47.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 178.

Fig. 48.

DUNCAN, A. (1995). *El Art Nouveau*. Barcelona: Ediciones Destino. p. 49.

Fig. 49.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 186.

Fig. 50.

SCHMUTZLER, R. (1980). *El modernismo*. Madrid: Alianza. p. 66.

Fig. 51.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 52.

AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion. p. 103.

Fig. 53.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 54.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 55.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 56.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 57.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 58.

THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited. p. 347.

Fig. 59.

THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited. p. 331.

Fig. 60.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 61.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 62.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 63.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 74.

Fig. 64.

ESCRITT, S. (2000). *Art Nouveau (Art and Ideas Series)*. Londres: Phaidon. p. 16.

Fig. 65.

AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion. p. 81.

Fig. 66.

AUBRY, F., VANDENBREEDEN, J. y LAUTWEIN, R. (1996). *Horta: art nouveau to modernism*. Gante: Ludion. p. 99.

Fig. 67.

ALBUS, V. (2009). *El mueble moderno, 150 años de diseño = 150 anni di design arredamento d'autore = mobiliário moderno, 150 anos de design*. Königswinter: H. F. Ullmann. p. 230.

Fig. 68.

ALBUS, V. (2009). *El mueble moderno, 150 años de diseño = 150 anni di design arredamento d'autore = mobiliário moderno, 150 anos de design*. Königswinter: H. F. Ullmann. p. 227.

Fig. 69.

THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited. p. 380.

Fig. 70.

ALBUS, V. (2009). *El mueble moderno, 150 años de diseño = 150 anni di design arredamento d'autore = mobiliário moderno, 150 anos de design*. Königswinter: H. F. Ullmann. p. 227.

Fig. 71.

DE FUSCO, R. (1997). *Storia dell' arredamento, Dall' Ottocento al Novecento*. Torino: Utet. p. 486.

Fig. 72.

ALBUS, V. (2009). *El mueble moderno, 150 años de diseño = 150 anni di design arredamento d'autore = mobiliário moderno, 150 anos de design*. Königswinter: H. F. Ullmann. p. 230.

Fig. 73.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 74.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 75.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 76.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 77.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 78.

THORNTON, P. (1984). *Authentic Decor, The Domestic Interior 1620-1920*. Londres: George Weidenfeld and Nicolson Limited. p. 352.

Fig. 79.

PARISSIEN, S. (2010). *Atlas ilustrado de interiores: la casa desde 1700*. Madrid: Susaeta. p. 165.

Fig. 80.

Chéri (Dir. Stephen Frears). UK Film Council. 2009.

Fig. 81.

Elaborado por la autora.

Fig. 82.

Elaborado por la autora.

Fig. 83.

Elaborado por la autora.

Fig. 84.

Elaborado por la autora.

Fig. 85.

Elaborado por la autora.