

Paul Poiret y el Art Decó*

Lourdes CERRILLO RUBIO

Universidad de Valladolid

RESUMEN

El artículo busca valorar dos importantes vertientes de la personalidad del modisto francés Paul Poiret (1875-1944). Por una parte, su concepción de la figura del modisto como artista-creador, por otra su protagonismo en la formación del Art Déco. Para ello, revisamos dos contextos culturales significativos, el postromántico –su distinción social y teórica de la moda- y el vanguardista parisino –su extraordinaria apertura conceptual en las relaciones arte-artesanía-. Encontrando en estos ambientes, las claves para explicarnos esta novedosa dimensión de la moda y las aportaciones de Paul Poiret.

Palabras Clave : Paul Poiret; Art Déco; Moda; Modisto; Elegancia; Distinción; Moderno; Ciudad; Arte; Bohemia; Teatro; Corsé; Orientalismo; Tejidos; Perfume; Decoración; Vanguardia.

Paul Poiret and Art Deco

ABSTRACT

The main purpose of this article is to evaluate two important aspects of the personality of the French fashion designer Paul Poiret (1875-1944). We will firstly study his conception of designers as artist/creators and we will then go on to focus on his important role in the establishment of Art Deco. In order to achieve these aims, we will look at two important cultural contexts: the Post-Romantic -its social and theoretic distinction of fashion- and the Parisian Avant-Garde -its extraordinary conceptual revelation in the relationships between art and craftsmanship. In these two areas, we will find the key to explaining this new dimension of fashion and Paul Poiret's contribution to it.

Key words: Paul Poiret; Art Deco; Fashion; Fashion designer; Elegance; Distinction; Modern; City; Art; Bohemian; Theatre; Corset; Orientalism; Fabrics; Perfume; Decoration; Avant-garde.

SUMARIO. Introducción. La moda de los modistos. Paul Poiret o el arte de hacer moda. Su estilo Art Déco: contemporáneo y moderno.

Introducción

Entre los años 1955-1957, Christian Dior (1905-1957) fue invitado por la Universidad de la Sorbona para participar en un Seminario de verano dedicado a la “Civilización Francesa”. El 3 de Agosto de 1955, impartió su primera conferencia, dialogada con la profesora Jacqueline de Menou y dejó el texto escrito de la que

* El presente artículo está basado en la conferencia titulada “Paul Poiret” leída en el Museo del Traje de Madrid, el día 5 de Octubre de 2006, dentro del “II Ciclo de conferencias. Grandes creadores del diseño de moda”.

finalmente no llegó a pronunciar. En ambas, analizaba la figura del modisto estableciendo relaciones entre su trabajo y el de los artistas plásticos, perfilando de esta manera cierta “estética de la moda”, sustentada no solo en las evidentes conexiones de la costura con el dibujo, la arquitectura o la escultura, sino en lo que él llama tradiciones de calidad, refiriéndose a la vertiente artesanal de la Alta Costura. Era importante, en su opinión, preservar todos estos conocimientos para poder integrarlos en la nueva red de técnicas modernas cuando, tras la Guerra Fría, se abriese un nuevo periodo de lujo y refinamiento, en el que la Alta Costura encontrase una nueva razón de ser, hasta entonces admitía “La Mode est comme un abri”, que nos resguarda y protege¹.

Con esta intervención, Dior situaba al modisto en un escenario poco habitual en aquellos momentos, haciéndole partícipe del prestigio ofrecido por un moderno santuario de la cultura. Consciente de ello, la Sorbona había abierto las puertas a la moda, legitimada por su dimensión estética y revestida, tras un siglo de existencia, por cierta pátina de antigüedad. Era el momento en el que la Alta Costura estaba a punto de ceder el testigo a un nuevo fenómeno, el del Prêt-à-porter que, convertiría al mundo de la moda en un “incesante proceso de comunicación”². Proceso evidente en la conferencia de Dior, rotundo éxito mediático, seguida con atención por cuatro mil estudiantes. Dos años después, en 1957, el profesor Roland Barthes (1915-1980) iniciaba una serie de investigaciones sistemáticas entorno al vestido femenino para, desentrañar, a través del análisis semántico de esta materia, el saber que encerraban las imágenes de moda³. En este sentido, tanto las conferencias de Dior, como los escritos de Barthes, ilustran a la perfección dos aspectos vertebrados de la moda en la actualidad, el del modisto-creador y la moda-escrita, cuya procedencia nos interesa plantear de manera paralela al estudio de la figura de Paul Poiret.

La moda de los modistos

Uno de los caminos mejor trazados de nuestro hipotético recorrido nace en el París burgués del Segundo Imperio y en las transformaciones urbanísticas llevadas a cabo durante el periodo Haussman (1853-1869) que, llegarán a convertir a la capital de Francia en una ciudad de belleza extraordinaria. Sus nuevos bulevares, parques, cafés, teatros, serán inmediatamente motivo de inspiración principal para escritores, pintores, fotógrafos, periodistas, tematizando a través de sus obras la moderna vida urbana. Reflejo de una riqueza metropolitana inédita, la imagen del nuevo París ejercerá unapoderosísima atracción sobre jóvenes artistas y profesionales de todo el mundo, que viajan a la ciudad

¹ DIOR, Christian. 2003. Conférences écrites par Christian Dior pour la Sorbonne 1995-1957. Paris, p.51

² KÖNIG, Renè . 2002. La moda en el proceso de la civilización. Valencia, p.12

³ BARTHES, Roland .2003. El sistema de la moda y otros escritos. Barcelona, p.30

para participar de sus novedades y probar fortuna⁴. Surgen así los barrios de Montmartre y Montparnasse, propicios a la creatividad y las amplias avenidas dedicadas a las industrias de lujo, siendo la Rue de la Paix, junto a la Place Vendôme, la “montparnasse” de la Moda. Uno de los primeros en instalarse en ella, en 1857, fue el sastre inglés Charles Frederick Worth (1825-1895), a quien corresponde haber cambiado por completo los hábitos de la costura, dando paso a la figura del modisto⁵.

Tres fueron los pilares en los que Worth se apoyó para llevar a cabo esta pequeña revolución, en los talleres y costumbres, relacionada con el vestir decimonónico. Por una parte, su personalidad y formación, de la que nos habla el historiador del arte Hipolite Taine⁶, describiendo un carácter exento de la humildad vinculada a este trabajo artesanal realizado a domicilio. Muy al contrario, Worth alteró el itinerario consiguiendo que sus clientas –excepto la emperatriz Eugenia (1826-1920)- acudiesen a su “maison”, en la que, tras deleitar su vista y excitar su imaginación con suntuosas telas y antigüedades, estudiaba su estilo personal para componer un diseño adecuado a cada una de ellas. La seguridad de Worth era resultado de una formación singular, educada en el potencial de tejidos ingleses, en la perfección de su corte y en la afición por la pintura británica cuyas galerías de retratos había estudiado al detalle. Por otra parte, tanto su socio capitalista, el sueco Otto Gustaf Bobergh, como su esposa, principal modelo y relaciones públicas, la francesa Marie Augustine Vernet, contribuirán en buena medida, a la aparición y establecimiento de la primera marca de moda, avalada por la firma del modisto en todas sus creaciones.⁷ El distintivo de autoría será el signo de reconocimiento de la figura del modisto-creador, en un contexto muy específico plenamente preparado para su buena acogida, ya que realmente las innovaciones de Worth afectarán más a cuestiones estrictamente profesionales que estilísticas, planteamientos que la alta sociedad parisina sabe aceptar y entender. Porque si su refinamiento y extravagancia son nostálgicamente herederos del gusto rococó de la corte de María Antonieta (1755-1793), de igual manera la posición de Worth se asienta en la alcanzada por la modista de la reina Rose Bertin (1747-1813) y en su sorprendente ascenso personal⁸.

Paralelamente al renacer de la exclusividad indumentaria, mediante el original formato de la Alta Costura, impuesto por Worth, se produce en el ámbito

⁴ La bibliografía sobre este momento estelar es particularmente extensa, remitiéndonos solamente a la relacionada con la pintura Impresionista que, pondrá imagen a todas estas transformaciones. BLUNDEN, M y G. 1977. *Diario del Impresionismo*. Barcelona y HERBER, R.L.1989. *El Impresionismo*. Arte, Ocio y Sociedad. Madrid.

⁵ COSGRAVE, Bronwyn. 2005. *Historia de la moda. Desde Egipto hasta nuestros días*. Barcelona, pp.196-200.

⁶ Hipolite Taine en LAVER, James. 1988. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid, pp.186-187.

⁷ Podemos establecer cierto paralelismo entre esta decisión de Worth, la de firmar por primera vez las prendas de vestir y la de los pintores del Renacimiento. Pues la aparición de su firma en la obra fue decisiva para dar el paso de “artesano a artista”. GÁLLEGO, Julián. 1976. *El pintor de artesano a artista*. Granada. Del mismo modo, los artistas de la Edad Moderna, se sirvieron del traje para reafirmar su posición en la sociedad, siendo especialmente explícitos los autorretratos de la época.

⁸ Figura estudiada recientemente en profundidad, sobre todo en lo referente a aspectos de índole social relacionados con la clientela por SAPORI, Michelle.2003. *Rose Bertin. Ministre des modes de Marie-Antoinette*. Paris, pp.161-203.

intelectual un interés teórico por la elegancia y la moda, enmarcado en el esteticismo del siglo XIX, en su renovado aprecio del arte y la belleza, como respuesta a los acusados cambios de cuño técnico e industrial. Practicado por la élite cultural, por los protagonistas de excepción de la vida urbana de París, Viena o Londres, el esteticismo cristalizará en la figura del dandy, y quedará recogido en una específica y novedosa parcela literaria⁹. Compuesta por publicaciones periódicas, tratados, ensayos y novelas que poseen un denominador común, su fascinación e interés por describir las bellas apariencias, las aptitudes modernas que, la sensibilidad romántica está empeñada en depurar y conservar. Para ello, el pensamiento y la escritura serán herramientas imprescindibles, una obligada teoría dirigida a tender pasajes entre el arte y la vida, buscando el ennoblecimiento individual¹⁰. De sesgo acusadamente idealista, toda esta producción literaria aportó a la moda una preeminencia notable, configurando en buena medida el heterogéneo capítulo conceptualizado, para su estudio, como moda-escrita¹¹.

En los orígenes de este capítulo quedaron definidas algunas de sus regiones primordiales, en cuya cartografía se perfilan diferentes y modélicas vías de interpretación de la moda. El primer gran escritor y consumado dandy, dispuesto a reflexionar sobre estas cuestiones fue Honoré Balzac (1799-1850) quien en su “Tratado de la vida elegante”, 1831, describió con estilo pedagógico, propenso al aforismo, su propuesta para hacer la vida más poética, siendo la elegancia el principio orientador. Consciente de la dificultad de esta vía estética, pues la elegancia “es una facultad indefinible (¿el espíritu de nuestros sentidos quizá!)” “ensaya otras directrices de corte más pragmático y positivo, que le llevan a definir la “toilette” como “una ciencia, un arte, una costumbre, un sentimiento”, llegando a ser de esta forma “el traje el más enérgico de los símbolos”¹². Con esta lúcida valoración, Balzac avanza toda una sociología del vestir y se adelanta a las posiciones más abiertamente críticas del inglés Thomas Carlyle (1795-1882), para quien la indumentaria será sobre todo manifestación del mundo social¹³.

Amigo personal de Balzac en sus últimos años, Charles Baudelaire (1821-1867) abarca la más extensa y exótica de estas regiones seminales. Probablemente sus primeras ideas sobre moda aparecen en las críticas dedicadas al Salón de 1845,

⁹ Por su valor icónico destacamos a WILDE, Óscar. 2005. El retrato de Dorian Gray. Madrid, p.171 “... Para él, ciertamente, la Vida era la primera y la más grande de las artes, y todas las demás no eran más que una preparación para ella. La moda, por medio de la cual lo puramente fantástico se hace por un momento universal, y el dandismo que, a su manera, trata de afirmar la modernidad absoluta de la belleza, le fascinaban.”

¹⁰ BALZAC, Honoré. 1919. Tratado de la vida elegante. Historia y fisiología de los bulevares de París. Madrid, p.37. “...cuanto más han sufrido las cosas el influjo del pensamiento, más se han ennoblecido, depurado y engrandecido los detalles de la vida.”

¹¹ Tomamos la idea de estudio de Roland BARTHES, op.cit. p.262 (el vestido escrito). Aunque más que a un análisis del sistema retórico del vestido, aludimos a los escritos sobre moda y a sus múltiples referencias en la literatura de la época.

¹² BALZAC, Honoré. Op.cit, pp. 38, 101, 40.

¹³ Nos referimos a su enigmático libro “Sartor Resartus” (el sastre remendado), publicado en 1833. Por otra parte, tanto Balzac como Carlyle serán inmediato referente para el sociólogo alemán George Simmel (1858-1919) autor de ensayos tan significativos como “La cultura femenina” y “La filosofía de la moda”.

al reprochar a los pintores haberse olvidado de la vida moderna, de sus nuevos héroes vestidos con corbatas y zapatos de charol¹⁴. La moda aparece por tanto como uno de los componentes principales de lo moderno, cuyo carácter, disperso en los espléndidos escenarios y personajes de la gran ciudad, necesita conocer. Es así como Baudelaire descubre en la moda un agente extraordinariamente visible de la modernidad, es decir “de la belleza pasajera, fugaz, de la vida presente” y por tanto de los más elevados ideales de un tiempo histórico¹⁵. En esto coincidirán pintura y moda, en ser capaces de cifrar el gesto, la mirada contemporánea, tras haber comprendido el mundo, las razones internas y legítimas de sus costumbres. Y debido a ello, ambas pueden situarse en el centro de la moral y la estética de la época, elogiando la “alta espiritualidad del atuendo”¹⁶.

La sugestiva visión de Baudelaire, aportada en su “Pintor de la vida moderna”, encontrará continuidad en las personalidades de Stéphane Mallarmé (1842-1898) y Oscar Wilde (1854-1900), cuyo entusiasmo por la moda les llevará a editar las revistas “Woman’s World” y “La Dernière Mode”. Con su cita cerramos nuestro primer recorrido por una nueva concepción de moda, cifrada en el derecho a la singularidad y la estilización del gusto. No cabe duda de que estas creaciones y propuestas, no en menor medida que la modernidad de sus planteamientos, hicieron del vestir algo inolvidable¹⁷.

Paul Poiret o el arte de hacer moda

La distinción teórica de la que era objeto la moda, del mismo modo que el resto de las llamadas artes aplicadas¹⁸, propició el acercamiento de mundos hasta entonces marcadamente diferenciados, conectando al modisto con la todavía sacralizada figura del artista-creador, regidor de las Bellas Artes. Esta posición será inaugurada por el francés Paul Poiret (1879-1944) cuya fabulosa biografía y genio proteico¹⁹ configurarán la mítica del nuevo profesional²⁰. Porque si Worth había

¹⁴ Charles Baudelaire “Salón de 1845”, en PIZZA, A. “Baudelaire, la ciudad y el arte”. Presentación de BAUDELAIRE, Charles.2004. El pintor de la vida moderna. Murcia, p.35

¹⁵ BAUDELAIRE, Charles. Op.cit. , se trataría de “extraer de la moda lo que ésta puede contener de poético en lo histórico, de obtener lo eterno en lo transitorio.” pp. 137 y 91.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. Op.cit. p.123

¹⁷ LIPOVETSKY, Gilles.2004.El lujo eterno. De la era de lo sagrado al tiempo de las marcas. Barcelona, p.97

¹⁸ Corresponde a los socialistas utópicos ingleses John Ruskin (1919-1900) y William Morris (1834-1896) haber iniciado una nivelación más adecuada entre las bellas artes y las artes aplicadas, gracias al movimiento “Arts and Crafts”. Introduciendo una corriente creativa que atravesará la cultura artística del siglo XX. DUNCAN, Alastair.1995. El Art Nouveau. Barcelona y SEMBACH, Klaus-Jürgen.1993. Modernismo. La utopía de la reconciliación. Bonn.

¹⁹ BAUDOT, Françoise.1997. Poiret. Paris,p.5. Este autor ofrece una interesante síntesis de la vida y obra de Poiret, siendo más pormenorizado en datos biográficos y fuentes documentales el libro de Palmer WHITE. 1986. Poiret le magnifique. Le destin d’un grand couturier”.Paris. DESLANDRES. Yvonne. 1987. Poiret. Paul Poiret 1879-1944. London. Incluye un amplio catálogo y reproducción fotográfica de las creaciones de Poiret .

alcanzado, en el siglo XIX la autonomía del modisto, Poiret logrará en el siglo XX la de la moda, conquistando para ella un territorio que él mismo se encarga de explorar e ir definiendo mediante diferentes coordenadas. El pensamiento del cuerpo y sus relaciones con el vestido, la pasión por la belleza y su expresión en todas las artes, el decidido empeño en revelar su tiempo a través de su obra, fundamentarán esta autonomía y los principales logros del artista.

El eje generador de un paisaje propio, lo encontrará Poiret tras años de aprendizaje en las casas Doucet y Worth, en contacto con la más variada tipología indumentaria, presidida por trajes de ceremonia, teatrales y de calle. Con notables diferencias entre sí, tenían, no obstante en común el empleo del corsé, al tratarse de un elemento básico del vestido, en buena medida condicionante de su diseño y soporte de la figura. El corsé escondía y transformaba el cuerpo en una silueta ideal que, en los comienzos del siglo XX era reflejo de la exuberancia floral y el dramatismo orgánico del Modernismo. Poiret romperá con todo esto al suprimir el corsé, decisión arriesgada, tras la cual no cabía otra solución que la de inventar una nueva manera de vestir. Con su gesto subversivo, sencillo y eficaz, había acabado con un sistema secular²¹, basado en la diversificación ornamental de una estructura invariante. Su propuesta, en principio escandalosa, revolucionaria y por último canónica llegó en plena Belle Époque, en un momento abierto a los cambios, porque a pesar de la prosperidad y alegría de la época, comenzaba a ser evidente el desacuerdo entre el ritmo de los tiempos y un estilo de vida que estaba ya pasado de moda.²²

La liberación del cuerpo femenino, que venía siendo reclamada desde los ámbitos más avanzados de la sociedad²³, e igualmente la mayor libertad en la dinámica de la moda, al no estar sometida a ningún elemento standard, supondrán, en la trayectoria de Poiret sus aportaciones más tempranas, definitivas y funcionales. Sin embargo, su genialidad tal vez radique en una forma totalmente vanguardista de hacer moda, implicando por completo su personalidad y

²⁰ SHATTUCK, Roger.1991.La época de los banquetes. Orígenes de la vanguardia en Francia: de 1885 a la Primera Guerra Mundial. Madrid, pp. 19-38. Repara en la importancia de la formación de estos mitos modernos, porque en ellos se presenta más claro y vivo el pasado. Ideas similares encontramos en PÉREZ ROJAS, Javier.1990. Art Déco en España. Madrid, pp.15-20.

²¹ Indudablemente todas las monografías dedicadas a Poiret e igualmente las historias de la moda destacan esta notable aportación, siendo muy elocuente la valoración de MORALES, María Luz.1956. La Moda, el traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX. Barcelona , p.96 :“ El corsé fue el gran fetiche del atavío femenino durante cerca de tres siglos. En el transcurso de los cuales se unieron para derribarlo, para desprestigiarlo, para triturarlo, gentes tan dispares como los sacerdotes y moralistas, los médicos e higienistas e incluso los artistas: pintores y escultores”.

²² La diseñadora y arquitecta irlandesa Eileen Gray (1879-1976) comentaba recordando aquellos años : “.yo quería hacer cosas acordes con nuestro tiempo , algo que era posible pero que nadie hacía. Vivíamos en un ambiente completamente pasado de moda”, en GRUBER, Alain (Dir). 2000. Las Artes decorativas en Europa (Tomo II). Del Neoclasicismo al Art Déco. Madrid, p.521.

²³ ZWEIG, Stefan.2004. El mundo de ayer. Memorias de un europeo. Barcelona, pp.102-103. Describe con magistral ironía los inconvenientes del corsé, concluyendo: “.esta figura de “dama” que ya es historia, a pesar del perfume que dejaba a su paso, a pesar de los adornos con que estaba cargada y de las blondas, los volantes y los colgajos preciosos, daba la impresión de ser alguien infeliz”.

desafiando un destino, finalmente “maldito”²⁴. El arte de hacer moda, tendrá para Poiret un precio similar al que pagarán tantos otros creadores, protagonistas de lo que realmente fue una nueva cosmogonía artística²⁵.

El interés de Poiret por ese mundo fue paralelo al que sintió por la costura, iniciándose en estas dos curiosidades y aficiones en la infancia. Sin duda el medio familiar –sus padres poseían un comercio de tejidos en el centro de París– determinó sus vocación, aunque, paradójicamente, la temprana quiebra de sus negocios, le dejará tiempo para dedicarse intensamente a la pintura. Educado en un prestigioso colegio parisino, donde adquirió conocimientos en lenguas clásicas y orientales, su trabajo junto al modisto Jacques Doucet (1853-1929) reputado coleccionista, experto en poesía y mecenas de la vanguardia²⁶ le ofreció la posibilidad de ampliar considerablemente su bagaje cultural. Doucet, será siempre un modelo para Poiret, cuya sólida formación se aprecia en el refinamiento de la correspondencia que mantiene con su futura esposa Denis, trufada de citas de Baudelaire²⁷ y en su delicioso libro “Vistiendo la época”. La cultura no se improvisa advertirá en él, por eso un creador debe estar siempre enriqueciéndola con lecturas, viajes, visitas a museos, pensamientos²⁸. Esta vertiente marcadamente intelectual de la personalidad de Poiret, capaz de producir nuevas ideas y su temperamento vitalista, fueron los motores de una serie de cambios sin precedentes en la Alta Costura, poniendo las bases de lo que un siglo después conforma el “universo de la moda”.

En 1903 se independizaba, comenzando una carrera en la que pronto destronará a Worth y Doucet, consecuencia de una mentalidad más avanzada que la de sus maestros. Poseedor de una visión propia de la costura, sabrá aprovechar los avances científicos, tecnológicos y advertir las necesidades de una clientela de extracción artística, profesional, cosmopolita. De tal manera que, en apenas diez años la sucesión de novedades presentadas le proporcionarán un éxito absoluto. Dos objetivos centraron esta década interrumpida por la Primera Guerra Mundial, alcanzar la fama de sus maestros, para lo cual pondrá en marcha toda una serie de originales recursos y mantenerse al corriente de cualquier innovación, cuyo resultado más inmediato será la expansión de la moda al mundo de la decoración.

Desde el primer momento concedió suma importancia a la presentación y difusión de su moda, por eso los amplios escaparates de la calle Auber, su iluminación y decoración estacional, se vieron pronto sustituidos por la residencia cortesana de Faubourg Saint-Honoré, transformada por el arquitecto Louis Süe (1875-1968) en suntuosa casa de modas y vivienda privada del modisto. Los salones, escalinatas, jardines, fueron escenarios idóneos para sus fiestas y

²⁴ BOUILLON, Jean-Paul. 1989. *Diario del Art Déco 1903-1940*. Barcelona, p.254.

²⁵ Henri Matisse en DAIX, Pierre. 1991. *Diario del Cubismo*. Barcelona, p. 37.

²⁶ MACKRELL, Alice. 2005. *Art and Fashion. The impact of art an fashion and fashion on art*. London, pp.114-116.

²⁷ Paul Poiret en WHITHE, Palmer. *Op.cit*, p.67

²⁸ POIRET, Paul. 1989. *Vistiendo la época*. Barcelona, p.116

desfiles²⁹, y la incipiente colección de obras de arte³⁰ servirá de marco inusual para vanguardistas fotografías de moda, llevadas a cabo por Man Ray (1890-1976)³¹. Con anterioridad había ensayado maneras tan exclusivas como la publicación de catálogos ilustrados³² y la edición del perfume “Rosine”, producido y comercializado en establecimientos propios. Finalmente, los viajes de promoción con sus modelos, las numerosas conferencias impartidas por las principales capitales europeas y americanas, contribuyeron a crear la primera imagen de marca rápidamente imitada, incluso en su distintivo inicial –la letra P bordada- ahora exterior. Por otra parte, el contacto con centros creativos tan relevantes como Viena, Berlín, Munich, Bruselas, Londres, le dará nuevos ánimos para poner en marcha empresas tan atractivas como aventuradas. En este sentido, la creación en 1911 de la escuela de diseño y taller de decoración “Martine” fue toda una lección de mecenazgo artístico, en la que Poiret empeñó su futuro para expresar su estilo.

Su estilo Art Déco: contemporáneo y moderno

La voluntad de estilo de Poiret, comienza a manifestarse en plena juventud, viviendo la bohemia de Montmartre junto a sus amigos pintores Maurice de Vlaminck (1876-1958), Kees Van Dongen (1877-1968), André Derain (1880-1954) o Francis Picabia (1879-1953) y de forma paralela en su aprendizaje junto a Doucet, experimentado las posibilidades creativas de la indumentaria teatral. Modisto de Sarah Bernhardt y Réjane, Poiret colaboró con su maestro en distintas ocasiones, sintiéndose especialmente satisfecho con la realización del “Abrigo” del cuarto acto de *Zaza*, cuyos colores, tejidos y formas hacían presentir al público el desenlace trágico de la obra³³. El vestuario teatral era, ante todo, un excepcional vehículo de comunicación y su irrealismo permitía desarrollar libremente la fantasía de creador, adaptando la prenda al que años más tarde definirá como ideal de la Alta Costura, “...une robe, comme un portait fidèle, reflète un état d'âme”³⁴.

Plenamente acorde con esta concepción de su trabajo, Poiret encuentra en el teatro y el cine los medios idóneos para el ejercicio estilístico, ofreciéndole también el mundo de la escena un magnífico laboratorio en el que ensayar diseños que después adaptará al vestido real. Cuestiones las dos, fundamentales en su carrera, determinantes de su acusada tendencia al idealismo y de su maestría absoluta para componer el personaje. Tal vez sean ambas consecuencia de cierta

²⁹ SACHS, Maurice. 2001. *París canalla*. Madrid, p.151 “El local más divertido, más bonito de París, es el Oasis de Paul Poiret, un teatro instalado en su mansión de los Campos Eliseos”.

³⁰ DAI, Pierre. 2002. *Historia cultural del Arte Moderno*. Madrid, p.80. Menciona obras de Matisse, Picasso, Van Dongen, Brancusi, Derain, Modigliani, Segonzac, esculturas chinas y bronce pompeyanos en la colección de Paul Poiret.

³¹ LOTTMAN, R. Herbert. 2003. *El París de Man Ray*. Barcelona, pp.63-64

³² Reeditadas parcialmente por THORNTON, Nicolle. 1997. *Poiret. All colour paper Backs*. London

³³ POIRET, Paul. Op.cit, p.28

³⁴ Paul Poiret en WITHE, Palmer. Op.cit, p.10

insatisfacción frente al mundo, que le lleva a buscar en paraísos lejanos las fuentes de inspiración³⁵. Su esposa y mejor modelo Denis Boulet explicaba con toda sinceridad sus primeras impresiones al vestir la ropa de su marido “qui vous habilla comme si vous sortiez d’un pays enchanté”, confirmando con el paso de los años el bienestar y la seguridad que sentía al llevar los vestidos de Poiret, porque “C’est inouï je les sens faire corps avec moi”³⁶. Segunda piel, como quería Mallarmé, ensoñación, estado del alma, el vestido entra con Poiret a formar parte del gran bucle estético con el que romanticismo y simbolismo habían envuelto la vida, descubriendo las condiciones de la belleza en una teoría artesana del arte y artística de la artesanía³⁷.

Si el teatro desvelaba al modisto la vertiente narrativa de la indumentaria, en igual medida su vocación plástica le hace privilegiar aspectos puramente visuales de la misma, inspirándose en la escultura, danza y pintura para llevar a cabo su renovación. Serán por lo tanto las bellas artes, las que le ayudarán a vestir un cuerpo liberado del corsé, traduciendo sus volúmenes y movimientos en nuevas formas y colores, necesariamente variadas por su carácter práctico, premeditadamente artísticas por deseo de su creador³⁸. En este sentido, su inicial búsqueda de la naturalidad de la figura y la casi paralela recuperación del cromatismo en las telas, se apoyan abiertamente en las innovaciones introducidas en el campo de las artes por Auguste Rodin (1840-1917), Isadora Duncan (1877-1927) y Henri Matisse (1869-1954). Coincidentes en un principio liberador respecto a convencionalismos académicos y en su recuperación de los valores primordiales de cada disciplina artística, a ellos alude Poiret en sus escritos y entrevistas, teniendo especial amistad y relación profesional con la bailarina americana, ofreciéndole en su palacete la “Fiesta de Baco” y su, también compartida, seducción por los orígenes.

Reactivada por los importantes descubrimientos arqueológicos de Schliemann (1822-1890) y Evans (1851-1941), de la actualidad del mundo clásico surgirán las primeras ideas innovadoras de Poiret. Él mismo confesó que mientras estudiaba la escultura griega aprendió a utilizar como soporte del vestido los hombros en vez de la cintura, de tal manera que la tela envolviese al cuerpo de forma natural³⁹. Por otra

³⁵ FLANNER, Janet. 2005. París era ayer (1925-1939). Barcelona, p.255. “Fue un hombre que dejó su impronta en los gustos de la época, pero a quien su época jamás satisfizo. Siempre intentó instalarse en otros siglos, como si para él el tiempo fuese opcional”

³⁶ Denis Boulet en WHITE, Palmer. Op.cit, p.11

³⁷ Teoría desarrollada en las diferentes colonias artísticas del movimiento modernista, defendida especialmente por Henry van de Velde (1863-1957). SEMBACH, Klaus-Jürgen. Op.cit.pp.41-57. POIRET, Paul. Op. Cit, p.200.” ¿Soy un loco cuando intento llevar el arte a mis vestidos , o cuando digo que la alta costura es un arte? “. Modernismo y Art Déco se sucederán sin solución de continuidad, por eso sus límites son en principio difusos. GÁLLEGO, Julián.1973. La boga de los veinte. *Goya*, 114, pp.362-363. En cualquier caso, el nombre que este nuevo movimiento decorativo adoptará en Francia es suficientemente explícito de su vinculación con el “Gran Arte”. Una de las últimas revisiones sobre estos temas : TORRENT, Rosalía y MARÍN, Juan.2007.Historia del diseño industrial. Madrid, pp.225-242.

³⁸ POIRET, Paul. Op.cit,p.217. « .he creado formas nuevas que unas veces eran estuches y dalmáticas y otras corolas y campanas. Les he dado una reputación mundial y el respeto del público.”

³⁹ Paul Poiret en DESLANDRES, Yvonne. Op.cit, p.96.

parte la constitución esbelta de Denis, con quien había contraído matrimonio en 1905, le ofrecía una figura muy adecuada para estas túnicas ligeras, en cuya sencilla hechura introduce el encanto sensual del talle alto. Esto le permitió presentar en 1906 su primera colección de vestidos sin necesidad de corsé, causando gran sensación. La llamada a partir de entonces línea huso, vague, helénica se caracterizaba por su suavidad y fluidez, cerrando ligeramente la silueta en el talle -por la rosa emblema de la casa- y en los extremos, en vez de abrirse en forma de látigo. Los modelos “Josefina”, 1906 y “Eugenia”, 1907, iniciaron la revolución Poiret a modo de homenaje al Estilo Directorio⁴⁰, aunque el referente clásico se verá inmediatamente enriquecido por un marcado orientalismo. Expresado en la superposición de prendas, transparencias, tocados, la suntuosidad de los tules, gasas, satenes, terciopelos y la intensidad del colorido rojo, cereza, malva, azul, violeta, verde, igualmente fauvista, los modelos “Pompon”, 1911 y “Blidah” del mismo año, con estampación de nenúfares son altamente significativos de esta fusión de influencias en un eclecticismo de gran plasticidad.⁴¹

La atracción por Oriente era un claro componente del gusto contemporáneo, incentivado por las Exposiciones Universales de 1889 y 1900, en las que París había prestado especial atención a territorios coloniales, y por la instauración del libre comercio que permitió la apertura de magníficos establecimientos como L'Art Nouveau de Siegfried Bing⁴², a ellos vendrán a sumarse a partir de 1909 los “Ballets Rusos” de Serge Diaghilev (1872-1929) cuya puesta en escena tiñó de exotismo los años previos a la Guerra. Las representaciones de “Cleopatra”, “Scheherazade”, “El pájaro de fuego” o “La consagración de la primavera” fueron un auténtico fenómeno cultural y social, gracias a la calidad de la música de “Los cinco”, especialmente Rymsky Korsakov y Stravinsky, al virtuosísimo de la danza de Fokine y Nijinsky y al nuevo decorado y vestuario del pintor León Baskt (1866-1925). Su arte misterioso, sensual, colorista, bellísimo en opinión de Marcel Proust (1871-1922) será una fuerte referencia para la moda y decoración de interiores⁴³. Poiret, había introducido esta tendencia orientalista unos años antes en vestidos inspirados en caftanes, abrigos envolventes basados en el diseño de quimonos japoneses, pantalones holgados, tipo harén, faldas trabadas, o de medio paso, faldellines con ahuecadores exteriores y un

⁴⁰ Una revolución compartida por los círculos vieneses, concretamente por Emili Flöge, novia de Gustav Klimt, que estaba al frente de la casa de modas más prestigiosa de Viena, quien creó en fechas muy similares a las de Poiret los “vestidos reforma”, “vestidos artísticos”, inspirados en las túnicas clásicas, el caftán árabe y el Nô japonés. BRANDSTÄTER, Christian. *s/f. Klimt y la moda*. Madrid. El referente clásico griego inspirará el velo Knossos y el vestido Delphos de Mariano Fortuny. VV.AA. 1999. Mariano Fortuny. Venezia. Siendo en realidad todas estas nuevas líneas reinterpretaciones de maneras universales de vestir, ideadas por antiguas civilizaciones.

⁴¹ BAUDOT, François. Op. cit. p. 76. LEGRAND-ROSSI, Sylvie. 1998. *Touches d'exotisme. XIVE-XXe siècles*. Paris, pp. 113-145.

⁴² GREEN, Christopher. 2000. *Arte en Francia 1900-1940*. Madrid, p.25

⁴³ CERRILLO RUBIO, Lourdes. 1982. “El nuevo decorado en los Ballets Rusos de Serge Diaghilev”. *Revista de Investigación*. Tomo VI, nº 1-2, pp.33-52. POZHARSKAYA, Militsa and VOLODINA, Tatiana. 1990. *The art of the ballets Russes. The russian seasons in Paris 1908-1929*. New York, pp. 52-120.

amplio repertorio de turbantes, airones, bandeaux, adornados con cabujones, perlas y barboquejos. La mezcla de culturas pertenecientes al continente asiático era propia de esta tendencia, siendo su distintivo el lujo de los tejidos, sedas brocadas, lamés dorados, guarniciones de piel, el refinamiento de broches, alamares, galones y la fantasía de sus bordados multicolores, étnicos, con motivos de frutas exóticas, flores y cachemires. A sus primeros modelos “Cairo”, “Ispahán”, 1907, seguirán los abrigos “Confucius”, “Battick”, 1911, “Sultana”, 1913 o los más tardíos “Mandchou”, 1921 y “La Source”, 1924 en recuerdo de las fuentes de Fez⁴⁴. La mayor parte de ellas eran prendas de ocio, pensadas para vestir el lado ceremonioso de la vida o para disfrutar de la voluptuosa decoración de los nuevos interiores domésticos, adornados con cojines, alfombras y celosías. Poiret, mantendrá este estilo a lo largo de toda su carrera, siendo uno de sus momentos álgidos la celebración de la fiesta titulada “Las mil y dos noches”, el sábado 24 de junio de 1911. En su preparación intervinieron los pintores Raoul Dufy (1877-1953), Georges Lepape (1887-1971), el escritor Jean Cocteau (1889-1963) y el matrimonio Poiret, decorando los jardines y salones de su residencia a modo de palacio asirio, poblado de aves, animales raros, esclavos, odaliscas, sultanes, entre los más de trescientos invitados vestidos “a la persa”⁴⁵. Todo este violento orientalismo de sus fiestas y trajes fue la expresión visual de una constante en su moda, cuyo éxito propiciaron los “Ballets Rusos”, y el reflejo de su fastuoso arte de vivir⁴⁶. La pasión por Oriente, alimentada en la pintura de Eugene Delacroix (1798-1863) y en los museos ingleses, le llevará a realizar varios viajes por el Norte de África acompañado por artistas amigos, en su barco “Le Nomade” y a patrocinar “El Oasis” teatro privado instalado en su jardín.

Convencido de que su manera de actuar y entender la moda estaba creando estilo, Poiret quiso recoger sus creaciones en catálogos ilustrados en color, acometiendo este proyecto mediante la publicación en 1908 de “Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe”. Excepcional dibujante de prensa, Iribe (1883-1935) presentó los vestidos mediante personajes que discurrían por habitaciones contemplando bellos objetos y muebles, introduciendo de esta manera una acusada narrativa ambiental. De línea clara, colores planos, composiciones armoniosas, el “Album Iribe” pasó a ser una pequeña obra maestra cuya continuidad llegará en 1911 con “Les Choses de Paul Poiret, vues par George Lepape”. Joven pintor formado en la Escuela de Bellas Artes de París, las imágenes de Lepape ilustran propuestas de diseño y decoración, utilizando modelos que alternan su protagonismo y monumentalidad con escenarios de aire japonés. Componiendo y diferenciando, de manera magistral, escenas íntimas y sociales⁴⁷.

⁴⁴ DESLANDRES, Yvonne. Op.cit, pp.93-215.

⁴⁵ Claude Lepape en LEPAPE, Claude, DEFERT, Thierry.1983.Georges Lepape ou l'élégance illustrée.París, p.63

⁴⁶ BEATON, Cecil.1990. El espejo de la moda .Barcelona, pp.121-129.

⁴⁷ Capítulo importante en la carrera de Paul Poiret , mereció la edición de la monografía de Nicole THORNTON, op.cit. En ella se presta atención especial a Iribe y Lepape, incluyendo otros ilustradores que colaboraron con Poiret, caso de Eduardo García Benito(1891-1953). ORTEGA COCA, Teresa.1999. Eduardo García Benito y el Art Déco.Valladolid, p.57. Dibujos y diseños de Erté (1892-1990) para Poiret han sido publicados en BLACKMAN, Cally.2007.100 años de ilustración de moda. Barcelona, p.31.

Mediante la realización de estos catálogos, moda e interiorismo habían quedado traducidos al lenguaje plástico, ofreciendo las primeras alternativas estilísticas para la renovación de las artes aplicadas. En este sentido Poiret, situaba toda su labor creativa en el origen de un nuevo movimiento de adaptación al mundo moderno, inaugurando el mismo año de la publicación del “Álbum Lepape” la escuela de diseño “Martine”⁴⁸. Para ello se había servido del modelo austriaco, cuyos “Talleres Vieneses”, previamente visitados, le aportarán referencias organizativas para el complejo centro de estudios, diseño y decoración llamado Martine, como una de sus hijas. En principio contó con la colaboración de los pintores Dufy y Erté y de los diseñadores Mario Simon y Léo Montan, dedicados a la investigación de materiales, técnicas, sobre todo de estampación de tejidos, al diseño de muebles y objetos decorativos, encargándose también de impartir clases en la escuela. Junto al riesgo de su falta de financiación exterior, la mayor apuesta radicó en la propia concepción de la “École Martine”, pensada para que jóvenes sin preparación previa, desarrollasen su creatividad en contacto con la naturaleza, favoreciendo así la frescura e ingenuidad de sus dibujos. Convertidos en motivos decorativos se utilizaron tanto en tejidos como en papeles pintados, alfombras, tapices, cerámicas, siendo esta interrelación típica del Art Déco. Por lo que respecta al “Atelier Martine” desarrolló un estilo, en muchos aspectos similar al de su moda, en el que el orientalismo, la inspiración tribal africana, la Secesión Vienesa y la pintura del Aduanero Rousseau (1844-1910) se mezclaban con inusitada fantasía⁴⁹.

Iniciativa absolutamente moderna, la de vincular moda y decoración, incidía en la importancia que tras la remodelación de la ciudad, adquiría la actualización de la casa. Jacques Doucet fue uno de los primeros en advertir esta necesidad contando con la colaboración del “Atelier Martine” en su estudio de Neuilly, sumándose a su reconocimiento el del arquitecto Le Corbusier (1887-1965) que calificará de labor brillante la iniciativa de Poiret⁵⁰. Pero un agradecimiento oficial junto a la pública expresión de esa labor llegará con la “Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas” celebrada en París en 1925. En su inauguración el Comisario y Director General de Bellas Artes, reconocerá la deuda con Poiret, debido al fomento de la decoración interior y a su especial contribución al nivel artístico de la Alta Costura⁵¹. El entusiasmo de Poiret por la celebración de un acontecimiento

Quedando patente la calidad de la ilustración de moda a comienzos de siglo en WEILL, Alain. 2000. La moda parisina. La Gazette du Bon Ton 1912-1925. Paris.

⁴⁸ “...Dufy fue quien animó a su creación y puede decirse sin temor a equivocarse que ambos fueron los que abrieron el camino a las artes aplicadas modernas francesas, y a lo que hoy conocemos normalmente con el nombre de Art Déco”. Dan Klein en GRUBER, Alain (Dir) Op.cit, p.472. Una valoración similar la aporta BOUILLON, Jean-Paul. Op.cit, p.92 “...ese primer Art Déco parisino sale de la moda para proyectarse en el diseño gráfico y, a partir de ahí, en el interiorismo.”

⁴⁹ En diferentes ocasiones menciona Poiret -Vistiendo la época- la creación de esta empresa y sus relaciones con el arquitecto Josef Hoffmann (1870.1956) y el pintor Gustav Klimt (1862-1918), aportando datos precisos sobre los artistas y método de trabajo de “Martine” Alastair DUNCAN. 1994. El Art Déco. Barcelona, pp. 39-40 y MASSEY, Anne. 1995. El diseño de interiores en el siglo XX. Barcelona, pp. 95-96

⁵⁰ Le Corbusier en Jean-Paul BOUILLON. Op. cit, p.176.

⁵¹ WHITE, Palmer. Op. cit, p.236

esperado desde hacía años, le llevará a singularizar su participación mediante tres grandes barcas atracadas bajo el puente de “Alejandro III”, dedicadas a otros tantos escenarios de la vida y placeres cotidianos “Amours”, “Délices”, “Orgues”, moda perfumes, restauración, decoración, puestos al servicio de unos visitantes que acudieron en menor medida de lo previsto. La “Avenida de las Boutiques”, el “Pabellón de la Elegancia”, al cargo de su buena amiga Jeanne Lanvin (1867-1946) y la “Boutique Simultánea” de Sonia Delaunay (1885-1974) completaban la presencia de setenta y dos casas de modistos parisinos, que en estos “Años Locos” protagonizaban una nueva revolución, la de la falda y cabello corto, distintivos de la “garçonne”, exponente del funcionalismo de Coco Chanel(1883-1971)⁵².

Poiret, también había evolucionado, en 1914 declaraba a la revista “Haper`s Bazar”, las modas no se crean se revelan están en el aire, él nos trae las ideas necesarias para hacer lo que corresponde a cada tiempo⁵³. Acorde con estos pensamientos, durante los años veinte trasladará su casa de modas a la Rotonda de los Campos Elíseos, interviniendo en la decoración el metalista Edgard Brandt, encarga una nueva villa al arquitecto Robert Mallet-Stevens (1886-1945) realizada en estilo internacional y lleva a cabo una extraordinaria depuración de sus vestidos, marcada por su mayor intelectualismo. Simplifica las líneas, prefiriendo formas tubulares en los modelos urbanos “Street”, “Bibendum”, 1922, emplea motivos tradicionales sometiéndolos a gran sofisticación “Vestido en seda tartán”, 1926 e introduce estampados geométricos, procedentes de la pintura vanguardista, en diferentes abrigos de 1923⁵⁴. Sin embargo, su estilo de vida, que no había cambiado a pesar de la crisis comercial sufrida tras el cierre de su casa de modas durante la Guerra, y una notable falta de adaptación financiera en la gestión de sus negocios, le llevarán a la ruina económica, cerrando prácticamente todas sus empresas en 1929. Retirado en la inacabada villa de Mézy sur-Seine comenzará a pintar y escribir sus memorias, vinculándose también a proyectos vanguardistas teatrales y cinematográficos, llevados a cabo junto a Colette, René Clair, Fernand Léger y Marcel L`Herbier. Actividades de índole diversa, capaces de contagiar la pasión que siempre sintió por el “movimiento artístico”, constituyen hoy su último legado, auténticos documentos junto a la totalidad de su vida y obra, en los que podemos no sólo leer y visualizar los orígenes de la moda (moderna)⁵⁵, sino también explicarnos su renovado y universal protagonismo en el imaginario de nuestro tiempo.

⁵² BENTON, Charlotte, BENTON, Tim and WOOD, Ghislaine (Edited by).2003. Art Deco 1910-1939.London, pp.157-164.

⁵³ Paul Poiret en WHITE, Palmer. Op.cit, p.217

⁵⁴ Publicados por DESLANDRES, Yvonne. Op. cit, pp.177-198 y LUSSIER, Suzanne.2003. Art Deco Fashion. London, p.14

⁵⁵ BOUILLON, Jean-Paul.Op.cit, pp.165-188. Aporta una síntesis de la multiplicidad ornamental y de tendencias puesta de manifiesto en la Exposición del 25, variedad y diversidad plenamente caracterizadora del Art Déco. Para ello se sirvió de calificativos de época que englobaban a los artistas en dos grandes corrientes: los contemporáneos y los modernos. Aunque sitúa a Paul Poiret en la primera, por su inspiración en el pasado, lujo de sus tejidos y materiales utilizados en decoración, creemos que la actitud del modisto y aportaciones esenciales, preparaban claramente el porvenir, componente fundamental de los modernos. De ahí el sentido de nuestras conclusiones y valoración.