

**UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**GRADO EN HISTORIA DEL ARTE**



**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**PAUL POIRET. VISTIENDO UN PERÍODO**

**DE CAMBIOS**

**Alumna: Patricia Pérez Sánchez**

**Tutora: María Concepción Porras Gil**

**(Curso Académico 2015-2016)**







# **ÍNDICE**

## **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**

**I. 1 Justificación del tema escogido y objetivos propuestos en el TFG**

**I. 2 Elaboración del estado de la cuestión y metodología seguida para el TFG**

## **CAPÍTULO II: CONTEXTOS**

**II. 1 Contexto histórico y social**

**II. 2 París, la Meca de la moda: antecedentes de Paul Poiret**

## **CAPÍTULO III: PAUL POIRET**

**III. 1 Biografía de Paul Poiret (1879-1944)**

**III. 2 Estilo de Paul Poiret: de la *femme ornée* a la *femme libérée***

**III. 3 Paul Poiret difunde su marca**

**III. 4 Más allá de los retales**

## **CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES**

## **BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA**



# **CAPÍTULO I: INTRODUCCIÓN**



## **I. 1 Justificación del tema escogido y objetivos propuestos en el TFG:**

El motivo por el cual he decidido tratar en el presente trabajo a Paul Poiret es, en primer lugar, por mi gusto personal hacia mundo de la moda. Asimismo, me pareció interesante investigar sobre este modisto en concreto, no solo por la simple labor de confección, sino por los cambios que realizó en la elaboración formal de los diseños, rompiendo con el anterior sistema de indumentaria femenina que estaba impuesto y creando unos nuevos códigos estilísticos que perdurarían hasta nuestros días. Por ello, su figura conforma un hito dentro de la creación, por lo que corresponde considerarlo el iniciador de la moda contemporánea.

Por otro lado, los objetivos de este Trabajo de Fin de Grado tienen como propósito dar a conocer los cambios que experimenta la moda de principios del siglo XX, de la mano de este modisto. Pero no solo eso, sino demostrar con ello que el vestir no es simplemente el acto de cubrir el cuerpo, sino que va además en consonancia con el contexto histórico al que pertenece. Por tanto, aquí se quiere demostrar que la moda sería un elemento revelador de la identidad de una época, de tal manera que la evolución que dicha moda experimenta estaría ligada a los mismos cambios que se dan en una sociedad.

## **I. 2 Elaboración del estado de la cuestión y metodología seguida para el TFG:**

Para elaborar este trabajo, se ha procedido, en primer lugar, a la lectura de la autobiografía de Paul Poiret<sup>1</sup>, pues esta, al venir de la mano del mismo modisto cuya labor es objeto de estudio en las siguientes páginas, supone ser la fuente más fiable y cercana a él que se pueda tener.

Aparte de este libro, los escritos sobre moda de la profesora Lourdes Cerrillo Rubio han supuesto también el otro pilar fundamental, sobre el cual investigar acerca del diseñador. Ella, en su libro *La moda moderna. Génesis de un arte nuevo*, ha plasmado la evolución que sufre la moda en los últimos tiempos, deteniéndose en gran medida en la figura de Poiret. Lourdes Cerrillo Rubio recoge también en su libro una ingente bibliografía que ha sido definitiva a la hora de realizar este estudio, permitiendo el contacto de textos como: *El Art Déco*, de Alistair Duncan, *Poiret le magnifique. Le destin d'un grand couturier*, de Palmer White, y *Poiret. Paul Poiret 1879-1944*, de Yvonne Deslanders y Dorothée Lalanne; todos ellos indispensables para conocer mejor la figura de Poiret.

Tras haber tomado como base estas dos anteriores bibliografías, se quiso profundizar aún más en los diferentes aspectos que engloban la figura de Paul Poiret. Para ello, se hizo uso de los diferentes artículos de revista que tratan sobre la moda, sobre todo los que corresponden a *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, la revista del Museo del

---

<sup>1</sup> POIRET, P., *Vistiendo la época*, Barcelona, 1989.

Traje de Madrid; otros libros específicos de moda, como por ejemplo *Moda: el siglo de los diseñadores 1900-1999*, de Charlotte Seeling, o *100 ideas que cambiaron la moda*, de Harriet Worsley; así como también alguna página web.

Para la conclusión, se ha hecho una recapitulación de la labor de Paul Poiret, añadiendo, además, tanto las aportaciones que este proporcionó como la influencia que su forma de trabajar supuso en posteriores diseñadores. Asimismo, tomando como ejemplo a Poiret, se ha hecho una reflexión sobre lo que la moda supone, en relación con la sociedad en la que se esta se desarrolla. Para ello, se ha hecho uso de bibliografía que trata el tema de la moda, más allá de sus aspectos técnicos y formales, como: *Filosofía de la moda*, de Georg Simmel, *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, de Gilles Lipovetsky, o *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, de María del Cristo González, Mattoo Mancial, Gloria Franco Rubio, José Antonio Miranda y Juan Gutiérrez.

## **CAPÍTULO II: CONTEXTOS**



## II. 1 Contexto histórico y social:

Paul Poiret, el gran artista de la moda a quien vamos a dedicar las siguientes páginas, se sitúa en el marco geográfico del París de 1900, una ciudad vital y cosmopolita que encierra el recuerdo de una época llena de exuberancia y optimismo. Una época que, por su esplendor científico, tecnológico, económico y social, fue conocida por todos con el nombre de *Belle époque*.

Pero, en primer lugar, cabría destacar el contexto socio-político en el que esta ciudad se desenvuelve, pues este, es un pilar fundamental para comprender cómo se ha ido fraguando la mentalidad de la sociedad francesa a lo largo de todo el siglo XIX, hasta desembocar en el cambio de siglo.

Tras la Revolución Francesa, el país vivió a lo largo del siglo XIX un período muy convulso. Los regímenes políticos iban intercambiándose en poco tiempo, de manera que se sucedían repúblicas, restauraciones e incluso revoluciones.<sup>2</sup> Unos cambios políticos que trajeron consigo hambre, miseria, agotamiento y guerras.

Finalmente, tras las guerras franco-prusianas se pone fin a ese triste período de agitaciones, y al llegar a 1900 todo parece iluminarse.

Se puso de manifiesto una era en la que se perseguía una idea de progreso que surgió dentro de una sociedad cuyas ansias de innovación y radicalidad se proyectaron en diversos campos. Es aquí, precisamente, cuando se dio comienzo a la *Belle époque*, un período de fascinación y derroche, con ínfulas de inmortalidad y de divertirse por encima de todo. Fue ese sentimiento colectivo de seguridad y confianza lo que retroalimentó los avances científicos y tecnológicos, que permitieron llevar una vida más aliviada y ociosa, y cuya doctrina positivista hizo que se creara entre las altas esferas sociales un sentimiento de rechazo hacia el pasado.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Tras la Revolución Francesa (1789), la burguesía encuentra su lugar como clase dominante, lo cual se debe a que empezó a existir un nuevo medio por el que se regirían las distintas clases sociales: el dinero, desplazando de ese modo a la aristocracia de sangre. Por otro lado, debido a esta nueva formación sociológica y a la, cada vez más, enriquecida y prestigiosa burguesía, apareció de forma análoga el proletariado. Por tanto, ese mismo hecho que hace surgir una categoría social es el que promueve la contraria.

Debido a esa enorme brecha que se abría entre ambos estratos sociales, surge un descontento social y político por parte de la clase obrera, cuya única forma sistemática de cambio que ven factible es la revolución. Ver: VELOSO SANTAMARÍA, I., "El viaje de las artes hacia la modernidad: La Francia del siglo XIX", *Cauce*, nº 29 (2006), p. 427.

MOYA, C. "Conflictos sociales en Francia en el siglo XIX", *Revista de trabajo*, nº 19 (1967), pp. 24-25.

<sup>3</sup> Hasta el momento, todo lo relacionado con el progreso había generado desconfianza y rechazo. Se tenía un sentimiento de nostalgia que pretendía recuperar aquella utópica Edad Media. Dentro de este pensamiento cabría mencionar a Novalis (1772-1801), quien condenó toda reforma y atisbo de modernidad, por romper la unidad espiritual y política que traía consigo esa época que tanto añoraba. Pero, con el paso del tiempo y entrando en el siglo XX, ese desprecio hacia toda innovación y producción mecanizada desapareció, a favor de un nuevo siglo marcado por la vanguardia. Ver: PORRAS GIL, M. C., *La vanguardia en femenino: Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, 2014, pp. 13-14.

Esta mentalidad progresista se impulsó aún más con la Exposición Universal de 1900 (Fig.1). Celebrada en París, la muestra fue uno de los acontecimientos más importantes de su tiempo y uno de los que marcó el principio de siglo y el cambio hacia una mentalidad con ansias de novedades. En ella, se mostraba a ojos de los visitantes, procedentes países de todo el mundo, aquellos logros alcanzados y que contribuirían a mejorar su futuro: la rapidez de las comunicaciones, y los servicios que prestaría la electricidad en la industria y la vida doméstica cotidiana.<sup>4</sup>



Fig. 1 Tarjeta con la ciudad de París a vista de pájaro, durante la Exposición Universal de 1900. Diseñada por Lucien Baylac.

Tales eran las dimensiones que ocupaba dicho evento, que se vieron en la necesidad de incrementar la fabricación de medios de transporte que acortaran las distancias al visitante. Se diseñaron trenes, tranvías de circunvalación, carruajes y cintas transportadoras. Incluso para los más intrépidos se permitieron viajes a lomos de camellos egipcios.<sup>5</sup>

Paul Morand dejó constancia de su presencia en este gran hito, haciendo alusión a las emociones que producía en los visitantes este enorme bazar de novedades:

“Retumba entonces una risa extraña, crepitante, condensada; la de la Hada Electricidad. Como la morfina en los tocadores de 1900, triunfa en la Exposición; nace del cielo, como los verdaderos reyes. El público se ríe de las palabras «peligro

---

CARRERAS ARES, J. J., “Edad Media, instrucciones de uso”, en NICOLÁS MARÍN, M. E., y GÓMEZ HERNÁNDEZ, J. A., *Miradas a la historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*, Universidad de Murcia, 2004, pp. 18.

<sup>4</sup> PORRAS GIL, M. C., *ob. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup> LASHERAS PEÑA, A. B., *España en París. La imagen nacional de las exposiciones universales, 1855-1900*, Santander, 2009, p. 17.

de muerte» escritas en los postes. Sabe que lo cura todo, la Electricidad, incluso las neurosis tan de moda”.<sup>6</sup>

Todo este esplendor dio pie a un período dorado marcado por la soberbia social, el exhibicionismo, el ruido y el vicio. Surge de este modo la *high life*, junto con la cual aparece la moda de consumir drogas, sobre todo en forma de morfina y cocaína. Incluso el sexo se llegó a convertir en un fetiche erótico de la moda. Estas nuevas costumbres reflejaban un mundo hedonista en el que se jugaba a rozar los límites de lo moral.<sup>7</sup>

Por otro lado, la mujer, que hasta el momento había permanecido en minoría en relación con el hombre, empezó a transgredir los códigos que marcaban su, hasta ahora, posición en la sociedad. Se trataba de mujeres muy intrépidas y en la línea a lo que posteriormente desarrollaron las vanguardias, llegando incluso a comportarse de un modo considerado escandaloso: practicando el lesbianismo, bisexualidad, teniendo relaciones con varios amantes e incluso apropiándose de gestos masculinos. Esta toma de conciencia de las mujeres sobre sí mismas, dio lugar a que dejaran su propia huella en una sociedad en la que hasta entonces se habían visto reprimidas.<sup>8</sup>

Y esta actitud transgresora que empezaba a tomar la mujer se potenció aún más con la llegada de la Primera Guerra Mundial. Coco Chanel dejó constancia de su visión con respecto al gran cambio que se produjo en la sociedad, como consecuencia de la contienda:

“Un mundo llegaba a su fin, otro iba a nacer. Yo estaba allí en ese momento: vi una oportunidad, la aproveché. Yo tenía la edad del nuevo siglo y él me eligió a mí para que lo ayudara a expresarse en la manera de vestir... ¡Las carreras de caballos antes de 1914!... Cuando yo iba al hipódromo, qué lejos estaba de sospechar que asistía a la muerte del lujo, a la agonía del siglo XIX, y también al final de una época”.<sup>9</sup>

La Gran Guerra ocasionó grandes destrozos y pérdidas, produciendo a raíz de esto cambios en la vida cotidiana de la población. Debido a la marcha de los beligerantes al frente y las consiguientes pérdidas humanas, se crearon vacíos en los puestos de trabajo que las mujeres se vieron, en principio, forzadas a cubrir. Por tanto, estas penetraron en unos dominios en los que, hasta entonces, habían sido celosamente apartadas. No solo se convirtieron en cabezas de familia, sino que además tuvieron que seguir manteniendo su anterior rol de madres y amas de casa.<sup>10</sup>

Debido a esto, muchas mujeres ganaron confianza en sí mismas y muchos hombres una gran inquietud, pues veían peligrar el rol que habían estado reservando durante siglos únicamente para ellos.

---

<sup>6</sup> LASHERAS PEÑA, A. B., *ob. cit.*, p. 33.

<sup>7</sup> AREILZA, J. M. de, *París de la Belle époque*, Barcelona, 1989, p. 23-24.

<sup>8</sup> PORRAS GIL, M. C., *ob. cit.*, p. 17-18.

<sup>9</sup> CHARLES-ROUX, E., *El siglo de Chanel*, Madrid, 2007, p. 124.

<sup>10</sup> VIDAURRETA CAMPILLO, M., “Guerra y condición femenina en la sociedad industrial”, *REIS*, nº 1 (1978), pp. 74-76.

Para realizar tales tareas, la mujer se vio en la necesidad de sustituir su anterior atuendo que comprimía todo su cuerpo, por otro mucho menos ceñido y más cómodo, así como también el largo de las faldas subió, de tal forma que los tobillos quedaban despejados. Asimismo, los materiales lujosos con los que se creaba moda ya no estaban en boga, pues ahora muy pocos podían permitírselo. Se produce, por tanto, una democratización de la moda, pero no por ello sería menos atractiva. Así pues, esta nueva indumentaria haría que la mujer dejara de necesitar a su criada para que la ayudase a vestirla.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> PORRAS GIL, M. C., *ob. cit.*, p. 32.

## II. 2 París, la Meca de la moda: antecedentes de Paul Poiret:

Los grandes almacenes, que comenzaron a abrir sus puertas en la etapa napoleónica, vivieron, a mediados del siglo XIX, su época de mayor apogeo gracias al renacer de la ciudad de París como capital de la moda. Este liderazgo se originó, principalmente, debido a lo siguiente: a la riqueza cultural que se heredó del Antiguo Régimen, junto con todas aquellas innovaciones, tanto industriales como comerciales, que Francia iría asumiendo de forma progresiva, y por la llegada de Charles Frederick Worth a París.<sup>12</sup>

Estos almacenes de novedades constituían el elemento más dinamizador, dentro del ámbito comercial. En ellos se ofrecía a la clientela una gran variedad de artículos, aunque en realidad el pilar más importante y que atraía mejor al consumidor era la venta de tejidos de alta calidad. Además, se daba la posibilidad de devolución del producto, y cabría destacar también que una de sus prácticas más recurrentes para vender mejor eran las campañas publicitarias.

Asimismo, en el interior de estos grandes almacenes se daban las más modernas propuestas de arquitectura expositiva, pero sin olvidarse de crear otras secciones especiales con una decoración más suntuosa, que estaban reservadas para la exposición de trajes y vestidos. Todo este microcosmos estaba preparado previamente para recibir de una forma majestuosa al cliente y que este, al introducirse en él, sintiese que estaría formando parte de un reducido grupo de clientes exclusivos.

Por otro lado, la clientela ya empezaba a demandar otro tipo de vestuario más diverso, debido a las nuevas costumbres que se estaban introduciendo en la sociedad, como la vida al aire libre, o el hecho de irse al mar a bañarse. Pero llegó un momento en el que todas estas peticiones superaron las posibilidades de hacer de los grandes almacenes, así que a raíz de ahí surgió una variante nueva empresarial, la cual estaría constituida por casas independientes, conocidas como “nuevos confeccionistas”.<sup>13</sup> Allí se empezaron a ver nuevos profesionales, los cuales llegaron a ser muy conocidos, debido a su rápida adaptación al nuevo sistema de moda. Entre ellos cabría destacar a Madame Roger, Pingat o Worth & Bogergh.

La “nueva confección” surgió, por tanto, para prestar servicio a las nuevas necesidades que la clase media y la burguesía solicitaban. Además, la producción de moda se estaba convirtiendo en algo muy demandado dentro de ese mercado que empezaba a ser cada vez más diversificado.

Dentro de esta nueva variante empresarial de “nuevos confeccionistas”, cabría adentrarse un poco más en la figura de Charles Frederick Worth (1825-1925), el fundador de la *Haute Couture* y quien marcaría un antes y un después en la concepción del modisto como artista creador.

---

<sup>12</sup> CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna: Génesis de un arte nuevo*, Madrid, 2010, p.40.

<sup>13</sup> *Id.*, pp. 42-43.

Esta personalidad de nacionalidad inglesa, tras haber trabajado ya con anterioridad en el sector de la moda llegó a París, en donde abrió su casa de costura, en 1858, junto con Otto Bobergh, de la cual asumiría el mando en solitario a partir de 1870.

Debido a su gran capacidad de persuasión y sus dotes creadoras, pudo tomarse la libertad de crear nuevas formas de confección, más allá de lo que la influencia de la corte dictaminaba. “Mi trabajo no es solo ejecutar, sino inventar. La creación es el secreto de mi éxito”<sup>14</sup>, decía.

De ese modo, logró imponer su criterio a una clientela a la que también proporcionó todos los elementos que constituían el vestuario de una mujer elegante, en lugar de ser el mismo modisto el que cediera ante los gustos de la demandante. Por otro lado, debido al éxito que tenía con sus clientas, introdujo la idea del *look book*, la cual consistía en mostrarlas un cuaderno en el que él mismo había realizado unas acuarelas con bocetos de diferentes modelos de vestimenta.<sup>15</sup>

Además, se dedicó a presentar cada año una nueva colección para introducir la constante de cambio, como aliciente para aumentar las ventas. Esta revolucionaria innovación que introdujo Worth resultó ser tan eficaz que posteriores modistos la tomaron como técnica de venta, la cual incluso a día de hoy sigue perdurando.<sup>16</sup>

Fue además, en esta época en la que Worth empezaría a firmar sus trajes, introduciendo así en el vestido la idea de obra de autor, de objeto de lujo, diferenciándolo de la confección en serie de carácter industrial. Fue de ese modo cómo este instauró, a partir de ese momento, la idea de obra de arte y de artista en el ámbito de la moda.

Pero también, cabe destacar el otro motivo por el que el modisto empezó a firmar sus creaciones, y era para evitar que sus modelos fueran plagiados. Así que en 1868, junto con otros modistos como Doucet o Paquin, fundaron *la Chambre Syndicale de la Confection et de la Mode*, aunque unos años más tarde, en 1910, se daría *la Chambre Syndicale de la Couture*, en la que la costura se separa de la confección, con el fin de que quedasen sentadas las bases que diferenciaban la alta, media y pequeña costura.<sup>17</sup>

Por tanto, Worth, considerado el Padre de la Alta Costura y quien transformó el París de las costureras en el de los modistos de firma, tenía tal moderna y avanzada mentalidad, que le llevó a afirmar que la moda, al igual que el arte, era merecedora de ocupar un destacado lugar en la conciencia de la sociedad, dado que ambos tenían también el fin de satisfacer algunas de las aspiraciones humanas más legítimas. Dice: “Vivimos por y

---

<sup>14</sup> VAQUERO ARGÜELLES, I., “El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX”, *Indumentaria: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007), pp. 123.

<sup>15</sup> <http://www.magazinedoll.com/index.php/personalidades/213-charles-frederick-worth-el-padre-de-la-alta-costura>

<sup>16</sup> SEELING, C., *Moda: el siglo de los diseñadores 1900-1999*, España, 2000, p.15.

<sup>17</sup> VAQUERO ARGÜELLES, I., *ob. cit.*, pp. 123-134.

para el lujo. Por consiguiente todas las preguntas que nos hagamos son superfluas, debemos asumir nuestros roles, nada más”<sup>18</sup>.

Se trataba, además, de una época en la que el ideal de belleza de la mujer lo había estado formulado el hombre y para el propio disfrute del mismo. Buscaban un prototipo que mostrara una idea de mujer delicada, contenida y distinguida, lo cual conseguirían comprimiendo y cubriendo de postizos todo su cuerpo, creando la forma de un reloj de arena. Se buscaba una silueta que remarcará una aparente frágil cintura de avispa, y un busto y caderas, amplios y voluptuosos. Y vistas de perfil adquirirían una forma de S, cuyas curvas eran más o menos pronunciadas, dependiendo del corsé y tamaño del polisón<sup>19</sup> (Fig. 2 y Fig. 3).

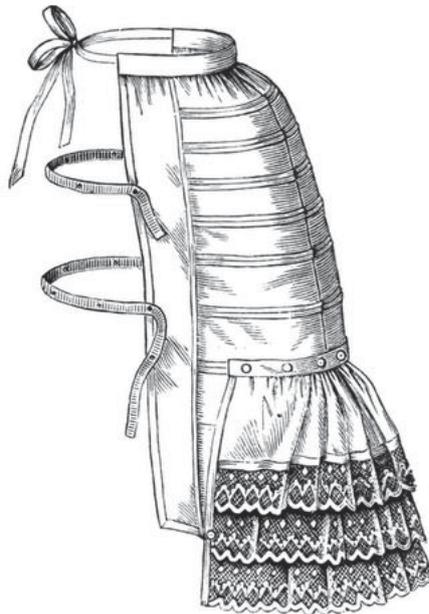


Fig. 2 Grabado que muestra cómo era un polisón.

---

<sup>18</sup> CERRILLO RUBIO. L., *ob. cit.*, pp. 69-70.

<sup>19</sup> La crinolina, o también denominada miriñaque, que había sido siempre muy amplia, fue reducida, de manera que la falda caería plana por delante, desplazándose el volumen de la falda hacia la parte trasera. A raíz de esta idea, se puso en boga el polisón, el cual consta de un armazón que se ata a la altura de la cintura, colocándose en la zona lumbar del cuerpo de la mujer, debajo de la larga falda, con el fin de ahuecar esa parte. Charles Frederick Worth fue, de hecho, quien fomentó esta nueva forma de moda. Se dice que un día pasó por delante de unas lavanderas parisinas que llevaban sus faldas recogidas, de tal forma que sus caderas resaltaban. Fue esa visión la que le inspiró y lo llevó a promover esa tendencia. Ver: SEELING, C., *ob. cit.*, pp. 15-16.

PASALODOS SALGADO, M., “Del miriñaque al polisón (1868-1889)”, en *Guía del Museo del Traje. CIPE*, Madrid, 2010, pp. 44-47.



Fig. 3 Modelos de la casa Worth. Figura con forma de “S”.  
Grabado de la revista *Harper's Bazar*, 1874.

Estas aparatosas estructuras quedarían luego cubiertas por las ornamentadas telas de los vestidos y por los complementos, tales como ostentosos sombreros adornados con plumas o aves desecadas, que se colocaban en la parte delantera de la cabeza, con el fin de hacer contrapeso con el recogido de cabello. Imprescindibles también eran los guantes, dado que se pretendía que cuando la mujer saliera de casa, no se vieran de ella ni siquiera las manos desnudas. Se usaban también las sombrillas para que una vez la piel se expusiera al aire libre, esta no mantuviera contacto directo con el sol y no tornara a un color moreno, pues eso era propio de las clases bajas, algo extremadamente vulgar para los burgueses. Y también se usaban las joyas, entre las cuales la que más estaba de moda eran las perlas.

Pero esta moda encorsetada tendría sus días contados, puesto que pronto llegaría una serie de diseñadores que liberarían a la mujer de sus ceñidas y asfixiantes vestimentas, aunque ninguno de ellos fue tan radical como Paul Poiret, quien se refería a los corsés como “[...] fajas, armaduras, en las que estaban encarceladas desde la garganta hasta las rodillas [...]”<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 32.

## **CAPÍTULO III: PAUL POIRET**



### III. 1 Biografía de Paul Poiret (1879-1944):



Fig. 4 Fotografía de Paul Poiret

El futuro diseñador (Fig. 4) nació el 8 de abril de 1879 en Deux-Ecus, una calle situada en pleno corazón de París. Su infancia transcurrió entre el piso de su madre, a la que le gustaba acompañar a las tiendas, y el negocio de pañerías de su padre, que recibía el nombre de *L'Espérance*.

Ya desde pequeño, en lugar de atraerle los juegos de los niños de su edad, mostraba más bien interés por experimentar con aquello por lo que en un futuro sentiría pasión por hacer. Por ejemplo, organizaba pequeños festejos a los que invitaba a su familia. Hojeaba catálogos y periódicos, con el fin de encontrar alguna indicación sobre moda, pues tanto las mujeres como los trajes le apasionaban. También recogía flores, cuyo aroma quería preservar guardándolas en botellas con alcohol. E incluso intentaba crear tintes o colores, a partir de machacar pétalos de flor.

A los dieciocho años, cuando finalizó sus estudios, su padre, debido al miedo que sentía por que su hijo eligiese dedicarse a la moda, le encomendó trabajar para uno de sus amigos, que era fabricante de paraguas, con el fin de que aprendiera el oficio. Poiret aborrecía ese trabajo, pero le reconfortaba el hecho de que cuando la jornada terminaba, él se llevaba a casa, a escondidas de su jefe, pedazos de retal que sobraban de cortar las telas de los paraguas. Con esas telas y un pequeño maniquí que sus tres hermanas le habían regalado, hacía sus primeras creaciones. “¡Cuántas noches deliciosas me proporcionó aquella muñeca que a veces convertía en una parisina picante o en una princesa de Oriente!”<sup>21</sup> decía.

También, en sus ratos libres, se dedicaba a dibujar sus propios modelos y anotaciones sobre sus ideas de vestidos, los cuales además, gracias a la insistencia de un amigo, se animó a llevar a diversas casas de costura, entre ellas, la de Doucet. De hecho, en una ocasión en la que visitó esta casa (1896), el mismo modisto le ofreció trabajar y producir modelos solo y exclusivamente para él.

Así es cómo a Poiret se le abrieron las puertas del mundo de la Alta Costura. Fue, además, el alumno más aventajado que Doucet tuvo y Poiret sentía que verdaderamente este era su maestro de la confección y la moda. Poco a poco, el nombre de Paul Poiret empezó a estar en boca de todos, adquirieron consciencia de su personalidad y sus creaciones comenzaron a ser conocidas por su nombre.

Pero pronto tuvo que dejar la casa Doucet, dado que empezó también a diseñar personalmente para su amiga, la señora A... K..., la cual criticaba los elevados precios

---

<sup>21</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 22.

que las casas de Alta Costura ofrecían. Así que, estos diseños que Poiret le hacía, los llevaba a una costurera. Esto, sumado a las quejas que tuvo la actriz de teatro Sarah Bernhardt por colarse en uno de sus ensayos, llegó a oídos de Doucet y fueron, para él, motivos más que suficientes para invitarle a abandonar su casa de costura.

En 1901, tras regresar de cumplir con sus obligaciones militares, quiso volver al mundo del diseño y la Alta Costura, así que entró a trabajar en la casa Worth, la cual en esos momentos estaba regentada por sus dos hijos, Jean-Philippe y Gaston. Pero, cuando vio que sus horizontes como diseñador se abrían frente a él, decidió hablar con Gaston Worth y dejar la casa:

“Me encargó usted que creara una sección de patatas fritas. Lo he hecho. Estoy satisfecho del resultado y espero que usted también. No obstante, esto esparce por toda la casa un olor de fritada que parece incomodar a muchas personas. Por lo tanto, pienso establecerme en otro barrio y freír por mi cuenta. ¿Quiere usted pagarme la sartén?”<sup>22</sup>

Tras esto, en 1903, adquirió su primer local vacío de la calle Auber (Fig. 5) para instalar allí su negocio y tres años más tarde, ya era toda una celebridad a la que las gentes de París reconocían al verlo pasear por las calles. Pero pronto, aquel lugar le parecía quedarse pequeño para seguir ejerciendo su labor, así que, en 1909, se trasladó a un hotel privado en la calle Pasquier, de París. Pero, hacia 1911 volvió a cambiarse de local a la residencia de Faubourg Saint-Honoré, que contaba con unos amplios y suntuosos salones, y la cual, a partir de ahora, sería la nueva casa de modas y vivienda privada del modisto, así como también un lugar en el que organizaría unas fastuosas fiestas y desfiles conocidos en todo París.<sup>23</sup>



Fig. 5 Primer local de Paul Poiret, en la calle Auber.

<sup>22</sup> *Id.*, p.47.

<sup>23</sup> CERRILLO RUBIO L., “Paul Poiret y el Art Decó”, *Anales de Historia del Arte*, nº EXTRA 1 (2008), pp. 519-520.

En 1905 se casó con su amiga de la infancia, Denise Boulet, a quien Paul Poiret convirtió en una de las mujeres más elegantes de todo París. Él mismo alega que ella era una mujer muy sencilla, pero que él supo ver su belleza oculta y sacarla al exterior.

Cuando alcanzó su máximo esplendor como diseñador entre la sociedad francesa, quiso ir más allá y darse a conocer a nivel internacional, a la par que cosechar nuevas ideas de indumentaria. Así pues, en 1912 emprendió un viaje por toda Europa acompañado de su grupo de maniqués.<sup>24</sup> Un año después viajó a Nueva York con el mismo propósito de propagar por todo el mundo su imagen como modisto creador y sus diseños.

Pero al estallar la Primera Guerra Mundial, fue llamado a filas y, a su regreso a la capital francesa, vio cómo todo lo que dejó antes de partir, había cambiado, sobre todo las mujeres. “Parecen colmenas sin abejas”<sup>25</sup> decía refiriéndose a ellas. En ese momento, dejó de ser un modisto visionario, era alguien anclado en la época que dejó atrás, antes de irse a combatir. Pero esa falta de astucia marcó una etapa de decadencia en su vida, pues creyó que acudiendo a sus antiguos contactos y amigos, y volviendo a organizar esas magnánimas fiestas de su época de esplendor, conseguiría atraer de nuevo a la clientela. Debido a todos esos gastos, Poiret acumuló una deuda de medio millón de francos.

Tras verse arruinado y abandonado por su esposa Denise, Poiret pasó sus últimos días en la Provenza, en donde se dedicó a la pintura. Murió en 1944 sumido en la pobreza y en el olvido, sin embargo su obra marcaría un antes y un después en el mundo de la moda.

---

<sup>24</sup> La palabra “maniquí”, también puede hacer alusión a las personas que se dedican a vestir los modelos de las casas de moda y presentarlos al público en los desfiles. En este caso, el maniquí viviente, creado por Worth, demuestra que el maniquí de madera no respondía a sus necesidades de una manera tan eficaz como sí lo hacían los de carne y hueso. Según Paul Poiret: “La maniquí viviente es una mujer que debe ser más mujer que las mujeres. Debe actuar como modelo, ir por delante de la idea que nace de sus propias formas y ayudar, con sus gestos y posturas, con toda la expresión de su cuerpo, al génesis laborioso el hallazgo”. Ver: <http://www.significados.com/maniqui/>.

POIRET, P., *ob. cit.*, p. 102.

<sup>25</sup> SEELING, C., *ob. cit.*, p. 32.

### III. 2 Estilo de Paul Poiret: de la *femme ornée* a la *femme libérée*:

“La moda necesita actualmente un nuevo maestro. Necesita un tirano que la fustigue y que le arranque sus escrúpulos. El que le haga este favor, será rico y admirado. Tendrá que hacer lo que yo hice entonces y no mirar atrás, pensar sólo en las mujeres y en lo que les sienta bien. Pero una vez hayan llegado a un convencimiento, deberá seguir su idea a toda costa, sin preocuparse por sus colegas ni inquietarse de ser imitado. El primer año no será imitado, pero el segundo será copiado.”<sup>26</sup>

Con este fragmento, Paul Poiret afirmaba que la moda, en aquellos primeros años del siglo XX, navegaba a la deriva sin control alguno. Esta necesitaba de alguien que asumiese un puesto de mando y, según el modisto, se precisaba de una personalidad que tuviera unas ideas innovadoras, que profesase amor a la vida, las artes y mujeres, y con unas inagotables pretensiones de crear belleza. Y Poiret, no diciendo esto en vano, se consideraba en realidad el único capaz de asumir ese puesto. Y si Worth ya había alcanzado la autonomía y reconocimiento del modisto como artista y creador, Paul Poiret lo consiguió con la moda, para la cual crearía nuevos códigos estéticos que además, perdurarían durante el resto del siglo XX y hasta nuestros días.

Su propia creatividad empezaría a abrirse camino, a partir de su período como aprendiz en las casas Doucet y Worth que, a pesar de que su forma de confeccionar la indumentaria era muy diferente entre sí, ambos basaban sus diseños a partir de una figura con empleo de corsé. No obstante, Poiret, declarararía la guerra a tal estructura opresora que escondía y transformaba el cuerpo de la mujer, y lo sustituiría por el sostén,<sup>27</sup> que a partir de la década de los 20' comenzó a cosechar un gran éxito. Pero, tras abolir tal prenda, que era la base de toda vestimenta femenina, tenía que crear una nueva forma de vestir.

De hecho, el modisto hace referencia, en su autobiografía, al corsé con la siguiente opinión al respecto:

“Pero aquel corsé las partía en dos bloques distintos: por una parte, el busto, la garganta y los senos; por el otro, la parte trasera al completo, de manera que las mujeres, divididas en dos lóbulos, tenían el aspecto de tirar de un remolque. Era casi una vuelta a la tortura”.<sup>28</sup>

Asimismo, María Luz Morales se refiere al corsé y los intentos por derrocarlo a lo largo de la Historia, con las siguientes palabras:

---

<sup>26</sup> POIRET. P., *ob. cit.*, pp. 61-62.

<sup>27</sup> La nueva indumentaria se llevaría, por tanto, sin corsé, de tal forma que las líneas del cuerpo de la mujer se advirtieran bajo las telas. Sin embargo, tras este gran cambio en la concepción de la figura femenina, en relación con la vestimenta, todavía seguía habiendo damas que usaban las ballenas para reducir un poco su figura, pues esta revolución no se asimiló de la noche a la mañana. Para saber más sobre el paso del corsé al sujetador, ver: VAQUERO ARGÜELLES, I., *ob. cit.*, pp. 125.

WORSLEY, H., *100 ideas que cambiaron la moda*, Barcelona, 2011, p. 18.

<sup>28</sup> POIRET. P, *ob. cit.*, p. 50.

“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 tritularlo, gentes tan dispares como los sacerdotes y moralistas, los médicos e higienistas e incluso los artistas: pintores y escultores”.<sup>29</sup>

Así pues, con respecto a las palabras de María Luz Morales acerca de los intentos de erradicar el uso del corsé a lo largo de la Historia, cabe destacar que esta propuesta tan radical, la cual después compartieron también las modistas Lucile, Paquin y Madelaine Vionnet, se dio de la mano de este modisto en el momento idóneo, la *Belle époque*, una época abierta al cambio y al progreso. Pronto esta idea, a pesar de que en un principio se vio como escandalosa, terminó siendo aceptada, pues el ritmo de los tiempos no procedía acorde con el estilo de vida que se había estado llevando hasta el momento, el cual empezaba ya a estar pasado de moda. Con este gran cambio, Poiret abrió una puerta a la transformación de los cánones estilísticos femeninos, que completarían, a finales de la década de 1920, Coco Chanel y Patou, a favor de una figura más natural y funcional, apartándose de la insinuación de la mujer como objeto de exhibición sexual y de deseo.<sup>30</sup>

De forma paralela, el modisto decidió abolir también el miriñaque y la falda ancha. Por tanto, la consiguiente liberación del cuerpo femenino, supuso para Poiret una gran ventaja en sus posteriores diseños, dado que ahora, al no estar sometida la silueta de la mujer a ninguna forma estandarizada, tendría la oportunidad de crear unos vestidos de lo más vanguardistas, imponiendo además su personalidad y genialidad para ello.

Así que, tan solo en dos o tres años toda esa parafernalia con la que se ataviaba y decoraba la *toilette* femenina quedó pasada de moda, de tal forma que sus atuendos redujeron su peso de tres kilos a novecientos gramos. Sin embargo, es importante destacar que Poiret no alivió a las damas del corsé por motivos de emancipación, sino para crear un nuevo estilo que hiciese de ellas, mujeres seductoras y sensuales. Aparte que también, sus intereses radicaban en promover una moda puramente vanguardista y creativa. Por tanto, todavía seguiría siendo una época en la que el hombre construía el prototipo de mujer que deseaba. Esa independencia vendrá, años más tarde, de la mano de Coco Chanel, quien propondrá una nueva forma de concebir la moda: vestir a la mujer, desde la mujer.<sup>31</sup>

Los comienzos de su estilo tan innovador se dan cuando se dedica a hacer trajes para las actrices de teatro, como Sarah Bernhardt o Réjane. Fue en ese ámbito<sup>32</sup> en donde se pudo permitir una plena libertad de creación y experimentación que más tarde plasmaría

---

<sup>29</sup> MORALES, M. L., *La Moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX*, Barcelona, 1956, p.96.

<sup>30</sup> WOLLEN, P., *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, 2006, p. 29-30.

<sup>31</sup> VAQUERO ARGÜELLES, I., *ob. cit.*, pp. 123-134.

PORRAS GIL, M. C., *ob. cit.*, p. 31-32.

<sup>32</sup> El teatro le ofrecía a Paul Poiret unas posibilidades expresivas similares a las del bohemio Montmartre, ambientes de los que disfrutaba con sus amigos pintores Francis Picabia, Maurice Vlaminck, Kees van Dongen y André Derain y en donde buscaban una disolución de vínculos con el arte del pasado. Ver: CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna...*, p. 82.

en sus modelos cotidianos para mujer. Pero será también, gracias a la influencia de la escultura, danza y pintura del siglo XIX<sup>33</sup> por la que pudo desarrollar su personalidad como artista de la moda y mediante la cual, tuvo la oportunidad de crear nuevas formas, volúmenes y empleando una gran variedad cromática en las telas.

Esto último tiene relación con un importante acontecimiento que se dio en 1905. En ese año tuvo lugar en el Grand Palais de París la primera exposición conjunta de los *fauves*, organizada por jóvenes artistas. La intensidad cromática que caracterizaba el movimiento, no solo marcó el principio de una nueva corriente pictórica, sino además la independencia de la pintura y el final de su mimesis realista con la naturaleza. Y Poiret, debido a su gusto por este movimiento y su gran vitalidad, logró acercarse mediante sus creaciones a los poderosos colores fauvistas (Fig. 6), de tal forma que a su lado los trajes de tonos pastel de Doucet, a quien se consideraba en aquella época el maestro de la elegancia, perdían toda su fuerza.

Porque, según cuenta el modisto en su autobiografía, debido al gusto por el refinamiento del siglo XVIII, que destacaba sobre todo por su afán de distinción, se había empezado a dar en la imagen de la mujer una pérdida de vitalidad, por esos matices que Poiret calificaba como “sosos” o “anémicos”. Es por ello, por lo que decidió estimular la paleta de colores. De hecho, Poiret dijo con respecto a esto:

“Las mujeres creen acertar cuando eligen las gamas de los grises y los beige, pero lo que hacen es confundirse en una niebla mediocre, que será la marca de nuestra época”.<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> El mundo del arte fue la principal fuente de inspiración para el modisto y el cual le indujo a proceder de una forma antiacadémica a la hora de crear sus diseños, fundando de ese modo una moda moderna. Esos referentes rupturistas que Poiret veía, sobre todo, en la escultura y la pintura, fueron los que le animaron a explorar esas disciplinas que, en un principio, nada tenían que ver con el campo al que él se dedicaría: la costura. Ver: *Id.*, p. 84.

<sup>34</sup> POIRET. P., *ob. cit.*, p. 61.



Fig. 6 Vestido *Eugene*, de Paul Poiret, 1907. Su intenso rojo cereza se acerca a los tonos que empleaban los fauvistas.

Asimismo, él proponía una búsqueda de las formas naturales de la anatomía femenina, las cuales se verán materializadas tras sus estudios de escultura griega. A raíz de dichos estudios realizados en el Louvre, empezó a usar como soporte del vestido los hombros, en lugar de la cintura como se había estado haciendo antes. De este modo, el cuerpo quedaba envuelto por las telas de una forma natural, volviendo además a una primitiva forma de atavío, la del drapeado. Así que en 1906, pudo presentar su primera colección de vestidos sin corsé, que se caracterizaba principalmente por la suavidad y fluidez de las telas. A esto se le llamó, a partir de ese momento, la línea huso, *vague* o helénica<sup>35</sup>, cuya estructura consistía en que la vestimenta se ciñese ligeramente en el talle, justo por debajo de los senos, y en los extremos de la misma.

El primer modelo de esta línea helénica era “Josefina” (Fig. 7), en el que predominaba la paleta de los tonos claros. No obstante, a partir de ese momento, sus diseños empezarán a ser más innovadores, debido a los vivos colores que el modisto empieza a introducir en la vestimenta, por influencia del fauvismo.

---

<sup>35</sup> Este referente clásico inspiró también a otros diseñadores, tales como Mariano Fortuny, creador del velo Knossos y el vestido Delphos; o también a Emilie Flöge, pareja de Gustav Klimt, que creó en fechas muy cercanas a las de Poiret los “vestidos reforma” y “vestidos artísticos”. Para saber más, ver: NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007), pp. 113-122.

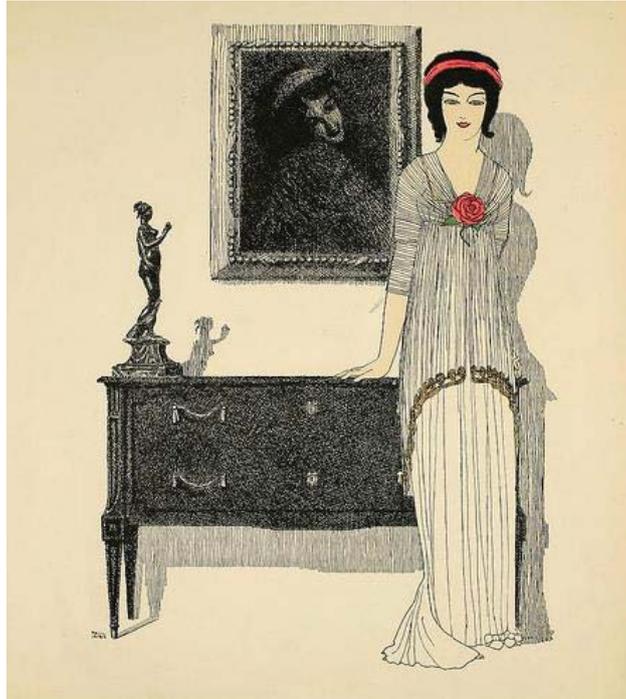


Fig. 7 Modelo “Josefina”. 1906. En *Les robes de Paul Poiret*, de Paul Iribe, catálogo de 1908.

Como consecuencia de esta nueva colección, se permitiría a toda aquella mujer que la vistiera una mayor libertad de movimientos y gestualidad, y al modisto, gracias al corte recto, crear una gran variedad de diseños (Fig. 8 y Fig. 9).<sup>36</sup>



Fig. 8 y Fig. 9 Vestidos de estilo helénico.

<sup>36</sup> WOLLEN, P., *ob. cit.*, Madrid, 2006, p. 9.

Con respecto a estas ideas que crean una nueva forma de hacer moda, dice Lourdes Cerrillo Rubio:

“Porque las líneas rectas de sus cortes, el sentido plano de las formas, el cromatismo ornamental de los tejidos, la riqueza de sus texturas generarán una nueva dimensión en los efectos ópticos de las prendas, acentuando extraordinariamente las cualidades visuales de la moda”.<sup>37</sup>

A partir de esta nueva forma de confección, el cuerpo femenino empezó a ser el encargado de hacer la figura, de tal manera que la anterior silueta rígida y con forma de reloj de arena, típica de la *Belle époque*, se transformó por completo en otra caracterizada por sus suaves y sinuosas líneas. Además, esta simplicidad formal de los nuevos modelos hacía evidente la conexión con el estilo Directorio.<sup>38</sup>

Y si bien es cierto, este estilo que deriva del clásico, se vería reforzado también por una influencia orientalista. Dicho gusto por Oriente era algo que se había puesto de moda en la época, a raíz de las Exposiciones Universales de 1889 y 1900, en donde la ciudad de París puso especial atención sobre los territorios coloniales; del establecimiento del libre comercio, que abrió puertas al conocimiento de otras culturas aún no tan conocidas en Occidente; y de la enorme atracción que ejercieron los exóticos Ballets Rusos de Sergei Diaghilev.

Esta nueva forma de crear moda que se basa en una estética orientalista se puede apreciar en la intervención del modisto en los escenarios teatrales, labor que conjugaba de una forma paralela con la confección de trajes urbanos. Cabe destacar que, desde el romanticismo, el continente europeo estaba experimentando un resurgimiento del teatro, de tal forma que, gracias a grandes personalidades como Victor Hugo y Wagner, este elemento de ocio se empezó a considerar como el máximo representante de la expresión cultural. Paul Poiret, prácticamente desde los inicios de su carrera como creador de moda, había dedicado sus trabajos de confección a las actrices de teatro más reconocidas de la época, como Sarah Bernhardt, Réjane y Spynelli, quienes aceptaron sus diseños desde que este dio sus primeros pasos como modisto independiente.

A lo largo de toda su trayectoria como modisto, se dedicó a crear trajes para este ámbito. Por tanto, a raíz de tener que elaborar el vestuario teatral, Poiret tuvo la libertad y oportunidad de experimentar con todas las posibilidades de diseño que ofrecía la moda, creando de ese modo una que se caracterizaba por ser extravagante y moderna. Y fue gracias a esta labor que llevó a cabo en el mundo del espectáculo, por la que consiguió allanarse un camino que desembocaría en el éxito de sus colecciones

---

<sup>37</sup> CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna...*, p. 93.

<sup>38</sup> Se trata de un estilo que surgió a finales del siglo XVIII, consecuencia de los acontecimientos revolucionarios que estaba viviendo Francia. Es una moda que cada uno asumió de manera libre e individual, y en donde corsé y miriñaque desaparecieron durante un tiempo. Esta no se ajusta a ninguna norma y se asumió como una forma de demostrar los desacuerdos políticos. Para saber más sobre el estilo Directorio, ver: *Id.*, pp. 28-30.

orientales. Asimismo, será a partir de este momento cuando el vestido tenga un componente puramente estético.

Estos espectáculos teatrales contribuyeron a fomentar un gusto por lo oriental, lo cual se puede ver, sobre todo, en los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev, cuya estética terminó influyendo en la moda y decoración de la época. Pero quien dotó a dicho ballet de esa personalidad misteriosa y exótica, fue el pintor León Bakst<sup>39</sup> (Fig. 10), gracias al cual se consiguió crear un ambiente lleno de misterio y sensualidad.

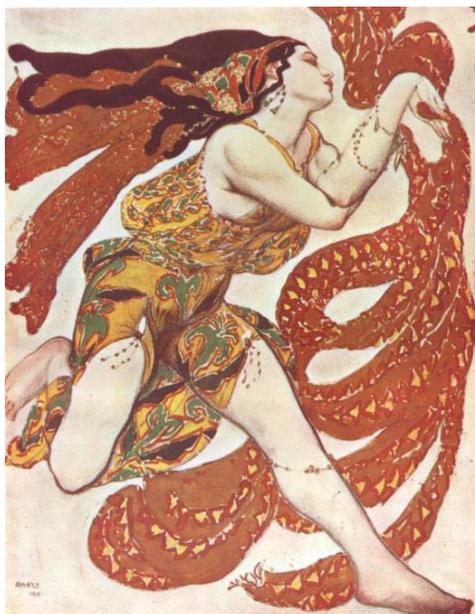


Fig. 10 Diseño de boceto de León Bakst para el vestuario de la obra *Narciso*, 1911.

Poiret sentía gran veneración por tales escenografías, las cuales terminaron por tener una gran repercusión en su genio creador, sin embargo este ya sentía atracción hacia esta corriente, antes de conocer el ambiente exótico de los Ballets Rusos. De hecho, con respecto a esto, Poiret dice:

“Como muchos artistas franceses, me sentí muy impresionado por los ballets rusos y no me sorprendería que me hubieran influido en cierta manera. Sin embargo, no hay que olvidar que yo existía y que mi reputación era muy anterior a la del señor

---

<sup>39</sup> Léon Bakst (1866-1924) trabajó como diseñador en los Ballets Rusos de Diaghilev. Sus obras son el resultado de la influencia del mundo oriental y la Grecia Arcaica, y sus habilidades como pintor, gráfico y decorador. Sus diseños se caracterizan también por la forma de emplear los colores, con los que conseguía una armonía cromática en sus trabajos. Todo ello contribuye a crear una obra llena de expresividad y potencia dramática. Para saber más sobre Léon Bakst, ver: BOWLT, J. E., “Léon Bakst, Natalia Goncharova y Pablo Picasso”, en *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929: cuando el arte baila con la música: [Catálogo de la exposición]*, Barcelona, 2011, pp. 91-109.

Bakst. Los periodistas extranjeros se engañan y cometen un error, voluntario o no, cuando quieren hacer creer que mi obra proviene de la de Bakst”.<sup>40</sup>

Por tanto, este tipo de espectáculo no hizo más que potenciar el gusto por Oriente que ya profesaba con anterioridad. Así pues, entre 1909 y 1914, introdujo también esa vertiente orientalista en sus diseños, por ejemplo en vestidos inspirados en caftanes, envolventes abrigos basados en los kimonos japoneses (Fig. 11) en donde se puede apreciar su predilección por los modelos tipo túnica, pantalones holgados al estilo harén, faldas trabadas que daban a las damas que las vestían un aire de geisha japonesa, y un amplio repertorio de turbantes (Fig. 12), penachos, *bandeaux*, que contaban con todo tipo de adornos de todos los colores, poniendo así de manifiesto su gusto por lo decorativo. Poiret supo combinar a la perfección las diferentes culturas del continente asiático, sin abandonar en ningún momento el lujo, el cual se podía contemplar en la amplia variedad de telas que usaba.



Fig. 11 Abrigo de terciopelo, basado en kimono, 1918.

---

<sup>40</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 123.

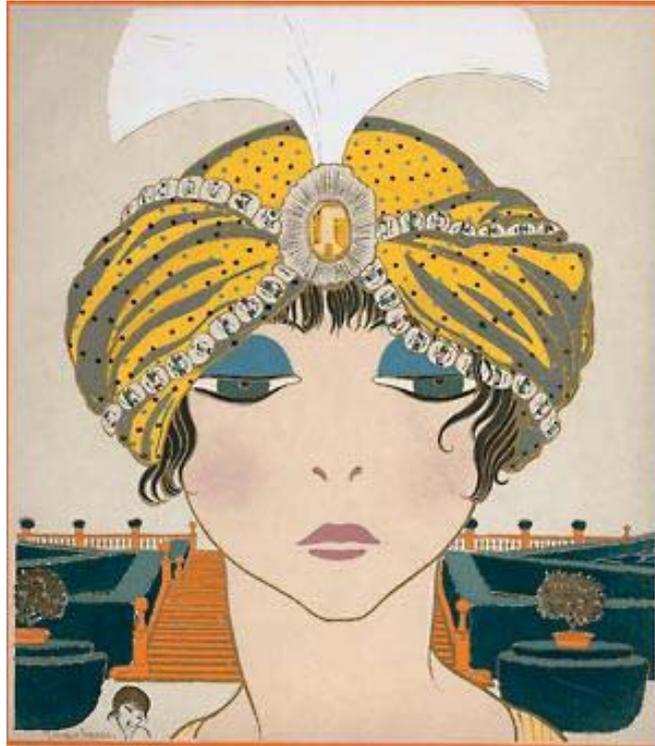


Fig. 12 Turbante, estilo oriental. En *Les choses de Paul Poiret*, de Georges Lepape, 1911.

Cabría también detenerse a explicar algo acerca de las espléndidas fiestas que el modisto gustaba de celebrar, pues estas constituyeron un capítulo muy importante dentro de su carrera como diseñador. Este estilo basado en Oriente no lo abandonó nunca, alcanzando además su punto álgido en la fiesta *La mille et deuxième nuit*, en 1911. Para organizar este evento, Poiret contó con la ayuda de varios artistas para los cuales dispuso una serie de materiales para crear un conjunto único y que nadie había podido realizar hasta el momento.

Todo estaba decorado como un palacio asirio habitado por un sultán (encarnado por Poiret), esclavos, odaliscas y otros trescientos invitados, los cuales tenían cada uno un papel y personalidad diferente para la fiesta, de tal forma que tenían que comportarse acorde al mismo. La indumentaria (Fig. 13 y Fig. 14) era a la manera persa y la mansión estaba decorada de una forma opulenta y lujosa, con parterres inundados de vegetación e iluminación de colores, alfombras, animales exóticos tales como monos, guacamayos, y loros, creando todo un ambiente que oscilaba entre la moda, teatralidad y montaje escenográfico.



Fig. 13 Paul Poiret y Denise en la fiesta *La mille et deuxième nuit*, vestidos de sultán y su mujer.



Fig. 14 Traje para la fiesta *La mille et deuxième nuit* y detalle de pedrería.

Paul Poiret en su autobiografía deja constancia de la hermosa visión que causaba aquel espectáculo oriental:

“La visión de los espectadores reunidos, sentados o tumbados sobre almohadones y alfombras, no era menos hermoso que el espectáculo de la danza. Era un confuso amasijo de sedas, de joyas y de penachos que resplandecían como una vidriera bajo la luna”.<sup>41</sup>

Por otro lado, esta pasión por Oriente le condujo a emprender varios viajes por el Norte de África, con el fin de empaparse de esa cultura y poder plasmarla luego en sus diseños. Esto pone de manifiesto la búsqueda insaciable de Poiret hacia nuevas formas y cortes de confección, y de su gusto por lo decorativo, aunque si bien es cierto, años más tarde toda esa estética suntuosa se vería sustituida por otra mucho más depurada en sus formas.

La primera prenda que elaboró basándose en Oriente, fue el abrigo “Confucius”<sup>42</sup> (Fig. 15), cuando aún trabajaba para la casa Worth. Este consistía en un gran kimono cuadrado y hecho en paño negro, a su vez bordeado de satén negro. Sus mangas eran anchas y con una gran caída hacia abajo, las cuales acababan en unas bocamangas bordadas, como lo eran los abrigos chinos. La primera vez que mostró su diseño al público fue rechazado. Sin embargo, cuando abrió su casa de moda en la calle Auber lo volvió a editar, de tal manera que dicho abrigo se convirtió en el modelo base de toda una serie de creaciones basadas en el estilo oriental. Decía: “Era el principio, en la moda, de la influencia oriental, y yo me había convertido en el apóstol”<sup>43</sup>.



Fig. 15 Abrigo “Confucius”.

<sup>41</sup> *Id.*, p. 131.

<sup>42</sup> DESCALZO, A., “La moda a través de los retratos de Clotilde García de Sorolla”, en *Pieza del mes*, Madrid, 2012, p. 21.

<sup>43</sup> POIRET. P, *ob. cit.*, pp. 46-50.

Por otro lado, tras la Primera Guerra Mundial el estilo de Paul Poiret evolucionó, de tal forma que llevó a cabo una gran depuración en sus vestidos que venía marcada por un mayor intelectualismo. Somete a sus diseños a una simplificación de las líneas, decantándose por una concepción de formas lisas, tubulares y que componían una silueta en la cual no se advertían apenas las curvas, ni del pecho ni de la cintura<sup>44</sup> (Fig. 16). También empleó motivos tradicionales a los que sometía a una gran sofisticación, como por ejemplo en “Vestido en seda tartán”, de 1926 (Fig. 17). Y decora sus nuevos diseños con estampación geométrica, influencia de la pintura de vanguardia, lo cual se puede ver, por ejemplo, en algunos de sus abrigos (Fig. 18).<sup>45</sup>



Fig. 16 Vestido de seda e hilo metálico, 1924.

---

<sup>44</sup> Esto sería el precedente del estilo andrógino de las *garçonne*, cuyo máximo apogeo se dio en los denominados locos años 20'. Ver: CERRILLO RUBIO. L., *La moda moderna...*, p. 109.

WORSLEY, H., *ob. cit.*, p. 38.

<sup>45</sup> CERRILLO RUBIO, L., “Paul Poiret y el...”, pp. 513-525.



Fig. 17 “Vestido en seda tartán”, 1926.



Fig. 18 Abrigo con estampado geométrico, 1923.

Asimismo, las artes escénicas seguían atrayéndole de una forma muy poderosa y en 1924, vio la oportunidad de ejercer de artista de vestuario en la película *L'inhumaine* (Fig. 19), de Marcel L'Herbier, junto con Robert Mallet-Stevens, Fernand Léger, Pierre Chareau y Darius Milhaud.<sup>46</sup> En este proyecto los arquitectos, decoradores, pintores y músicos trabajaron en común, con el fin de dar una visión unitaria a la producción, mostrando unos ambientes que eran semejantes, tanto a los que se darían un año más tarde en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas como al estilo depurado que estaba empezando a tomar, de tal forma que esta película se consideraría años más tarde todo un manifiesto del Art Déco.



Fig. 19 Fotograma de *L'inhumaine*. Vestuario de Paul Poiret, 1924.

Paul Poiret siempre defendió la concepción artística de la costura, que iba unida con su personalidad e ingenio. Su prosperidad vino marcada por un período de preguerra en el que la extravagancia prevalecía entre las altas esferas de la sociedad francesa. Pero tras la Primera Guerra Mundial, ya nadie volvió a sentir ganas de lucir esas esplendorosas y exóticas telas, ni de celebrar las fastuosas fiestas que se habían llegado a convertir casi rutina constante antes del conflicto.<sup>47</sup> Llegaba una época en la que triunfaría la moda sobria y sofisticada de Coco Chanel. No obstante, persistir en esos ideales, a pesar de los cambios que hubo en la sociedad y la moda tras la Primera Guerra Mundial, le costaron la ruina económica, además de críticas procedentes de relevantes figuras, tales

<sup>46</sup> BENTON, C., BENTON, T., WOOD, G., *Catálogo de la Exposición Art Déco, 1910-1039*, Londres, 2003, p. 161.

<sup>47</sup> [http://elpais.com/elpais/2014/10/29/estilo/1414579759\\_810420.html](http://elpais.com/elpais/2014/10/29/estilo/1414579759_810420.html)

como la de Apollinaire, quien se negaba a admitir el arte de la costura sino en su condición de arte menor.<sup>48</sup>

Sin embargo, el ego del modisto era tal que reclamó para sí el papel despótico de crear, a través de nuevas sensibilidades, asombrosos vestidos y establecer nuevos códigos capaces de legitimar esos cambios propuestos.

Lourdes Cerrillo Rubio dice, con respecto a esto:

“Poiret inventará alguno de estos códigos, con los que tanto la moda del siglo XX como la profesión del modisto adquieren un aura intelectual y artística no revelada aún.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> OLIVIER, F., *Picasso y sus amigos*, Madrid, 1964, pp. 96-98.

<sup>49</sup> CERRILLO RUBIO. L, “La moda moderna...”, p. 82.

### III. 3 Paul Poiret difunde su marca:

Tras haber alcanzado la fama y reconocimiento, Paul Poiret decidió experimentar en otros campos que contribuyesen a hacer de sus creaciones la primera imagen de marca, que además, fue rápidamente imitada. Por tanto, aparte de haber renovado la moda, decide presentar sus propuestas de vestidos de la forma más innovadora posible, apostando, en primer lugar, por la ruptura del campo de la ilustración, para lo cual tuvo la perspicacia de saber rodearse de los ilustradores, pintores y diseñadores más habilidosos. En 1908 se fijó en el periódico *Le Témoin*, fundado, escrito e ilustrado por Paul Iribe. Dichas ilustraciones captaron la atención del modisto, quien inmediatamente pidió a Iribe que acudiese a verle para confiarle sus intenciones de elaborar un catálogo destinado a la élite, en el que apareciesen sus dibujos representando los modelos que Poiret diseñaba. De hecho, el catálogo, titulado *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, fue enviado a todas las soberanas de Europa, con una dedicatoria firmada.<sup>50</sup>

Este, estaba realizado en papel holandés y en él aparecían once ilustraciones a color, elaboradas con la técnica del *pochoir*<sup>51</sup>. Esta técnica la eligió el propio Iribe para que el resultado final, tras la impresión de su trabajo, mantuviese un aire de frescura, así como también para que se pudiera admirar la sencillez formal e intensidad cromática por la que se caracterizaba la ropa de Paul Poiret. Eran composiciones marcadas por una línea clara y colores planos, cuya finalidad no era otra que la de abstraer los vestidos de cualquier referencia que fuera ajena a ellos mismos, porque también dichas modelos estaban rodeadas de un escenario con mobiliario, diseñados también por el mismo Poiret. Así pues, Iribe recreó en esas láminas unos ambientes decorativos muy lujosos, con el fin de narrar una situación o historia. Estos entornos que el ilustrador ideó para el álbum combinaban una serie de diferentes estilos artísticos en donde, por un lado, empleó el estilo Directorio para la ropa y muebles, también el fauvismo, que se puede apreciar en la fuerza que transmite el colorido de los trajes, y por último, ese simbolismo refinado que se puede apreciar en las actitudes relajadas y llenas de complicidad de las modelos, usando además un vocabulario procedente del Art Nouveau y del ilustrador Aubrey Beardsley.<sup>52</sup> De esta manera, estos escenarios en los que Iribe unió moda y decoración proclamaban un estilo de vida refinada y lujosa que solo Poiret podría ofrecer a una clientela de lo más selecta (Fig. 20 y Fig. 21). Y será, además, gracias a este catálogo, por el que se sentarán las bases estéticas de la divulgación y comunicación de las marcas de moda que surgirán a lo largo de los siglos XX y XXI.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 64.

<sup>51</sup> Esta técnica consiste en colocar sobre un soporte una figura o plantilla en silueta, vacía o llena, y la cual se pinta con una brocha. Ver: SANJURJO CASTRO, B., *La serigrafía como medio de expresión artística*, Madrid, 2001, p. 25-26.

<sup>52</sup> CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna...*, p. 86-87.

<sup>53</sup> Antes de realizar estos dibujos para ilustraciones de moda, este trabajo se consideraba más bien una forma de artesanía que de arte. Ver: DOWTON, D., *Grandes artistas de la ilustración de moda*, Barcelona, 2001, p. 39.



Fig. 20 y Fig. 21 Ejemplos de ilustraciones del catálogo de moda *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, 1908.

Poiret quedó tan fascinado con el álbum que Iribe hizo para él que, en 1911, le encargó a Georges Lepape que hiciera una réplica del mismo: *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, pero en esta ocasión dando un aire más lujoso y sofisticado que la anterior edición e introduciendo las nuevas connotaciones estilísticas que caracterizaban la última línea de diseños creados por el modisto. Para ello, Lepape se basó en el

sistema compositivo de la estampa japonesa, la estilización de las modelos, propia de la vanguardia parisina, y la escenografía tan característica de los Ballets Rusos.<sup>54</sup> Todo ello lo hacía empleando, en la mayoría de los casos, la gama de los colores fríos. Esta nueva manera de representar las ilustraciones, tenía como objetivo transmitir el universo orientalista y romántico con el que el modisto quería contagiar a todos por medio de sus creaciones (Fig. 22 y Fig. 23). Asimismo, cabe destacar que estas ilustraciones serían más tarde un motivo de inspiración para la generación de artistas que vivirán el Art Déco.

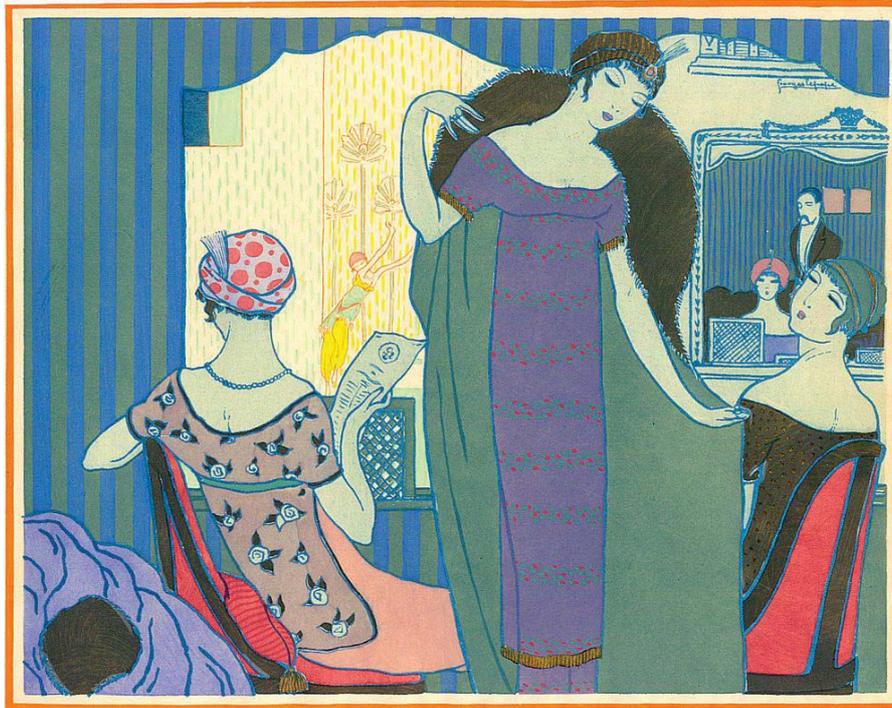


Fig. 22 Ejemplo de ilustración del catálogo de moda *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911.

<sup>54</sup> CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna...*, p. 87.



Fig. 23 Ejemplo de ilustración del catálogo de moda *Les choses de Paul Poiret vues par Georges Lepape*, 1911.

La edición de estos álbumes tuvo una gran repercusión en las revistas de moda de la época. Por ejemplo, *Vogue* se fijó en el canon ideal de la mujer que Poiret quería transmitir y el cual se caracterizaba por las líneas largas, flexibles y estilizadas; y la revista *Art et Décoration* publicó un artículo en honor al diseñador, en donde Paul Cornu, quien lo firmó, se refería a sus diseños como algo plenamente decorativo y que reflejaban a la perfección las tendencias estéticas que se daban en los ambientes modernos.<sup>55</sup> Fue, además, en este artículo en donde se incorporaron las primeras fotografías de moda de Edward Steichen, en las que se mostraban los diseños de Poiret y a partir de las cuales se iniciaría la fotografía culta de la moda.<sup>56</sup> Estas fotografías fueron realizadas en escenarios de interior, en los cuales se combinaban estructuras arquitectónicas con las poses sensuales y relajadas de las maniqués, todo acorde con representar la puesta en escena que Iribe y Lepape dieron en sus álbumes (Fig. 24 y Fig. 25).

<sup>55</sup> Además, Paul Poiret fue de los primeros en emplear las revistas de moda como vehículo de promoción. Ver: BERNAL ROSSO, F., *Aplicaciones fotográficas: La fotografía de moda*, 2011, p. 7.

<sup>56</sup> Tras Edward Steichen, será Man Ray quien se inicie con Poiret en la fotografía de moda, quien ambientará dichas escenas con obras de arte, creando una esencia muy distintiva dentro de este tipo de fotografía. Ver: LOTTMAN, H. R., *el París de Man Ray*, Barcelona, 2003, p. 63.



Fig. 24 Fotografía de Edward Steichen representando los ambientes de los álbumes de Iribe y Lepape.



Fig. 25 Fotografía de Edward Steichen representando los ambientes de los álbumes de Iribe y Lepape.

Tras haber trabajado con Steichen, Paul Poiret ofreció a Man Ray realizar “unas fotos diferentes”<sup>57</sup> de sus modelos. El mismo modisto, de hecho, le dejó total libertad para sus composiciones fotográficas. Como ejemplo de sus trabajos fotográficos, tenemos el caso de uno en el que retrata a Denise (Fig. 26). Pero esta, aparte de ser la esposa del diseñador, era su musa y, debido al privilegiado físico que tenía, según el canon femenino ideal que buscaba Poiret, se convirtió en el soporte idóneo de los vestidos que él diseñaba. De hecho, el mismo Poiret la describía de la siguiente manera en *Vogue*: “Denise es delgada, de piel oscura, joven y su belleza no necesita corsés ni maquillaje”.<sup>58</sup> Incluso también la dedicó unas palabras en su autobiografía:

“Era muy sencilla, y todos lo que la han admirado después de que la convirtiera en mi esposa, no la hubieran elegido en el estado en que la encontré. Pero yo tenía ojo de modisto y veía sus gracias escondidas. Observaba sus actitudes y sus gestos, e incluso sus defectos de los que pudiera sacarse partido”.<sup>59</sup>

De repente, surgió una oleada de mujeres que querían parecerse a Denise. Sus apariciones con su esposo en los lugares elegantes causaban gran sensación. Este, por ello, quiso convertirla “en una de las reinas de París”,<sup>60</sup> mediante la cual poder mostrar sus vestidos a todas las damas parisinas, con el fin de que ellas entrasen en deseos de imitar la moda y modos que la misma Denise practicaba. Esta, se había convertido en un vehículo por el cual Poiret podía promocionar su moda de una forma más activa.



Fig. 26 Denise fotografiada por Man Ray.

---

<sup>57</sup> *Id.*, p. 63.

<sup>58</sup> SEELING, C., *ob. cit.*, p. 27.

<sup>59</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 54.

<sup>60</sup> *Id.*, p. 54.

Asimismo, cabe destacar que tanto la apertura, en 1920, de su teatro privado L'Oasis y las numerosas fiestas que llegó a celebrar en su mansión de Faubourg Saint-Honoré, constituían una manera más, no solo del despliegue de su imaginación en sus diseños, sino de promoción de sus colecciones de moda. Poiret siempre negó la finalidad publicitaria y de difusión de tales eventos, pero no cabe duda de que fueron unos eficaces medios para dar más notoriedad a su carrera, pues estas, además, eran actividades que la prensa cubría y que la élite social trataba de emular.

Cabría mencionar también que, poco antes de 1910, el modisto ya había comenzado a organizar con cierta frecuencia desfiles y conferencias por las diferentes capitales europeas (Fig. 27) e incluso en ocasiones, llegando a invitar también a tales eventos a magnates de la industria, para desarrollar dichas promociones en sus establecimientos. Y si bien es cierto que Worth fue el primero en organizar desfiles de moda, tal y como los entendemos a día de hoy,<sup>61</sup> Paul Poiret fue el primero en diseñar una presentación de esta índole, dirigida exclusivamente a la prensa. De hecho, Poiret deja constancia de sus intenciones de difusión de la marca hacia el resto del continente:

“No esperé a que mi éxito creciera por sí mismo. Trabajaba furiosamente para acrecentarlo, y todo lo que podía ser estímulo me parecía bueno. En París estaba en pleno apogeo, y quería forzar la atención de Europa y del mundo. Organicé un proyecto colosal que consistía en recorrer las grandes capitales de Europa acompañado de nueve modelos”.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Estos primeros ejemplos de desfile, tal y como los conocemos a día de hoy, los podemos ver en Charles Frederick Worth, a finales del siglo XIX. Este, impuso un nuevo sistema de producción en la industria de la moda, que era el de crear él sus diseños y que luego la clientela escogiese entre ellos, para que se los hiciesen a medida. Esta nueva manera de concebir la moda implica que surgiesen nuevos métodos para darla a conocer, en este caso el de los desfiles. Estos, en un principio se daban en las casas particulares de las clientas, pues estas no querían perder su exclusividad. Pero más tarde estos eventos se empezaron a organizar en fechas previamente señaladas y para un público abierto. PÉREZ-SERRABONA ROMERO-MAZARIEGOS, M., *Las pasarelas de moda como escenificación arquitectónica*, Madrid, 2016, p. 34.

<sup>62</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 78.



Fig. 27 Paul Poiret y sus modelos en la Victoria Railway Station de Londres, 1924.

En 1913, la marca de Poiret ya había alcanzado la fama por toda Europa. Pero su espíritu ambicioso lo condujo a embarcar hacia América, lugar en donde la originalidad de los modelos orientalistas y las apariciones profesionales al público del modisto y su esposa Denise, fueron motivos más que suficientes para obtener el éxito allí también. Allí le propusieron producir a gran escala diseños originales y mediante licencias controladas por el mismo Poiret, cuya etiqueta garantizaría a la clientela que eso que vendían era un artículo auténtico y de calidad. Con ello, Poiret crearía estándares para evitar la falsificación y obtener sus beneficios. No obstante, no llegó a llevar a cabo ese plan, lo cual supuso un inconveniente para sus finanzas, aunque también habría que admitir que esto no afectó en lo fundamental a la coherencia de su discurso que va en torno a la pureza del arte de la moda.<sup>63</sup>

Como se ha podido comprobar en este apartado, la idea de innovación, no solo en la moda sino también en el ámbito propagandístico de la misma, era parte de la esencia empresarial de Paul Poiret, la cual contribuyó enormemente a favorecer la imagen de la marca de su casa. Asimismo, esta serie de difusiones serán más tarde emuladas por otros diseñadores, de tal forma que se podría considerar a Poiret como el iniciador de la publicidad y campañas de moda.

---

<sup>63</sup> CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna...*, p. 97.

### III. 4 Más allá de los retales:

La carrera de Paul Poiret como diseñador no solo se limitó a la creación de vestidos para mujer, sino que se extendió también hacia otros ámbitos que complementaban esa labor textil. En 1911 abre la boutique Rosine, que recibía el nombre de una de sus hijas, en donde se ofrecía la primera línea de perfumería y belleza, emitida por una casa de modas. Este gusto por la perfumería le viene desde la infancia, momentos en los que Poiret empezó a experimentar con los olores:

“También quería apoderarme del perfume de las rosas y las encerraba en botellas de alcohol o de agua con gas, porque a aquella edad no tenía ninguna noción de química, o las aplastaba en el interior de botes herméticos”.<sup>64</sup>

Para llevar a cabo esta labor de cosméticos, puso en marcha el laboratorio de creación de esencias, y a los talleres de cartón y vidrio. Asimismo, consideró de gran interés la forma de la fabricación de los frascos y estuches del perfume, de tal forma que solo con contemplar el diseño de dicho frasco, se intuyese la fragancia del contenido (Fig. 28). Quería que el mismo frasco hablase sobre aquello que encerraba en su interior. Esta realización de artículos de lujo, implicaba el trabajo de diversos profesionales que colaborasen, con el fin de difundir la imagen de la marca de la casa. Así pues, como dice Lourdes Cerrillo Rubio: “De esta manera se establecía una innovadora relación entre moda, diseño y publicidad [...]”.<sup>65</sup>



Fig. 28 *La Rose de Rosine*. Perfume de Rosine, 1912

<sup>64</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 15.

<sup>65</sup> CERRILLO RUBIO. L., *La moda moderna...*, p. 99.

Para una promoción más efectiva, al dibujo de la rosa, creado por Paul Iribe como logo de la etiqueta del perfume, se le incorporaron además, imágenes ideadas por Raoul Dufy, quien ilustraría el papel oficial y los almanaques, iniciando también con esto, una alianza enfocada a la creación de tejidos. De ese modo, respaldado por Paul Poiret, Dufy se empezó a hacer cargo de los diseños e impresión de las telas, lo cual llevaba a cabo practicando diversas técnicas de grabado en madera, aplicadas más tarde a las telas, creando así unos estampados con fuertes contrastes. Estos tejidos serían empleados, indiscriminadamente, por el modisto tanto para trajes como para decoración. Así que, debido a esa nueva afición por las artes decorativas, Poiret inauguró La Martine<sup>66</sup>, nombre que recibe en honor de otra de sus hijas.

Con este nuevo proyecto, el diseñador logró hacer posible la transformación de las artes aplicadas francesas, situando los trabajos realizados en La Martine, en el origen de una nueva tendencia: el Art Déco. Así pues, este, junto a Doucet y Dufy, quiso someter a una renovación e integración de los interiores domésticos, en unos conjuntos decorativos muy novedosos, y ambientándolos con una escenificación ideal, propia de las ilustraciones de Iribe y Lepape.<sup>67</sup> El mismo Poiret decía: “Soñaba con crear en Francia una moda nueva en la decoración y mobiliario”.<sup>68</sup>

Esta nueva empresa de La Martine, se componía de una escuela, un taller y una tienda. El hecho de querer crear una nueva tendencia, implicaba también la invención de nuevas ideas, por lo que Poiret decidió contratar a un grupo de niñas sin ningún tipo de formación en Bellas Artes, pues precisamente lo que él quería era que sus mentes no estuviesen condicionadas por ninguna idea estética. Estos deseos de experimentación, se ven plasmados en su autobiografía con las siguientes palabras:

“Recluté en los medios obreros de la periferia a niñas de unos doce años que no estudiaran. Les dediqué varias habitaciones de mi casa y las hice trabajar al natural, sin ningún profesor. [...] En cuanto hubieron pasado las primeras semanas, obtuve resultados maravillosos. Aquellos críos, dejados a su aire, olvidaban en poco tiempo los preceptos falsos y empíricos que habían recibido en el colegio para encontrar de nuevo toda espontaneidad y todo el frescor de su naturaleza”.<sup>69</sup>

A lo sumo, este grupo de jóvenes recibía puntuales indicaciones de Dufy, Erté o del matrimonio Sérusier, dado que Poiret quería, mediante esto, potenciar la creatividad y espontaneidad, apartándose de las líneas convencionales y ortodoxas de los sistemas académicos. Este método de trabajo de los estampados tuvo un resultado muy fructífero, dado que más tarde influiría en la decoración de los años veinte. Esta empresa ponía, por vez primera, un concepto integral de la decoración, con el que se propuso ofrecer a

---

<sup>66</sup> Poiret fundó esta empresa con un afán de renovación de las artes decorativas. Los diseños que se hacían ahí dejaban constancia de su conocimiento e influencia de las creaciones alemanas y austriacas. Ver: PÉREZ ROJAS, F. J., “La Exposición de Artes Decorativas de París 1925”, *Artigrama*, nº 21 (2006), pp. 46, 48.

<sup>67</sup> DÍAZ SÁNCHEZ, J., *ob. cit.*, pp. 42-43.

<sup>68</sup> POIRET, P., *ob. cit.*, p. 109.

<sup>69</sup> *Id.*, p. 110.

la clientela: Todo aquello que esta podía desear y cada objeto más bello en su estilo, lo cual sigue siendo, a día de hoy, la norma de las principales firmas de moda.

Gracias a La Martine, se produjo una renovación en cuanto a la integración de las artes decorativas en la vida social. En 1925, París celebra la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas, tratándose del primer certamen de tal índole en tener la categoría de mundial. Su objetivo era el mismo que el que promulgaba La Martine: que se produjera un arte mejor adaptado a las nuevas condiciones de vida. De hecho, Paul Poiret recibió del ministro de Bellas Artes un reconocimiento por su gran intervención en el impulso de las artes decorativas y por el nivel artístico que había alcanzado, gracias a él también, la Alta Costura.

Para que la exposición ofreciese una visión vanguardista en todo su conjunto, los pabellones mostraban una arquitectura experimental, que mezclaba elementos procedentes del mundo antiguo, con los nuevos materiales, los cuales se decantaban por dar una estética funcional en la que la forma habría de renunciar a cualquier expresión meramente ornamental.

Gracias a esta Exposición de 1925, las artes decorativas y la moda alcanzaron juntas la posición de Bellas Artes, algo que Paul Poiret había estado persiguiendo desde los inicios de su carrera, así que cuando vio la oportunidad que le ofrecía esta exposición para lograrlo, no la desaprovechó. En ella, él quiso mostrar sus vestidos, perfumes, mobiliario y decoración, los cuales se expusieron en distintas secciones. Pero se decantó por distinguir su firma exhibiendo todos estos elementos en tres barcazas que se encontraban a orillas del Sena, presentando de ese modo todo lo que componía el universo del modisto y lo que él entendía como el arte de vivir.<sup>70</sup>

Por tanto, a partir de ese momento, Poiret ya no podía ser considerado solo un modisto, dado que se había convertido en el primer diseñador del siglo al marcar todos sus proyectos con su sello de la casa. Llegó a vender, tanto vestidos como complementos e incluso elementos de interiorismo. Con respecto a los complementos, cabe destacar que diseñó también zapatos de mujer (Fig. 29), los cuales seguían los patrones de su ropa. En ellos había un gusto por los brillos, lentejuelas y bordados, todo ello tratado con un sentido barroquizante. Los diseños de estos zapatos eran de tacón ancho y bajo, y prestó gran atención a sus estampados, porque era la primera vez en la historia que una mujer se atrevería a mostrarlo en público<sup>71</sup>. Otro de los complementos con los que también llegó a comercializar eran los guantes de puño (Fig. 30), que estaban decorados con los estampados que las jóvenes alumnas de la escuela La Martine habían ideado. Todo esto, supuso una gran revolución en la industria de la moda, y los diseñadores tardaron, nada menos, que ochenta años en recuperar esta idea de la marca.<sup>72</sup>

---

<sup>70</sup> CERRILLO RUBIO. L., *La moda moderna...*, pp. 115-116.

<sup>71</sup> <http://zapatos.about.com/od/marcasycreadores/fl/Paul-Poiret-el-disentildeador-que-revolucionoacutela-moda-de-principios-de-siglo-XX.htm>

<sup>72</sup> SEELING, C., *ob. cit.*, p. 32.



Fig. 29 Zapatos, diseñados por Paul Poiret.



Fig. 30 Guantes de puño con estampado floral, obra de las alumnas de la escuela La Martine, fundada por Poiret.

## **CAPÍTULO IV: CONCLUSIONES**



La labor de Paul Poiret ha marcado un antes y un después en el mundo de la moda. En primer lugar, porque si un simple modisto trabajaría la confección basándose en las formas y cánones que ya están impuestos, un genio, sin embargo, empezaría a crear a partir de su propio lenguaje. Precisamente, es esto último lo que hizo este diseñador: tras haber abolido el corsé, el miriñaque y la falda ancha de la indumentaria femenina, la forma de concebir el cuerpo de las damas cambiaría por completo. Así que, tras haber derrocado el anterior sistema de vestimenta que tenían impuesto, Paul Poiret creó unos nuevos códigos estilísticos muy novedosos que seguirían sirviendo como modelo estándar a lo largo del siglo XX, hasta nuestros días.

El hecho de haber suprimido estos elementos que oprimían y transformaban por completo la silueta de la mujer, trajo como consecuencia que las telas cayesen sobre su propio peso, dejando, de ese modo, que se advirtieran las formas naturales del cuerpo. Y si desde la *Belle époque* se deseaban los cuerpos delgados, esbeltos, firmes y gráciles, tras esta revolución en la moda, el nuevo signo de distinción pasaría a ser la capacidad de mantener una forma física más atlética.<sup>73</sup> Por tanto, es debido a la nueva forma de confeccionar, tanto de Paul Poiret como también de Jeanne Paquin o Mariano Fortuny, por la que nacería una de las principales tiranías sobre el cuerpo de la mujer, que se mantendría a lo largo de todo el siglo XX, hasta día de hoy: la rigurosa delgadez, la cual condicionaría los cánones de belleza contemporáneos, llegando a influir incluso en la posterior manera de vestir.

Por otro lado, no solo se dedicó a confeccionar trajes, sino que además fue el primer modisto en comercializar perfumes asociados a su firma, complementos e incluso también una línea de decoración. Por tanto, fue el primer creador que proyectó su trabajo hacia una marca y el que sentó las bases de lo que sería la moda, tal como a día de hoy la conocemos. Esto daría como resultado que los futuros *couturiers* fueran ampliando la línea de productos bajo el nombre de su marca. La moda, al final, se terminaría conociendo como un sistema de producción y de consumo de diversos productos, llegando incluso a dar prioridad a la imagen de la marca, en lugar de la innovación.<sup>74</sup> Esto, incluso puede llevar a pensar que a día de hoy no aparecen ciertos artículos que terminan siendo moda, sino al contrario; se crean productos con una intención *a priori* de que estos se terminen poniendo de moda, como si el mero hecho de crearla se hubiera convertido en una profesión remunerada.

---

<sup>73</sup> Este afán por cultivar un cuerpo atlético se empezó a dar con el fin de buscar una nueva forma de diferenciar a la burguesía del proletariado, dado que este último estrato social carecía del tiempo necesario para mantener su figura, la cual estaba maltrecha a causa de los duros trabajos que tenían que ejercer para ganar su jornal. Este nuevo ideal físico que la burguesía buscaba, trajo consigo la aparición de nuevas formas de ocio, como por ejemplo: acudir a balnearios, actividades deportivas o el turismo por la naturaleza. Por tanto, surgió como consecuencia de ese nuevo gusto por los cuerpos atléticos, mantener una vida saludable. Ver: CRISTO GONZÁLEZ, M. del, MANCIAL, M., FRANCO RUBIO, G., MIRANDA, J. A., GUTIÉRREZ, J., *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid, 2014, p. 255.

<sup>74</sup> La publicidad y el mercado de la moda muestran, en ocasiones, unos prototipos cuyo ideal reside en la visión conservadora de la moda. Por ejemplo, ahora marcas como Louis Vuiton, Loewe e incluso Chanel, se acogen a la tradición en lugar de innovar, de tal forma que esta manera de hacer moda se nos muestra más bien como una mecánica de mercantilización. Ver: *Id.*, p. 237.

Asimismo, los diseños de los modelos que aparecían en los catálogos de Iribe, pero sobre todo de Lepape, influyeron sobremedida en la posterior forma de concebir los diseños. Estos no solo se empezaban a confeccionar con una apariencia lujosa, sino que además se decantaban por una síntesis formal. A pesar de que los trajes de Paul Poiret aún ostentasen un gran decorativismo, se comenzaba a dar un proceso de depuración hacia unas estructuras más sencillas<sup>75</sup>, que culminaría en la década de los 20' con las *flappers*.

De hecho, cuando Poiret regresó de la guerra vio cómo todo había cambiado, sobre todo las mujeres y la moda que estas ahora seguían. Se había vivido un período de destrozos y pérdidas, tras el cual el gusto por el colorido, lo exótico y ostentoso había desaparecido, a favor de una moda sobria, con formas tubulares y con unos principios básicos de la elegancia masculina<sup>76</sup>, que preconizaba Coco Chanel. El modisto, que aún pensaba que las damas deseaban que este las obligara a vestir con sus asombrosas creaciones, demostró su falta de astucia, pues a pesar de los grandes cambios que habían acontecido tras la contienda, se resistió a admitir la llegada de la independencia de la mujer.

Esto podría considerarse como una muestra de que la moda busca reinventarse una y otra vez. Cada nueva tendencia que aparece, lo hace con aires de eternidad, pero realmente estaría contradiciendo con esto a su propia esencia: la de la novedad, que se da al mismo tiempo que la caducidad de la misma. La moda se asocia con la levedad, lo efímero, lo caprichoso, lo contingente. Uno de los textos de Yury Lotman explica esta idea de moda fugaz:

“El carácter acelerado del movimiento de la moda está ligado al refuerzo del papel de la iniciativa personal en el proceso dinámico. En el espacio cultural del atuendo se desarrolla una lucha constante entre la tendencia a la estabilidad, a la inmovilidad (esta tendencia es psicológicamente vivida como justificada por la tradición, el hábito, la moralidad, por consideraciones históricas y religiosas) y la orientación opuesta hacia la novedad, la extravagancia: todo esto entra en la representación de la moda. De esta manera, la moda, se vuelve casi la visible encarnación de la novedad inmotivada, lo cual permite interpretarla ya sea como

---

<sup>75</sup> La silueta de la mujer en la década de los años 20' iría en consonancia con las vanguardias artísticas que se estaban dando en aquellos momentos. Esta nueva apariencia física vendría marcada por unos planos limpios, angulosos, con líneas verticales, y unos contornos planos y geométricos, similar al estilo de Picasso y Braque. Ver: LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, 1990, p. 85.

<sup>76</sup> Estos principios básicos de la elegancia masculina eran: la calidad, comodidad y mostrar mediante esa moda un cuerpo sexualmente atractivo, sin necesidad de exhibirlo. Chanel fue la primera en fusionar lo masculino con lo femenino y la simplicidad con el lujo. Si bien es cierto, ella no fue la que liberó del corsé a las mujeres, eso ya lo había hecho Poiret. Su misión fue más trascendental: liberar a la mujer del corsé mental. De hecho, una de sus frases más célebres es: “La moda no solo se encuentra en los vestidos, sino que flota en el aire. Tiene relación con las ideas, con nuestra forma de vivir, con lo que nos sucede”. Ver: SEELING, C., *ob. cit.*, pp. 99, 101, 103.

dominio de caprichos monstruosos, ya sea como esfera de creatividad innovadora”.<sup>77</sup>

Por otro lado, el hecho de que los cambios propuestos por Poiret en la indumentaria femenina fueran bien recibidos, se debe a que estos tuvieron lugar en un momento en el que la sociedad parisina de principios del siglo XX estaba viviendo unos momentos de seguridad, confianza y, sobre todo, ansias de progreso. Por tanto, esto nos lleva a concluir que la vestimenta es algo que va más allá del simple hecho de cubrir el cuerpo. Se trata también de un hecho cultural y social que se ve influido por el contexto histórico en el que se da. Esta, según Herbert Blumer “[...] siempre refleja el espíritu de cada tiempo”<sup>78</sup>, por tanto se la podría considerar como un fenómeno histórico, consustancial a los grandes procesos de metamorfosis de una civilización. Y no solo eso, sino que además refleja el orden estamental y el estrato social al que esta pertenece, de tal manera que actuaría como un elemento separador de clases.

Para finalizar, si Worth fue el iniciador de la moda contemporánea, dándose a conocer a sí mismo como un creador que elaboraba diseños inéditos y lanzaba nuevas líneas de vestimenta para mujeres, con Paul Poiret se aceptó la moda como una nueva forma de hacer arte. Este último, se emancipó de las anteriores pautas de confección, para dar rienda suelta a su imaginación y explorar nuevas opciones de diseño en las que primase la innovación. Además, fue lo suficientemente sagaz como para aliarse con otros artistas de otras disciplinas, con el fin de elevar aún más la moda como expresión artística. Por otro lado, cabría destacar también que la concepción de artisticidad de la moda aumentaba, en tanto en cuanto esta se fue interesando por los movimientos de vanguardia,<sup>79</sup> de tal forma que la creación de indumentaria empezaría a adquirir un alto grado de complicación técnica. A partir de ese momento, la moda superaría la idea del cuerpo como único soporte de sus proyectos, para ampliar sus posibilidades creadoras. De ese modo, se empezaría a construir una arquitectura del cuerpo en la que entrarían en juego también los volúmenes y proporciones. De hecho, la relación entre estas dos disciplinas la resumió Coco Chanel con la siguiente frase: “La moda es como la arquitectura: se trata de una cuestión de proporciones”.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> SIMMEL, G., *Filosofía de la moda*, Madrid, 2014, pp. 15-16.

<sup>78</sup> CRISTO GONZÁLEZ, M. del, MANCIAL, M., FRANCO RUBIO, G., MIRANDA, J. A., GUTIÉRREZ, J., *ob. cit.*, p. 182.

<sup>79</sup> *Id.*, p. 247.

<sup>80</sup> <http://www.periodistadigital.com/bglam/moda/2015/02/22/coco-chanel-chanel-frases-coco-chanel-frases-chanel-historia-moda-moda-chanel.shtml>



## **BIBLIOGRAFÍA Y WEBGRAFÍA**



## **Bibliografía:**

AREILZA, J. M. de, *París de la Belle époque*, Barcelona, 1989.

BENTON, C., BENTON, T., WOOD, G., *Catálogo de la Exposición Art Déco, 1910-1039*, Londres, 2003.

BERNAL ROSSO, F., *Aplicaciones fotográficas: La fotografía de moda*, 2011.

BOWLT, J. E., “Léon Bakst, Natalia Goncharova y Pablo Picasso”, en *Los Ballets Rusos de Diaghilev 1909-1929: cuando el arte baila con la música: [Catálogo de la exposición]*, Barcelona, 2011.

CARRERAS ARES, J. J., “Edad Media, instrucciones de uso”, en NICOLÁS MARÍN, M. E., y GÓMEZ HERNÁNDEZ, J. A., *Miradas a la historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*, Universidad de Murcia, 2004.

CERRILLO RUBIO L., “Paul Poiret y el Art Decó”, *Anales de Historia del Arte*, nº EXTRA 1 (2008), pp. 513-525.

CERRILLO RUBIO, L., *La moda moderna: Génesis de un arte nuevo*, Madrid, 2010.

CHARLES-ROUX, E., *El siglo de Chanel*, Madrid, 2007.

CRISTO GONZÁLEZ, M. del, MANCIAL, M., FRANCO RUBIO, G., MIRANDA, J. A., GUTIÉRREZ, J., *Los gustos y la moda a lo largo de la historia*, Valladolid, 2014.

DESCALZO, A., “La moda a través de los retratos de Clotilde García de Sorolla”, en *Pieza del mes*, Madrid, 2012.

DOWTON, D., *Grandes artistas de la ilustración de moda*, Barcelona, 2001.

LASHERAS PEÑA, A. B., *España en París. La imagen nacional de las exposiciones universales, 1855-1900*, Santander, 2009.

LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero: la moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, 1990.

LOTTMAN, H. R., *el París de Man Ray*, Barcelona, 2003.

MORALES, M. L., *La Moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX*, Barcelona, 1956.

MOYA, C. “Conflictos sociales en Francia en el siglo XIX”, *Revista de trabajo*, nº 19 (1967), pp. 23-40.

NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M., “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007), pp. 113-122.

- OLIVIER, F., *Picasso y sus amigos*, Madrid, 1964.
- PASALODOS SALGADO, M., “Del miriñaque al polisón (1868-1889)”, en *Guía del Museo del Traje. CIPE*, Madrid, 2010.
- PÉREZ ROJAS, F. J., “La Exposición de Artes Decorativas de París 1925”, *Artigrama*, nº 21 (2006), pp. 196-453.
- PÉREZ-SERRABONA ROMERO-MAZARIEGOS, M., *Las pasarelas de moda como escenificación arquitectónica*, Madrid, 2016.
- POIRET, P., *Vistiendo la época*, Barcelona, 1989.
- PORRAS GIL, M. C., *La vanguardia en femenino: Artistas revolucionarias, mujeres transgresoras*, Madrid, 2014.
- SANJURJO CASTRO, B., *La serigrafía como medio de expresión artística*, Madrid, 2001.
- SEELING, C., *Moda: el siglo de los diseñadores 1900-1999*, España, 2000.
- SIMMEL, G., *Filosofía de la moda*, Madrid, 2014.
- VAQUERO ARGÜELLES, I., “El reinado de la Alta Costura: la moda de la primera mitad del siglo XX”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, nº 0 (2007), pp. 123-134.
- VELOSO SANTAMARÍA, I., “El viaje de las artes hacia la modernidad: La Francia del siglo XIX”, *Cauce*, nº 29 (2006), pp. 425-445.
- VIDAURRETA CAMPILLO, M., “Guerra y condición femenina en la sociedad industrial”, *REIS*, nº 1 (1978), pp. 65-104.
- WOLLEN, P., *El asalto a la nevera. Reflexiones sobre la cultura del siglo XX*, Madrid, 2006.
- WORSLEY, H., *100 ideas que cambiaron la moda*, Barcelona, 2011.

**Webgrafía:**

[http://elpais.com/elpais/2014/10/29/estilo/1414579759\\_810420.html](http://elpais.com/elpais/2014/10/29/estilo/1414579759_810420.html)

<http://www.magazinedoll.com/index.php/personalidades/213-charles-frederick-worth-el-padre-de-la-alta-costura>

<http://www.periodistadigital.com/bglam/moda/2015/02/22/coco-chanel-chanel-frases-coco-chanel-frases-chanel-historia-moda-moda-chanel.shtml>

<http://www.significados.com/maniqui/>

<http://zapatos.about.com/od/marcasycreadores/fl/Paul-Poiret-el-disentildeador-que-revolucionoacute-la-moda-de-principios-de-siglo-XX.htm>