

MODA Y ARTES DEL ESPECTÁCULO EN TORNO A 1900

NÚRIA ARAGONÈS RIU

INVESTIGADORA POSTDOCTORAL JUAN DE LA
CIERVA (UNIVERSITAT DE BARCELONA)

NURIAARAGONES@HOTMAIL.COM



Moda y artes del espectáculo en torno a 1900 by Núria Aragonés Riu is licensed under a Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional License

ABSTRACT

El presente estudio se centra en dilucidar las relaciones entre la moda y el mundo del teatro en los primeros decenios del siglo XX, un momento clave en el desarrollo del concepto de modernidad en campos artísticos tan distintos como las bellas artes, la moda o las artes escénicas. Sin entrar en el campo del vestuario teatral propiamente dicho, se tratara de ver cómo se interrelaciona la industria de la Alta Costura con la escena del teatro y la danza, tomando como referente a creadores como el francés Paul Poiret o el español Mariano Fortuny, quienes encontraron en los escenarios un laboratorio de experimentación para sus innovadoras creaciones. Asimismo, las relaciones de estos artistas con grandes iconos del espectáculo como las bailarinas norteamericanas Isadora Duncan o Ruth Saint Denis, permiten situar la moda un contexto histórico pluridisciplinar en el que se gestan las bases de la modernidad artística.

TEXTO PRINCIPAL

El presente estudio se centra en dilucidar las relaciones entre la moda y el mundo del teatro en los primeros decenios del siglo XX, un momento clave en el desarrollo del concepto de modernidad en campos artísticos tan distintos como las bellas artes, la moda o las artes escénicas. Sin entrar en el campo del vestuario teatral propiamente dicho, se tratara de ver cómo se interrelaciona la industria de la Alta Costura con la escena del teatro y la danza. Si en otros trabajos nos hemos centrado en los últimos años del siglo XIX, poniendo el

énfasis en los primeros “grands couturiers” como Charles Frederick Worth o Jacques Doucet y en sus relaciones profesionales con divas como Sarah Bernhardt o Lily Langtry, en ésta ocasión avanzaremos un poco más en el tiempo y nos situaremos en los primeros albores del art déco, tomando como referente a Paul Poiret y Mariano Fortuny, entre otros, y en grandes figuras de la danza como las norteamericanas Isadora Duncan y Ruth Saint Denis.

Cabe recordar no obstante estos precedentes, ya que son fundamentales para entender los nuevos fenómenos que se desarrollan en toda su amplitud bien entrado el siglo XX. En el último tercio del siglo XIX se produce una eclosión de los conceptos de celebridad e icono de moda que personifican las grandes actrices y divas. Éstas participan de toda una “operación de marketing” en la que colaboran y se benefician mutuamente los diseñadores, fotógrafos, revistas, publicistas, directores de teatro y evidentemente las actrices, que ven su caché acrecentarse gracias a la construcción de una aura de elegancia que las envuelve, confiriéndoles autoridad en materias de estilo y elegancia (Nectoux 1986). Es igualmente un momento en el que se ponen en marcha novedosas maneras de difundir la moda, coincidiendo con un importante desarrollo de los estudios de fotografía y con la aparición de innumerables publicaciones de moda. En estas estrategias indirectamente publicitarias, hábilmente orquestadas por las casas de Alta Costura cuya industria se desarrolla a pasos agigantados, la actriz y la imagen que se crea entorno a ella es uno de los elementos clave. Así citábamos las relaciones profesionales no siempre pacíficas de Sarah Bernhardt con la casa Worth y cabría añadir la colaboración de larga duración de la actriz Réjane con el exquisito Jacques Doucet, entre muchos otros casos (Coleman 1989: 106, 163).

En la década de 1910, periodo en el que nos centraremos aquí, la escena de la moda y del espectáculo están pues suficientemente preparadas para que otras grandes figuras como Paul Poiret e Isadora Duncan colaboren juntos en la transmisión de nuevas tendencias y estilos artísticos. En sus mismos círculos artístico-sociales se mueven otras grandes mentes polifacéticas como Paul Iribe, Georges Lepape, Georges Barbier e incluso Mariano Fortuny, en cuya obra se entremezclan moda, arte y espectáculo formando un todo indisoluble.

Como es bien sabido, el artista español afincado en el Palacio degli Orfei en Venecia trabajó en numerosos ámbitos del arte y del diseño, con especial énfasis en la moda y en el teatro: desde la invención de artilugios escenográficos y sistemas de iluminación escénica hasta el depósito de patentes de un nuevo método de plisado de tela, pasando por el diseño del vestido Delfos. Su primera creación en el terreno de la moda, el chal Knossos, apareció en público por vez primera en un escenario. El Museo Fortuny (Fondazione Musei Civici Venezia) conserva una fotografía en la que pueden verse las bailarinas mostrando estos grandes chales estampados en el Ballet inaugural del teatro de la condesa de Béarn en 1906 (Museo del Traje 2010: 124). El teatro fue para el polifacético artista un laboratorio en el que poder experimentar con sus creaciones textiles en movimiento. El Knossos consistía en una pieza de tela de seda rectangular estampada con motivos de

inspiración griega o cretense que podía colocarse de distintas maneras alrededor del cuerpo, atado y drapeado, de manera que proporcionaba total libertad de movimiento (Osma 2012: 139). Este hecho hizo que las creaciones de Fortuny fueran adoptadas por las artífices de la nueva danza moderna como Isadora Duncan o Ruth Saint Denis que desencorsetaron la danza revolucionando previamente el vestuario. Ésta última, cuyo estilo oriental rebosaba sensualidad y exotismo, lució los velos Knossos en al menos una de sus actuaciones en Berlín en 1907 (Osma 2012: 140).

La recuperación de modelos grecolatinos antiguos para construir un estilo moderno fue una idea compartida por Mariano Fortuny e Isadora Duncan, que en los años 1912-1913 cosechaba en París sus grandes triunfos en el teatro del Trocadéro y el Théâtre du Châtelet. La bailarina habría descubierto probablemente las creaciones de Fortuny en ocasión de un viaje a Venecia entre 1909 y 1910 (Laffon 2009: 269) y a lo largo de su vida lució sus creaciones dentro y fuera de los escenarios. La túnica Delfos, cuya tela de seda plisada caía libremente desde los hombros, se adecuaba perfectamente a los ideales de Duncan sobre el respeto a las formas naturales del cuerpo y al movimiento espontáneo: “La belleza de la forma humana no es casualidad. No se la puede cambiar mediante el vestido” (Duncan 2003: 92). Isadora bailaba efectivamente sin medias y sin zapatillas, inspirándose de las figuras de la cerámica griega clásica para encontrar la esencia de la belleza en el movimiento. El vestido Delfos fue pues adoptado por la bailarina así como por sus alumnas. El fotógrafo Arnold Genthe (1869-1942) fotografió en varias ocasiones las discípulas de Duncan en escena, ataviadas con la celebre túnica plisada (gran parte conservadas en la New York Public Library) y es bien conocida una fotografía atribuida a Boris Lipnitzki donde aparecen tres de las llamadas “isadorables”: Lisa, Anna i Margot Duncan, con sendos vestidos Delfos a los que se anudan cinturones de satén adornados con motivos venecianos (Colección Roger-Viollet, París). Irma Duncan vistió la misma creación el día de la boda de su madre adoptiva con el poeta ruso Sergei Jessenin en 1922, tal y como se muestra en otra conocida fotografía dónde aparecen los tres personajes (NYPL 2015). Los pequeños Patrick y Deirdre, hijos naturales de Isadora, llevaron versiones infantiles del Delfos como se observa en una fotografía tomada por Otto (1849-1922) en la que aparece la bailarina sentada en actitud maternal con sus dos hijos en brazos (Laffon 2009: 224). Por otra parte, el prolífico ilustrador Georges Barbier inmortalizó la bailarina en un dibujo dónde se adivina una túnica plisada que recuerda claramente al vestido de Fortuny (Nuzzi 1984: 67). Aunque desconocemos si el dibujo fue publicado, cabe reseñar que las ilustraciones de Barbier aparecían asiduamente en revistas de moda de alto rango como *Le Journal des Dames et des Modes*, *La Gazette du Bon Ton*, *Vogue* y *Femina* entre otras.

Con su personalidad arrolladora y un estilo que desafiaba toda convención social, Isadora consiguió crear tendencia y las revistas de moda del momento se hicieron eco de ello. En *Les Modes de la femme de France*, por ejemplo, se menciona en varias ocasiones “la mode Isadora Duncan” y sus “adeptas”, aunque no siempre para bien (Modes de la Femme de France 1921: 5). El nombre de Duncan aparece también repetidas veces en la versión francesa de la revista *Vogue* de los primeros años veinte. Su indumentaria es descrita por ejemplo en un artículo titulado “Subtiles élégances vues au théâtre”, que no hace referencia al vestuario

teatral sino a los modelos de las espectadoras que acuden al teatro, como en este caso Isadora, que asiste al estreno de los “Ballets Suédois” en el Teatro de los Champs Elysées :

Une sorte de tiare en mousseline et jais enserrait la tête brune de Mme Isadora Duncan [...], laissait libres ses beaux cheveux coupés et sa simple robe noire sans manches s’ornait sur une des épaulettes d’un gigantesque papillon de tulle noir [...] elle fut très admirée comme toujours. (Vogue 1921:42)

Es importante recalcar que Isadora y otras estrellas del momento vestían estas ropas indistintamente encima los escenarios y fuera de ellos, y que eran así retratadas por los principales fotógrafos del momento (Otto, Steichen o Reutlinger entre otros), lo que constituía una importante fuente de publicidad para las casas de moda. Cabe matizar, sin embargo, que Mariano Fortuny nunca formó parte de la industria de la Alta Costura y sus creaciones se sitúan en lo que se denomina el “vestido artístico” o “vestido estético”, en la línea de la reforma vestimentaria que proponían los Arts & Crafts a finales del siglo XIX (Anscombe 1996). Las creaciones del artista español eran llevadas por personalidades excéntricas y bohemias de la alta sociedad, como por ejemplo Clarisse Coudert, esposa del editor americano Condé Nast, o la exótica marquesa Luisa Casati, así como por artistas de la escena como Natasha Rambova, Eleonora Duse o mas tarde Martha Graham (Nuzzi 1984: 64). Aun tratándose de una indumentaria claramente elitista, su influencia en el desarrollo de las nuevas tendencias modernas es palpable. La escena teatral contribuía así a difundir y dar a conocer las nuevas tendencias a un publico más amplio.

La misma simbiosis con la escena se da en el caso del diseñador Paul Poiret, que se encargó de vehicular los nuevos valores de la mujer moderna en sus vestidos, líneas de cosmética y artes decorativas. Es conocida la relación de Poiret con Mariano Fortuny, que habría trabajado con el modisto francés antes de establecerse en Venecia (Lévy 1974: 21). Sin duda alguna ambos artistas se influenciaron mutuamente y compartieron el mismo interés por la recuperación de modelos de la indumentaria clásica antigua. Tal influencia es visible en la colección que Poiret realiza en 1908, como se observa en el conocido álbum *Les robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, donde aparecen modelos como el “Joséphine” que recuperan el estilo Imperio, inspirado en los ideales neoclásicos. La figura de Poiret es indisociable del mundo del teatro y del espectáculo, tanto por su obra como por su estilo de vida. Su participación en el diseño de un traje para Sarah Bernhardt en la obra *l’Aiglon*, estrenada el 15 de marzo de 1900, sirvió para que su nombre empezara a llamar la atención en el seno de la Maison Doucet donde trabajaba en sus inicios (Lévy 1974: 16). El propio modista cuenta en sus memorias como su consagración definitiva a los ojos de Jacques Doucet fue a causa de otra colaboración con una gran diva de la escena parisina del momento: Gabrielle Réjane. Para el desenlace de la obra *Zaza*, estrenada en 1898 en el Théâtre du Vaudeville, en la que la actriz encarnaba a una gran *vedette* de music-hall, Poiret diseñó un abrigo “voluptuoso y llamativo”, de tul negro sobre tafetán negro pintado con inmensos iris y malvas:

Toda la tristeza de un desenlace romántico, toda la amargura de un cuarto acto, estaban reflejados en ese abrigo lleno de expresión, y al verlo aparecer, el público presentía el final de la obra... (Poiret 1989: 28).

La sensibilidad y las dotes de Poiret para el espectáculo quedan patentes en esta cita donde él mismo pone en relación los colores y las formas con las emociones y la narración de una historia. Otros de sus éxitos como diseñador de vestuario fueron *Nabucodonosor* (estrenado el 30 enero 1911) o *Le Minaret*, en la que desplegó toda la estética orientalizante que desarrollaba paralelamente en sus creaciones de Alta Costura, como por ejemplo la silueta “pantalla” de forma trapezoidal y la llamada “túnica Minaret” (Troy 2002). Lo importante de estas creaciones difícilmente llevables para las clientas corrientes es advertir cómo Poiret consiguió borrar la frontera entre la escena y la calle, inyectando todo el exotismo del imaginario teatral a las esferas de la alta sociedad francesa (Davis 2006: 37). Las interrelaciones entre estos dos ámbitos quedan aún más patentes en las grandes fiestas temáticas organizadas por el modisto en sus “hotêls particuliers”, como “Las mil y dos noches” o “Las fiestas de Bachus”. Esta última tuvo lugar en junio de 1912 y se desarrolló en el pabellón Butard, construido por Luis XV, que Poiret consiguió alquilar y restaurar, “devolviéndole su antiguo esplendor” (Poiret 1989: 137). Es interesante observar como en esta fiesta-espectáculo el modisto consigue sintetizar tres estéticas tan dispares como la oriental, la antigüedad clásica y el esplendor barroco. La fiesta tomó el nombre de un ballet de Jean-Baptiste Lully, gran maestro de baile de la Corte de Versailles, y los trescientos invitados debían emular los personajes de la mitología de Luis XIV. Las fotografías de la época muestran a Poiret caracterizado como Júpiter con una barba dorada y a su esposa Denise con una túnica confeccionada a partir de un velo Knossos de Mariano Fortuny. El modista relata en sus memorias como bailó con una de las ilustres asistentes, nada menos que con Isadora Duncan, quien improvisó una danza sobre un aria de Bach (Poiret 1989: 140). El museo de la ciudad de Nueva York conserva una túnica verde, corta y de mangas abiertas, para cuyo diseño Poiret se inspiró en el chitón griego masculino, que podría haber sido llevado por Isadora aquella noche (Koda y Bolton 2007: 75). Otra de las grandes actrices clientas de Poiret dentro y fuera de los escenarios fue Eve Lavallière, cuyo vestuario en obras como *Les Favorites* (1912) o *Bois Sacré* era comentado en las principales revistas femeninas y artísticas (Lévy 1974: 67).

Cabe destacar que, también en el campo de las publicaciones periódicas, las fronteras entre moda y teatro se fueron diluyendo en los comienzos del siglo XX. La revista *Comoedia Illustré*, por ejemplo, centrada en el espectáculo desde su creación en 1908, dedicaba secciones especiales a la moda. Por otra parte, revistas femeninas como *L'Art et la Mode*, *La Mode Pratique*, *Le Moniteur de la Mode*, la progresista *Femina* con la sección “Le Théâtre et la Femme” o *Les Modes*, destinaban numerosas páginas al vestuario de las actrices, describiendo con toda precisión la indumentaria de los últimos estrenos para que sus lectoras pudieran imitar estas tendencias en la calle (Majer 2012 y Barbera 1990: 114). No es casualidad que ésta última compartiera editorial con la revista *Le Théâtre*, que a su vez incluía la sección “La Mode au théâtre”, generosamente ilustrada con fotografías, en la cual se describía también el vestuario. Estas páginas eran

redactadas por la periodista Claire de Chancenay, quien a su vez había sido la redactora de “Le Courier de la mode” en el periódico *Figaro*. (Martin-Fugier 2001: 355).

Esta interrelación entre teatro y Alta Costura tiene su explicación si tenemos en cuenta la aparición de nuevos géneros teatrales tales como comedias musicales y comedias de sociedad, que adoptaron temáticas actuales y pusieron en escena a mujeres de su tiempo, lo cual permitió fácilmente desplegar un escaparate de moda contemporánea en el escenario. Las publicaciones del momento reportan esta influencia del vestuario escénico, muchas veces en clave irónica y crítica: en 1896 *Le Panorama hebdomadaire* publica el álbum “Nos jolies actrices” ilustrado con fotografías de Reutlinger, donde se comentan así las imágenes correspondientes a Jane Demarsy: “(la actriz) a lanzado un número incalculable de vestidos y de sombreros. Tantos vestidos como actos (teatrales). Esto representa grandes cifras a fin de mes” (Martin-Fugier 2001: 356, nuestra traducción). El vestuario teatral se convierte así en uno de los grandes atractivos de los estrenos y movilizan el público femenino hacia las salas de teatro.

Quizás el ejemplo más claro de este fenómeno sea la comedia “La Rue de la Paix”, estrenada en el Théâtre du Vaudeville en 1912, que parodia la industria de la alta costura contraponiendo las vicisitudes de una casa de modas tradicionalista con otra de tendencia orientalizante, sin duda inspirada de la maison Poiret. El vestuario fue realizado por la casa Paquin, instalada en la rue de la Paix desde 1891, a partir de los diseños de Paul Iribe, quién había ilustrado el lujoso álbum de la colección de Paul Poiret en 1908 (Troy 2003: 133). Según Paul Porel, director del teatro del Vaudeville, los diseños de Iribe eran auténticas “toilettes d’avantgarde” (Lelieur 1983: 63). La casa capitaneada por la *couturière* Jeanne Paquin (1869-1936), célebre, entre otros méritos, por haber consagrado la imagen emblemática de la mujer parisina vistiendo la escultura que coronaba la entrada monumental en la Exposición Universal de 1900, colaboró en numerosas ocasiones con Paul Iribe en el teatro. La revista *Comoedia Illustré*, por ejemplo, publica en su catorceavo número una fotografía de la actriz Lucienne Guett en el papel de Josefina para la obra *Rivoli* (Teatro del Odéon) con “vestido y peinado Paquin” frente a un decorado diseñado por Iribe (Lelieur 1983: 60). Por otra parte, la biblioteca Forney en París conserva un álbum publicado en noviembre de 1911 con láminas ilustradas por Iribe, Georges Lepape y Georges Barbier donde se muestran las colecciones de la maison Paquin.

Aunque quizás una de las colaboraciones más interesantes de Jeanne Paquin con otros artistas del momento fue la colección ideada junto con el gran artífice del vestuario de los Ballets Russes, Léon Bakst (1866-1924) en 1912. Los distintos modelos no estaban destinados a los escenarios sino a ser comercializados como Alta Costura, y fueron elogiosamente saludados por revistas como *Vogue* o *Comoedia Illustré* que anunciaban la gran entrada del artista ruso en las esferas de la moda (Davis 2010: 172). Esta interpenetración entre la moda y las artes escénicas se vio aun más reforzada al año siguiente, cuando el director de los Ballets Russes, Sergei Diaghilev, invitó a Jeanne Paquin a diseñar el vestuario para el innovador ballet *Jeux*, con música de Debussy, coreografía de Nijinsky y decorados de Bakst, cuyo estreno tuvo lugar el 15 de mayo de 1913 en el

Théâtre des Champs Elysées. Por vez primera un “grand couturier” de la Alta Costura parisina colaboraba con los Ballets Russes. La revista *Comoedia Illustré* aclamó la obra como “el alba de un nuevo arte” con una “nota moderna” refiriéndose al toque que proporcionaba el vestuario contemporáneo diseñado por Paquin (Davis 2010: 180).

Tal y como se ha visto a través de numerosos ejemplos, las interrelaciones entre moda y teatro en los inicios del siglo XX van mucho más allá de simples colaboraciones en el vestuario escénico. Modistos como Poiret, ilustradores como Iribe y divas del espectáculo como Isadora Duncan disolvieron los límites entre distintas disciplinas artísticas y, aun más importante, entre el ámbito artístico y la vida cotidiana, dando lugar a la creación global de un estilo de vida moderno. Si a finales del siglo XIX el maridaje entre moda y teatro va ligado a la eclosión comercial de la industria de la alta costura, en los primeros años de 1900 las relaciones entre la escena y la moda constituyen un terreno de experimentación de nuevas formas y permiten consolidar nuevas tendencias estilísticas. En este contexto, la evolución de ambas disciplinas va íntimamente ligada a los círculos sociales y artísticos arropados por grandes figuras como Paul Poiret, desde los que surgen nuevas y fructíferas colaboraciones entre los distintos agentes de la modernidad.

Bibliografía

Anscombe, Isabelle (1996) *Arts & Crafts Style*, Londres: Phaidon Press.

Barbera, Annie (1990) ‘Des journaux et des modes’, *Femmes fin de siècle (1885-1895)*, París: musée Galliera: 103-18.

Coleman, Elizabeth (1989) *The Opulent Era: fashions of Worth, Doucet and Pingat*, Nueva York: Thames and Hudson.

Davis, Mary (2006) *Classic chic: music, fashion and modernism*, Berkeley-Londres-Los Angeles: University of California Press.

Davis, Mary (2010) *Ballets russes style: Diaghilev’s dancers and Paris*, London: Reaktion Books.

Duncan, Isadora (2003) *El arte de la danza y otros escritos*, ed. José Antonio Sánchez, Madrid: Akal.

Koda, Harold y Bolton, Andrew (2007) *Poiret*, Nueva York- New Haven: Yale University Press- Metropolitan Museum of Art.

Laffon Juliette, Pinet Hélène, Cantarutti Stéphanie (2009) *Isadora Duncan (1877-1927): une sculpture vivante*, París: Musée Bourdelle.

Lelieur, Anne Claude y Bachollet Raymond (1983) *Paul Iribe: précurseur de l’art déco*, París: Bibliothèque Forney.

Lévy, Roland (1974) *Poiret le magnifique*, París: musée Jacquemart-André.

Majer, Michele (2012) *Staging Fashion 1880-1920*, Nueva York: Bard Graduate Center.

Martin-Fugier, Anne (2001) *Comédienne: de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, París: Seuil.

Modes de la Femme de France (1921) París 28-08-1921 (N329).

Museo del Traje (2010) *Inspiraciones, Mariano Fortuny y Madrazo*, Madrid: Museo del Traje-CIPE.

Nectoux, Jean-Michel (1986) *Stars et monstres sacrés*, París: Réunion des musées nationaux.

Nuzzi, Cristina (1984) *Fortuny nella Belle Epoque*, Milán: Electa.

NYPL (2015) "Isadora Duncan with Irma and Essenin (1921-1923)", *The New York Public Library Digital Collections*, disponible en <http://digitalcollections.nypl.org/items/87ff5f22-2a51-9816-e040-e00a180625f7>, (ultimo acceso en 05/02/16).

Osma, Guillermo de (2012) *Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid: Ollero y Ramos.

Poiret, Paul (1989) *Vistiendo la época*, Barcelona: Parsifal Ediciones.

Troy, Nancy (2002) "Paul Poiret's Minaret Style: Originality, Reproduction and Art in Fashion", *Fashion Theory*, 6 (2): 117-44.

Troy, Nancy (2003) *Couture and culture: a study in modern art and fashion*, Cambridge- London: The MIT Press.

Vogue (1921) "Subtiles élégances vues au théâtre", *Vogue (France)*, 1921/04/01 (VOL2,N7), Nueva York-París: Condé Nast: 42.