

Mercedes Rodríguez Sánchez\*  
Universidad Politécnica de Madrid  
mercedes.rodriguez@upm.es

# / El espíritu clásico como liberación del cuerpo y la mente de la mujer en los albores del siglo XX

## **Resumen:**

El artículo busca valorar la influencia que los postulados estéticos clásicos tuvieron en la transformación de la moda femenina en las primeras décadas del siglo XX. Para ello, se hace un repaso a la inspiración greco-latina en la obra de aquellos diseñadores de moda que promovieron la desaparición del corsé, la recuperación de la naturalidad en las formas y la búsqueda de la libertad de movimientos, destacando las aportaciones de Paul Poiret, Mariano Fortuny, Madeleine Vionnet y Madame Grès.

## **Palabras clave:**

moda; clasicismo; corsé; Paul Poiret; Mariano Fortuny; Madeleine Vionnet; Madame Grès.

## **Abstract:**

The main purpose of this article is to evaluate the influence that classical aesthetic principles had in the transformation of women's fashion in the early twentieth century. For this purpose, it gives an overview of the Greco-Roman inspiration in the work of the main fashion designers who promoted the elimination of the corset, the recovery of the natural forms and the pursuit of the freedom of movement, highlighting the contributions of Paul Poiret, Mariano Fortuny, Madeleine Vionnet and Madame Grès.

## **Key Words:**

fashion; classicism; corset; Paul Poiret; Mariano Fortuny; Madeleine Vionnet; Madame Grès.

## **Introducción**

Durante los años 60 del pasado siglo, el historiador, teórico del arte e hispanista George Kubler, planteó una nueva forma de entender la Historia del Arte<sup>1</sup>, entendiéndola bajo un tiempo no lineal, no cronológico, sin pasado, presente y futuro, en la cual el Arte gozaba de una posición privilegiada en el sistema de las cosas. Según Kubler, hay objetos “originales” que son consecuencia de un momento histórico y de las conexiones que el hombre establece en ese momento con su entorno, objetos que pueden generar “réplicas” formando las denominadas “secuencias”, *que se suceden a lo largo de una suerte de continua conexión temporal: “Todo lo que se hace actualmente es o una réplica o una variante de algo hecho hace algún tiempo, y así sucesivamente sin interrupción hasta el amanecer del tiempo humano”*<sup>2</sup>. Kubler buscaba superar la noción de “estilo”, por el de “secuencias de obras relacionadas” a fin de comprender los cambios que se suceden a lo largo del tiempo, a través de los que él llamó objetos “originales” y “réplicas”; es decir, las obras novedosas que inician una nueva serie y las derivadas de ella, que la repiten y continúan.

Según su concepción, los objetos “originales” permanecen latentes y vuelven a aflorar y a recuperarse según las necesidades de las distintas épocas. En este sentido, el legado de la civilización romana ha perdurado hasta la actualidad en nuestras ciudades, en el derecho, en el idioma y en innumerables detalles de nuestra organización política y de nuestra vida cotidiana. La moda tampoco escapa a esta herencia y, por lo que respecta a este aspecto de la creación humana, podemos afirmar que Roma vuelve cíclicamente porque su vasto imperio estableció una serie de

“códigos estilísticos” o de “patrones” que han impregnado de forma indeleble la memoria colectiva occidental. En la misma obra, el profesor de Yale, también afirmaba: *“Cualquier obra importante de arte puede considerarse bien como un acontecimiento histórico o como una esforzada solución de algún problema. (...) La cuestión importante es que cualquier solución señala la existencia de un problema”*<sup>3</sup>.

Si relacionamos este planteamiento de la obra de arte como solución a un problema con la concepción de la moda a finales del siglo XIX, podemos tratar de explicar la transformación radical sufrida por la vestimenta femenina (no así la masculina) en los albores del siglo XX.



**Fig. 1. Miss Camille Clifford, c. 1900,**

<http://greendragonblog.com/>

## ***La moda como problema: los movimientos de Reforma del Vestido.***

La moda refleja la visión que la sociedad del momento tiene sobre el cuerpo y, por derivación, sobre el desnudo despojado de vestimenta. A lo largo de la historia de la moda, se suceden las épocas en las formas naturales del cuerpo humano se respetan y glorifican, mientras que en otras se tiende a transformarlo y hasta deformarlo en pos de un ideal de belleza desnaturalizado. La moda femenina de comienzos de siglo debe encuadrarse en este segundo grupo, en la medida en que promovía la necesidad de constreñir el cuerpo de la mujer dentro del patrón de la denominada silueta en “S”, transformando la fisonomía natural de la mujer gracias a un corsé extremadamente estrecho que, en un juego de curvas y contracurvas, proyectaba el busto hacia delante (el denominado “pecho de paloma”), las caderas hacia atrás y estrangulaba la cintura femenina hasta conseguir la deseada “cintura de avispa” (fig. 1).

La silueta ideal que caracterizó a los años diez se asemejaba a un reloj de arena y era, como señala Lourdes Cerrillo, “reflejo de la exuberancia floral y el dramatismo orgánico del Modernismo”<sup>4</sup>. Los sinuosos contornos de las mujeres de la Belle Époque son perfectamente encajables dentro de la línea curva general que caracterizó al Art Nouveau: basta con pensar en la casa Batlló para imaginarse a estas damas tomando el té en sus salones (fig. 2) o paseando por la tarde por los

irreales recovecos del parque Güell. Pero estas armaduras rígidas que oprimían y deformaban el cuerpo femenino no sólo tenían consecuencias físicas para la salud de las mujeres, sino que llegó un momento en que dejaron de encajar en los ideales estéticos de los artistas e intelectuales finiseculares, quienes empezaron a ver la moda como un problema tanto higiénico como estilístico a resolver. Surgen así los movimientos a favor de la reforma del vestido, como los del Vestido Artístico, del Vestido Estético y del Vestido Racional. Los militantes “anti-moda” tenían las procedencias más variadas y los posicionamientos más diversos: los postulados artísticos

del Art and Crafts de William Morris y los Prerrafaelitas de Dante Gabriel Rossetti, cuyos diseños inspirados en la vestimenta greco-latina, medieval y renacentista que lucieron sus mujeres y modelos, tienen mucho que ver con la necesidad de recrear modas anacrónicas para sus cuadros, evitando así lo que Bernard Rudofsky llamaba el germen del ridículo futuro que amenaza a todo diseño de moda moderno<sup>5</sup>.

Desde el punto de vista estético, cabe destacar la toma de postura intelectual y en contra de los convencionalismos sociales del movimiento del Vestido Estético, en el que militaron intelectuales como Oscar Wilde, con-

tra la fealdad de la moda contemporánea y a favor de un estilo inspirado en el mundo clásico o en las pinturas de los Prerrafaelitas. La “Unión del Vestido Sano y Artístico”, fundada en 1890 y cuyo medio de difusión más destacado fue la revista *Aglaiá*, significó un intento de crear un vestido que conjugara ambos conceptos. Desde el punto de vista higiénico, los razonamientos son de lo más heterogéneos, desde los discursos eminentemente políticos de las sufragistas a las motivaciones médicas de los higienistas. Entre los proyectos reformistas de esta clase, cabe destacar el propuesto por la comunidad religiosa neoyorkina de Oneida en Nueva York, que defendía el uso de los pantalones turcos o *bloomers*; la iniciativa de la Sociedad del vestido racional, fundada en 1881 con Constance Mary Lloyd (esposa de Oscar Wilde) como miembro destacado, que luchó por el uso de prendas cómodas y erradicación de todas aquellas prendas que deformaran el cuerpo de la mujer, dificultaran el movimiento y pusiesen en peligro su salud; o la ropa sanitaria del doctor Jaeger, confeccionada únicamente a base de tejido de pelo animal, como la lana, y que comercializó a través de catálogos con un notable éxito.

Para todos estos militantes del movimiento reformador, el diseño de moda era algo demasiado importante para dejarlo en manos de los diseñadores. Disparos en términos de planteamientos y estilos, todas las propuestas de reforma coincidían no obstante en un razonamiento de partida común: el rechazo del sistema de la moda imperante (en términos estilísticos y de lógica mercantil), que debía ser reemplazado por una suerte de moda utópica, más práctica y confortable que la propuesta por los modistas de la época. En términos generales, estas



**Fig. 2.** Antigua vista del salón de la casa Batlló, obra del arquitecto Antoni Gaudí, 1927,

<http://www.labarcelonadeantes.com/>

iniciativas preconizaron la recuperación de la naturalidad en las modas femeninas, una naturalidad directamente inspirada por la tradición greco-latina, por lo que muchas de sus prendas que fluían libremente desde los hombros hacia los pies, en lugar de estrangular la cintura. El vestido artístico, el estético y el racional fueron diseñados y lucidos por una minoritaria élite intelectual, pero sufrieron fuertes críticas por parte de la prensa de la época, no cosecharon demasiado éxito entre el público y, en la medida en que se no llevaron en la calle, tampoco llegaron a convertirse en moda en sentido estricto o tal y como la conceptualiza Giorgio Armani: *“If you make clothes that are not part of the world we live in, they will be meaningless”*<sup>6</sup>.

La primera transformación del foro No obstante, y a pesar de que no llegaron a calar en la sociedad de la Belle Époque, algunas de sus ideas tuvieron una inequívoca influencia en la reforma del vestido al introducir conceptos tan básicos como el de liberación o el de confort, que se tradujeron en el informal “vestido de té” suelto, éste sí llevado por todas las damas elegantes en la intimidad de las casas. Todavía no había llegado el momento en que el cuerpo femenino libre de corsé pudiese salir de los confines de los *boudoirs* para conquistar la calle, pero los postulados reformadores prepararon el camino para la búsqueda de la naturalidad como ideal estético con potencial para convertirse en moda real.

## *El nacimiento de la mujer moderna: Isadora Duncan.*

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, los importantes descubrimientos arqueológicos de Schliemann y Evans, volvieron a traer el mundo clásico a la primera plana de la actualidad y, con ello, una nueva ola de recuperación de sus ideales. Isadora Duncan (1877-1927) puede muy bien ejemplificar el ideal de mujer moderna que abanderó la liberación del cuerpo y la mente femeninos a través de su danza y de su vida privada y pública, tan alejada de los estrictos códigos de la época. Tan rompedora de las convenciones su disciplina como incansable estudiosa de los clásicos, la Duncan es considerada la creadora de la danza moderna, pero, según la propia artista, la originalidad de su técnica no era tal, afirmando que sus movimientos y coreografías no era una invención, sino un fenómeno natural, un redescubrimiento de los principios clásicos sobre la belleza, el movimiento y la

forma. Luego su arte era también una de las réplicas de las que hablaba Kubler y su revolución de la danza la hizo descalza y cubierta de velos y sencillas prendas clásicas. Sólo así podía su cuerpo moverse en libertad y mostrar mucha más piel de la que la sociedad de la época estaba acostumbrada a contemplar en público.

En la figura 3, vemos a Isadora Duncan luciendo un vestido largo con forma de T y mangas largas (no desconocido para los griegos, pero mucho más asociado con la vestimenta romana); sobre el que lleva el *himation* o manto colocado de forma cruzada y sujetado en el hombro, al modo en que la bailarina solía hacerlo. El atuendo de la Duncan es una mezcla de vestimentas clásicas que tienen en común la fundamentación en la economía en el corte. Isadora Duncan era la prueba viviente y en movimiento de que la nueva mujer, la mujer del siglo XX, ya había nacido y sólo necesitaba un creador de moda que la vistiera más allá de los escenarios. De hecho, a comienzos del siglo XX las actitudes frente al corsé habían cambiado, como lo demuestran las entrevistas realizadas a actrices publicadas en *Figaro-Modes*. En esta época, todas eran preguntadas en las entrevistas acerca de sus preferencias en moda, desde su *couturier* o sombrerero favoritos hasta su tipo de corsé preferido. Pero en 1903, cuando esta revista le pregunta en 1903 a Madame Réjane sobre esto último, ella contesta *“No need”* (“no lo necesito”) y Mademoiselle Lavallière, por su parte, también afirma: *“I don’t wear corsets”*<sup>7</sup> (“no llevo corsés”). En las fotografías de la época, ambas muje-



**Fig. 3. Paul Berger, Isadora Duncan, Bibliothèque Nationale de France, 1900.**

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8417397v>

## *Paul Poiret, la liberación del cuerpo femenino.*

res aparecen encorsetadas de forma evidente, pero está claro que ninguna de las dos está ya dispuesta a admitir públicamente que necesita una ayuda artificial. El corsé comenzaba a ser visto como un artefacto ortopédico para las mujeres de más edad o con sobrepeso. Se estaba anunciando el principio del fin del corsé tradicional.

La liberación del cuerpo femenino, que fracasó en el XIX y que venía siendo reclamada desde los sectores más intelectuales y políticos más avanzados de la sociedad, se consiguió, esta vez sí, de la mano de un diseñador. Tras su paso por las *maisons* de costura de Doucet y Worth, Paul Poiret (1879-1944) presentó en 1906 la línea que le haría inmortal y a la que bautizó “La Vague”, porque parecía arremolinarse en torno al cuerpo como una ola. De inspiración

clásica y neoclásica, se caracterizaba por su fluidez en el manejo del tejido, que ceñía suavemente la silueta bajo el pecho, para de ahí caer recto hasta los pies, como el fuste de una columna greco-latina. Poiret remató el efecto sustituyendo las medias negras por otras de color carne: las mujeres rejuvenecieron y a los hombres tuvieron la erótica ilusión de que las llevaban desnudas. Pero lo verdaderamente subversivo de estos vestidos era que la única ropa interior que requerían consistía en un sujetador flexible y una faja. Tuvieron tal éxito que Poiret consiguió, con una sola colección, desterrar el corsé del guardarropa femenino y, con ello, pasar a los anales de la historia del vestido como iniciador de la moda del siglo XX. Como Poiret consideraba que la fotografía en blanco y negro no daba una idea fiel de los estampados y colorido de sus vestidos, colaboró con el joven artista Paul Iribe para publicar en 1908 un álbum a color titulado “Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe” (fig. 4), que generó una importante controversia entre *le beau monde* de la época. “*Iribe’s album disgusts mothers*”, escribió Jean Cocteau en su obra “*Portraits-Souvenirs*”<sup>8</sup>. El debate público estaba servido, pero las mujeres adoptaron con entusiasmo la nueva silueta relajada y tanto Poiret como Iribe convirtieron el escándalo en triunfo. En 1911, George Lepape ilustró el segundo álbum, “*Les Choses de Paul Poiret, vues par George Lepape*”, y Poiret siguió colaborando con los mejores pintores, ilustradores, diseñadores y fotógrafos del momento: desde Erté y Fortuny, hasta los fauvistas André Derain y Raoul Dufy, pasando por Man Ray o Edward Stei-



**Fig. 4.** Paul Iribe, *Les Robes de Paul Poiret racontées par Paul Iribe*, p.17, 1908.

<https://archive.org/stream/robesdePaulPoir00Irib#page/n16/mode/1up>

chen. Amigo de Jean Cocteau, Francis Picabia, Maurice de Vlaminck o Kees van Dongen, su mayor afán fue el de situar a la moda a la altura de las bellas artes -“*Soy un loco cuando pienso en dar arte a mis vestidos, o cuando digo que la costura es un arte*”<sup>9</sup>- y en todo momento consideró a los artistas con los que se codeaba como iguales: “*Me parece que ejercemos la misma profesión y que son mis compañeros de labor*”<sup>10</sup>.

Visto con la perspectiva que da el paso de un siglo, el gesto de Paul Poiret fue exitoso, revolucionario y sencillo. Fue exitoso porque consiguió eliminar un artilugio de ropa interior que había sido el gran fetiche de la indumentaria femenina durante cerca de tres siglos (con el brevísimo intermedio de interrupción que supuso el estilo imperio, esa extraordinaria e inesperada anomalía que existe en la línea del tiempo de la moda a comienzos del siglo XIX). Poiret tuvo éxito porque su propuesta estética se dirigió a una sociedad en la que ya había evidentes signos de desvanecimiento del estilo de vida hedonista que caracterizó la Belle Époque, llamados los últimos buenos tiempos de las clases altas, y el nuevo signo de los tiempos. La sociedad occidental de comienzos del XX ya estaba preparada para aceptar los cambios que habría de traer el nuevo siglo, y la transformación del papel social de la mujer sería uno de ellos. Sin un ápice de falsa modestia, Poiret tituló su biografía “*Vistiendo la época*”, un título que es toda una declaración de intenciones para un creador que quiso y supo estar en conexión con el *Zeitgeist* y plasmarlo en sus creaciones: “*Un modisto creador está acostumbrado a prever, y debe adivinar las tendencias que inspirarán las épocas venideras*”<sup>11</sup>.

Según Poiret, su mayor mérito fue

lograr materializar la colaboración entre el modista y su época: “*he servido al público de mi tiempo (...) asimilándome a las nuevas necesidades y respondiendo a ellas*”<sup>12</sup>, porque, como había declarado en 1914 a la revista Harper’s Bazaar: “*las modas no se crean, se revelan, están en el aire, él nos trae las ideas necesarias para hacer lo que corresponde a cada tiempo*”<sup>13</sup>. La misma idea la hará suya, años después, Coco Chanel, una diseñadora que, en muchos sentidos, estaba en las antípodas del perfil excesivo y exuberante de Poiret, pero que, como su compatriota, declaró: “*La moda no está sólo en los vestidos; la moda está en el aire, la trae el viento, se presiente, se respira, está en el cielo y en el asfalto, está en todas partes, mantiene una estrecha relación con las ideas, las costumbres, los acontecimientos*”<sup>14</sup>.

La revolución llevada a cabo por Poiret fue sólo posible gracias a la mujer y no puede dejar de sorprender la avidez con que las mismas damas que habían venido ciñéndose un corsé y llevando más de cinco kilos de ropa interior, adoptaran sin dudarla la nueva silueta que suponía, no ya arrinconar la incómoda coraza, sino la negación de los cánones de belleza aprendidos y transmitidos de generación en generación. La voluptuosidad de la silueta en “S” comenzó a desaparecer en 1906 y, hacia 1910, la nueva silueta esbelta, construida sobre la línea recta, estaba plenamente consolidada. Las curvas del cuerpo femenino desaparecieron: el pecho se

disimuló, el talle se elevó, la cintura, la cadera y los glúteos se unificaron y disimularon gracias a una nueva prenda, similar a una faja, que permitía la suave caída de los tejidos ligeros, leves y vaporosos<sup>15</sup>. La moda de Poiret sirvió, esta vez sí, para vestir a la mujer del siglo XX y permitir tanto la visualización como la consecución de la liberación del cuerpo femenino y, a partir de ahí, su emancipación como persona sujeto de derechos.

Comparada con la mujer encorsetada y recargada de la Belle Époque, la mujer de Poiret era joven, libre en sus movimientos y sencilla. Con su primera colección innovó la moda a base de sencillez, de eliminar y depurar. La novedad en términos de volúmenes y formas bebió en las fuentes de la escultura clásica, a partir de la cual Poiret recuperó los hombros como soporte del vestido y desde allí, la tela caía verticalmente y envolvía al cuerpo femenino de forma natural. El cromatismo de los tejidos se inspiró directamente en artistas contemporáneos que estaban innovando en el campo de las artes: como los Talleres Vieneses o Henri Matisse y los fauvistas. Y en el exotismo orien-

talizante de los accesorios y futuras colecciones tuvieron mucho que ver los fabulosos diseños del pintor ruso y diseñador escenográfico Léon Bakst para los Ballets Rusos de Diaghilev (exuberantes y exóticos en sus vestuarios, pero con temas clásicos en sus ballets, como *Dafne y Cloe*, *Narciso* o *La siesta del fauno*). Todos ellos coincidían con Poiret en sus principios liberadores respecto a los convencionalismos académicos y en la recuperación de los valores primigenios de sus respectivas disciplinas artística<sup>16</sup>.

Pensar que Poiret liberó el cuerpo femenino por convicciones éticas sería tan fácil como incierto. Sus planteamientos fueron puramente estéticos contra una moda que consideraba fea y el propio diseñador no tardó en traicionar la sencillez con la que irrumpió en el panorama de la moda al lanzar en 1910 la “falda trabada”, con un bajo tan estrecho que hacía caminar a las mujeres como geishas. Al fin y al cabo, se trataba del mismo diseñador que proclamó que “*la moda necesita hoy un nuevo dueño. Le hace falta un tirano que la fustigue y que la libere de sus escrúpulos*”<sup>17</sup>. Con el fin de la Primera Guerra Mundial terminó el reinado de un Poiret que, a diferencia de lo ocurrido en la época que le vio triunfar, se había desconectado de las necesidades de la mujer de los 20. Su tiempo había pasado y el relevo lo tomaron mujeres como Coco Chanel o Madeleine Vionnet.

**Fig. 5. Mariano Fortuny y Madrazo, Vestido de raso de seda plisada de color verde celadón, ca. 1920-1949**

Museo del Traje. CIPE, Madrid (MT111882).

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo\\_del\\_Traje\\_-\\_MT111882\\_-\\_Vestido.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Museo_del_Traje_-_MT111882_-_Vestido.jpg)

## *Mariano Fortuny: el vestido fuera del tiempo y de las modas.*

Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) no fue un modista ni su concepción del vestido puede encajarse en el sistema de la moda. Fortuny fue ingeniero, inventor, fotógrafo, impresor, coleccionista, grabador, decorador, diseñador textil y de muebles y lámparas eléctricas, escenógrafo... fue, en fin y en palabras de Guillermo de Osma, un alquimista, un soñador, un hombre del Renacimiento, el mago de Venecia<sup>18</sup>. En su estudio del Palacio Orfei, Fortuny también creó algunas de las telas y prendas de ropa más notables del siglo XX, pero no moda en el sentido estricto del término. La más célebre de sus creaciones fue el *Delphos* (fig. 5), un vestido fuera del tiempo y las tendencias, una sencilla pero lujosísima prenda de seda plisada de inspiración clásica —su nombre proviene del célebre bronce griego el *Auriga de Delfos* (fig. 6)— que contribuyó a la liberación el cuerpo femenino. Admirado por



**Fig. 6. Auriga de Delfos (c. 474-478 a.C.)**  
Museo de Delfos. Foto: David Monniaux, 2004.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Auriga\\_de\\_Delfos#/media/File:Delphi\\_charioteer\\_front\\_DSC06255.JPG](https://es.wikipedia.org/wiki/Auriga_de_Delfos#/media/File:Delphi_charioteer_front_DSC06255.JPG)



escritores como Proust, D’Annunzio o Hofmannsthal y artistas como Isadora Duncan, Sarah Bernhardt o Eleonora Duse, el *Delphos* fue inmediatamente calificado por la intelectualidad de la época como una obra de arte, condición que no ha perdido hasta nuestros días. En este sentido, el modelo que Fortuny creó en 1907

es difícilmente definible como moda y nunca pasará de moda por la sencilla razón de que no lo estuvo nunca. El corte del *Delphos* fue tan sencillo como revolucionario: inspirado en el chitón griego, caía desde los hombros hasta los pies sin costuras y se sujetaba con finos cordoncillos de seda y pequeños botones de cristal de Murano. Al igual que Poiret, Fortuny no pensó que hubiera barreras entre artes decorativas y bellas artes y huyó de los intermediarios porque quiso controlar de principio a fin todo el proceso creativo del *Delphos*: seleccionaba y tintaba personalmente los tejidos; estampaba y plisaba la delicada seda según sus procedimientos secretos; cortaba y confeccionaba los vestidos, los colocaba enrollados como una madeja de lana y envueltos en papel de seda dentro de unas exquisitas cajas-cofre de cartón realizadas por él mismo, para finalmente venderlos en sus propias tiendas o a través de unos pocos agentes cuidadosamente seleccionados por él. Mención especial merece la técnica de aplicación de los tintes que, como las veladuras de un cuadro, realizaba capa por capa. Los finísimos pliegues de la tela cambian de color con el movimiento y, al reflejarse la luz, revelan la variedad cromática en toda su riqueza. El método de plisado era y sigue siendo secreto, pero no inalterable, de modo que las clientas debían enviar sus vestidos al taller de Fortuny para recuperar los pliegues, cuando éstos se habían mojado por accidente o aplanado debido al uso.

El *Delphos* no mostraba nada, pero tampoco ocultaba y, al estar concebido para ser llevado ninguna o la mínima ropa interior, daba a sus portadoras la apariencia de desnudez cuando eran observadas por los ojos poco habituados de la sociedad de

comienzos de siglo. Demasiado atrevido para ser lucido en público, las afortunadas poseedoras del vestido se limitaron a llevarlo en casa y las pocas mujeres que se atrevieron a lucirlo en público fueron estrellas de la danza moderna como Isadora Duncan o Martha Graham, las actrices Eleonora Duse o Lilian Gish, o aristócratas como la Duquesa de Gramont.

El diseño del *Delphos* resultó ser tan sencillo como innovador, por lo que Fortuny lo patentó como invento en París en 1909. Se ceñía con un cordón o un cinturón de seda o bien con el velo Knossos –su primer diseño que consistía en una pieza de seda rectangular de gran tamaño, que podía draparse sobre el cuerpo femenino de diversas formas–, y con el que el creador inició su “diálogo natural y respetuoso entre el desnudo y el vestido”<sup>19</sup>, que luego continuó con el vestido que le hizo inmortal. Fortuny siguió confeccionando el *Delphos*, con sutiles pero innumerables variaciones, hasta su fallecimiento en 1949. Poco interesado por aspectos relacionados con la forma y el patronaje, sin embargo cada modelo resultaba diferente y único, no sólo por los detalles que hacían de cada pieza una prenda exclusiva, sino porque la silueta del *Delphos* no la da el continente, sino el contenido: la forma final de cada vestido viene dibujada por el cuerpo de la mujer que lo lleva.

Siendo evidente la inspiración clásica del *Delphos*, Harold Koda, conservador jefe del Costume Institute

del Metropolitan Museum de Nueva York, sostiene que, a pesar de los recursos propios del anticuario y del tratamiento académico que Fortuny daba al vestido, el artista fue más allá de replicar el vestido clásico, para inventar uno nuevo<sup>20</sup>. De la misma forma que su contemporáneo Proust, para quien los vestidos de Fortuny encerraban la paradoja de emular la Antigüedad con fidelidad, mientras mantenían una indudable voz propia: “*De todos los vestidos o de todas las batas que llevaba madame de Guermantes, los que parecían responder mejor a una intención determinada, tener un significado especial, eran esos vestidos pintados por Fortuny según antiguos dibujos de Venecia. ¿Es su carácter histórico, es más bien el hecho de que cada uno es único lo que le da un carácter tan especial que la actitud de la mujer que lo lleva esperándonos, hablando con nosotros, toma una importancia excepcional, como si ese traje fuera el resultado de una larga deliberación y como si esa conversación surgiera de la vida corriente como una escena de novela.*”<sup>21</sup>.

## *Madeleine Vionnet: la adaptación del vestido a la mujer a través del corte.*



**Figs. 7 y 8. George Hoyningen-Huene, Vestido de Madeleine Vionnet, Vogue, Junio de 1933.**

<http://myfk-juxtapositions.blogspot.com.es/2014/01/weightless-siamese-fighting-fish.html>

Desde sus comienzos y hasta el final de su carrera Madeleine Vionnet (1876-1975) fue conocida como el “genio del corte” y la suprema escultora que convertía la tela en la forma más pura de arte. Vionnet estudió la anatomía femenina como lo haría un médico y, con precisión quirúrgica, consiguió que el patrón del vestido se adaptase a la silueta de la mujer y no al revés. Y es que, según la máxima de la diseñadora francesa, “cuando una mujer sonríe, el vestido debe sonreír también”<sup>22</sup>. Para perfeccionar la técnica

del corte y del drapeado, Vionnet no dibujaba sus modelos, sino que practicaba con una muñeca de madera de unos ochenta centímetros, colocada sobre una rueda de alfarero, sobre la que trabajaba como un escultor sus telas favoritas, las que mejor se adaptaban al movimiento natural del cuerpo: crepe de china, satén, muselina de seda o crepe rosalba<sup>23</sup>. Tras horas de experimentación y a la manera de Miguel Ángel, a menudo dejaba que fuera el tejido el que dictara la silueta o el efecto final de la prenda.

Muy diferentes a los vestidos bidimensionales tan en boga en los años 20, las sofisticadas prendas de Vionnet resultaban muy diferentes a las propuestas de otros diseñadores contemporáneos como Chanel, ya que la primera no tomó nada prestado de la indumentaria masculina, para poner el foco en las curvas y las formas del cuerpo femenino. El ingrediente mágico del llamado “milagro Vionnet” fue el “*coup en bias*” que, a pesar de no ser invención propia, fue su ejecutora más magistral. La diseñadora

afirmaba que el cuerpo femenino carecía de costuras y, en su búsqueda de la naturalidad de movimientos, trabajó desde comienzos de los años 20 en el corte al bias de un vestido completo (una técnica hasta entonces utilizada sólo para cuellos y volantes). Tras investigar con la dirección de la trama y la urdimbre, no sólo consiguió que tejidos sin elasticidad alguna se amoldaran al contorno del cuerpo femenino, sino que fluyeran sobre y con él, enfundándolo como una segunda piel. Sus vestidos tenían una apariencia casi líquida y se ajustaban al cuerpo hasta tal punto que impedían llevar ropa interior, lo que, como dijo el historiador Robert Riley, permitió revelar nuevos detalles de la anatomía femenina: *“In the 1920s, despite their bandeaus, the relief of a woman’s nipples were often visible. But with the bias of the 1930s, it became possible to see the more shocking concavity of her navel”*<sup>24</sup>. A pesar de su aparente sencillez, el patronaje de las prendas de Vionnet era complejo y fruto de muchas horas de investigación y ensayos, lo que explica que la diseñadora fuera tan celosa con sus creaciones y las fotografiara y registrara para proteger sus derechos de autor contra imitaciones. Nacidos de la técnica incomparable de una perfeccionista y difícilmente imitables en nuestros días, sus diseños eran pura geometría: *“The couturier should be a geometrician, for the human body makes geometrical figures to which the materials should correspond”*, afirmó la creadora<sup>25</sup>. Inspirada directamente por los clásicos, retomó las formas eternas —círculo, rectángulo, cuadrado y triángulo— y las transformó en esculturas fluidas y en movimien-

to (figs. 7 y 8). A diferencia de Fortuny, quien no estaba interesado en las formas de sus diseños, a Vionnet nunca le interesó el color y, en general, para sus creaciones le bastaron las infinitas variaciones del blanco y el negro, que contribuyeron a darles un aire intemporalmente clásico.



**Fig. 9. Thayaht, Logotipo de la maison Madeleine Vionnet, 1919.**

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madeleine\\_Vionnet#/media/File:Madeleine\\_Vionnet,\\_puriste\\_de\\_la\\_mode\\_\(lesartsdecoratifs\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Madeleine_Vionnet#/media/File:Madeleine_Vionnet,_puriste_de_la_mode_(lesartsdecoratifs).jpg)

Los diseños de Vionnet estaban basados en la dinámica del movimiento y nunca traicionó este principio, gracias a lo cual sus talleres impulsaron los límites de las técnicas de la alta costura hasta extremos por entonces desconocidos. Cada cosido, cada pinza, cada detalle decorativo tenía que cumplir una función dentro de la construcción total de la prenda, por lo que su uso del adorno fue siempre muy limitado. Para las contadas ocasiones en que se decidió a bordar un vestido, le encargó a Lesage que desarrollara una nueva técnica de bordado al bias que siguiera la dirección del hilo; las escasas decoraciones que añadió, sirvieron para recoger la tela en puntos estratégicos, evitando el uso de costuras; y los ocasionales motivos florales, flecos, jaretas o nudos formaban parte de la estructura del vestido mismo, nunca fueron meros añadidos.

Apasionada del arte, Vionnet dedicó mucho tiempo a estudiar las obras clásicas en el museo del Louvre y su obra es el reflejo de su gusto por el arte greco-latino, el japonés o los movimientos de vanguardia como el cubismo y el futurismo. Algunos de sus vestidos son una derivación explícita de los patrones clásicos, pero más a menudo son el producto de la asimilación y destilación de un conjunto de conceptos básicos extraídos a partir del estudio de los estilos antiguos. El artista futurista creador de la Tuta, Thayaht, fue el excepcional ilustrador para muchas de sus creaciones, además de colaborar con ella en estampaciones y de diseñar el logotipo de la casa: una mujer de pie sobre una columna jónica (fig. 9).

## *Madame Grès o la fusión perfecta entre la inspiración clásica y la funcionalidad moderna.*

Madame Grès (1903-1993) compartió afinidades profundas con Vionnet, como su inspiración en las formas clásicas y la celebración de las formas femeninas, si bien una y otra diseñadora tenían un enfoque distinto: si la primera utilizó el corte para liberar el cuerpo, la segunda usó el tejido con el mismo fin. Al igual que lo hacían las mujeres griegas y romanas, Grès creó la silueta y los volúmenes sólo a través del drapeado aplicado a su gran aliado: el punto de seda. *“You have to want to make something with something. These draped dresses, people say it’s from Antiquity. (...) Before this fabric [a very fine silk jersey] existed, I never thought of making draped dresses. But as soon as I had the fabric, it fell into place by itself. The Greek sculptors made their sculptures using fabrics that lent themselves to their work”*<sup>26</sup>.

El punto de seda era su mármol y el cuerpo de la mujer su pilar viviente, por lo que drapeaba y plisaba la tela, a mano, directamente sobre el modelo (fig. 10). En 1939, Alix (después conocida como Madame Grès) presentó en el Pabellón de Francia de la Exposición Universal de Nueva York, una de sus creaciones parcialmente terminada sobre una escultura de piedra, vestida con un delicado vestido que parecía devolverla a la vida (fig. 11). La fluidez del fino punto de seda fabricado por Rodier contrastaba fuertemente contra la dureza del muro, inspirado en los frisos del Partenón. La elección de esta suerte de bajorrelieve como soporte para mostrar su trabajo resultó perfecta para comunicar tanto los fundamentos clásicos de su filosofía del vestido, como

su magistral técnica de drapeado. Aparentemente, parece que el vestido estaba compuesto por un cuerpo o peplo y una falda, pero si el espectador fijaba su atención, podía descubrir que en realidad se trata de una sola pieza de tela continua y drapeada. Pionera en la creación de prendas sin costuras, Grès explotó la elasticidad natural del punto que se adaptaba suavemente al cuerpo femenino y, evocando a las esculturas en mármol clásicas, su gama cromática se decantó por los blancos y marfil en todas sus tonalidades posibles, y por una gama de grises azulados indefinibles que le recordaban los colores de Creta y su luz. Las telas que empleaba estaban hechas exclusivamente para ella con dimensiones inusualmente anchas, para evitar el indeseado corte. Trabajaba cada pieza como si fuera una escultura y podía llevarle hasta trescientas horas el doblado y cosido de cada pliegue milimétrico de drapeado. En sus talleres de costura formó

a “petites mains” especializadas, llamadas “drapeuses”, que conseguían drapear un material de doscientos ochenta centímetros de ancho en tan sólo siete centímetros, sin cortarlo.

Nunca usó el corsé para la construcción de sus vestidos, y respetando el movimiento natural del cuerpo, la técnica de Madame Grès evolucionó desde el drapeado a la torsión y anudado de las prendas, en una búsqueda incesante del perfeccionamiento de la simplicidad y pureza de formas.

**Fig. 10. Michel Brodsky, Madame Grès drapeando un vestido directamente sobre la modelo, c. 1945.**

<http://www.diktats.com/french/portrait-de-madame-gres-drapant-un-modele-sur-un-mannequin-cir-ca-1945.html#.VpuZ7jihBLk>



Su atención al pequeño detalle se trasladaba a la pieza en su totalidad y las mujeres que lucían sus diseños parecían transformarse en la encarnación de diosas clásicas. *“I wanted to be a sculptor — for me it is just the same to work with fabric or stone”*<sup>27</sup>, proclamó la diseñadora cuyos vestidos parecían hechos de pliegues cincelados y que, en su afán, consiguió dotar a sus creaciones de una cualidad escultórica que las hizo intemporales.



**Fig. 11. Boris Lipnitzki / Roger-Viollet, Bajorrelieve con un vestido de Madame Grès, exhibido en la Exposición Universal de Nueva York, 1939.**

<http://www.anothermag.com/art-photography/gallery/2177/madame-gres-sculptural-fashion/6>

## Conclusiones

Retomando la figura del historiador George Kubler con la que comenzamos, recordemos que en su mencionada obra también escribió sobre las duraciones de las series en el arte y, tras repasar las figuras de los diseñadores de moda impulsaron el nacimiento y evolución de la moda en las primeras décadas del siglo XX, podemos concluir que, en el caso de la moda greco-latina, estamos claramente ante una secuencia prolongada y que todavía no parece tener fin en el siglo XXI. El sistema de la moda es, por definición y en su esencia, cíclico y Roma vuelve también cíclicamente a la moda, hasta el punto de que podemos afirmar que nunca ha desaparecido por completo. Kubler también estableció una hermosa analogía entre las estrellas y las obras de arte: *“cualquier obra de arte es realmente una parte de un acontecimiento detenido o emanación de un tiempo pasado”*<sup>28</sup>. La visión que Yves Saint Laurent tenía de su labor de creación no era muy distinta y, de algún modo, tradujo al lenguaje de la moda la teoría de las obras originales y las réplicas de Kubler al reconocer que *“all creation is just recreation, a new way of seeing the same things and expressing them differently”*<sup>29</sup>. Muy a menudo, los elementos semióticos que transforman una moda contemporánea en un estilo clásico se derivan no ya de los escasos vestigios reales que se han conservado de los vestidos greco-romanos, sino de la recreación de lo plasmado por los artistas de aquellas épocas en obras de arte como la pintura y la escultura. Es decir, los drapeados de un vestido que fueron interpretados por un artista romano hace siglos, fueron y siguen siendo reinterpretados por los creadores de moda del pasado siglo. Esta transición del vestido a la obra

del arte y de ésta de nuevo al vestido, hace que los diseños contemporáneos de inspiración clásica sean más evocaciones que reproducciones literales de las formas antiguas y probablemente tienen poco que ver con las prendas originales; si bien responden a la imagen que la memoria colectiva tiene de lo que fue la moda clásica. Decía Chanel que *“cuanto más efímera es la moda más perfecta es”*<sup>30</sup>, porque, a diferencia de lo que ocurría en las civilizaciones antiguas, la moda moderna es, por definición, pasajera y con una vigencia tan breve que, en la actualidad, muchos diseñadores presentan un mínimo de cuatro colecciones por temporada (seis en el caso de las casas que además desfilan en la semana de la Alta Costura de París). Y, sin embargo, la moda, en la medida en que comparte características con las artes, tiende paradójicamente a la eternidad, a la permanencia, a conseguir obras que se sitúen más allá de las tendencias pasajeras y se perpetúen. Desde Worth, los diseñadores de moda consiguieron elevar el estatus del oficio de modista, para a ser considerados creadores y artistas. A partir de entonces, los diseñadores firmaron sus obras y aspiraron a conseguir cierto ideal inmutable de belleza que les permitiese alcanzar el olimpo de la eternidad y un hueco en los museos. Es cierto que la moda debe desafiar al pasado para innovar, como también lo es que la inspiración en los patrones clásicos greco-latinos dota al vestido de una cualidad intemporal, que les convierte simultáneamente en clásicos y vigentes, en modernos y eternos, pero siempre en la medida en que su sencillez y respeto al cuerpo femenino permitan que la mujer se sienta tan bella como libre, en cuerpo y mente, para conquistar el futuro.

## Bibliografía

- AMED, I.,  
 “Inside Giorgio Armani’s fashion legacy”, *Business of Fashion*, <http://www.businessoffashion.com/articles/bof-exclusive/bof-exclusive-inside-giorgio-armanis-fashion-legacy>, 4/5/2015.
- BAUDOT, F. (1997)  
*Poiret*, London, Thames and Hudson.
- BENAÏM, L. (2003)  
*Grès*, New York, Assouline.
- CERRILLO, L. (2008)  
 “Paul Poiret y el Art Decó”, *Anales de Historia del Arte*, Volumen extraordinario, pp. 513-525.
- CHARLES-ROUX, E. (2005)  
*Chanel and her world. Friends, Fashion and Fame*, New York, The Vendome Press.
- DESLANDRES, Y. Y LALANNE, D. (1987)  
*Poiret. Paul Poiret 1879-1944*, London, Rizzoli.
- DESVEAUX, D. (1998)  
*Fortuny*, London, Thames and Hudson.
- KAMITSIS, L. (1996)  
*Vionnet*, London, Thames and Hudson.
- KIRKE, B. (1998)  
*Madeleine Vionnet*, San Francisco, Chronicle Books.
- KODA, H. (2003)  
*Goddess: the classical mode*, New York, Metropolitan Museum of Art.
- KUBLER, G. (1975)  
*La configuración del tiempo*, Madrid, Industrias Felmar.
- MENKES, S.,  
 “Madame Grès as Sculptor.” *The New York Times*, 19/4/2011.
- MORAND, P. (1999)  
*El aire de Chanel*, Barcelona, Tusquets.

- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. (2004)  
 “Delphos de Fortuny”, *Modelo del mes (mayo)*, Museo del Traje, pp. 1-11
- NICOLÁS MARTÍNEZ, M. M. (2007)  
 “Mariano Fortuny y Madrazo. Vestidos y tejidos de la colección del Museo del Traje”, *Indumenta: Revista del Museo del Traje*, N.º. 0, pp. 113-122.
- OSMA, G. (2012)  
*Mariano Fortuny, arte, ciencia y diseño*, Madrid, Ollero y Ramos.
- POIRET, P. (1930)  
*Vistiendo la época (Recuerdos)*, Madrid, Ediciones Literarias.
- PROUST, M. (1975)  
*En busca del tiempo perdido 5. La prisionera*, Madrid, Alianza Editorial.
- RENFREW, E. Y RENFREW, C. (2009)  
*Basics Fashion Design 04: Developing a Collection*, Worthing, Sussex, AVA Publishing
- STEELE, V. (2005)  
*The corset: a cultural history*, London, Yale University Press.
- WHITE, P. (1986)  
*Poiret le magnifique: le destin d’un grand couturier*, Paris, Payot.

## Referencias

- \* El presente artículo está basado en la ponencia titulada “El espíritu clásico como liberación del cuerpo y la mente de la mujer en los albores del siglo XX”, presentada en el Museo del Traje de Madrid, el día 19 de noviembre de 2015, dentro de las “III Jornadas de Historia, Arte y Diseño de Moda. Roma y la Moda”.
1. Kubler, 1975.
  2. Kubler, 1975: 10.
  3. Kubler, 1975: 45.
  4. Cerrillo, 2008: 518.
  5. El arquitecto Bernard Rudofsky introdujo este concepto en su ensayo *Are clothes modern? An essay on contemporary apparel (1947)*. Retomó el proyecto décadas después y publicó una versión revisada con el título *The unfashionable human body (1971)*.
  6. “Si haces ropa que no forma parte del mundo en que vivimos, no tendrá sentido”. Amed, 2015.
  7. Steele, 2005: 141.
  8. “El álbum de Iribe repugna a las madres”. Charles-Roux, 2005: 262-263.
  9. Poiret, 1930: 268.
  10. Poiret, 1930: 87.
  11. Poiret, 1930: 231.
  12. Poiret, 1930: 74.
  13. White, 1986: 217.
  14. Morand, 1999: 135.
  15. La faja comenzaba en el pecho y en ocasiones se alargaban hasta la mitad del muslo. Confeccionada sin ballenas ni varillas, la nueva prenda servía para disimular el abdomen y las caderas sin comprimir el cuerpo, permitiendo una libertad de movimientos desconocida hasta entonces para las mujeres.
  16. Una brevísima cronología puede servir como referencia para entender la evolución conjunta del arte y de la moda de Poiret durante este periodo: en 1903, Isadora Duncan baila en el teatro Sarah Bernhardt, vistiendo una especie de peplo que le daba libertad de movimiento y en 1912 actuó en la “Fiesta de Baco”, organizada por el matrimonio Poiret en su palacete. En 1905, se celebra la primera exposición fauvista, una explosión de colores puros y brillantes. Matisse convierte flores, árboles, hombres y objetos en patrones parecidos a las alfombras orientales. Un año después, Sergei Diaghilev organiza una exposición de arte ruso en el Salón de Otoño de París. Y en 1909 se estrena la primera representación de los Ballets Rusos, *Cleopatra*, con un escenario anaranjado y un suelo color azul la-

*pislázuli, como marco para los trajes de los bailarines de brillantes colores.*

17. *Poiré, 1930: 74.*

18. *Osma, 2012.*

19. *Osma, 2012: 139.*

20. *Koda, 2003: 167.*

21. *Proust, 1975: 32.*

22. *www.vionnet.com.*

23. *En 1918, su proveedor Bianchini-Ferrier creó especialmente para ella este tejido compuesto por seda y acetato, una de las primeras fibras químicas. N.A.*

24. *“En la década de 1920, a pesar de su bandeaus, el*

*relieve de los pezones femeninos eran a menudo visible.*

*Pero con el corte al bias de la década de 1930, se hizo posible ver la concavidad aún más chocante de su ombligo”. Koda, 2003: 18.*

25. *“El modisto debe ser un geómetra, hacer figuras geométricas para el cuerpo humano a las que los materiales deben corresponder”. Kirke, 1998: 7.*

26. *“Tienes que querer hacer algo con algo. Estos vestidos drapeados, la gente dice que es desde la Antigüedad. (...) Antes de que este tejido [un punto de seda muy fino] existiera, nunca pensé en hacer vestidos drapeados. Pero tan pronto como tuve la tela, todo encajó.*

*Los escultores griegos hicieron sus esculturas utilizando materiales que se prestaban para su trabajo”. Benaim, 2003: 8.*

27. *“Yo quería ser un escultor - para mí es lo mismo trabajar con tela o con piedra”. Menkes, 2011.*

28. *Kubler, 1975: 29.*

29. *“Toda creación es sólo una recreación, una nueva forma de ver las mismas cosas, un nuevo modo de expresarlas diferentemente”. RENFREW, E. y RENFREW, C., 2009: 11.*

30. *Morand, 1999: 138.*