

Trabajo de Fin de Grado



Universidad de Valladolid

Facultad de Filosofía y Letras

**Vistiendo a la mujer desde el
Surrealismo: Elsa Schiaparelli y el
diseño de moda como vía de expresión
artística**

Silvia Sánchez Collado

Tutora: María José Martínez Ruiz

Grado en Historia del Arte

Julio de 2024

RESUMEN

La diseñadora de moda italo-francesa Elsa Schiaparelli fue una de las mujeres más influyentes en la moda europea en el periodo comprendido entre la Primera y la Segunda Guerra Mundial. Sus diseños estuvieron muy relacionados con el movimiento Surrealista, como así evidencian sus colaboraciones con Salvador Dalí. El estudio de dicha aportación se realiza teniendo presentes las circunstancias que mediaron en las creaciones de Schiaparelli: su biografía personal, el contexto de la moda de principios del siglo XX, el movimiento surrealista, la presencia femenina en el mismo, así como el fetiche como nexo de unión entre el Surrealismo y la firma Schiaparelli.

PALABRAS CLAVE

Elsa Schiaparelli, Surrealismo, moda femenina, mujer, siglo XX, cuerpo femenino, Salvador Dalí.

ABSTRACT

The Italian-French fashion designer Elsa Schiaparelli was one of the most influential women in European fashion in the period between World War I and World War II. Her designs were closely linked to the Surrealist movement, as evidenced by her collaborations with Salvador Dalí. The study of this contribution is carried out bearing in mind the circumstances that mediated Schiaparelli's creations: her personal biography, the fashion context of the early 20th century, the Surrealist movement, the presence of women in it, as well as the fetish as a link between Surrealism and the Schiaparelli firm.

KEY WORDS

Elsa Schiaparelli, Surrealism, women's fashion, woman, 20th century, female body, Salvador Dalí.

ÍNDICE

1. Introducción	3
A) Definición de objetivos.....	3
B) Estado de la cuestión.....	3
C) Exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC	3
D) Estructura del trabajo	4
2. La moda femenina durante el primer tercio del siglo XX	5
3. Elsa Schiaparelli y la Maison Schiaparelli.....	14
4. Mujeres y Surrealismo	25
A) El Surrealismo: breve origen e ideario.....	25
B) La imagen de la mujer en el Surrealismo: maniqués y fetiches.....	26
C) La moda en el contexto surrealista	31
5. Schiaparelli y el Surrealismo	35
A) El vestido Esqueleto	39
B) El vestido Rasgadura.....	41
6. Conclusiones.....	43
7. Apéndice documental	46
8. Bibliografía.....	84
9. Otras fuentes.....	88

1. Introducción

A) Definición de objetivos

Este Trabajo de Fin de Grado pretende poner de relieve la figura de la diseñadora de modas italo-francesa Elsa Schiaparelli (1890-1973) tomando como objeto de estudio su vinculación con el Movimiento Surrealista a través de sus diseños y colaboraciones con artistas como Salvador Dalí (1904-1989). Con ese objetivo, estimamos fundamental realizar un estudio del contexto en el que tal colaboración tuvo lugar, especialmente en lo referido a la presencia femenina en el movimiento surrealista: como artista y como musa.

Elsa Schiaparelli es considerada una de las diseñadoras más importantes de la historia de la moda europea. A pesar de que desde el mundo académico su obra no haya sido especialmente estudiada en el pasado, en las últimas décadas ha sido reivindicada como una figura importante del Surrealismo. Este trabajo es testimonio de la curiosidad e interés que actualmente despierta tanto en el ámbito académico como en el ámbito del diseño de moda.

B) Estado de la cuestión

La bibliografía que encontramos sobre Elsa Schiaparelli es amplia, especialmente las biografías. La propia diseñadora editó una autobiografía en 1954 titulada *Shocking Life*, en referencia al color *shocking pink*, que ella misma patentó. Es fundamental este texto para comprender su psicología, tan peculiar que incluso está escrito desde varias personalidades. Elsa Schiaparelli se divide en dos, una persona siendo ella misma, y una segunda llamada Schiap, un alter ego de la italiana que habla de sí misma en tercera persona. A pesar de la dualidad, son la misma persona, por lo que utilizaremos ambos nombres para referirnos a la diseñadora. Por otra parte ha sido esencial el uso de las biografías escritas por Palmer White¹, Meryle Secrest² y Dilys Blum³.

Existen artículos específicos sobre las relaciones entre el Surrealismo y la moda, como los de Ilya Parkins⁴ o Ghislaine Wood⁵. Es remarcable la labor de estudio de Marylaura Papalas⁶, investigadora de la Universidad de Carolina del Este centrada en indagar en la figura de Schiaparelli y sus diseños. También han sido muy útiles recopilatorios y compendios sobre el Surrealismo.

C) Exposición y justificación de las metodologías empleadas y uso de las TIC

A través de la revisión bibliográfica hemos seleccionado e investigado los puntos a tratar en el presente trabajo, abordando en primer lugar el contexto sobre la historia de la moda europea de finales del siglo XIX y principios del XX. Hemos realizado un acercamiento al movimiento surrealista, desde la perspectiva del papel de las mujeres en dicho grupo. Para entrar en la cuestión principal del trabajo, la vinculación de

¹ White 1995.

² Secrest 2014.

³ Blum 2004.

⁴ Parkins 2021.

⁵ Wood 2007a y 2007b.

⁶ Papalas 2015, 2016 y 2017.

Schiaparelli con el Surrealismo, hemos partido de su biografía, prestando especial atención a su red de contactos, por considerarla esencial, tanto para su ascenso en los círculos del diseño de moda y de la creación artística en general, pero también para comprender la amplia red de clientes con los que contó durante su trayectoria. Para lo cual ha sido fundamental la bibliografía consultada.

La búsqueda de imágenes ilustrativas de los diseños ha resultado prolífica, pues la mayoría de fuentes estaban acompañadas de fotografías, y abundan en la web oficial de la Maison Schiaparelli. Estas imágenes tienen el objetivo de retratar las ideas que se están presentando y permitir un mejor entendimiento de las mismas.

La búsqueda de bibliografía se ha basado en la consulta de fuentes físicas disponibles en la biblioteca de la Universidad de Valladolid, en bibliotecas públicas y adquisiciones de la autora. Por otra parte se ha realizado una extensiva búsqueda de fuentes en Internet y en bases de datos internacionales accesibles desde la biblioteca de la Universidad de Valladolid: JSTOR, Proquest y Dialnet, entre otras. Una gran parte de los textos manejados están escritos en inglés, un número bastante mayor al de aquellos escritos en castellano, francés e italiano, los cuales también han sido empleados en el presente estudio.

D) Estructura del trabajo

El trabajo se divide en seis apartados en los que exponemos las cuestiones fundamentales para entender la importancia de Schiaparelli en la Historia del Arte. Comienza con una contextualización de la moda de finales del siglo XIX y principios del XX, exponiendo las principales tendencias, innovaciones y artífices de los diseños que han marcado historia, con el objetivo de comprender mejor y valorar adecuadamente las innovaciones introducidas por nuestra protagonista. A continuación, entramos en la vida de la diseñadora Elsa Schiaparelli a través de un estudio biográfico y una cronología de su trabajo y casa de modas hasta el final de la II Guerra Mundial. Consideramos imprescindible la presentación de la cuestión vital ya que sus vivencias son claves para la realización de su obra. Sigue una pequeña introducción al movimiento surrealista, sus orígenes e ideario, y una exposición del papel de la mujer en el movimiento, del fetiche y del maniquí. A continuación, la presentación de las conexiones entre el Surrealismo y el diseño de moda, tratando las relaciones entre el arte y las revistas de moda, la mercantilización de este arte y las exposiciones surrealistas. Continuamos con la vinculación de Schiaparelli con el movimiento surrealista, además del análisis de dos piezas que estimamos fundamentales, tanto en su obra como para la historia de la moda, por su simbología e influencia en otros diseñadores. Nos acercamos al final, a modo de recapitulación, con el planteamiento de las conclusiones acerca de la relevancia de Schiaparelli en la historia de la moda, así como de su papel en el arte surrealista. Terminamos el presente ensayo con un apéndice documental y la bibliografía que recopila las fuentes utilizadas para la realización del trabajo.

2. La moda femenina durante el primer tercio del siglo XX

La Primera Guerra Mundial supuso un fuerte golpe para la sociedad occidental y dismanteló rápidamente los sistemas y valores sociales, debilitados ya desde finales del siglo XIX. De la mano de los cambios en la estructura social, también se transformó la visión global del mundo. El nuevo estilo de vida asentado por la burguesía y la consiguiente salida de la mujer del hogar para participar activamente en el mundo implementaron un cambio sustancial también en la forma de vestir. Fuera quedaron los corsés, miriñaques y poliones en pos de prendas más funcionales y cómodas. Aunque es indudable el impacto de las dos guerras mundiales en la vestimenta, no podemos olvidar que la Alta Costura siempre tuvo la voz cantante a la hora de dirigir el mundo de la moda de la primera mitad del siglo XX. Igualmente importantes son los nuevos medios de difusión y comunicación como las revistas de moda, las cuales dictaminaban desde los principales núcleos del estilo como París y Londres, los últimos hitos de las casas de costura.

Uno de los primeros diseñadores que se desprendieron del corsé en sus diseños fue Paul Poiret (1879-1944) (Fig.1), no con un afán de liberar a la mujer de la opresión centenaria de esta prenda, sino con un deseo de buscar una nueva forma de belleza. Inspirado por el creciente gusto por lo exótico del principio del siglo, Poiret puso de moda los pantalones de odalisca, la falda de medio paso, los turbantes y las formas planas y abiertas del kimono japonés⁷. En otras partes de Europa surgían otros diseñadores con el mismo interés por crear nuevas formas en la vestimenta, entre ellos Mariano Fortuny y Madrazo (1871-1949) con su funcional vestido “Delphos” (Fig. 2.), y el Weiner Werkstätte, fundada en Viena en 1903 como escuela de arquitectura, artesanía y desde 1911, también de moda hasta su cierre en 1932⁸.



Fig. 1. Vestido de noche de Paul Poiret (1910-1911). Fig.2. Vestido Delphos de Mariano Fortuny (Década de 1910). Extraídos de Instituto de la Indumentaria de Kioto.

https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1910s/KCI_152

https://www.kci.or.jp/en/archives/digital_archives/1910s/KCI_151.

⁷ Laver 1997, 226.

⁸ Fukai et al. 2015, 290.

Es a principios del siglo XX cuando afloraron medios de comunicación como las revistas de moda, que alcanzaron rápidamente gran influencia mundial. Revistas como *Vogue* (fundada en 1892 en Nueva York)⁹ y la *Gazette du Bon Ton* (1912-1925, París), entre otras, se convirtieron en la biblia del estilo. Inicialmente estaban ilustradas por artistas como Paul Iribe (1883-1935) y Georges Lepape (1887-1971). Poiret fue pionero en la realización de un catálogo de moda para mostrar su obra al público mundial (Fig. 3)¹⁰.



Fig. 3. Ilustración de *Les Robes* de Paul Poiret por Paul Iribe 1908, pág. 17. Extraído de Wikipedia.

https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Iribe_Les_Robes_de_Paul_Poiret_p.17.jpg.

A raíz del gran crecimiento en la demanda de alta costura y del periodismo de moda, se fundó en 1910 la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, que sustituyó a la antigua *Chambre Syndicale de la Couture, des Confectionneurs et des Tailleurs pour Dame* fundada en 1868¹¹. Tenía el objetivo de controlar la organización de las colecciones de los diseñadores, evitar el plagio de los diseños y la reproducción de mercancías ilegales. Sentó la base de la hegemonía parisina como el gran centro de la moda mundial.

Con el estallido de la Primera Guerra Mundial se frenó parcialmente la actividad de la industria de la moda. La

incorporación de las mujeres al mundo laboral típicamente masculino provocó la necesidad de prendas prácticas y sencillas, faldas más cortas. El traje sastre fue la respuesta a esta nueva necesidad¹².

Al finalizar la Primera Guerra Mundial muchas mujeres perdieron sus empleos debido a la vuelta de los hombres del servicio militar, pero nada podía detener la participación de las féminas en el mundo fuera de los hogares. La música de jazz, el tango y el charleston se hicieron populares. Los nuevos y rápidos métodos de transporte aceleraron el ritmo de vida de la gente, que disfrutaba de nuevas aficiones como tomar el sol y nadar. Regían nuevas reglas en una sociedad en la que se mezclaba un pujante grupo de “nuevos ricos”, junto con la clase alta de siempre, y una creciente sensibilidad hacia la última modernidad sin

⁹ Véase apéndice documental núm. 1.

¹⁰ Fukai et al. 2015, 292.

¹¹ Fédération de la Haute Couture et de la Mode.

¹² Kertakova et al. 2019, 31.

perder de vista la más tradicional elegancia. La enérgica dinámica de estos años también desencadenó una aceleración en el ciclo de las tendencias de moda¹³.

La imagen femenina comenzó a cambiar radicalmente. Los complicados recogidos dieron paso a un corte desenfadado y masculino. Las faldas cada vez eran más cortas, subiendo del tobillo a la rodilla. Las mujeres optaban por un estilo juvenil y esbelto, dejando progresivamente atrás prendas de carácter maduro e incómodo, hecho provocado en parte también por el desarrollo de la incipiente cultura adolescente. *La Garçonne*, novela de Victor Margueritte (1866-1942) publicada en 1922, presentaba un modelo de mujer moderna que se convirtió en la aspiración de las jóvenes de la década. Esta nueva mujer tenía estudios superiores, ejercía una profesión y practicaba un libertinaje amoroso y sexual nunca visto hasta el momento. Incluso, adquirió las nuevas costumbres de la época, hasta entonces casi exclusivamente masculinas, como conducir, jugar al golf y al tenis, hacer ejercicio y fumar¹⁴.

El andrógino y atractivo estilo *garçonne* alcanzó mayor fama entre el público más extendido en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas (Fig. 4), que tuvo lugar en París en 1925, que fue también lugar de nacimiento del estilo Art Déco. Disimulaba el busto y la cintura con líneas rectas y la caída de la costura de la cintura hasta casi la cadera. La sobriedad del vestido era contrarrestada con boas de plumas, brillantes bordados con lentejuelas, y accesorios de bisutería. Incluso se simplificó la ropa interior a un sujetador, una camisola y medias en tono *nude*; el maquillaje se basaba en un labial color carmín, polvos blancos y colorete rosado; las cejas se redujeron a una extrema línea fina y los ojos se marcaban con oscuro kohl¹⁵.



Fig. 4. Pabellón de la Elegancia en la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industriales Modernas de 1925 en París. Autor anónimo. Extraído de <https://madparis.fr/~period/article-fiche-local4163fr.html>

¹³ Fukai et al. 2015, 293.

¹⁴ Expósito García 2016, 502.

¹⁵ Véase apéndice documental núm. 2.

A raíz de la proliferación de las actividades de ocio y deporte en las clases medias-altas, era natural que creciera la demanda de prendas deportivas. Suzanne Lenglen (1899-1938)¹⁶, campeona de tenis francesa, se convirtió en imagen de la mujer deportista, ataviada con ropa funcional exclusiva para el tenis¹⁷. El traje de baño creció en popularidad a la vez que disminuía en cantidad de tela. También creció el número de prendas de uso específico vacacional, entre ellos el pantalón femenino.

La década de los años veinte y treinta es considerada la época dorada de la alta costura. En este tiempo es cuando aparecen nuevos nombres determinantes en el desarrollo del mundo del diseño de la moda, entre ellos Jean Patou (1887-1936) y Lucien Lelong (1889-1958), quienes supieron hacerse un hueco junto con las casas ya consolidadas como Jeanne Paquin (1869-1936) o Callot Sœurs (1895-1937)¹⁸. Las mujeres diseñadoras tuvieron un papel fundamental, entre ellas Coco Chanel (1883-1971), Madeleine Vionnet (1876-1975) y Elsa Schiaparelli (1890-1973).

Gabriel “Coco” Chanel fue una pieza clave en el desarrollo de la moda femenina del siglo XX. Diseñó ropa de líneas simples y rectas pero sin perder la elegancia, basándose en la combinación de piezas de punto, los colores sobrios y las siluetas típicamente masculinas. Gracias a sus rompedores vestidos de punto, trajes de chaqueta, pantalones estilo marinero, “pijamas de playa”¹⁹, la suntuosa bisutería y el famoso sencillo vestido negro (Fig. 5); Coco Chanel creó una nueva escuela de la moda femenina, y asentó el estilo que definiría a la mujer activa de principios de siglo. Ella misma era la imagen perfecta tanto de la *garçonne* como de la mujer independiente y exitosa.

Madeleine Vionnet era una arquitecta de la moda. Su técnica perfeccionista y su soberbio sentido del patronaje sentaron la base de múltiples innovaciones en el mundo de la confección. Ella fue la impulsora de una vasta gama de estudiados diseños (Fig. 6) y técnicas como el corte al bias, circular, con una incisión, el cuello halter - popularizado por el estadounidense Roy Halston (1932-1990) en la década de los sesenta y setenta del siglo XX-, el cuello cogulla y el vestido de una pieza a lo *kimono*.

Los vínculos entre la moda y el arte se estrecharon enormemente. Los diseñadores se aliaban con los artistas del momento para



Fig. 5. Atuendo de noche. Coco Chanel, 1925. Extraído del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/8046>



Fig. 6. Vestido de noche. Madeleine Vionnet 1924. Extraído del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/839138>.

¹⁶ Véase apéndice documental núm. 3.

¹⁷ Fukai et al. 2015, 293.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

indagar en nuevas fuentes de inspiración para sus prendas²⁰. Los nuevos movimientos artísticos surgidos en el primer tercio de siglo, como el Surrealismo, el Futurismo, el Orfismo²¹ o el Art Déco hicieron proliferar las piezas de vestimenta en armonía con el arte, lo que hacía de la persona una manifestación artística. Las colaboraciones con los artistas vanguardistas dotaban de un carácter artístico a la vestimenta a través de la incorporación de motivos y figuras relacionadas con sus obras, o la utilización de técnicas artísticas de diverso carácter aplicadas en accesorios y textiles.

El Crack del 1929 y la Gran Depresión trastornaron la prosperidad y el acelerado ritmo social de los años veinte en Estados Unidos. Los acaudalados clientes de alta costura se arruinaron súbitamente, y las altas tasas de paro arrastraron a una gran parte de la población a la pobreza. Esto afectó en cierta medida a la industria de la moda en París, ya que una gran parte de sus clientes eran los estadounidenses adinerados.

Debido a la peliaguda situación económica y política -auge de los fascismos en Europa²²-, la moda de los años treinta se distanció de la recta silueta de los vestidos de los años veinte, y dio paso a una forma más femenina y entallada al cuerpo. Seguía imperando la figura estilizada y esbelta, pero el busto y la cintura recuperaron cierto protagonismo, tanto



Fig. 7. Joan Crawford con vestido de Adrian en la película "Letty Lynton", 1932. Extraído de <https://www.catwalkyourself.com/de/fashion-films/letty-lynton/#main>.

en las prendas de diario como en los vestidos largos de noche que volvieron de moda²³. Incluso el cabello creció a un largo tradicionalmente femenino y se peinaba con unos ligeros bucles²⁴.

Por otra parte, el atuendo cotidiano siguió innovando, basado en la practicidad de vestidos y faldas cortas, y sobretodo las modernas prendas deportivas. Los más acaudalados pasaban largas temporadas en destinos vacacionales, y con ello se popularizó el vestuario para las actividades de ocio en el exterior. Todavía no se había definido el *prêt-à-porter* o prendas "de confección", pero las boutiques de moda ya tanteaban el camino del lujo prefabricado poniendo a la venta jerséis, pantalones deportivos y trajes de baño en sus comercios, ya preparados y a libre disposición de los clientes.

El cine americano se convirtió en uno de los principales escaparates de moda de la década. Estrellas de Hollywood como Joan Crawford (1904-1977), Marlene Dietrich (1901-1992) o

²⁰ Fukai et al. 2015, 293.

²¹ Véase apéndice documental núm. 4.

²² Expósito García 2016, 503.

²³ Laver 1997, 300.

²⁴ Fukai et al. 2015, 294.

Greta Garbo (1905-1990) marcaban el ritmo de las tendencias de la mano del principal diseñador de vestuario de Hollywood en esos años, Adrian (1903-1959) (Fig. 7). Sus trajes tenían un corte más clásico y conservador comparados con los vestidos parisinos²⁵. Rápidamente creció el público femenino que veía películas de Hollywood en busca de la última sensación del diseño de vestuario. Tanto era así, que poco a poco acabó superando al número de las lectoras de las revistas de la alta costura parisina²⁶.

En estas revistas también se estaba produciendo un cambio sustancial. La fotografía adquirió una singular importancia a la hora de ilustrar las revistas, desplazando a las ilustraciones que imperaban hasta entonces en sus páginas. Las fotografías de moda ya se utilizaban en revistas desde finales del siglo XIX, pero con la mejora de la técnica y la calidad de las cámaras, proliferaron rápidamente en las páginas de las publicaciones²⁷. En los años treinta se desarrolló la fotografía en color, y las clásicas ilustraciones de las revistas²⁸ fueron sustituidas por estas nuevas y llamativas imágenes. Los fotógrafos de moda más representativos, Adolf de Meyer (1868-1946) en la década de 1910, y Edward Steichen (1879-1973) en la de 1920, dieron el relevo a George Hoyningen-Huene (Fig. 8) (1900-1968) y Horst P. Horst (1906-1999); a Toni Frissell (1907-1988), precursora de la fotografía de moda al aire libre con luz natural²⁹; y a Man Ray (1890-1976), fotógrafo surrealista que llevaba al límite las posibilidades de la técnica fotográfica.



Fig. 8. Modelo posando ante “L’Ange du foyer” de Max Ernst en la Galería Drouin, Harper’s Bazaar septiembre 1939. George Hoyningen-Huene. Extraído de “Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño” (Wood 2007, 9).

²⁵ Fukai et al. 2015, 295.

²⁶ ibidem.

²⁷ Mir Balmacea 1995, 22.

²⁸ Véase apéndice documental núm. 5.

²⁹ Fukai et al. 2015, 295.

El comienzo de la Segunda Guerra Mundial en 1939 golpeó fuertemente la industria del lujo de la capital francesa. Muchos establecimientos tuvieron que cerrar, y los pocos que continuaron funcionando sufrieron las fuertes limitaciones de material y la falta de clientela. Durante la invasión de Francia, el gobierno nazi tenía el objetivo de desplazar la industria de la alta moda de París a Alemania. A pesar de la fuerte presión ejercida por los alemanes, Lucien Lelong, entonces presidente de la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne* consiguió, no sin grandes dificultades, mantener la estabilidad de la industria de la alta costura parisina durante la ocupación³⁰. Las leyes de limitación de suministros establecidas durante la contienda pretendían regular el uso de materiales con el fin de procurar el ahorro debido a la fuerte escasez que imperaba durante la década de los cuarenta. En el plano popular, la mayoría de las personas redujeron casi por completo la compra de nuevas prendas y recurrieron a arreglar y actualizar las que ya poseían.

La moda militar se presenta como herencia directa del contexto bélico mundial. Se desarrolló un estilo basado en trajes sastre estilo uniforme militar, chaquetas de hombros marcados y masculinos, cintura marcada con cinturón, y funcionales bolsillos³¹. La falda más corta es la frugal solución a la escasez de material. El sombrero era prácticamente el accesorio estrella de la alta costura, ya que no se habían racionado los materiales para su fabricación. En cambio, la escasez de cuero y piel afectó a la elaboración de zapatos, que se resignaron a las plataformas y suelas de materiales de peor calidad.

Estados Unidos era hasta el momento el principal cliente de la alta costura parisina. Una práctica muy común era enviar delegados de los grandes manufactureros textiles estadounidenses a París para conocer las colecciones de los diseñadores y llevar los diseños a su país, donde serían reproducidos en masa, en muchas ocasiones sin derechos legales³². Aunque Estados Unidos tenía su propia alta costura, no podía equipararse en elegancia, calidad y reputación a la de París³³. Sin embargo, el ámbito en el que iba a marcar su primera diferencia no fue el de la alta costura, sino el de la vestimenta informal y deportiva, y del *prêt-à-porter*. El estilo informal de la costa oeste americana, el cosmopolita estilo neoyorkino, y la génesis del estilo joven universitario derivado de la nueva moda deportiva entraron en boga durante la década de los treinta y cuarenta.

Los diseñadores norteamericanos aprovecharon la cómoda distancia física con la contienda para tomar el protagonismo en el mundo de la moda. La diseñadora estadounidense Claire McCardell (1905-1958), con su enfoque libre y original, creó una colección de prendas deportivas prácticas y juveniles, confeccionadas con tejidos simples de lana o algodón (Fig. 9). Prácticamente sentó las bases del “estilo americano” de posguerra, que priorizaba la funcionalidad sin perder las siluetas elegantes.

³⁰ Fukai et al. 2015, 296.

³¹ Kertakova et al. 2019, 34.

³² Véase pág. 17.

³³ Fukai et al. 2015, 296.



Fig. 9. y Fig.10. Vestido, 1943. Claire McCardell. Extraído del Museo de Arte Metropolitano de Nueva York <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84093>.

Con la liberación de París de la ocupación nazi en junio de 1944, la industria de la alta costura de la ciudad retomó su actividad sin perder ni un segundo. De nuevo se organizaron presentaciones de las nuevas colecciones, y aparecieron nuevos diseñadores como Jacques Fath (1912-1954) o Pierre Balmain (1914-1982). El evento que relanzó definitivamente la moda europea fue el *Théâtre de la Mode*, organizado en 1945 por la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*. Este teatro de la moda era una exposición itinerante de maniqués de un tercio del tamaño humano, vestidos con trajes de alta moda diseñados por los *couturiers* más importantes del momento. Tenía el objetivo de difundir por todo el globo la rica cultura y capacidad de creación de la alta costura francesa como símbolo de resistencia tras la contienda³⁴. Fue un éxito total, recorrió en una gira de un año nueve ciudades de todo el globo. La alta costura francesa recuperó su prevalencia en la industria mundial, superando incluso la relevancia del período de entreguerras.

En 1947, Christian Dior (1905-1957) lanzó su impactante colección “The New Look” (Fig.11), con la que irrumpió en la industria del lujo mundial y marcó las tendencias de moda de la década siguiente. Especialmente estimado por las mujeres, este nuevo (pero nostálgico) estilo comprimía la cintura con un corsé y abría una falda larga y voluminosa³⁵. No es un estilo casual, pues esta nueva moda coincidía con el retorno de la mujer al mundo doméstico tras la II Guerra Mundial. Implicaba la vuelta de valores tradicionales que sometían a la mujer a un estricto rol social y familiar. Las cómodas prendas utilizadas durante los años de trabajo quedaron atrás. Esta silueta marcó definitivamente la moda mundial de la década de los años cincuenta, pero tuvo lugar también la creación de talles opuestos. Es el caso del amplio vestido-saco diseñado por Cristóbal Balenciaga (1895-1972) en 1957 (Fig. 12), que revolucionó las formas de la vestimenta femenina de los años sesenta³⁶.

³⁴ Maryhill Museum Of Art 2024.

³⁵ Fukai et al. 2015, 297.

³⁶ Cristóbal Balenciaga Museoa.



Fig. 11. Presentación del Traje Bar, perteneciente al New Look de Christian Dior, 1947. Fotografiado por Eugene Kammerman. Extraído de https://www.dior.com/es_es/fashion/moda-mujer/pret-a-porter/veste-bar.



Fig. 12. Vestido saco diseñado por Cristóbal Balenciaga, 1957. Extraído de <https://apps.euskadi.eus/emsime/catalogo/titulo-vestido-saco-en-crepe-de-lana-negro-objeto-vestido/ciuVerFicha/museo-93/ninv-CBM%202016.02a#ad-image-0>.

3. Elsa Schiaparelli y la Maison Schiaparelli



Fig. 13. Elsa Schiaparelli de niña. Extraído de "Elsa Schiaparelli's Private Album" (Berenson 2014, 12).

Elsa Schiaparelli nació el 10 de septiembre de 1890 en el Palazzo Corsini de Roma, hija de Celestino Schiaparelli (1841-1919), un importante arabista, académico y profesor en el Instituto de Estudios Superiores de Florencia y la Universidad de La Sapienza de Roma; y de Giuseppa Maria de Dominicis, aristócrata de una importante familia napolitana. Su tío fue el famoso astrónomo Giovanni Schiaparelli (1835-1910), descubridor de los canales de Marte, y su primo era el egiptólogo y senador Ernesto Schiaparelli (1856-1928). Elsa heredó de su tío el interés por la astronomía y la astrología, que marcará alguna de sus colecciones futuras como "Zodiac" de 1938.

Su carácter impredecible siempre se interpuso en su formación escolar. Debió cambiar de escuela en varias ocasiones debido a su obstinado comportamiento. Para su conservadora familia el colmo fue la publicación en secreto del poemario *Arethusa* en 1911, que recogía poemas de amor, erotismo y tristeza. Los padres de la joven,

absolutamente escandalizados, la enviaron a estudiar en un convento de Suiza inmediatamente.

Pero en 1913 huyó a Londres con la ayuda de una amiga que le ofreció un puesto de trabajo como cuidadora de niños huérfanos. Durante su viaje hizo una parada en París, donde tuvo su "primer fracaso como *couturière* (modista)"³⁷. Fue invitada a un baile y decidió construirse un vestido con tela crepé de china, seda y unos alfileres, que obviamente se fue deshaciendo conforme se movía por la sala. Es importante mencionar que ella no contaba con ninguna formación específica en costura más allá de las lecciones que recibían todas las mujeres de su clase en la época, por lo que esta pequeña anécdota fue prácticamente un primer acercamiento al mundo de la confección.

Aunque no asistió formalmente a la universidad, Elsa acudía como oyente a clases de filosofía tanto en Roma como en Londres³⁸. De hecho, allí conoció al conde William de Wendt de Kerlor (1883-1928), su futuro esposo. Se conocieron una noche que él daba una lección de teosofía, doctrina religiosa que interesaba a

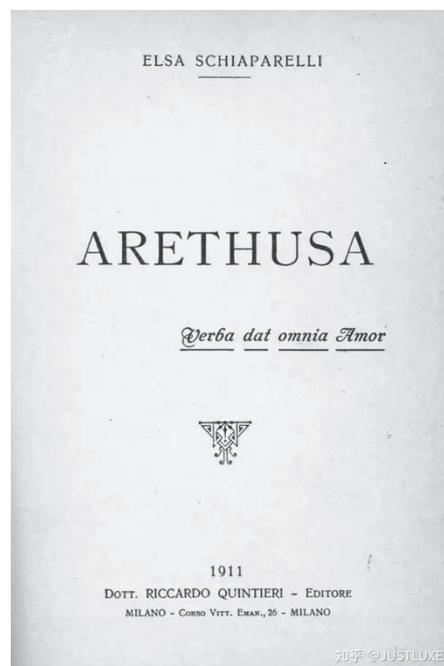


Fig. 14. Portada de "Arethusa" de Elsa Schiaparelli, 1911. Extraído de <https://zhuanlan.zhihu.com/p/365000770>.

³⁷ Schiaparelli 2018, 27.

³⁸ Secrest 2014, 16.

Elsa, y se casaron a las pocas horas del encuentro. William no era más que un carismático estafador que aseguraba tener poderes psíquicos y se ganaba la vida impartiendo conferencias y celebrando rituales esotéricos³⁹. La pareja sobrevivía principalmente con la dote de bodas y la asignación monetaria que recibía Elsa de sus acomodados padres. De Kerlor fue deportado de Reino Unido por sus actividades ilegales, por lo que la pareja se trasladó al sur de Francia durante un año, para después partir a Estados Unidos en 1916.

Durante el viaje entabló amistad con Gabrielle Buffet-Picabia (1881-1985), entonces esposa del artista francés Francis Picabia (1879-1953), quien también se trasladaba a EEUU. Gracias a ella entró en contacto con los círculos artísticos neoyorquinos y conoció a artistas como Man Ray⁴⁰, Marcel Duchamp (1887-1968) y Adolf de Meyer⁴¹. De Kerlor se promocionaba como consultor psíquico y médium, algo que les colocó en el punto de mira de las autoridades estadounidenses por la ilegalidad de estas actividades y por su posible relación con el comunismo⁴².

En junio de 1920 nació su hija María Luisa Yvonne Radha (1920-2018), apodada Gogo, y su marido abandonó a Elsa tras varias infidelidades con multitud de mujeres, entre ellas la bailarina Isadora Duncan (1877-1927). En años posteriores, cada vez que Gogo le preguntaba a su madre sobre su padre ausente, ella le decía que estaba muerto⁴³. Schiaparelli no hizo ningún esfuerzo por traer de vuelta a su marido ni por solicitar pagos de manutención para ella y Gogo. Al año, la bebé enfermó de poliomielitis y Schiaparelli decidió trasladarse a París en busca de tratamiento y una vida mejor para su hija.



Fig. 15. Elsa con su marido, entre 1914 y 1919. Extraído de “Elsa Schiaparelli’s Private Album” (Berenson 2014, 35).

³⁹ Secret 2014, 26.

⁴⁰ Véase apéndice documental núm. 6.

⁴¹ Secret 2014, 52.

⁴² Secret 2014, 50.

⁴³ Schiaparelli 2018, 43.

Se instalaron en la capital francesa en 1922. Allí contaba con el apoyo de Gabrielle Buffet-Picabia y de Blanche Hays, también madre soltera⁴⁴. Gracias a Gaby Picabia conoció al grupo parisino de artistas cercanos al Dadá, entre ellos Tristan Tzara (1896-1963) y Jean Cocteau (1889-1963), en Le Boeuf sur le Toit, restaurante y sala de baile frecuentado por las élites artísticas del momento. Unos años más tarde, a principios de la década de los treinta, conoció a Salvador Dalí (1904-1989), uno de sus colaboradores artísticos más fructíferos e interesantes. Pero gracias a Hays conoce a Paul Poiret, uno de los grandes modistos de la época, que se convierte en su maestro y protector durante los primeros años de su carrera. A él debe el importante impulso inicial que recibió su carrera, y su rápido asentamiento en la industria de la moda de la capital parisina.

A causa de su ajetreada vida social y laboral, envió a la pequeña Gogó a numerosas escuelas en el extranjero. En estos años Elsa buscaba una fuente de ingresos propia con el objetivo de no depender de la pensión de su familia. Como ya había hecho en Nueva York, Elsa se dedicó en pequeña escala a la reventa de antigüedades⁴⁵. En 1924 consiguió un contrato de colaboración con la Maison Lambal, una fugaz casa de modas fundada por Madame Hartley, que cerró tan solo dos años después⁴⁶.



Fig. 16. Elsa Schiaparelli con Jersey Trampantojo, 1927. Extraído de Maison Schiaparelli. <https://dev.schiaparelli.com/en//the-story-of-the-house>.

Pero su golpe de suerte le llegó cuando descubrió un curioso jersey que portaba una amiga, el cual llamó enormemente su atención por el punto y la forma con la que caía en el cuerpo. Había sido tejido por Aroosiag Mikaëlian, de apodo Mike, una mujer armenia refugiada que junto a un grupo de compatriotas fabricaban productos de punto. Elsa se puso en contacto con ellos y les encargó un jersey con un diseño de un lazo tejido, un trampantojo que tuvo un éxito fulminante entre sus círculos de amistades. Gracias a un acuerdo comercial con la empresa textil americana Abraham & Strauss (1865-1995), que le encargó una serie de jerséis y faldas como el que había diseñado, Elsa consiguió asentarse en la industria. Este jersey le ganó su primera aparición en la revista Vogue en la edición estadounidense de diciembre de 1927⁴⁷.

⁴⁴ Schiaparelli 2018, 39.

⁴⁵ Schiaparelli 2018, 35.

⁴⁶ Secret 2014, 74.

⁴⁷ Vogue US 1927, 45. Véase apéndice documental núm.7.



Fig. 17. Jerséis trampantojo, años 20, el verde es de los años 30 (Palmegiani 2012, 113). Extraído de <https://dazedorsomething.blogspot.com/2011/04/schiaparelli-knits.html>.

Alentada por el éxito del jersey trampantojo, en ese mismo año lanzó su primera colección que dejaba entrever lo que sería el futuro de la casa de moda. Eran prendas deportivas en punto y trajes de baño. Exhibían diseños asimétricos en colores brillantes y líneas muy sencillas. En 1928 inauguró su primera tienda “Schiaparelli. Pour le Sport” en una habitación de su propia casa en la rue de la Paix. El éxito fue rotundo gracias a sus audaces diseños deportivos de silueta sencilla y con divertidos estampados inspirados en los tatuajes de los marineros o en las prendas de los pueblos centroafricanos. Una prenda que sorprendió a la prensa fue un jersey de punto con diseño de esqueleto, como si se tratara de unos rayos X del torso femenino⁴⁸. Trajes para viajar, esquí, ropa de baño, golf... La primera de las muchas colaboraciones con artistas fue con Elsa Triolet (1896-1970) y su marido Louis Aragon (1897-1982), que diseñaron un collar con cuentas de cristal que asemejaban aspirinas⁴⁹. Schiaparelli se había convertido en una de las casas de moda de referencia para la mujer moderna de los años veinte y treinta que buscaba prendas cómodas y funcionales para el día a día⁵⁰. Ella comenta en su autobiografía que siempre había tenido interés por el arte, y que eligió convertirse en diseñadora de moda para volcar en la vestimenta sus inquietudes artísticas, pero que sentía igual atracción por la pintura y la escultura⁵¹.

En 1928 entró en el mercado de la perfumería, algo que ya habían hecho antes tantos diseñadores como Poiret en 1911 y Chanel en 1920. “S” fue su primer perfume, seguido de otros tan exitosos como “Salut” y “Schiap” en 1934, y el perfume más famoso de la casa “Shocking” en 1937 (Fig. 18). La botella del perfume fue diseñada por la artista argentina Leonor Fini (1907-1996) a partir de un maniquí de la actriz estadounidense Mae West (1893-1980), que había sido enviado a la *couturière* para la realización del vestuario de la película “Every Day’s a Holiday”⁵². Fini añadió un ramo de flores de porcelana en lugar de la cabeza, tal vez inspirada por la pintura de Dalí “Mujer con cabeza de rosas” de 1935, un relieve de

⁴⁸ Baudot 1997, 9.

⁴⁹ Schiaparelli. The story of the house.

⁵⁰ Véase apéndice documental núm. 8.

⁵¹ Schiaparelli 2018, 45.

⁵² Véase apéndice documental núm. 9.



Fig. 18. Perfume Shocking, 1937. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>

corazón en el pecho y una cinta de medir en el cuello. Este maniquí de cristal ha llegado hasta nuestros días a través del perfume lanzado en 1993 “Jean Paul Gaultier Classique”⁵³, del diseñador francés homónimo, aunque perdiendo la cinta métrica y las flores por cabeza⁵⁴. Con la presentación de este perfume llegó también la introducción del color identitario de Schiaparelli, *shocking pink* o rosa chillón en castellano, un tono “de China y Perú (...) un color chocante, puro y sin difuminar”⁵⁵. Este rosa intenso, obtenido de la mezcla del magenta con el rojo, se convirtió en la insignia de la casa, utilizado en prendas, accesorios, e incluso usado por Dalí para la creación de objetos decorativos como un oso disecado al que añadió cajones y tiñó de esta llamativa tonalidad⁵⁶. El impacto de este chocante color rosa es enorme, desde el vestido rosa de Marilyn Monroe en *Los caballeros las prefieren rubias* hasta la colección otoño-invierno de 2022 de Valentino, el *shocking pink* se ha convertido en uno de los colores favoritos de la industria de la moda⁵⁷.

En 1930 se aventuró con el diseño de vestimenta formal, creando su primer vestido de noche. Consistía en un sencillo vestido de crepé de China negro combinado con una chaqueta también de crepé de China blanco. No era casualidad que se adentrara en el diseño de prendas de carácter elegante y formal, pues a finales de los veinte la moda estaba girando hacia un tono más clásico debido a la excesiva proliferación de prendas de vestir deportivas⁵⁸. Este sencillo diseño se convirtió en uno de los más exitosos comercialmente, logrando un impulso económico que le permitió establecer su negocio en el 21 de la Place Vendôme en enero de 1935.

Otro de sus grandes éxitos fue el gorro Mad Cap, una especie de casquete de punto que adquirió especial popularidad gracias a actrices como Ina Claire



Fig. 19. Katharine Hepburn con el Mad Hat de Schiaparelli, 1932. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>

⁵³ Véase apéndice documental núm. 10.

⁵⁴ Muñoz Pérez 2018, 314.

⁵⁵ Schiaparelli 2014, 96.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ St Clair 2020.

⁵⁸ Blum 2022, 29.

(1893-1985) y Katharine Hepburn (1907-2003) (Fig.19). Pero un fabricante americano copió el diseño y se hizo con el monopolio de este pequeño accesorio, algo que dio como resultado su difusión masiva, y con ello la hartura de la diseñadora, que mandó retirar todas las unidades para no verlo más⁵⁹. Para ella las copias de sus diseños eran un halago, pero a la vez las odiaba, siendo consciente de que no podía controlar la reproducción de sus diseños.

A pesar de la crisis económica estadounidense de los años treinta, el negocio Schiaparelli siguió floreciendo. La mayor parte de su clientela era europea, y supo aprovechar la publicidad gratuita que obtenía vistiendo a las celebridades de la época. Estas mujeres, cuidadosamente seleccionadas, entre ellas la actriz francesa Arletty (1898-1992), la socialité Millicent Rogers (1902-1953)⁶⁰ y sobre todo la editora de *Harper's Bazaar* Daisy Fellowes (1890-1962), fiel seguidora de Coco Chanel, a la que abandonó por Schiaparelli⁶¹; fueron increíblemente influyentes en el cambio de las tendencias del momento al vestir las prendas diseñadas por la italiana. Era tal su éxito y fama, que en agosto de 1934 se convirtió en la primera mujer en ocupar la portada de la revista neoyorquina TIME (Fig.20)⁶².



Fig. 20. Elsa Schiaparelli en la portada de TIME, agosto 1934. Extraído de <https://content.time.com/time/covers/0,16641,19340813,00.html>

⁵⁹ Schiaparelli 2014, 53.

⁶⁰ Véase apéndice documental núm. 11.

⁶¹ Mir Balmaceda 1995, 108.

⁶² Blum 2022, 22.

Elsa siguió explorando las posibilidades del diseño textil. Inspirada por las prendas masculinas, diseñó un traje de pantalón para la noche, creó capas y chaquetas con llamativos adornos bordados de hilo y lentejuelas, bufandas de piel de astracán y zorro combinadas con diminutos sombreros⁶³. Las chaquetas tenían una marcada forma de hombros tomada del vestuario masculino, una silueta muy característica de gran parte de su obra. Comenzó a explorar las posibilidades de los nuevos materiales, incluso aquellos no textiles, como el celofán, el vinilo y el plástico, el cordón⁶⁴, hilo metálico... También diseñó la primera tela con estampado de periódico, que utilizaría en accesorios y sombreros, y años más tarde sería popularizada por John Galliano en sus colecciones para Dior⁶⁵.

Como ya había adelantado, en 1935 trasladó la casa de moda al 21 de la Place Vendôme. Era una de las primeras en disponer la entrada directamente a pie de calle en lugar de los pisos más altos, lo que atraía un mayor número de compradoras. Los maravillosos escaparates que diseñaba en colaboración con el decorador Jean Michel Frank (1895-1941) llamaban la atención de los transeúntes por su colorido y por su estilo surrealista⁶⁶. Algo revolucionario para la industria de la moda ocurría en el interior: aunque el concepto del *Prêt-à-porter*⁶⁷ todavía no se había definido del todo, Schiaparelli ya disponía en su negocio algunas prendas de alta costura listas para que las mujeres se las probaran y se las llevaran al instante. Y no solo eso, también ofrecía todo tipo de accesorios como



Fig. 21. Modelos con Trajes Escritorio de Schiaparelli para *Vogue*, septiembre 1936, por Cecil Beaton. Extraído de <https://huxleyparlour.com/artwork/models-wearing-schiaparelli-desk-suit-vogue/>

bolsos, zapatos, bisutería, pañuelos y, por supuesto, sus perfumes. Sus competidores despreciaban la idea hasta que comprobaron que era la fórmula del éxito comercial.

El año 1936 marca el inicio de las numerosas colaboraciones entre Elsa Schiaparelli y Salvador Dalí, una asociación que demostró una reciprocidad creativa excepcional. Durante ese año, entre otras obras, ambos artistas crearon una serie de trajes y abrigos que incorporaban bolsillos diseñados para parecer cajones en miniatura, tiradores incluidos. Esta idea del cuerpo con cajones ya había sido explorada en la obra del pintor previamente a esta colaboración⁶⁸. Cecil Beaton (1904-1980) fotografió estos (y muchos)

⁶³ Véase apéndice documental núm. 12.

⁶⁴ Véase apéndice documental núm. 13.

⁶⁵ Véase apéndice documental núm. 14.

⁶⁶ Véase apéndice documental núm. 15.

⁶⁷ “Prendas fabricadas en serie, en tallas estandarizadas, como alternativa a la ropa hecha a medida o hacerse la ropa uno mismo. Su popularidad y su calidad aumentaron a partir de los años sesenta.” Fukai et al. 2015, 639.

⁶⁸ Luque Magañas 2015, 755. Véase apéndice documental núm. 16.

diseños para Vogue, destacando el ingenioso diálogo artístico entre la diseñadora y el artista (Fig. 21).

Con el asentamiento en la Place Vendôme, Elsa Schiaparelli comenzó a diseñar colecciones temáticas acompañadas de desfiles teatrales. Cada colección era el vehículo perfecto para la exploración artística, tratando cuestiones muy ligadas al Surrealismo. La primera colección se llamó “Stop, Look and Listen” y presentaba una amalgama de diseños de inspiración multicultural compuesta de saris, candados en los trajes, tweet inglés, botones hechos con la moneda francesa (satirizando la devaluación que estaba sufriendo en esos años⁶⁹) y el primer uso de la cremallera como adorno, al margen de su carácter funcional. en esta colección presentó el mencionado estampado de periódico⁷⁰.

Otra colección exitosa fue la colección “Metamorphosis” para la primavera-verano 1937. Pájaros, abejas y mariposas estampadas, con bordados o lentejuelas plagaban vestidos, faldas y accesorios⁷¹. Pero sin duda su colección más ambiciosa fue presentada para la primavera-verano de 1938 titulada “Circus” (Fig. 22). La colección consistió en un espectáculo circense de bailarines, acróbatas y malabaristas en el *showroom* o sala de muestras de la tienda⁷². Boleros, chaquetas de domador, estrechas faldas, corpiños enojados y vestidos como el Vestido Rasgadura y el Vestido Esqueleto, los cuales analizaremos más adelante, formaban parte de este desfile claramente influido por el arte surrealista de la mano de la colaboración con Salvador Dalí.



Fig. 22. Ilustración de la colección “Circus”, 1938. Christian Bérard para Vogue abril 1938. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/christian-berard/illustration-of-the-le-cirque-circus-collection-by-Schiaparelli>

Poco tiempo después presentó la colección “Pagan”, inspirada en el arte renacentista, y “Zodiac”⁷³, que incorporaba elementos astrológicos y astronómicos que conocía bien

⁶⁹ Baxter-Bright 2021, 51.

⁷⁰ Véase apéndice documental núm. 17.

⁷¹ Véase apéndice documental núm. 18.

⁷² Secrest 2014, 199. Véase apéndice documental núm. 19.

⁷³ Véase apéndice documental núm. 20.

gracias a las enseñanzas de su tío Giovanni. La última colección temática fue “A modern Comedy”, para la primavera-verano de 1939, el año que estalló la II Guerra Mundial. Basada en la “Commedia dell’Arte”, combinaba colores intensos, máscaras carnalescas y trajes de arlequín. Durante estos años entró al taller de Schiap un joven Hubert de Givenchy (1927-2018) como ayudante de patronista, pero pronto dejó el taller para trabajar en los talleres de otros diseñadores, como en el de Lucien Lelong. Para esta última colección diseñó un traje de arlequín que combinaba una blusa de *patchwork* con unos pantalones piratas de satén⁷⁴.

Ante el contexto bélico y la invasión de las tropas alemanas de París, Schiaparelli se vio obligada a rebajar su actividad. El negocio seguía funcionando pero con menos recursos (pasó de 600 a 150 empleadas en 1940⁷⁵). La diseñadora se propuso crear prendas más útiles y prácticas: presentó una reducida colección llamada “Cash and Carry” compuesta por chaquetas, faldas y monos de lana equipados con muchos bolsillos, de modo que en caso de emergencia la mujer que lo llevara podría tomar sus pertenencias esenciales y llevarlas consigo sin estorbo.

Durante la guerra Elsa pudo salir del París ocupado gracias a sus numerosas amistades con diplomáticos, embajadores y cónsules, entre ellos el cónsul español en la Francia de Vichy, con quien aseguraba haber tenido una relación amorosa⁷⁶. Había enviado a Gogo a EE. UU., donde ella también había sido convocada para impartir una serie de charlas y lecciones sobre moda organizadas por la Universidad de Columbia, por 42 ciudades del país (Fig.23) . Lucien Lelong, presidente de la *Chambre Syndicale de la Couture Parisienne*, la convenció para hacerlo y así aprovechar la oportunidad de estrechar las relaciones comerciales entre los dos países. Durante las charlas se debían mostrar una serie de prendas de la diseñadora, pero el barco en el que fueron enviadas naufragó⁷⁷. Al terminar la gira por EEUU, Schiaparelli volvió a París, donde su atelier seguía abierto, pero bajo mínimos. La situación en Europa cada vez era más dura y en 1941 debió exiliarse de nuevo a Estados Unidos.

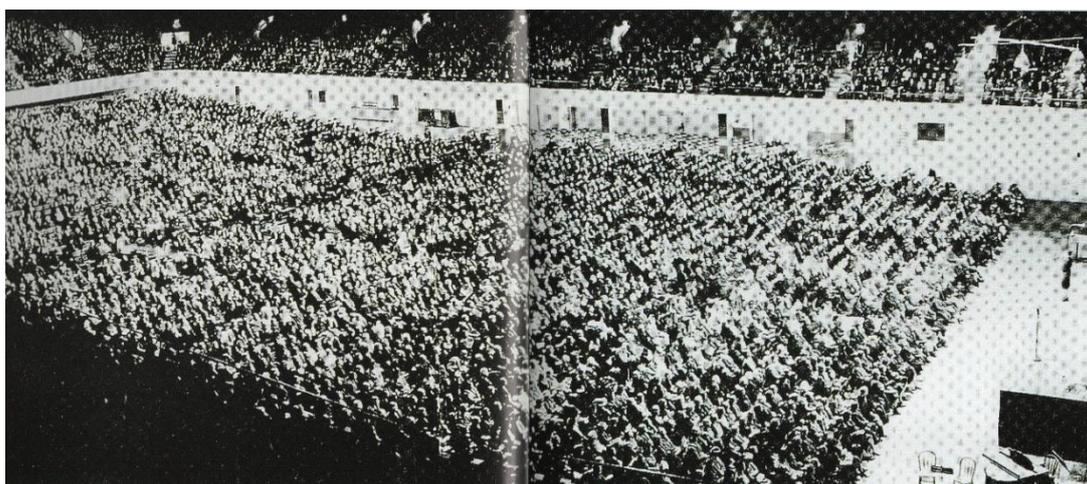


Fig. 23. Elsa Schiaparelli impartiendo la última lección de la serie de conferencias en el estadio de Saint Paul, Minnesota, noviembre 1940. Extraído de “Elsa Schiaparelli” (Baudot 1997, 54-55)

⁷⁴ Baxter-Bright 2021, 62.

⁷⁵ Schiaparelli 2014, 112.

⁷⁶ Secret 2014, 258.

⁷⁷ Schiaparelli 2014, 122.

Cuando terminó la guerra volvió definitivamente a París para seguir diseñando, pero el impacto de la contienda había sido tan duro en la sociedad, que pronto se dio cuenta de que hasta el gusto por la moda había cambiado.

El público buscaba prendas mucho más sencillas, apagadas en comparación con los estilismos del periodo de entreguerras. Además, con el rupturista *New Look* de Dior de 1947, y el surgimiento de la alta costura estadounidense de la mano de diseñadoras como Claire McCardell, el estilo de Schiaparelli fue quedando desfasado. Aun así, ella seguía diseñando, incluso burlándose de los diseños hiper-femeninos de Dior y McCardell, como así hizo con sus reveladores vestidos de la colección de otoño-invierno de 1949-1950. Estos vestidos jugaban con la feminidad y el exhibicionismo, creando con un corpiño beige decorado con perlas colgantes un juego óptico que simulaba un pecho desnudo⁷⁸.

A pesar de la presentación de varias colecciones, la *maison* Schiaparelli se enfrentaba a duras pérdidas económicas, y sobre todo a un desajuste respecto al resto del mundo de la moda. En 1954 decidió cerrar el establecimiento de la Place Vendôme. Los perfumes y los accesorios se siguieron produciendo hasta 1973⁷⁹, el año en que Elsa Schiaparelli falleció a los 83 años en París. Pasó sus últimos años entre Hammamet, Túnez y París disfrutando de la compañía de sus amigos, de Gogo, y de sus dos nietas, la actriz y modelo Marisa Berenson (1947), y la fotógrafa Berinthia Berenson (1948-2001) (Fig. 24).



Fig. 24. Elsa con sus nietas Berinthia (izquierda) y Marisa (derecha), 1969-1970. Extraído de <https://superseventies.tumblr.com/post/57585282811/cosmetics-beauty-make-up-health-fitness-clothes-sale-tra>

⁷⁸ Pass 2011, 319. Véase apéndice documental núm. 21.

⁷⁹ Mir Balmaceda 1995, 112.

Tras su muerte, los derechos de la firma se vendieron a una nueva empresa estadounidense llamada Schiaparelli Inc. Durante los años siguientes hubo diversos intentos de relanzar la marca pero todos fallaron. En 2006 el grupo Tod's compró el nombre e imagen de la marca. Pero no fue hasta 2012 cuando la casa reabrió sus puertas, gracias a la exposición inaugurada ese mismo año en el *Costume Institute del Metropolitan Museum of Art de Nueva York* "Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations". El objetivo de la muestra era examinar el trabajo de dos diseñadoras italianas, Miuccia Prada (1949) y Elsa Schiaparelli, y realizar un análisis de su relación con los artistas contemporáneos y su exploración de la "anti-belleza"⁸⁰. El diseñador francés Christian Lacroix (1951) creó una colección de alta costura en homenaje a Schiaparelli, y se hizo cargo de la *maison* hasta 2013 cuando el diseñador italiano Marco Zanini (1971) fue nombrado nuevo director creativo. Supervisó el primer desfile celebrado en 2014, pero pronto renunció. Le sustituyó Bertrand Guyon (1965) en 2015, que logró recobrar la identidad de la casa de moda, y en 2017 recibió la denominación de Casa de Alta Costura del Ministerio de Industria francés y de la Federación de la Alta Costura y Moda, la asociación que rige la industria de la moda en Francia. En 2019 Guyon dejó el cargo en manos del diseñador estadounidense Daniel Roseberry (1985) (Fig. 25), quien se ha esforzado en homenajear a la fundadora de la *maison* en sus colecciones, sin dejar de lado la innovación y la experimentación que caracterizan a Schiaparelli. Se ha convertido en el director creativo de la casa más elogiado por la crítica⁸¹ gracias a su compromiso con el legado de Schiaparelli, sin caer en el cliché o la repetición, y posicionándose continuamente como uno de los diseñadores más punteros e innovadores actualmente⁸².



Fig. 25. Daniel Roseberry en 2019. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>

⁸⁰ Baxter-Wright 2021, 153. Véase apéndice documental núm. 22.

⁸¹ Heller 2023, Moin 2024.

⁸² Véase apéndice documental núm. 23.

4. Mujeres y Surrealismo

A) El Surrealismo: breve origen e ideario

El Surrealismo en parte se inspiraba en el Dadá, movimiento literario y artístico nacido en Zúrich en torno a 1916, pero que pronto se expandió a otros focos en Alemania, Nueva York y París. Basado en el absurdo, buscaba escapar del pensamiento racional, y se presentaba como una respuesta artística al contexto histórico del momento, marcado por la I Guerra Mundial y la pandemia de gripe española. Tristan Tzara era el principal teórico dadaísta, tenía una gran influencia sobre otros núcleos dadá, incluido el de París, en el que se encontraba André Breton (1896-1966), quien se convirtió a su vez en el fundador y líder del Surrealismo al desvincularse del dadaísmo. Aunque Breton fue quien dio significado al movimiento, el nombre del nuevo grupo vanguardista fue creado por otro escritor, Guillaume Apollinaire (1880-1918). En 1917, inspirándose en el término "supernaturalismo", previamente usado por filósofos, Apollinaire acuñó esta nueva denominación. Posteriormente, Breton adoptó y utilizó este nombre para identificar el movimiento⁸³.

Sigmund Freud (1856-1939) y el desprecio de la sociedad capitalista y la burguesía marcaron las bases de las teorías surrealistas. Ya el dadá había mostrado su aversión por el sistema capitalista, pero de manera desorganizada, mientras que los artistas surrealistas actuaban con una fe certera en su capacidad de cambiar la sociedad. Breton tomó los estudios de Freud sobre el subconsciente, los sueños y el psicoanálisis y los plasmó en el ideario surrealista. En 1924 publicó el *Primer Manifiesto del Surrealismo*, que constituyó el origen oficial del movimiento y lo encauzaba en un sendero de ideología marxista⁸⁴. El *Segundo Manifiesto del Surrealismo*, escrito en 1929, marcaba un cambio hacia una mistificación del movimiento y criticaba fuertemente a varios miembros del propio grupo por su poco compromiso político⁸⁵. André Breton definió así el Surrealismo en el Primer Manifiesto:

SURREALISMO: sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro por cuyo medio se intenta expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (1992, 44).

Para los surrealistas, el subconsciente, lo subjetivo y lo irracional debían ser explorados para producir su arte, y así llegar al análisis de sí mismos y de la sociedad. El automatismo, ya explorado por el dadá, era otra de las bases de la producción artística surrealista. La creación de la obra se veía libre de cualquier control, razón o sentido con el fin de encontrar en esa espontaneidad la verdadera psicología del artista. Este es el momento de más desarrollo de algunas técnicas experimentales como el cadáver exquisito o el collage, que permitían una exploración introspectiva novedosa. La frase del Conde de Lautréamont (1846-1870), poeta franco-uruguayo del Romanticismo considerado como uno de los precursores del Surrealismo: "es bello (...) como el encuentro fortuito de una máquina de

⁸³ Caballero Guiral 1995, 72.

⁸⁴ Mañero 2012, 205.

⁸⁵ Lusty 2021, 8.

coser y un paraguas en una mesa de disección”⁸⁶, influyó una de las bases de la creación artística surrealista, la de la confluencia de objetos no vinculantes con el fin de crear una imagen que sugiriese nuevas ideas emanadas del inconsciente⁸⁷.

La máxima categoría estética surrealista estaba representada por el concepto de lo “maravilloso”, al cual se llegaba a través de esta asociación que venimos comentando de objetos e ideas distantes para extraer un significado novedoso. Esta desorientación, el azar intrínseco producido por estas conjunciones permite llegar a profundizar en la exploración del subconsciente, la liberación del verdadero “yo”.

B) La imagen de la mujer en el Surrealismo: maniqués y fetiches

Para los surrealistas, el maniquí encarnaba la dialéctica de la vida moderna⁸⁸. Creaba una confusión entre lo animado y lo inanimado, lo humano y la máquina, masculino y femenino, lo sexuado y asexuado, incluso la vida y la muerte. Es a la vez una mercancía, una imitación, un objeto erótico y la máxima representación de lo siniestro. Para Freud y Ernst Jentsch (1867-1919), algunos de los objetos más siniestros eran las figuras de cera, las muñecas y los autómatas⁸⁹, pues representaban un humanoide elemental que surge desde el inconsciente, vacío de vida. Para André Breton, el maniquí era la máxima expresión de la “belleza convulsa”, término acuñado en su novela *Nadja*⁹⁰, y que hace referencia a una belleza sorprendente y contradictoria.

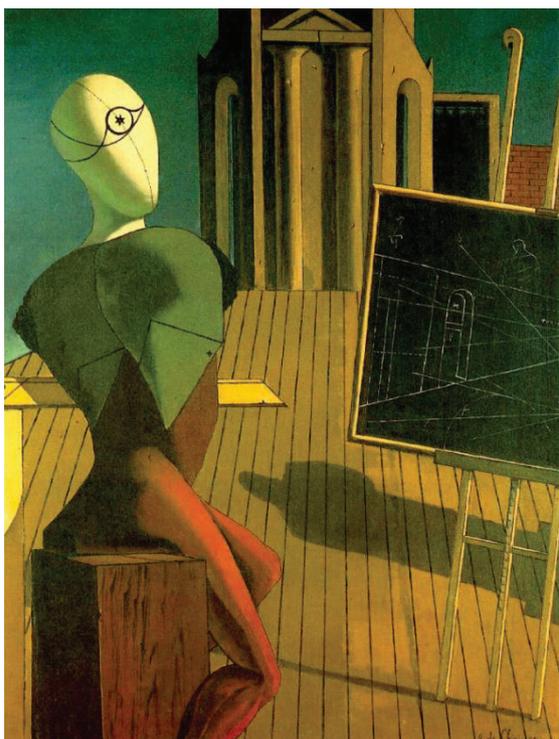


Fig. 26. *El Profeta*, 1915. Giorgio de Chirico. Extraído de <https://historia-arte.com/obras/el-profeta-de-giorgio-de-chirico>

Muchos eran los artistas que incorporaban maniqués, o partes de estos, en sus obras. Las inquietantes pinturas de Giorgio de Chirico (1888-1978) (Fig. 26) combinaban en sus particulares figuras de maniqués humanoides lo melancólico y lo seductor, algo que fascinó a los surrealistas desde la concepción del movimiento en 1924. Estas imágenes cargadas de misterio, elogiadas por Apollinaire como el arquetipo de modernidad⁹¹, representan la figura humana como un objeto inerte pero símil a las personas, provocando una sensación de incertidumbre sobre el cruce de lo vivo y lo sin vida.

Hans Bellmer (1902-1975) se inspiró en los estudios sobre lo siniestro de Freud para la realización de sus muñecas y la publicación

⁸⁶ Lautréamont 2006, 163.

⁸⁷ Palmegiani 2018, 75.

⁸⁸ Wood 2007b, 10.

⁸⁹ Freud 2013, 135.

⁹⁰ Breton, André. 1960. *Nadja*. Londres: Evergreen Books, 160.

⁹¹ Foster 1993, 125.

en *Minotaure*⁹², la revista surrealista, en 1934 de una serie de fotografías de estas muñecas con un grotesco y retorcido carácter misógino, pedófilo y violento (Fig. 27). Dalí creó “Busto de mujer retrospectivo” en 1933, usando un busto de porcelana como base. Marcel Jean (1900-1993) cubrió una copia del *Busto de Madame Dubarry* de Houdon (1771-1828) con lana negra y cremalleras por ojos, las cuales podían abrirse para revelar fotografías en las córneas. En el cuello portaba una tira de una película vieja que encontró en un mercadillo, *Le spectre du gardénia*⁹³.

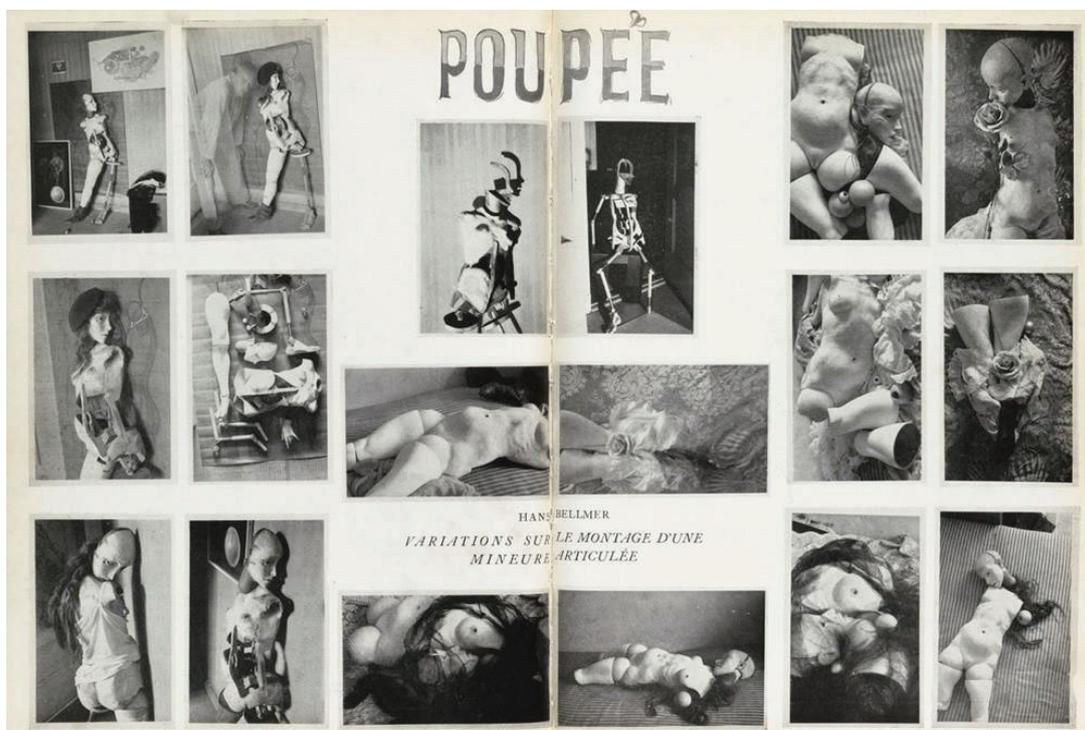


Fig. 27. Artículo de Hans Bellmer sobre las muñecas. *Minotaure*, no. 6, diciembre 1934. Extraído de <https://www.moma.org/slideshows/1/15>

La fetichización era una de las bases predominantes de la producción artística e ideológica del Surrealismo. La concentración del deseo sexual en una parte del cuerpo, o en un objeto, se exploró en innumerables textos, fotografías, pinturas, películas y objetos. Freud hablaba sobre cómo los fetiches se creaban a través de una experiencia siniestra o traumática⁹⁴. Ojos, pechos, manos, piernas y pies, entre otros, se convirtieron en los ídolos del Surrealismo durante la década de los años treinta, y rápidamente fueron apropiados por la publicidad comercial por su alta capacidad de significar el deseo sexual, que podía ser saciado a través del consumo comercial.

Los labios⁹⁵, muy ligados simbólicamente a los genitales femeninos, aparecieron por primera vez en el Segundo Manifiesto Surrealista de 1929. Los ojos, con un largo recorrido simbólico y poético en la Historia del Arte, se consideraban como ventanas al subconsciente y al mundo onírico, como en la obra de René Magritte (1898-1967) “El falso espejo” de 1928⁹⁶. Alternativamente, podían ser amenazantes armas que había que

⁹² Santana 2015, 240.

⁹³ Wood 2007b, 17. Véase apéndice documental núm. 24.

⁹⁴ Powers 2001, 370.

⁹⁵ Véase apéndice documental núm. 25.

⁹⁶ Véase apéndice documental núm. 26.

profanar, como en la película de Dalí y Buñuel *Un perro andaluz*, donde un ojo es rebanado con una navaja. Las manos proliferaban por las obras surrealistas, en parte recordándonos el origen prehistórico de los humanos⁹⁷, y por otra parte basándose en la imagen de la mano cortada, la mano independiente del cuerpo.



Fig. 28. *Venus con cajones*, 1936. Salvador Dalí. Extraído de <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-esculturas/obra/66eab9bd42ece411947100155d647f0b/venus-de-milo-con-cajones>

El pelo y el terciopelo eran un curioso fetiche, debido a su asociación al vello púbico, y también permitía jugar con el concepto del hombre como animal, inherente en los primitivos deseos del “ello” freudiano. Los surrealistas veneraban la novela de 1870 *La Venus de las pieles* del autor austriaco Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), la cual inspiraba la asociación surrealista entre el cuerpo y el pelo, e incluso inspiró a Dalí para la creación de su “Venus con cajones” de 1936, una estatua de una Venus con cajones por el torso, cuyos tiradores son pompones peludos (Fig. 28). Otro texto clave conducido por el fetiche del vello era *Los cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse, más conocido por su sobrenombre, Conde de Lautreamont. Sin embargo, encontraron en el mito del Minotauro, donde el hombre y el animal se fusionaron, el ejemplo maravilloso de una fuerza irreprimible de la naturaleza. El minotauro daba nombre a la revista creada por Albert Skira (1904-1973) y Tériade (Stratis Eleftheriadis, 1897-1983), que entre 1933 y 1939 fue una de las principales publicaciones del movimiento.

Madre, musa, *femme-enfant* u objeto sexual. Es innegable que la mujer era uno de los principales sujetos de interés del Surrealismo. Para el artista surrealista, la mujer era la vía de exploración de una variedad de estados psicológicos y emocionales, ya que se consideraban más cercanas a la naturaleza, y por ende al subconsciente. André Breton exploraba a través de sus personajes femeninos en sus novelas *Nadja* (1928) y *El amor loco* (1937), la dicotomía amor-deseo y el concepto de lo “maravilloso”. Otros artistas exploraron una veta menos romántica, más oscura, objetivando y fetichizando el cuerpo de las damas.

La respuesta de las mujeres artistas vinculadas con el Surrealismo, entre ellas Meret Oppenheim (1913-1985), Leonor Fini (1907-1996), o Toyen (1902-1980), a este repertorio de imágenes perturbadoras, a este discurso establecido por la facción masculina, se materializó en la producción de obras propias con nuevos y complejos significados. Exploraban originales maneras de alterar las representaciones tradicionales del cuerpo femenino. El cuerpo ya no tenía porqué representar la belleza canónica, en las manos de estas artistas se transformaba a otros estados y formas⁹⁸. Manipulaban la visión tradicional

⁹⁷ Powell 1997, 525.

⁹⁸ Cottenet-Hage 1990, 92.

de la fisionomía femenina, y creaban objetos de sus cuerpos. La autoexpresión no tenía limitaciones atadas al ámbito pictórico, y se extendían a su entorno, sus propios cuerpos, y a la vestimenta que lo adornaba. Muchas se reapropiaron de los fetiches surrealistas del cuerpo, como en la obra de la artista checa Toyen (seudónimo de Marie Čermínová) “Le Paravent” de 1966, en la que una aparición fantasmal femenina se convierte en un guepardo de cintura para abajo, con un rostro humano estratégicamente colocado sobre la entrepierna⁹⁹.

La gestación de los objetos peludos más famosos de Meret Oppenheim, el brazalete y la taza de café con la cuchara, refuerzan la alusión de la corporalidad en la que se basan estas piezas. En 1936 Oppenheim se encontraba diseñando joyería para Elsa Schiaparelli, entre ellos el brazalete de pelo. En una ocasión portaba este brazalete mientras estaba con Dora Maar (1907-1997) y Pablo Picasso (1881-1973) en un café de París. Picasso comentó que cualquier cosa podría cubrirse de pelo, a lo que Oppenheim sugirió una taza y un platillo (Fig. 29). Originalmente lo tituló “Objet” y se expuso en la primera Exposición Surrealista de Objetos de 1936 en la galería de Charles Ratton (1895-1986) en París. Rápidamente se convirtió en el paradigma del objeto surrealista. El título fue cambiado a “Le déjeuner en fourrure (Desayuno con pieles)” por Breton, combinando la escandalosa sexualidad femenina de “Desayuno sobre la hierba” de Édouard Manet (1832-1883) con el fetichismo sexual de *La Venus de las pieles*¹⁰⁰ de Sacher-Masoch. La copa es un código cifrado para el sexo femenino. El erotismo transmitido por la forma cóncava cubierta de piel de la taza de té en la que se coloca la cuchara, elemento fálico, se intensifica por la sensación imaginada de contacto oral con la taza peluda¹⁰¹. Oppenheim más tarde lo describió como “la imagen de la feminidad impresa en la mente de los hombres y proyectada en las mujeres”¹⁰².



Fig. 29. *Le déjeuner en fourrure* (Desayuno con pieles), 1936. Meret Oppenheim. Extraído de https://en.wikipedia.org/wiki/Le_D%C3%A9jeuner_en_fourrure

⁹⁹ Véase apéndice documental núm. 27.

¹⁰⁰ Mahon 2007, 128.

¹⁰¹ Wood 2007b, 47.

¹⁰² Powers 2001, 369. Traducción propia.

La relación de amistad entre Oppenheim y la artista argentina Leonor Fini nos sirve como ejemplo de la profunda integración del Surrealismo en las vidas de estas artistas. En su correspondencia revelaban sus intereses, cómo vivían y con quién se relacionaban¹⁰³. Leonor Fini era especialmente inconformista y extravagante a la hora de vestir, tenía una excéntrica personalidad y un sentido del espectáculo que apelaba a los surrealistas. La temática de la transformación corporal y la metamorfosis era habitual en sus obras. Las figuras femeninas tenían sus rasgos faciales, pero combinaban atributos humanos y animales, como en “Armoire Anthropomorphe” (Fig.30) hecha para la exposición en la Galería Drouin de París en 1939. En este biombo, dos figuras femeninas con alas de cisne representan el mito metamórfico. Fini no ingresó de manera formal en el grupo surrealista, porque consideraba las ideas y preocupaciones de Breton restrictivas y aburguesadas¹⁰⁴.

Las mujeres artistas vinculadas al Surrealismo manipulaban intencionalmente la imagen de sus propios cuerpos, y se posicionaban en relación con el discurso del movimiento a través de la creación de obras que referenciaban al cuerpo femenino desde una perspectiva lejana a la objetificación desde que las retrataban los hombres del movimiento. La metamorfosis, la regeneración y la transformación eran los principales sistemas artísticos a través de los cuales se expresaban libremente.



Fig. 30. Vestido de Elsa Schiaparelli fotografiado frente “Armoire Anthropomorphe” de Leonor Fini. George Hoyningen-Huene para Harper’s Bazaar, septiembre 1939. Extraído de <https://harpersbazaar.uol.com.br/moda/elsa-schiaparelli-na-harpers-bazaar-a-paixao-surrealista-que-conquistou-a-moda/#gallery=3&slide=3>

¹⁰³ Wood 2007b, 47.

¹⁰⁴ Wood 2007b, 51.

C) La moda en el contexto surrealista

La conexión inherente de la moda con el sueño y el artificio la transforma en un medio perfecto para el Surrealismo. Su naturaleza lúdica facilita la exploración del gusto personal y de la expresión artística encarnados en la vestimenta del cuerpo humano. De esta manera, el vestuario puede materializar muchas de las inquietudes surrealistas, trasladándolas de lo abstracto a los cuerpos vivos.

En 1936, la edición americana de *Vogue* publicó un artículo de cuatro páginas imaginando una conversación sobre el Surrealismo (Fig. 31). El texto, en el típico formato de diálogo de la revista de moda, explicaba a un perplejo interlocutor quiénes eran los surrealistas, su filosofía y sus manifestaciones literarias y artísticas. La pieza concluía con una referencia a Elsa Schiaparelli y su Traje Escritorio, además de la mención a los bailes surrealistas que se organizaban en Nueva York en la década de los 30¹⁰⁵. Este texto es una muestra de la entrada tardía del Surrealismo en EE.UU., años después de su gestación en Francia. De hecho, revistas de moda como *Vogue* o *Harper's Bazaar* eran importantes vehículos de difusión del movimiento artístico y su incorporación al imaginario estético colectivo. Las colaboraciones de Schiaparelli con artistas como Dalí, Man Ray o Cecil Beaton, y la publicidad de accesorios y productos de belleza, como perfumes, suponían la popularización del Surrealismo en un entorno rodeado de imágenes de glamour y estilizados cuerpos femeninos¹⁰⁶.

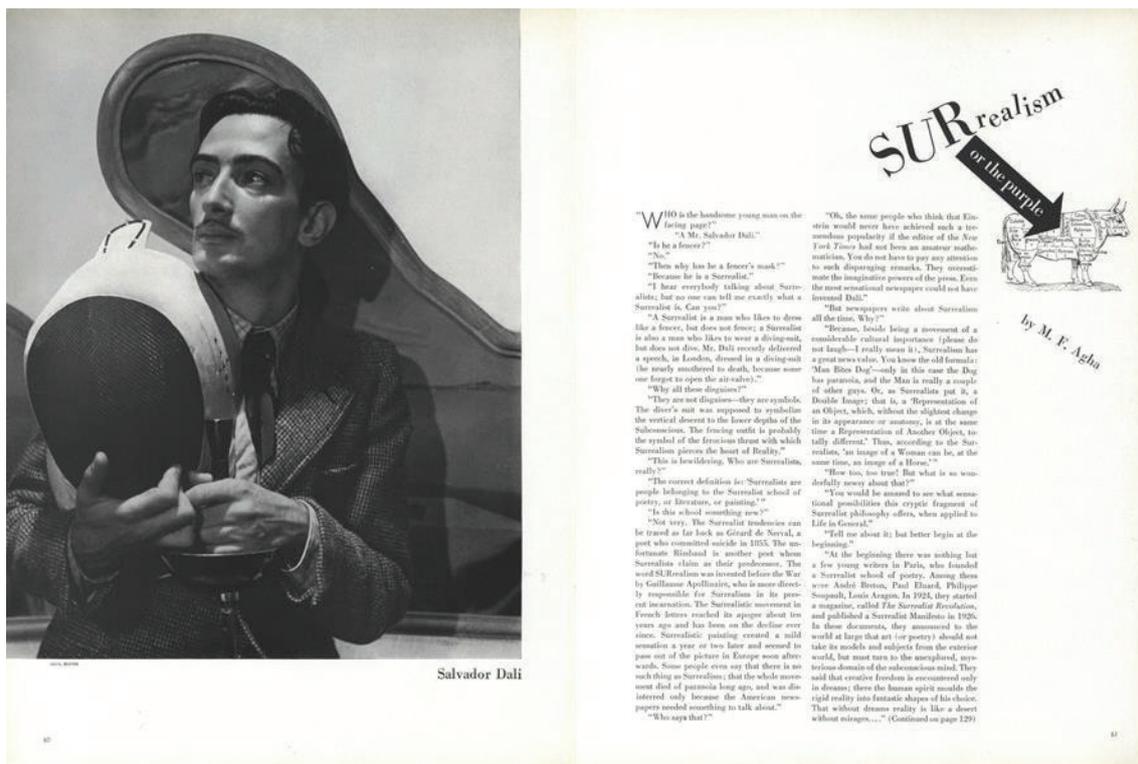


Fig. 31. Fragmento de Surrealism, or the purple cow, 1936. *Vogue*. Extraído de <https://archive.vogue.com/article/1936/11/surrealism-or-the-purple-cow>

¹⁰⁵ Parkins 2021, 224.

¹⁰⁶ Crawford 2004, 241.

Por esta razón, cualquier análisis del tratamiento de la moda en el Surrealismo está necesariamente contextualizado por las controvertidas representaciones de la mujer y la feminidad en el movimiento¹⁰⁷. Los experimentos surrealistas con la moda y la representación de tópicos surrealistas en los medios de comunicación de moda materializan las ideas del movimiento como la cosificación y fetichización de los cuerpos femeninos¹⁰⁸. La estrategia surrealista de extraer objetos o sujetos de su entorno típico y moverlos a uno poco habitual, en el contexto de la moda funcionó para estilizar los trillados temas de la feminidad. El sector de la moda, tan a menudo criticado por su recurrente cosificación de las mujeres, abrió una amplitud expresiva sin parangón a las mujeres diseñadoras y artistas para utilizar los motivos surrealistas, aunque en muchos casos ocurriera a través de la explotación del fetiche¹⁰⁹.

Para alcanzar una audiencia más amplia, los esfuerzos surrealistas en el diseño de moda estuvieron inevitablemente vinculados al mercado, el entorno “natural” de la moda. La moda se convirtió en otra puerta de entrada para el Surrealismo en el mercado, sobretodo a través del desarrollo de un “estilo surrealista”. La incursión de elementos aleatorios y descontextualizados surrealistas en el plano más comercial ha estado muy asociado a la figura de Dalí. *Avida Dollars* -apodo que André Breton dio al figuerense haciendo un anagrama de su nombre- se aventuró con frecuencia en el diseño de productos de lo más variopinto como corbatas, camisas que no había que planchar o telas estampadas¹¹⁰. Se le criticaba que había convertido el Surrealismo en un estilo comercializable que estaba en todos lados, lo que le restaba el poder de causar el impacto en la sociedad que pretendía originalmente el movimiento¹¹¹. Schiaparelli se consideraba a sí misma como una artista, y sus creaciones, de manera parecida a lo que hacía Dalí, estaban destinadas a su comercialización, aunque en el caso de Schiap se dedicaba única y exclusivamente a este sector, su principal plano de expresión artística eran sus diseños y no practicaba otras disciplinas plásticas con intención comercial.

Algunos aspectos del proyecto surrealista se adaptaban fácilmente a la mercantilización. Por ejemplo, el interés de los surrealistas por la fetichización llevó a la proliferación de imágenes de objetos singulares extraídos de sus contextos originales, y de partes del cuerpo femenino, también extraídas de su contexto, en la publicidad de ropa, productos de belleza y accesorios influenciados por el Surrealismo. Este desplazamiento de elementos, tanto humanos como inanimados, de sus entornos habituales, se alineaba bien con los lenguajes visuales emergentes de la publicidad, que experimentaron un gran desarrollo desde principios del siglo XX. Al ser adoptado como una estética publicitaria, esto estableció una contradicción con uno de los valores fundacionales del movimiento: su inicial ideología de izquierdas.

La moda y el estilo determinaron la estética incluso de acontecimientos y eventos que no se limitaban a lo sartorial¹¹². Los más notorios fueron las Exposiciones Surrealistas celebradas durante los últimos años de la década de los treinta, al mismo tiempo que la industria textil codificaba visualmente el Surrealismo como producto. El contraste entre el

¹⁰⁷ Parkins 2021, 225.

¹⁰⁸ Papalas 2016, 87-88.

¹⁰⁹ Joly 2012, 286.

¹¹⁰ Véase apéndice documental núm. 28.

¹¹¹ Parkins 2021, 233.

¹¹² Parkins 2021, 237.

“estilo surrealista”¹¹³ de la industria de la costura, y los elementos de vestuario de las exposiciones surrealistas era muy obvio, aunque en apariencia representaban temáticas parecidas. Los escaparates de las boutiques marcaban grandes asociaciones con el lujo, el glamour y la alta sociedad como fuentes principales de su estética, y por otra parte las exposiciones artísticas empleaban elementos mucho más enrevesados e incluso oscuros relacionados con la vestimenta. El Pabellón de la Elegancia de la Exposición Internacional de Artes y Técnicas de la Vida Moderna, celebrada en París en 1937, la Exposición Internacional del Surrealismo, también en París en 1938, y el Pabellón del Sueño de Venus de Dalí en la Exposición Universal de Nueva York de 1939, mostraban una ventana a la “otra cara” de la moda femenina creando un espectáculo apabullante para el espectador. La exposición surrealista creaba una escena de ansiedad y deseo, mezclando la fantasía y el horror.

El Pabellón de la Elegancia de 1937 mostraba las artes y el diseño en la vida moderna en un entorno de inspiración claramente surrealista, pero no reunía artistas directamente asociados con el Surrealismo (aunque si estaba Schiaparelli). Sin embargo, bebía directamente de algunos temas recurrentes surrealistas para crear un espacio inquietante, oscuro y tenebroso en el que diseñadoras como Schiaparelli (Fig. 32) y Madeleine Vionnet exponían sus prendas sobre maniquíes de proporciones alteradas. El escultor que los diseñó, Robert Couturier (1905-2008), buscaba crear siluetas trágicas, intencionadamente desprovistas de la dignidad y la elegancia que suelen acompañar a los maniquíes de moda¹¹⁴. Estas figuras de escayola eran mucho más grandes de una persona de tamaño normal, de apariencia torpe, tosca y sin rostro. El ambiente era desorientador, un amasijo anárquico de elementos intencionalmente mal combinados¹¹⁵. En conjunto, estas figuras femeninas creaban un efecto grotesco, aún más disparatado por el contraste con las prendas de alta costura que vestían. Esta particular pasarela de moda pretendía provocar reacciones en el espectador, y presentar la cara más siniestra y extraña de la moda, recurriendo a representaciones de la feminidad grotesca y elementos de la mujer fatal. Suponía un cambio también en el público objetivo de la alta costura, siempre tan esnob, y por un público que, aunque igual de elitista y exclusivo, buscaba escandalizar a la masa y a la sociedad burguesa.

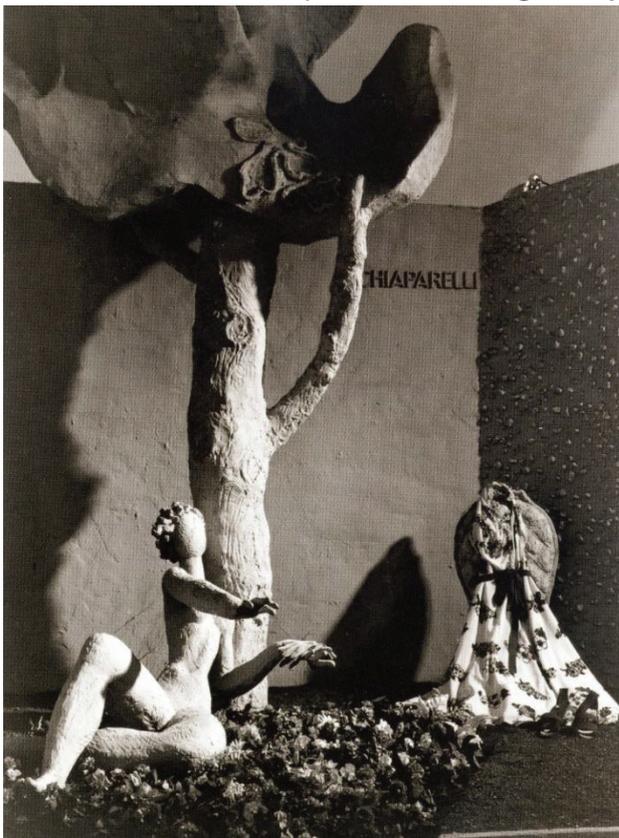


Fig. 32. Exposición de Schiaparelli en el Pabellón de la Elegancia, 1937. Alfred Otto Wolfgang Schulze. Extraído de <https://www.pinterest.es/pin/456763587179702147/>

¹¹³ Wood 2007a, 5.

¹¹⁴ García Calvente 2015, 64.

¹¹⁵ Ibidem.

La Exposición Internacional Surrealista de 1938 también se sumergió en el ámbito de la moda con la realización de la “Rue Surréaliste”, un homenaje total a uno de los iconos favoritos del Surrealismo, el maniquí. Cada uno de los dieciséis maniqués que flanqueaban una calle ficticia estaba decorado por un artista diferente incluyendo a Dalí, Man Ray, Marcel Duchamp, Joan Miró y Sonia Mossé (1917-1943)¹¹⁶, la única mujer del evento que pudo vestir uno con su propio nombre. Es el caso del maniquí de Dalí, que fue diseñado por el artista, pero portaba piezas como un chullo peruano en *shocking pink*, confeccionadas por Elsa Schiaparelli (Fig. 33). Las figuras expuestas exploraban la mujer moderna como base de la cultura sexual moderna y de consumo¹¹⁷. Los maniqués intensificaban las insinuaciones de lo grotesco que habían comenzado a surgir en la exposición del año anterior. La exposición estaba fuertemente sexualizada, subrayando la conjunción entre moda y erotismo, pero también entre moda y monstruosidad. Una vez más, el Surrealismo reveló el lado sombrío de la moda: sus vínculos con la violencia, la manipulación y la muerte. Varios maniqués aparecían con algún objeto, como un escarabajo, cubriéndoles la boca, y el contraste entre la sugerencia de silencio y la omnipresencia del exhibicionismo es especialmente llamativo¹¹⁸. También se les asociaba con objetos inanimados como un gramófono, un taburete o un bargueño, sugiriendo una conexión entre el cuerpo femenino y lo inanimado, e incluso lo inhumano¹¹⁹.

La extrema cosificación de las mujeres en el mundo de la moda, como sugiere la calle de los maniqués, se traduce en un mayor silenciamiento de las féminas, y un mayor control masculino sobre la imagen y expresión de las mismas.



Fig. 33. Maniquí de Salvador Dalí en la Rue Surréaliste, 1938. Man Ray. Extraído de <https://www.magnanirocca.it/man-ray-exposition-internationale-du-surrealisme-del-1938/>

¹¹⁶ Véase apéndice documental núm. 29.

¹¹⁷ Mahon 2007, 136.

¹¹⁸ Wood 2007b, 29.

¹¹⁹ García Calvente 2015, 104.

5. Schiaparelli y el Surrealismo

A lo largo de su carrera profesional, observamos que Elsa Schiaparelli era la diseñadora de moda que más influencias recibía por el contexto artístico de su época, especialmente el movimiento Surrealista. Como ya comentamos en el punto dedicado a la biografía de la artista, Elsa contaba con un rico bagaje cultural de su infancia y juventud, enriquecido por los conocimientos de astrología que compartía su tío, y el acceso a la biblioteca del Palazzo Corsini, donde se crió, y su asistencia “a escondidas” a lecciones de filosofía. Además recordamos que, ya de adulta, el primer encuentro entre la diseñadora con los círculos artísticos se dio en 1916, durante su viaje a Nueva York cuando conoció a Gabrielle Picabia, esposa de Francis Picabia. El contacto con el núcleo surrealista de París dio sus frutos durante la década de 1930, especialmente a partir de 1935 en las colecciones temáticas de la casa de modas y en 1936 con el comienzo de las colaboraciones con Salvador Dalí. Esta colaboración, la más duradera y constante que mantuvo con un artista, se vio afectada al inicio de la Segunda Guerra Mundial, pero se reanudó una vez que Europa regresó a la normalidad, a pesar de que su negocio ya no tuvo el mismo éxito de años antes.

Si bien es cierto que no encontramos referencias explícitas de los artistas surrealistas masculinos, Elsa sí que habla de las asociaciones en su autobiografía, igual que hacen sus biógrafos¹²⁰. Un ejemplo certero de esta desconsideración por parte de la facción masculina del movimiento la encontramos en una de las publicaciones de *Minotaure*, en concreto en los números 3 y 4 de 1933, en los cuales encontramos un texto titulado “D’un certain automatisme du goût” escrito por Tristan Tzara e ilustrado por el Mad Cap de Schiaparelli (Fig. 34), pero en ninguna parte se cita a la italiana como la diseñadora de estos sombreros¹²¹.

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»

«...elles leur ont adossé des formes masculines, ou la répétition des yeux ronds, la bouche de la pipe et un nez en osse de se tenant ostentatoirement dans l'espace, à chaque pas devant lement agrippés, du transcritte, l'essence de l'objet»



Fig. 34. Fragmento de D'un certain automatisme du goût, diciembre 1933. Tristan Tzara en Minotaure. Extraído de “Cosas del Surrealismo” (Wood 2007a, 140)

¹²⁰ Blum 2004, Palmegiani 2012, Papalas 2015, Secret 2014.
¹²¹ Barbosa da Cruz Prudente 2018, 135.

Por otra parte, algunos críticos como Sabrina Stent remarcan que sí existía un interés de los artistas surrealistas por crear colaboraciones con Schiaparelli, ya que suponía la consumación de las obras surrealistas en algo material, prendas tangibles y funcionales proyectadas desde el plano abstracto¹²². Como ya comentamos, el diseño y las revistas de moda permitían la mercantilización del Surrealismo debido a la fácil adaptación de sus ideas a la mercadotecnia¹²³. La vestimenta se convierte en un medio óptimo para la transmisión en la cultura popular del movimiento surrealista, sin perder el diálogo con las estructuras comerciales, pues es ineludible el hecho de que la vestimenta, y más la alta costura, son bienes de consumo y de lujo.

La irracionalidad y la casualidad son las ideas principales en las que se basan sus diseños, siendo esto lo que más la acerca al pensamiento surrealista. Era adepta a la técnica de combinar diferentes objetos descontextualizados, especialmente con el fin de refutar las convenciones típicas de la imagen y vestimenta de la mujer. Parte de estas fusiones para lograr sensaciones improbables, como si estos objetos cotidianos se hubieran caído accidentalmente sobre la ropa¹²⁴. Para Schiap, la belleza no era el objetivo de su obra, y menos algo imprescindible para ser elegante. Sus prendas son un contraste entre lo bello, lo estético, y lo feo e incluso monstruoso. La originalidad y la vanguardia son imprescindibles para la diseñadora, algo que ella misma expresa en su autobiografía en una serie de doce mandamientos para la mujer:

5. El noventa por ciento (de las mujeres) tiene miedo de ser vistas y del qué dirá la gente. Así que se compran un traje gris. Deben atreverse a ser diferentes¹²⁵.

El modelo de clienta de Schiaparelli era el de las *jolies laides*, mujeres hermosas por su belleza inusual y extraña. Eran el tipo de belleza más moderno de la década de los treinta, defendido entre otros por Dalí, que expresaba que una mujer elegante era “siempre un estudiado compromiso entre su fealdad, que debía ser moderada, y su belleza, que debía ser evidente, pero sencillamente evidente y sin superar esta medida exacta¹²⁶”. Mujeres como la artista Nusch Éluard (1906-1946), Gala Dalí (1894-1982), Daisy Fellowes o Bettina Jones (1902-1993) (Fig. 35) eran ejemplos perfectos de este nuevo ideal de belleza femenino. Bettina Jones era además la encargada de la Maison Schiaparelli, por debajo de la propia Schiap. De Bettina Jones, Dalí decía que era como una atractiva mantis religiosa¹²⁷. Vestirse de Schiaparelli era un signo de sofisticación y elegancia, evidenciaba ser una mujer culta gracias a las personalidades cercanas a la *maison*, y a la propia filosofía de la casa que le daba un alto aire de dignidad.

¹²² Stent 2011, 79.

¹²³ Véase apéndice documental núm. 30.

¹²⁴ Palmegiani 2012, 117.

¹²⁵ Schiaparelli 2018, 226.

¹²⁶ Dalí 1993, 192. Traducción propia. Véase apéndice documental núm. 31.

¹²⁷ Blum 2007, 145.



Fig. 35. Bettina Jones fotografiada por Man Ray, 1933. Extraído de <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/crgX7Eb>

El entendimiento y la admiración con Dalí dieron como resultado maravillosas colaboraciones artísticas. Ya hemos comentado algunos diseños, como el traje Escritorio, pero la primera colaboración fue una polvorera con forma de disco de marcar diseñada en 1936¹²⁸. A partir de esa fecha se sucedieron abundantes piezas creadas en conjunción por los dos artistas, desde accesorios como el sombrero Zapato de 1937¹²⁹, pasando por vestidos como el vestido Langosta, Esqueleto (Fig. 37) o Rasgadura (Fig. 39), hasta frascos de perfume como Le Roy Soleil de 1946¹³⁰. Las colaboraciones con artistas surrealistas no acaban aquí, otros creadores como Christian Bérard (1902-1949), Alberto Giacometti (1901-1966) o Jean Cocteau (1889-1963), entre tantos otros, formaron parte del universo creativo de Schiaparelli. Bérard realizó diversas ilustraciones para revistas de moda y para la propia *maison* (Fig. 22), Giacometti diseñó multitud de piezas de bisutería¹³¹, y Jean Cocteau fue especialmente relevante en el diseño de dos trajes de noche decorados con unas caras bordadas. Estas caras fueron dibujadas por el poeta francés y representan unas mujeres de perfil, un perfil apenas esbozado por una línea que marcaba la silueta y las facciones del rostro y los cabellos de estas féminas. El diseño elaborado sobre el abrigo de noche juega con un trampantojo provocado por los rostros, que a su vez marcan el perfil de un jarrón que recoge unas rosas fabricadas en seda¹³².

Sus diseños más celebrados presentan siluetas bellas y convencionalmente a la moda, y a veces incluso elementos de apariencia tradicionalmente pura y virginal, pero también incluye toques sorprendentes y con significados descontextualizados. Un buen ejemplo es el famoso Vestido Langosta, una colaboración de 1937 con Dalí que resultó en un largo vestido blanco de gasa con volantes, que mostraba una enorme langosta roja en la falda¹³³. Mientras que la langosta era habitualmente utilizada por Dalí como símbolo de los

¹²⁸ Véase apéndice documental núm. 32.

¹²⁹ Véase apéndice documental núm. 33.

¹³⁰ Véase apéndice documental núm. 34.

¹³¹ Véase apéndice documental núm. 35.

¹³² Blum 2007, 154. Véase apéndice documental núm. 36.

¹³³ Véase apéndice documental núm. 37.

genitales femeninos¹³⁴, en el vestido adquiere, además, carácter absurdo e inesperado. De no ser por tal motivo, la prenda se adaptaría al canon imperante sin resultar especialmente llamativa.

Muchas de las creaciones surrealistas de Schiaparelli rechazaban las normas de la feminidad de una manera juguetona, al usar estas mezclas de conceptos diversos para sugerir nuevas ideas, tanto a la portadora de la prenda, como a los espectadores. En definitiva, el análisis artístico de sus diseños debe ir acompañado de las ideas que podrían entrañar. Los diseños no solo aúnan valores estéticos, sino que entrañan una serie de reflexiones, propuestas muy en sintonía con las corrientes de pensamiento de su tiempo; representan una armadura para la mujer moderna frente a la herencia de la tradición patriarcal¹³⁵. Tanto el vestido Esqueleto como el vestido Rasgadura corroboran esta idea, son dos capas que separan al espectador de la portadora de la prenda, una coraza, pero a la vez son representaciones del interior del cuerpo, tanto del esqueleto como de la carne.

Pero no solo la vestimenta creada por Schiap es considerada surrealista. Los escaparates y la decoración de su establecimiento en la Place Vendôme eran el entorno perfecto para completar la visión fantasiosa de sus colecciones. Jean-Michel Frank se encargó de llenar de personalidad el local decorándolo junto con Bettina Jones. Juntos creaban ambientes fascinantes para las clientas y los transeúntes que observaban el escaparate. Frank diseñó una jaula de bambú de grandes dimensiones en la cual se colocaron todos los perfumes que ofrecía la casa, como si de pájaros encerrados se tratara (Fig. 36). Elsa también estaba fascinada por el concepto de maniquí, que ya comentamos anteriormente, tanto era así



Fig. 36. Interior de la boutique Schiaparelli, con la jaula de Jean-Michel Frank, 1947. Hans Wild para LIFE Magazine. Extraído de <https://cl.pinterest.com/pin/198158452324600324/>

que los dos maniqués que adornaban el establecimiento tenían nombre: Pascal¹³⁶ el maniquí masculino y Pascaline el femenino, y viajaban junto con la diseñadora¹³⁷. Eran protagonistas habituales de los escaparates creados por Jones, e incluso formaban parte del equipo que trabajaba allí, algo que relata la propia Schiaparelli en su autobiografía en repetidas ocasiones, además de la descripción de los viajes a EEUU y Reino Unido que vivieron los dos cuerpos inertes de madera.

¹³⁴ Parkins 2021, 225.

¹³⁵ Palmer White 1986, 96-97.

¹³⁶ Véase apéndice documental núm. 15.

¹³⁷ Schiaparelli 2018, 70.

El vestido Esqueleto y el vestido Rasgadura pertenecen a la colección “Circus” de verano de 1938, mostrada en febrero de ese mismo año. Es importante recordar que el 17 de enero de 1938 abrió sus puertas la Exposición Internacional surrealista en la que el público pudo ver entre otros los dieciséis maniqués vestidos por los artistas surrealistas, casi todos hombres (Fig. 33) a excepción del maniquí de Mossé¹³⁸. Como ya mencionamos en el apartado sobre la Moda y el Surrealismo, la mayoría de estos maniqués estaban casi desnudos, con pocos complementos que cubrieran sus cuerpos de plástico, siendo en su mayoría objetos fetiche. El tratamiento de la feminidad es enormemente diferente comparándolos con las prendas de Schiaparelli. Ella pretende deconstruir esta vulnerabilidad y la recompone como un arma para la mujer frente al resto del mundo. Crawforth lo explica así:

“Fashion visually evokes the simultaneous existence of the body within and the body without, the body as sign and the body as signified, collapsing the distinctions between form and content as it clothes us in an imitative second skin.”¹³⁹

Traducido al castellano expresa que la moda evoca la existencia simultánea del cuerpo interior y el cuerpo exterior, el cuerpo como significante y significado, colapsando las diferencias entre la forma y el contenido, ya que supone una segunda piel imitativa sobre nuestra propia piel. Estos vestidos representan esa existencia simultánea, esa segunda piel imitativa al extraer el interior del cuerpo humano hacia fuera, exponiéndolos al mundo. Recurren también a la imagen de la *femme fatale*, una alegoría del amor peligroso, la muerte y la seducción que fascinaba a los surrealistas. Juega con la exposición del cuerpo femenino, de la seducción. Son además una especie de referencia a la violencia de la guerra, en concreto la Guerra Civil Española, y al auge del fascismo en la Europa de entreguerras¹⁴⁰. Estas piezas poseen un marcado carácter de violencia, tanto que ni siquiera aparecieron en las revistas de moda de su época¹⁴¹. A continuación, realizaremos un análisis más profundo de ambas piezas.

A) El vestido Esqueleto

El vestido Esqueleto, más conocido por su denominación en inglés como *Skeleton Dress*, fue diseñado por Schiap en colaboración con Dalí para la colección de verano de 1938 titulada “Circus”. La prenda consiste en un ceñido vestido de crepé negro semitransparente (Fig. 37) con un relieve realizado al *trapunto*, técnica italiana similar al acolchado por la cual se cosen dos piezas de tela superpuestas con un diseño, a menudo rellenando los huecos entre ambas con más tela o algodón, como en este caso (Fig. 38). En el bajo presenta una abertura con un fruncido para dar movimiento al traje. Al ser transparente, también lleva un vestido interior de color negro. Es aquí curioso el uso de las cremalleras, tanto en los hombros como en la cadera, no solo con fines funcionales, sino

¹³⁸ Véase apéndice documental núm. 29.

¹³⁹ Crawforth 2004, 241.

¹⁴⁰ Martin 1987, 136.

¹⁴¹ Pass 2014, 36.



Fig. 37. Vestido Esqueleto, 1938. Elsa Schiaparelli. Extraído de Victoria&Albert Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>



Fig. 38. Detalle del trapunto. Extraído de Victoria&Albert Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/>

que además son adornos. Schiaparelli fue una de las primeras diseñadoras en utilizar las cremalleras como elemento decorativo, no solo utilitario.

¿Qué mejor idea surrealista que la de dar la vuelta al cuerpo, de dentro hacia fuera? Dalí envió a Schiap una carta en 1938 que incluía unos breves diseños de accesorios y complementos, además de la confesión del pintor de que le encantaba la idea de los “huesos hacia el exterior”¹⁴². Pero si observamos la fisonomía ósea de la pieza, enseguida nos damos cuenta de que no corresponden con un esqueleto humano normal. Son una fantasía de la anatomía humana, que nos puede recordar de alguna manera a una versión estilizada del esqueleto daliniano de la parte inferior del óleo de 1929 “La memoria de la mujer-niña” o del que protagoniza “Maniquí javanés”, aunque este es posterior, de 1934¹⁴³.

El vestido Esqueleto se relaciona directamente con la idea de la muerte por varias razones. Empezando por la propia representación de un esqueleto, la aportación de Dalí a quien los esqueletos, asociados a lo putrefacto, fascinaban e inquietaban por igual. Por otra parte, el color negro de la pieza carga con un simbolismo heredado de su uso como el color de la tristeza, el pecado, y por supuesto, las representaciones artísticas de la muerte¹⁴⁴. Además, el vestido debía estar acompañado de un velo igualmente negro y una concha dorada, reforzando la visión de una escena de luto, un funeral surrealista en el que la portadora del vestido podría ser la fallecida y a la vez una asistente al entierro.

Como ya habíamos comentado, estos vestidos sugieren la idea de la *femme fatale*. En el caso de este, la sugestión del cuerpo femenino desnudo, e incluso del interior del cuerpo femenino, pretende suscitar el deseo sexual en el espectador. La falsa ilusión de ver un desnudo haría crecer el apetito por la insinuación de lo prohibido.

La influencia de este vestido en los diseñadores posteriores es innegable, pues instauró un fantasmagórico ejemplo que ha inspirado a creadores como Alexander McQueen (1969-2010) o

¹⁴²Gailllemin 2022, 51.

¹⁴³Gailllemin 2022, 51.

¹⁴⁴Barbosa Da Cruz Prudente, 2018, 92.

Jean Paul Gaultier (1952)¹⁴⁵, pasando por supuesto por reinterpretaciones realizadas para la propia Maison Schiaparelli por Daniel Roseberry¹⁴⁶. En el caso de Alexander McQueen encontramos tenebrosos corsés metálicos elaborados simulando cajas torácicas con columnas vertebrales que se alargan hacia una cola, elaborados para la colección primavera-verano de 1998¹⁴⁷. Daniel Roseberry ha reelaborado en multitud de ocasiones diseños originales de Schiaparelli con el fin de mantener la esencia de la marca y de rendir homenaje a la fundadora, por lo que el vestido Esqueleto ha sido una de las obras más reinterpretadas en sus colecciones. Uno de los últimos ejemplos lo encontramos en un vestido negro de la colección otoño-invierno de 2024-2025, pero ya desde la colección de primavera-verano de 2020 encontramos vestidos que replican el deforme esqueleto daliniano con pedrería sobre nuevas siluetas modernas.

B) El vestido Rasgadura



Fig. 39. Vestido Rasgadura, 1938. Elsa Schiaparelli. Extraído de Museo Victoria and Albert <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

De la misma colección que el vestido Esqueleto, este vestido Rasgadura o *Tears Dress* fue también una colaboración con Dalí (Fig. 39). Hace referencia a un tríptico de pinturas del artista realizadas en 1936: “Tres jóvenes mujeres surrealistas que sostienen en sus brazos las pieles de una orquesta”¹⁴⁸, en la cual una de las figuras femeninas lleva un vestido ceñido lleno de agujeros como si fuera la propia carne de su cuerpo la que estuviera desgarrada; “El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre”¹⁴⁹ y “Primavera necrofílica”¹⁵⁰, en las que el personaje femenino porta un sencillo y elegante vestido blanco cuya silueta recuerda al diseño de Schiap; además, esta última obra perteneció a la diseñadora¹⁵¹. Estas figuras que aparecen en los lienzos de Dalí son la principal inspiración del traje, compuesto por un vestido largo de corte recto en rayón y seda, un velo hasta la pierna y un par de guantes rosas¹⁵². Presenta un diseño estampado y recortado que simula la carne desprendida pero en un tono rosa chillón -el Shocking Pink de Schiaparelli-, sobre un fondo azul pastel (Fig. 40), aunque el tejido ha perdido su color con el paso del tiempo y en la actualidad es blanco. En las rasgaduras podemos apreciar un estampado que recuerda al pelaje de un

¹⁴⁵ Muñoz Pérez 2018, 308.

¹⁴⁶ Véase apéndice documental núm. 38. Comparativa de reinterpretaciones del vestido Esqueleto.

¹⁴⁷ Véase apéndice documental núm. 39.

¹⁴⁸ Véase apéndice documental núm. 40.

¹⁴⁹ Véase apéndice documental núm. 41.

¹⁵⁰ Véase apéndice documental núm. 42.

¹⁵¹ Palmegiani 2018, 79.

¹⁵² Véase apéndice documental núm. 43.

animal, pero hacia el interior, como si estuviera por la cara interna de la piel que cubre el cuerpo.

El vestido muestra una belleza convulsiva, ideada por André Breton y típicamente tratada en el Surrealismo, pues es una pieza que conjuga contradicciones: es una silueta clásica, típicamente bella y elegante corrompida por el inquietante estampado de la carne desgarrada. De nuevo tratamos con una exposición del interior del cuerpo femenino hacia



Fig. 40. Detalle del estampado de rasgadura en el vestido (izqda.) y en el velo (dcha.). Extraído de Museo Victoria and Albert <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

el exterior, una muestra de vulnerabilidad, que a la vez demuestra la resiliencia femenina, la apropiación de la violencia y su transformación en poder, como defiende Papalas¹⁵³. Podemos incluso plantear la idea de la destrucción simulada de un objeto delicado, lo que lo convierte en un retal inservible¹⁵⁴.

Schiaparelli hace un comentario sobre la fragilidad de la mujer y la violencia ejercida sobre ella, especialmente teniendo en cuenta el contexto bélico de la Guerra Civil Española. Pero no quiere caer en una victimización de la mujer, sino que reinventa los símbolos de violencia, combinándolos con la dignidad que confieren el vestido y el velo, y convierte las heridas en obras de arte, como medallas de una batalla de la que la mujer sale aún más fuerte¹⁵⁵. Debemos volver a analizar esta pieza por sus connotaciones sexuales, pues de nuevo estamos tratando con la revelación al exterior del interior del cuerpo femenino. Además, los guantes que acompañan el conjunto han sido interpretados

como símbolos de los genitales femeninos, pues exhiben unos volantes y una tonalidad rosácea que cargan de significado el conjunto completo¹⁵⁶.

Las prendas rotas, destruidas y con apariencia estropeada nunca han sido bien vistas, pero en la década de los setenta del siglo XX se convirtieron en un icono de la moda punk¹⁵⁷ de mano de diseñadores como Vivienne Westwood (1941-2022) o Rei Kawakubo (1942), pero en un plano más cercano a la actualidad debemos hablar de los diseños de la pareja de diseñadores alemanes Viktor & Rolf (1993), quienes han explorado la perforación intencional, la creación de huecos en sus diseños, como en la colección de primavera-verano de 2010, en la que los femeninos vestidos de tul crean ilusiones ópticas a través de los cortes y los agujeros en la tela¹⁵⁸.

¹⁵³Papalas 2015, 9.

¹⁵⁴Muñoz Pérez 2018, 308.

¹⁵⁵ Muñoz Pérez 2018, 309.

¹⁵⁶ Pass 2014, 37.

¹⁵⁷ Pass 2011, 283.

¹⁵⁸ Véase apéndice documental núm. 44.

6. Conclusiones

Como hemos presentado a lo largo de este texto, la vestimenta se convirtió en una de las vertientes artísticas del Surrealismo más interesantes, especialmente de la mano de Elsa Schiaparelli. La traslación de las ideas surrealistas sobre el cuerpo al plano material, más aún sobre una pieza de ropa que se pudiera colocar sobre el cuerpo, fascinaba a los artistas del movimiento. Sus diseños se convirtieron en una materialización de los tópicos surrealistas que cosificaban y fetichizaban los cuerpos femeninos, realizada en muchas ocasiones a través de la combinación de objetos de diversos contextos en una misma pieza, a fin de dotarla de un nuevo y sugerente significado. El diseño de moda fue un ámbito especialmente fructífero para las mujeres diseñadoras, como Elsa Schiaparelli; un espacio en el cual fueron capaces de dar la vuelta a planteamientos que cosificaban a las féminas, a fin de reafirmarse bajo claves surrealistas. El mundo de la moda alcanzó en el siglo XX un estrecho vínculo con el universo femenino, tal vez por ello, resultó más sencillo que las mujeres desplegaran su creatividad artística en esta disciplina.

La moda es un sector que tradicionalmente ha estado ligado al mercado, pues es un bien de consumo, y más la alta costura, que es considerada un bien de lujo. Esta es una de las razones por las cuales el Surrealismo fue tan exitoso en el plano comercial. Las revistas de moda y la publicidad supieron basarse en el “estilo surrealista” o la mezcla de objetos de diversas procedencias en una misma imagen para mercantilizar tanto la vestimenta como una variada gama de productos. Algunas figuras del movimiento como Dalí -en su faceta de *Avida Dollars*- supieron exprimir al máximo la capacidad comercial del arte en su propio beneficio económico.

Las exposiciones surrealistas de los años treinta, como el Pabellón de la Elegancia en 1937 y la Exposición Internacional del Surrealismo en 1938, mostraron la relación entre moda y Surrealismo. Estas exposiciones utilizaban maniqués y elementos grotescos para explorar la conexión entre el cuerpo femenino, el erotismo y lo inanimado, revelando el lado oscuro y perturbador de la moda en el Surrealismo. La deshumanización extrema de las mujeres en estos contextos reflejaba el deseo de control masculino y el silenciamiento de la voz femenina en el mundo del arte y la moda, dejando a las féminas como objetos de deseo y placer rodeadas de una seductora aura de misterio. Se intensifica más esta idea cuando tenemos en cuenta que la facción femenina de artistas del movimiento no participó habitualmente de estas exposiciones, o en su defecto representaban un pequeño porcentaje de los colaboradores. Queda claro que para los artistas que tomaron parte del movimiento Surrealista la mujer no representaba más que un puente hacia el subconsciente, un objeto de deseo que se adapta a la vasta variedad de fetiches y fantasías del hombre, a través de los cuales este podía explorar las profundidades de la psique.

Elsa Schiaparelli supo transmitir en sus diseños toda la influencia de la filosofía surrealista que circulaba en los círculos en los que se movía. Su estilo único combinaba la moda y el arte surrealista a través de la irracionalidad y la casualidad, desafiando las convenciones típicas de la vestimenta femenina. Su obra juega con las rígidas normas de la feminidad, no temía en usar la típica técnica surrealista de la conjunción de objetos diversos para sugerir nuevas ideas. En muchas ocasiones aparecen objetos absurdos sobre una prenda de ropa de estilo muy clásico, como en el caso del vestido Langosta, diseñado junto con Salvador Dalí. Las colaboraciones con el artista español fueron muy frecuentes, y son consideradas sus piezas más interesantes. No fue el único artista con quien estableció

relaciones artísticas Schiaparelli; también vinculo su creatividad a la de Christian Bérard, Jean Cocteau o Alberto Giacometti. A pesar de estas fructíferas colaboraciones, hemos podido comprobar por medio de ejemplos como el texto de Tristan Tzara para *Minotaure*, que los artistas masculinos surrealistas no valoraban en tan alto grado la obra de Schiaparelli, al igual que la de tantas otras mujeres artistas vinculadas al movimiento.

La vestimenta no era lo único surrealista que se gestaba en la Maison Schiaparelli, pues incluso los escaparates y la decoración del local bebían de los modelos surrealistas y jugaban con el concepto del maniquí con la finalidad de crear un ambiente que combinara con los productos que allí se vendían.

Schiaparelli vestía a un tipo de mujer diferente al estándar social de la época. Quien lucía un diseño de Schiaparelli se presentaba como una mujer elegante -no podemos olvidar que esta era una casa de alta costura-, pero también suponía diferenciarse del resto, mostrarse con una firme personalidad al mundo. Tenemos en cuenta que los colores neutros y las líneas femeninas imperaban en los años treinta, por lo que las prendas creadas por Schiap desentonaban con el modelo de la época. Presentaba cortes femeninos, pero la carga simbólica y artística que tenían las prendas marcaban la diferencia con el resto de los diseñadores. Como ya comentamos, la propia artista era consciente de la falta de personalidad general en la vestimenta femenina, y ella animaba encarecidamente a que las mujeres se expresaran a través de su ropa.

Elsa Schiaparelli ha terminado erigiéndose como una de las figuras clave de la Historia de la Moda gracias a su novedoso punto de vista sobre el estilo, y sobre todo por su brillante capacidad de fusionar el arte con la moda. Su influencia en el devenir de la vestimenta femenina es innegable, ya que abrió camino a la inclusión de novedosos elementos, decoraciones, colores y a la utilización de materiales novedosos y hasta entonces ajenos a la fabricación textil. Marcó la estética de una década, y esta herencia ha llegado a nuestros días a través de la influencia que ha ejercido en los diseñadores de moda posteriores a ella, como en Alexander McQueen. Por supuesto los nuevos directores creativos de la *maison* Schiaparelli también han sabido reinterpretar la impronta de la italiana en las últimas colecciones -especialmente en el caso de Roseberry-, intentando no caer en repeticiones o regurgitaciones de los mismos diseños y elementos, lo cual sería una seña de falta de identidad propia del diseñador.

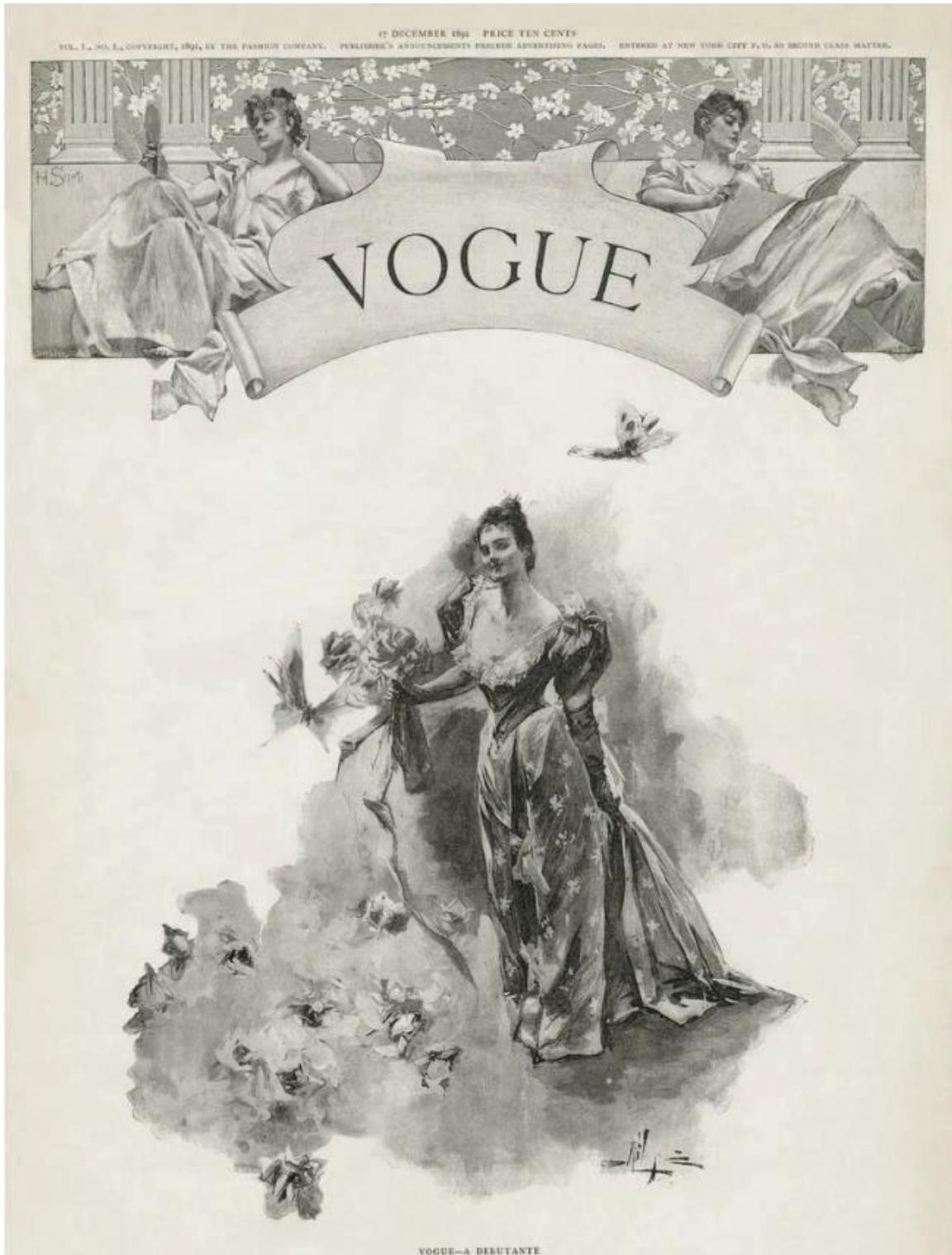
Los dos ejemplos que hemos analizado, el vestido Esqueleto y el vestido Rasgadura, son fuente de una colaboración con Dalí para la colección "Circus" de 1938. Tenemos en cuenta que poco tiempo antes se había celebrado la Exposición Internacional Surrealista, donde los artistas masculinos del movimiento tuvieron la oportunidad de manifestar sus ideas siniestras y fetichistas del cuerpo femenino sobre los dieciséis maniqués que adornaban la muestra. Por esto es clave destacar el cambio de óptica que se produce en las colecciones de Schiaparelli, pues presentan de manera muy diferente el cuerpo de la mujer. Son dos piezas que conjugan un enfoque revolucionario sobre la vestimenta femenina; son símbolos de resistencia, de violencia sobre la mujer, de la muerte y de la belleza convulsiva surrealista gracias al contraste entre el oscuro significado de las piezas y su elegancia estética. Pero también son armas, corazas contra esta violencia y objetivación que sufren las mujeres bajo la mirada masculina. La simbiosis entre la moda y el arte queda absolutamente manifiesta en ambas prendas, inspiradas por las obras pictóricas de Dalí.



Fig. 42. Retrato de Elsa Schiaparelli, 1933. Man Ray. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/man-ray/portrait-of-elsa-schiaparelli-2>

En definitiva, Elsa Schiaparelli vulneró las barreras entre el arte y la moda, estableciendo un nuevo paradigma en la manera en que se percibe y se crea la moda femenina. Gracias a su capacidad para integrar elementos surrealistas en sus diseños no solo transformó la moda de su tiempo, sino que también dejó un legado perdurable que sigue influyendo en los diseñadores de moda en la actualidad. A través de este trabajo hemos querido revalorizar su obra y defender su posición como un referente femenino innegable en la historia de la moda y dentro del Surrealismo. Consideramos que la reivindicación de la figura de las mujeres como creadoras es fundamental de cara al futuro de los estudios de Historia del Arte. Es necesario continuar apoyando la realización de trabajos transversales que permitan desde diversas ópticas comprender las creaciones de mujeres que ocuparon un papel fundamental en la Historia del Arte. Esto nos permitirá seguir avanzando y evolucionando dentro del ámbito académico a la hora de defender las voces que hasta hace poco habían sido menospreciadas.

7. Apéndice documental



1. Primera portada de Vogue, diciembre 1892. Extraído de <https://www.vogue.com/article/vogue-125-1892-2017-compare-and-contrast-now-and-then>



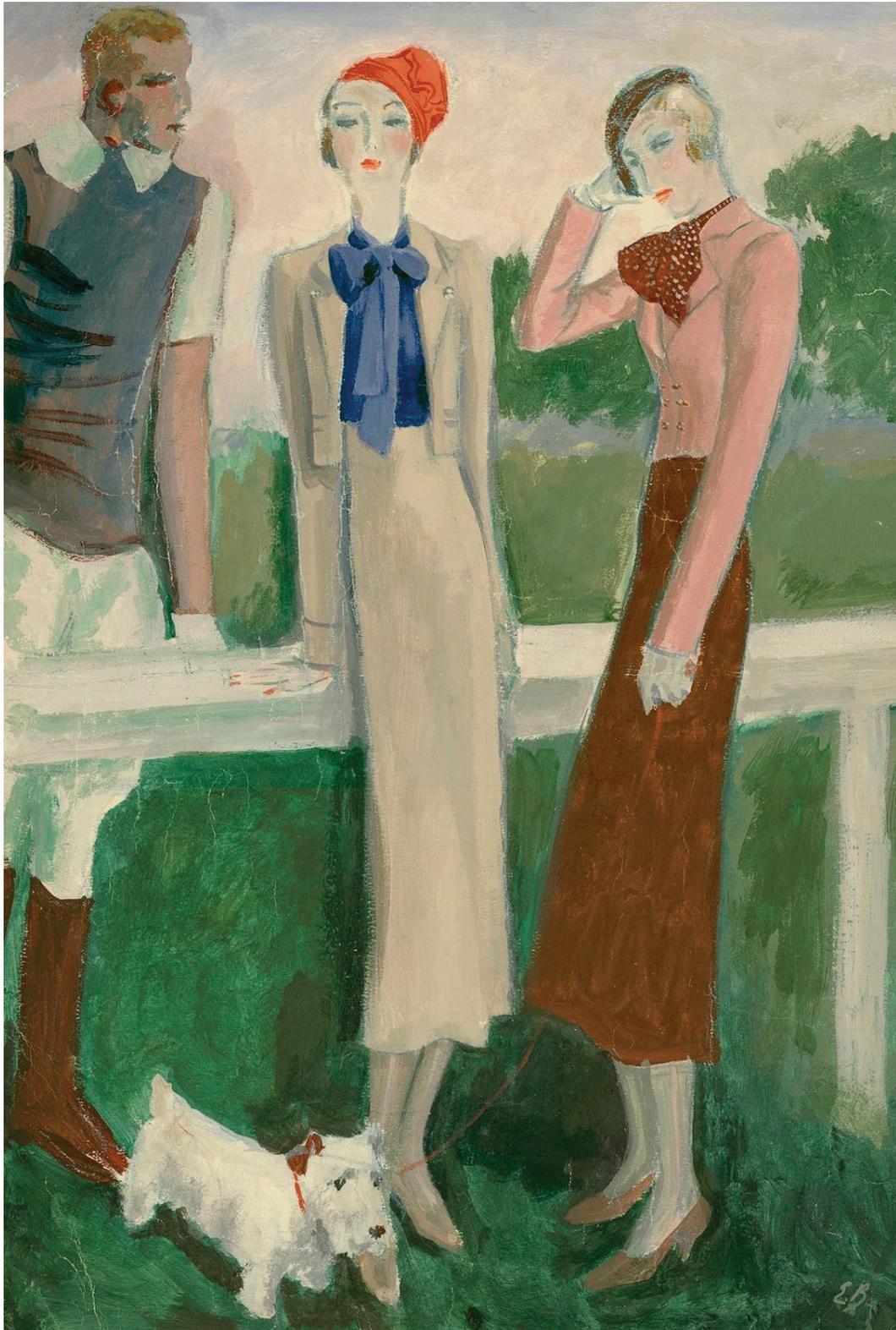
2. Actriz americana Louise Brooks, modelo del estilo *garçonne*. Extraído de [https://fr.wikipedia.org/wiki/Gar%C3%A7onne_\(mode\)#/media/Fichier:Louise_Brooks_ggbain.32453u.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Gar%C3%A7onne_(mode)#/media/Fichier:Louise_Brooks_ggbain.32453u.jpg)



3. Suzanne Lenglen a finales de los años 20. Extraído de <https://www.europe1.fr/sport/suzanne-lenglen-legende-de-roland-garros-et-icone-avant-gardiste-4048744>



4. Vestido para Gloria Swanson, c.1925. Sonia Delaunay. Extraído de <https://www.museothyssen.org/conectathyssen/publicaciones-digitales/publicacion-sonia-delaunay-arte-diseno-moda>



5. *Painting Of A Fashionable Man And Two Women*, 1932. Eduardo García Benito para *Vogue*, 1 de mayo 1932. Las mujeres llevan diseños de Schiaparelli. Extraído de <https://www.vogue.co.uk/gallery/elsa-schiaparelli-life-in-pictures>



6. Elsa Schiaparelli, 1931. Man Ray. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/man-ray/portrait-of-elsa-schiaparelli-4>



SCHIAPARELLI

Viola Paris's sweaters are, of course, triumphs of fitting, and this hand-knitted one from Schiaparelli is also a triumph of colour blending, in which the black and the white are so interwoven as to become an artistic masterpiece. Even with her sweater, Viola Paris wears pearls, as she does with all of her daytime costumes



MARIE ALPHONSINE

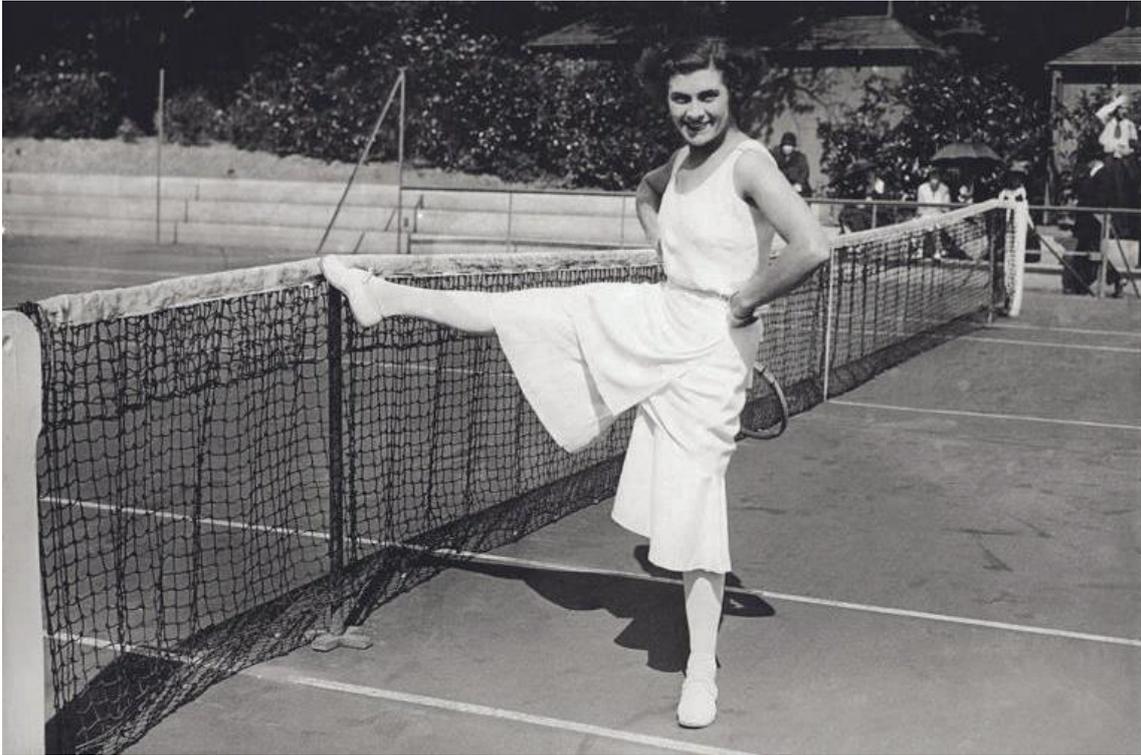
(Left) The black bonnet of luminous felt is one of the smart models in this wardrobe. It is notched at the back, where the picturesque little veil falls in draped folds



MARIE ALPHONSINE

(Right) The newest Marie Alphonsine hat in Viola Paris's collection is this of black felt with the crown draped high. The veil is cut in a slant to emphasize the point of the draping

7. Jersey Trampantojo. Primera aparición de la marca Schiaparelli en Vogue, diciembre 1927. Extraído de Vogue Archive <https://archive.vogue.com/issue/19271215>



8. La tenista española Lili Álvarez con falda pantalón de Schiaparelli. Causó un gran revuelo en Wimbledon en 1931 debido a esta prenda. Extraído de <https://medium.com/ellastambi%C3%A9nganan/lil%C3%AD-%C3%A1lvarez-la-polideportista-y-pionera-del-deporte-femenino-espa%C3%B1ol-557739cb2493>



9. Vestido para Mae West en *Every Day's a Holiday*, 1937. Elsa Schiaparelli. Extraído de "El Pequeño libro de Schiaparelli" (Baxter-Wright 2021, 91)



10. Frasco de Jean Paul Gaultier "Classique", inspirado en "Shocking" de Schiaparelli.
Extraído de <https://www.perfumeriavall.com/producto/perfumes/perfumes-femeninos/jean-paul-gaultier-classique-eau-de-toilette/>



11. Millicent Rogers vestida de Schiaparelli, 1939. Extraído de <https://wwd.com/eye/people/gallery/fashion-icon-millicent-rogers-10195348/millicent-rogers-in-schiaparelli/>



12. Abrigo y sombrero de lince, 1939. Schiaparelli. Extraído de Metropolitan Museum of Art Museum

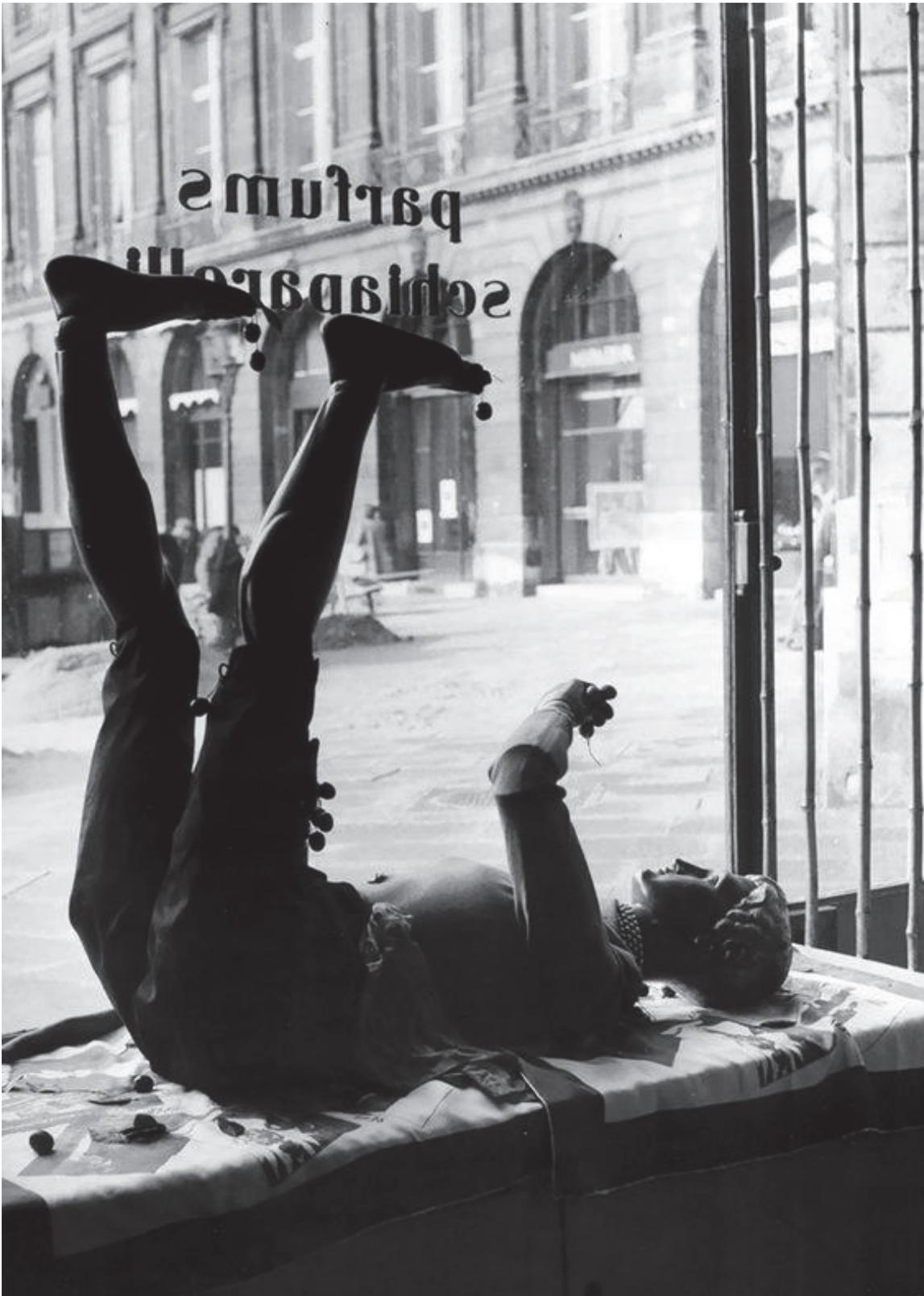
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/80100706?rpp=20&pg=16&ao=on&ft=*&who=Elsa%20Schiaparelli&pos=316



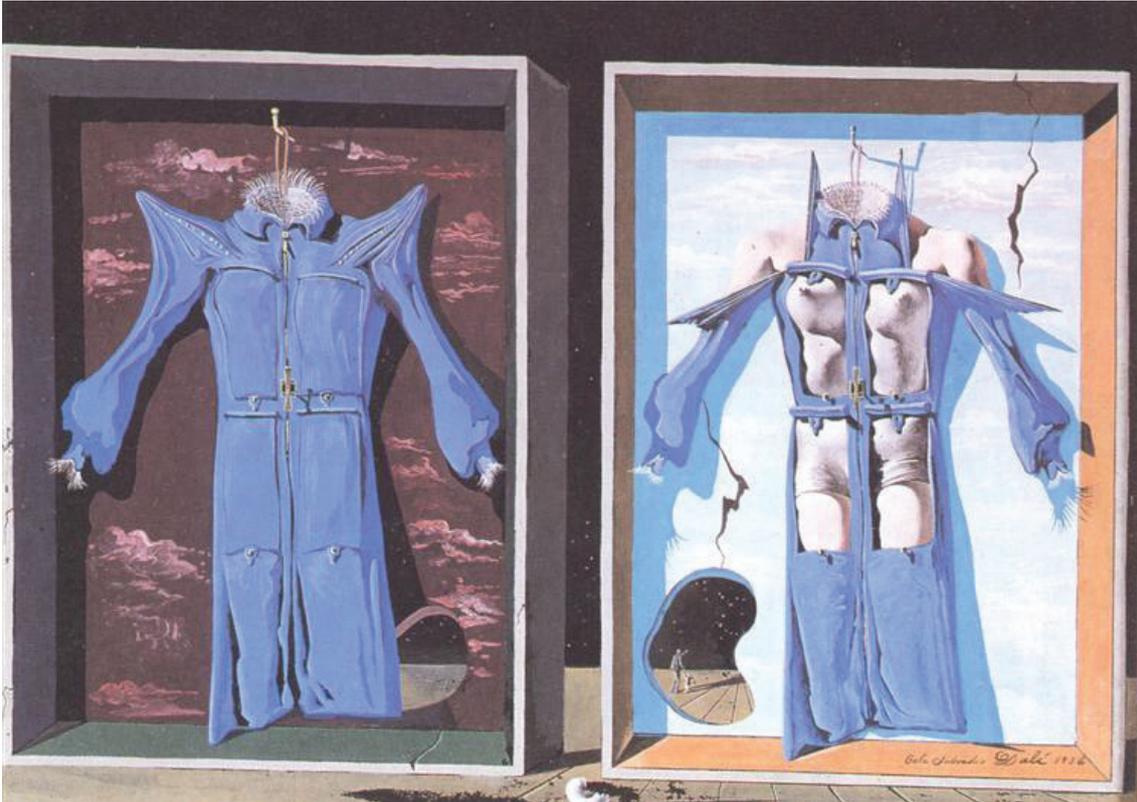
13. Capa y vestido de noche fabricados en cordón dorado, 1938. Schiaparelli. Extraído de Victoria & Albert Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O85663/evening-coat-elsa-schiaparelli/>



14. Vestido con estampado de periódico, otoño-invierno 2000. John Galliano para Dior.
Extraído de <https://www.vogue.co.uk/article/carrie-bradshaw-newspaper-print-dior-dress-sale>



15. Escaparate de Schiaparelli con el maniquí Pascal, 1951. Regina Relang. Extraído de https://3.bp.blogspot.com/-cN1yApxi_Ck/UF0xZMrD-NI/AAAAAAAAA0tk/RKEiWIKqTII/s1600/looking-through-elsa-schiaparellis-store-window-photo-by-regina-relang-paris-1951.jpg



16. "Night and day clothes of the body" 1936. Salvador Dalí. Colección privada. Extraído de <https://www.wikiart.org/en/salvador-dali/night-and-day-clothes-of-the-body-1936>



17. Dibujo de sombrero con estampado de periódico, 1935. Elsa Schiaparelli. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>



18. Vestido de la colección "Metamorphosis", 1937. Elsa Schiaparelli. Extraído de <https://digitalcollections.lib.washington.edu/digital/collection/imlsmohai/id/15704/>



19. Detalle de los botones de una chaqueta de la colección "Circus" 1938. Elsa Schiaparelli. Extraído de Victoria & Albert Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O15665/the-circus-collection-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/>



20. Detalle posterior de la capa “Febo” de la colección “Zodiac” en color *shocking pink* y lentejuelas doradas, 1938. Elsa Schiaparelli. Extraído de “Les mondes Surréalistes d’Elsa Schiaparelli” (Carron de la Carrière 2022, 135)



21. Vestido de noche, 1949. Elsa Schiaparelli. Fotografía de Nina Lean para TIME, 10 octubre 1949. Extraído de <https://pinsndls.com/2012/07/17/guest-post-schiaparellis-shock-tactics-part-ii/>



22. Fragmento de la muestra “Schiaparelli and Prada: Impossible Conversations”. La fila delantera de maniqués viste de Schiaparelli, y la fila posterior de Miuccia Prada. 2012. Extraído de Vogue <https://www.vogue.com/article/a-first-look-at-schiaparelli-and-prada-impossible-conversations-opening-at-the-metropolitan-museum-of-art-in-may>



23. Atuendo de la colección primavera-verano 2024 de Schiaparelli por Daniel Roseberry. La modelo porta un muñeco de un bebé elaborado con dispositivos electrónicos estropeados. Extraído de <https://www.wd.com/fashion-news/shows-reviews/gallery/schiaparelli-couture-spring-1236145093/schiaparelli-couture-spring-2024-6/>



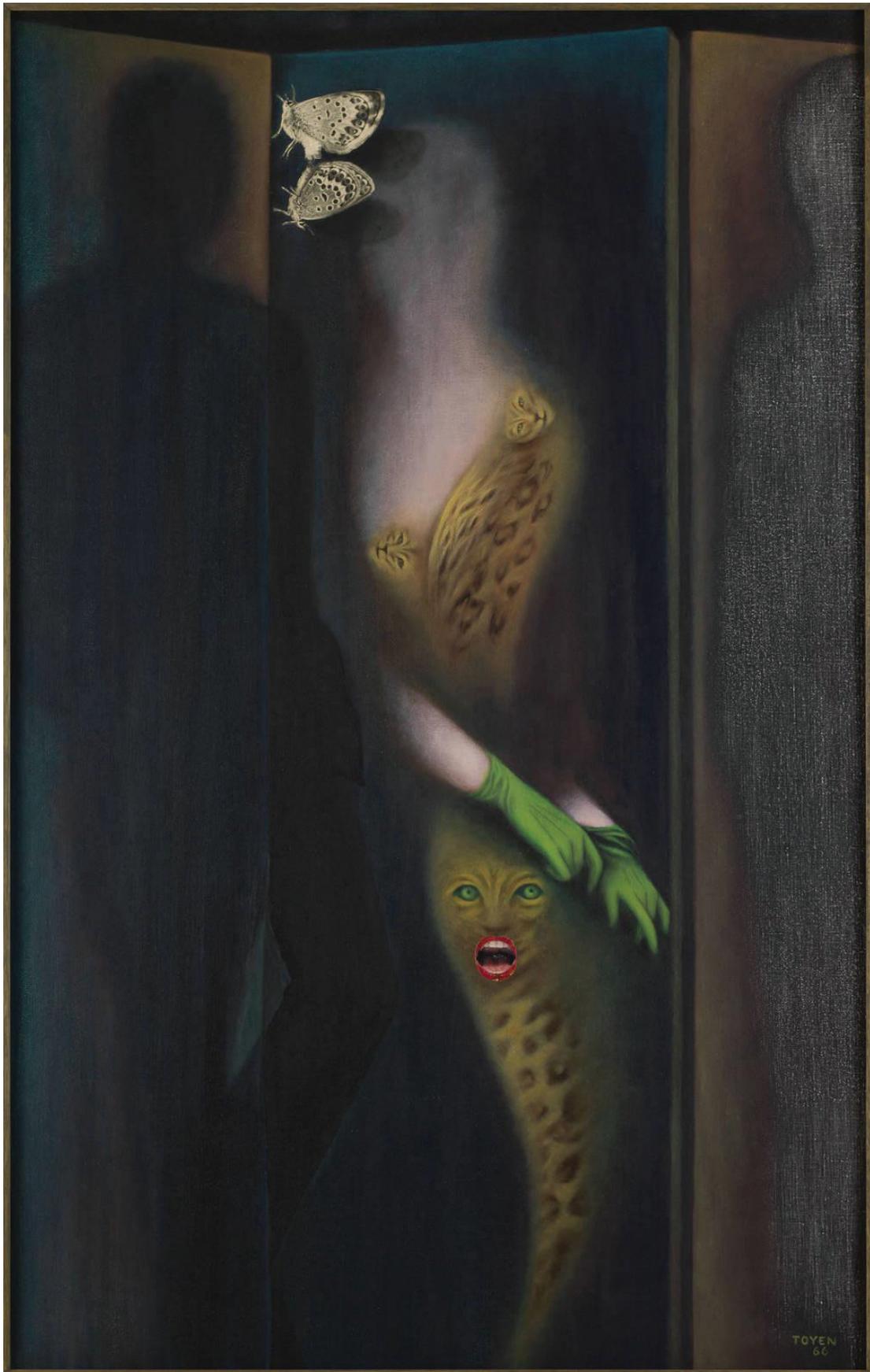
24. "Le spectre du gardenia" 1936. Marcel Jean. Extraído del Moma
<https://www.moma.org/collection/works/81176>



25. Sofá-labios, 1938. Salvador Dalí. Extraído de <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/122647/mae-west-lips-sofa>



26. "El falso espejo", 1928. René Magritte. Moma. Extraído de <https://www.moma.org/collection/works/78938>



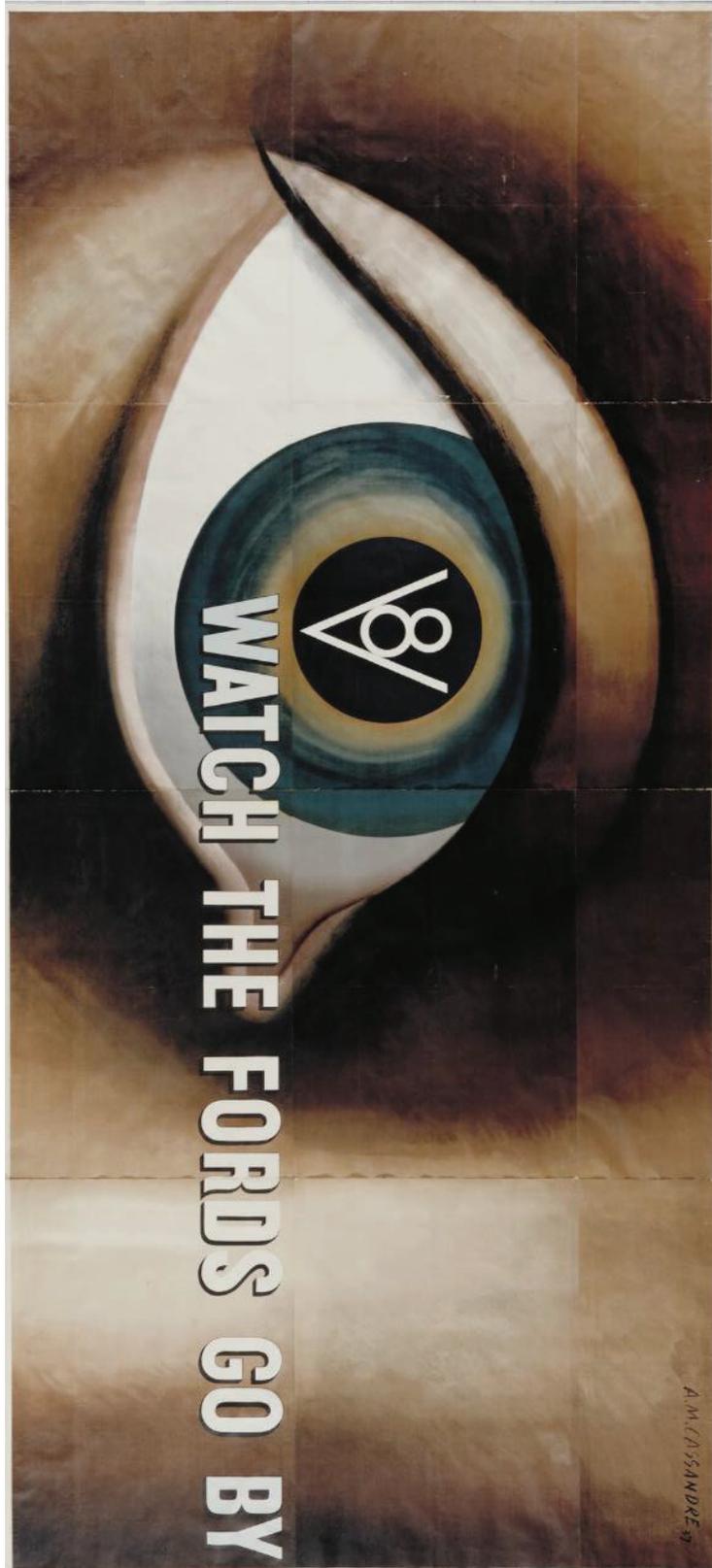
27. "Le Paravent" 1966. Toyen. Extraído de <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/206763#infos-principales>



28. Cartel promocional de la Camisa Dalí, fabricada por Confecciones Regojo. 1962. Extraído de “La camisa Dalí” (García López 2023, 4).



29. Maniquí de la Rue Surréaliste, 1938. Sonia Mossé. Extraído de <https://www.parismuseescollections.paris.fr/es/node/204039>



30. Anuncio para el coche Ford V8 inspirado en “El falso espejo” de Magritte, 1937. A. M. Cassandre. Extraído de “Cosas del Surrealismo” (Wood 2007a, 168)

too great, no inquisitor's glance sufficiently severe and perfidious to judge condemn and decide between the hell and the glory of the scenes and situations, verging on disgust and yet so desired, so beautiful, so frightfully humiliating for the seven protagonists of the Parsifal that I was going to direct (and how!) before the cocks of dawn, with the agonized and rusty notes of their first crowing, were capable of raising the festooned, red and abominable cockscomb of remorse in our seven imaginations exhausted from the acutest pleasures.

The head waiter was standing in front of me, waiting for me to end my day-dreaming.

"What will the Señor have?"

Without a moment's hesitation I answered, "Bring me a rabbit with onions—warmed-over!"

But instead of warmed-over rabbit I simply ate a quarter of a chicken, infinitely sad and insipid, accompanied by a bottle of champagne, which was followed by a second one. While I was eating the chicken wing people began to arrive. Until then the large *boîte de nuit* had been empty except for myself, the waiters, the orchestra and a couple of professional dancers who as they danced were putting on an act of quarreling. With a quick glance I eliminated the possibility of using this dancing girl, recognizing that she did not offer the slightest interest for me. She was out of the question for the "Parsifal": she was too beautiful, terribly and disagreeably healthy, and totally devoid of "elegance."

I have never in my life met a very beautiful woman who was at the same time very elegant, these two things excluding each other by definition. In the elegant woman there is always a studied compromise between her ugliness, which must be moderate, and her beauty which must be "evident," but simply evident and without going beyond this exact measure. The elegant woman can and must get along without that beauty of face whose continuous flashing is like a persistent trumpet-call. On the other hand, if the elegant woman's face must possess its exact quota of the stigmas of ugliness, fatigue and disequilibrium (which with the arrogance of her "elegance" will acquire the intriguing and imposing category of carnal cynicism), the elegant woman will necessarily and inevitably have to have hands, arms, feet and under-arms of an exaggerated beauty and as exhibitionistic as possible.

The breasts are of absolutely no importance in an elegant woman. They do not count. If they are good, so much the better; if they are bad, so much the worse! In the rest of her body I exact only one thing for her to be able to attain this category of elegance which we are considering—this single thing is a special conformation of the hip bones, which absolutely must be very prominent—pointed, so to speak—so that one knows they are there, under no matter what dress: present and aggressive. You think that the line of the shoulders is of prime importance? This is not true. I grant all freedom to this line, and no matter how much or in what way it might disconcert me, I should be grateful to it.

31. Opinión de Dalí sobre las mujeres hermosas y la elegancia, 1993. Extraído de "The Secret life of Salvador Dalí" (Dalí 1993, 192) Versión en inglés.

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.76092/page/n209/mode/2up?view=theater>



32. Polvorera con forma de disco de marcar de teléfono, 1936. Primera colaboración entre Salvador Dalí y Elsa Schiaparelli. Extraído de Metropolitan Museum of Art <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/819093>



33. Gala Dalí junto a una versión preliminar de “Busto de mujer retrospectivo” de Salvador Dalí. Gala viste chaqueta de Schiaparelli, y ambas figuras femeninas llevan el sombrero Zapato. 1938. Fotografía de André Caillet. Extraído de <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-esculturas/obra/85eab9bd42ece411947100155d647f0b/sin-titulo-version-del-busto-de-mujer-retrospectivo-con-el-sombrero-zapato-de-elsa-schiaparelli-y-salvador-dali>



34. Frasco de "Le Roy Soleil", 1946. Salvador Dalí y Elsa Schiaparelli. Extraído de <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/146003/le-roy-soleil>



35. Broches para Schiaparelli: "L'ange de l'Annonciation", "Sphinge" y "Bouton", 1934-1939. Alberto Giacometti. Extraído de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/66>



36. Detalle de la espalda de la chaqueta diseñada por Jean Cocteau y Elsa Schiaparelli, 1937. Extraído de Victoria & Albert Museum
<https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>



37. Wallis Simpson con el vestido Langosta de Schiaparelli. Junio de 1937. *Vogue*. Cecil Beaton. Extraído de <https://www.vogue.com/article/schiaparelli-behind-the-scenes-details-lobster-embroidered-dress-inspiration>



38. Comparativa de reinterpretaciones del vestido Esqueleto por Daniel Roseberry:

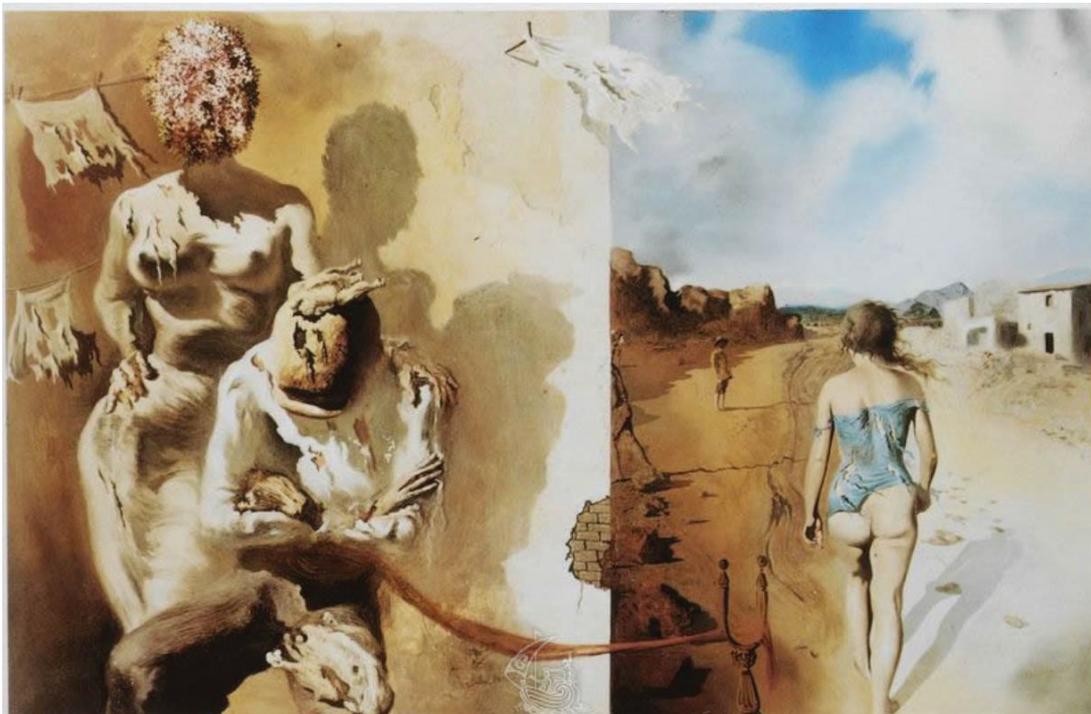
- Vestido de la colección primavera-verano de 2020 con el diseño original de 1938. Exhibición “Shocking. Les mondes Surréalistes d’Elsa Schiaparelli” en el Museo de Artes Decorativas de París. 2021. Extraído de <https://www.madamefaction.com/elsa-schiaparelli-when-surrealism-became-couture/>
- La cantante angloalbanesa Dua Lipa con vestido customizado en los premios Globos de Oro 2024. Extraído de <https://www.vogue.es/articulos/dua-lipa-globos-oro-2024-tiffany-schiaparelli>
- Vestido de la colección otoño-invierno de 2024. Extraído de <https://es.runwaymagazines.com/schiaparelli-oto%C3%B1o-2024-2025/>



39. Detalle de la espalda del corsé *Spine*. Primavera-verano de 1998. Alexander McQueen.
Extraído de <https://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/spine-corset-untitled/>



40. “Tres jóvenes mujeres surrealistas que sostienen en sus brazos las pieles de una orquesta”, 1936. Salvador Dalí. Salvador Dalí Museum. Extraído de: <https://collection.thedali.org/mDetail.aspx?rID=2000.24&db=objects&dir=DALIART&osearch=three%2520surrealist&list=res&rname=&rimage=&page=1>



41. “El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre”, 1936. Salvador Dalí. Salvador Dalí Museum. Extraído de: <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/413/print/el-sueno-apoya-su-mano-sobre-el-hombro-de-un-hombre>



42. "Primavera necrofílica", 1936. Salvador Dalí. Colección privada. Extraído de: <https://www.salvador-dali.org/en/artwork/catalogue-raisonne-paintings/obra/414/necrophilic-spring>



43. Guantes para el vestido Rasgadura, 1938. Salvador Dalí y Elsa Schiaparelli. Extraído de Victoria&Albert Museum <https://collections.vam.ac.uk/item/O140265/the-circus-collection-pair-of-gloves-elsa-schiaparelli/>



44. Vestido con efecto trampantojo, primavera-verano de 2010. Viktor & Rolf. Extraído de <https://www.suddenchic.com/viktor-and-rolf-spring-summer-2010/>

8. Bibliografía

- Barbosa da Cruz Prudente, Aline. 2018. "Elsa Schiaparelli e o Mundo da Arte". *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, v. 11, n. 24, p. 131–145. Consultado el 20 de abril en DOI: 10.26563/dobras.v11i24.777.
- Baudot, François. 1997. *Elsa Schiaparelli*. Londres: Thames & Hudson.
- Baudot, François. 2001. *Moda y Surrealismo*. Madrid: H. Kliczkowski.
- Baxter-Wright, Emma. 2023. *Pequeño Libro de Schiaparelli*. Barcelona: BLUME.
- Berenson, Marisa. 2014. *Elsa Schiaparelli's Private Album*. Londres: Thames & Hudson.
- Blum, Dilys. 2004. *Shocking!: The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*. Philadelphia Museum of Art.
- Blum, Dilys. 2007. "Moda y Surrealismo". En *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño*, 139-159. Londres: V&A y Bilbao: Museo Guggenheim.
- Blum, Dilys. 2022. "Habiller La Femme Moderne". En *Shocking. Les Mondes Surréalistes d'Elsa Schiaparelli*, 22-30. París: Musée des Arts Décoratifs.
- Breton, André. 1960. *Nadja*. Londres: Evergreen Books.
- Breton, André. 1992. *Manifiestos Del Surrealismo*. Traducido por Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta.
- Brickell, Chris. 2002. "Through the (New) Looking Glass: Gendered bodies, fashion and resistance in postwar New Zealand". *Journal Of Consumer Culture* 2 (2): 241-69. Consultado el 15 de marzo en <https://doi.org/10.1177/146954050200200205>.
- Caballero Guiral, Juncal. 1995. "Mujer y Surrealismo". *Asparkía*, Investigació Feminista Nº 5. Consultado el 12 de mayo en: <https://www.e-revistas.uji.es/index.php/asparkia/article/view/1041>
- Carron de la Carrière, Marie Sophie. 2022. *Shocking: les mondes surréalistes d'Elsa Schiaparelli*. Paris: Musée des Arts Décoratifs.
- Caws, Mary Ann. 2011. "Meret Oppenheim's Fur Teacup". *Gastronomica* 11 (3): 25-28. Consultado el 4 de mayo en doi:10.1525/gfc.2011.11.3.25.
- Cerrillo Rubio, Lourdes. 2010. *La moda moderna: génesis de un arte nuevo*. Madrid: Siruela.
- Cerrillo Rubio, Lourdes. 2012. "París 1925: La modernidad de las artes del diseño y la moda". En *Arte, diseño, moda. Confluencias en el sistema artístico*, coord.. Julián Díaz Sánchez, 138: 31-51. Colección Estudios. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Cottenet-Hage, Madeleine. 1990 "The Body Subversive: Corporeal Imagery in Carrington, Prassinis and Mansour", *Dada/Surrealism* 18(1), 76-95.
- Crawforth, Hannah. 2004. "Surrealism and the Fashion Magazine". *American Periodicals: A Journal Of History, Criticism, And Bibliography* 14 (2): 212-46. Consultado el 1 de abril en <https://doi.org/10.1353/amp.2004.0028>.

Cristóbal Balenciaga Museoa. s. f. “Cristóbal Balenciaga Museoa”. <https://www.cristobalbalenciagamuseoa.com/descubre/cristobal-balenciaga/>.

Dalí, Salvador. 1993. *The Secret Life of Salvador Dalí*. Nueva York: Dover Publications.

Díaz Sánchez, Julián. 2013. *Arte, diseño, moda: confluencia en el sistema artístico*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Díez Garde, José Luis. 2018. “Vestido Elsa Schiaparelli ca. 1935”. *Modelo Del Mes*, febrero. Museo del Traje. Madrid.

Expósito García, Mercedes. 2016. “Cuerpos de la historia cultural del XX: La garçonne y la pin-up.” *Daimōn*. Murcia: 499–506.

Fédération de la Haute Couture et de la Mode. *Notre histoire*. Fédération de la Haute Couture et de la Mode. Consultado el 10 de marzo en <https://www.fhcm.paris/fr/notre-histoire>.

Fijalkowski, Krzysztof. 2007. “Materialismo negro. El Surrealismo se enfrenta al mundo comercial” en *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño*, 101-117 Londres: V&A y Bilbao: Museo Guggenheim.

Fogg, Marnie. 2013. *Cuando la moda es un arte: 80 obras maestras y los secretos de su éxito*. Barcelona: Lunwerg.

Foster, Hal. 1993. *Compulsive beauty*. Cambridge: Mit Press.

Freud, Sigmund. 2003. *The Uncanny*. Londres: Penguin UK.

Fukai, A., Suoh, T., Iwagami, M., Koga, R., & Nii, R. 2015. *Historia de la moda del siglo XVIII al siglo XX*. Colonia: Taschen. Instituto de la Indumentaria de Kioto.

Gaillemin, Jean-Louis. 2022. “Quand Dalí découvre la mode” En *Shocking. Les Mondes Surréalistes d’Elsa Schiaparelli*, 42-53. París: Musée des Arts Décoratifs.

García Calvente, Pablo. 2015. “El Maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el arte”. Tesis Doctoral, Universidad de Granada.

García López, Lydia. 2023. “La Camisa Dalí”. *Museo Del Traje*. Consultado el 2 de julio en <https://www.cultura.gob.es/mtraje/dam/jcr:cf3a38c3-96e5-40c9-88c3-d69bdf2136ce/cat-lacamisadali-digital.pdf>.

Gibson-Quick, Robyn. 2011 “Desk, drawers and dilemmas: the hidden meanings behind Schiaparelli’s desk suit”. *International Textile And Apparel Association Annual Conference Proceedings* 1.

Harlow, Mary. 2018. *A Cultural History of Dress and Fashion. In Antiquity*. Londres: Bloomsbury.

Heller, Nathan. 2023. “From Texas to the Place Vendôme: The Surreal World of Daniel Roseberry”. *Vogue*, agosto 29. Consultado el 29 de mayo en <https://www.vogue.com/article/daniel-roseberry-schiaparelli-profile-september-2023>.

Joly, Verónica. 2012. “Arte, moda y consumo cultural”. *Cuadernos del Centro de Estudios En Diseño y Comunicación*, 39. Consultado el 10 de junio en doi:10.18682/cdc.vi39.1774.

Kertakova, Marija, Sonja Jordeva, y Kiro Mojsov. 2019. "Fashion during the 20th century post-war periods". *Tekstilna Industrija* 67 (3): 29-38. Consultado el 29 de marzo en <https://doi.org/10.5937/tekstind1903029k>.

Klingsöhr-Leroy, Cathrin. 2015. *Surrealism*. Colonia: Taschen.

Lautréamont, Conde de. 2006. *Los cantos de Maldoror*. Santa Clara, Cuba: Ediciones Sed de Belleza.

Laver, James. 1997. *Breve historia del traje y la moda*. Madrid: Cátedra.

Lehmann, Ulrich. 2007. "El objeto insólito. Conceptos y categorías surrealistas para el mundo material" en *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño*, 19-37 Londres: V&A y Bilbao: Museo Guggenheim.

Leroy-Klingsöhr, Cathrin y Grosenick, Uta. 2004. *Surrealismo*. Colonia: Taschen.

Luque Magañas, Rocío. 2015. "Relaciones entre Arte y Moda. Diálogos y juegos de identidad desde la Alta Costura en el vestir hasta nuestros días". Tesis Doctoral, Universidad de Málaga. Consultado el 1 de abril en https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/10630/13175/1/TD_LUQUE_MAGAAS_Rocio.pdf.

Lusty, Natalya, trad. 2021. *Surrealism*. Cambridge University Press eBooks. Consultado el 17 de abril en <https://doi.org/10.1017/9781108862639>.

Mahon, Alyce. 2007. "La exposicion del cuerpo. La geografía del placer del Surrealismo" en *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño*, 119-137 Londres: V&A y Bilbao: Museo Guggenheim.

Mañero Rodicio, Javier. 2012. "Acción surrealista y medios de intervención. El Surrealismo en las revistas, 1919 – 1929". *De Arte*, 11 (febrero): 185-222. Consultado el 17 de abril en [doi:10.18002/da.v0i11.1020](https://doi.org/10.18002/da.v0i11.1020).

Martin, Richard. 1987. *Fashion and Surrealism*, Nueva York: Rizzoli.

Maryhill Museum Of Art. 2024. "Théâtre de La Mode" | Maryhill Museum of Art | Portland. Consultado el 29 de junio en <https://www.maryhillmuseum.org/inside/exhibitions/permanent-exhibitions/theatre-de-la-mode>.

Mir Balmaceda, María José. 1995. *La Moda Femenina en el París de Entreguerras: Las Diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*. Barcelona: Ediciones Internacionales Universitarias.

Moin, David. 2024. "Daniel Roseberry to Receive Neiman's Award for Creativity". *Women's Wear Daily*, 4-4.

Muñoz Pérez, Laura. 2018. "Desde Schiaparelli hasta nuestros días. Entre pasado y presente en términos de moda y Surrealismo". *Locus Amoens* 16 (diciembre): 297-320. Consultado el 19 de junio en <https://doi.org/10.5565/rev/locus.317>.

Muñoz Pérez, Laura. 2022. "La Vigencia de La Iconografía Surrealista En La Moda Actual. Una aproximación" *I + Diseño. Revista Internacional de Innovación, Investigación y Desarrollo en Diseño*, 17: 49-60.

- Palmegiani, María Elena. 2012. "Design della moda ed avanguardie nell'opera di Elsa Schiaparelli." *Lino*, 18: 111–120.
- Palmegiani, Maria Elena. 2018. "Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo" *Lino*, 24: 73–84.
- Papalas, Marylaura. 2015. "Avant-garde Cuts: Schiaparelli and the Construction of a Surrealist Femininity". *Fashion Theory* 20 (5): 503-522. Consultado el 19 de junio en <https://doi.org/10.1080/1362704x.2015.1089018>.
- Papalas, Marylaura. 2016. "Performative fashion discourse: Vogue Paris and Elsa Schiaparelli". *International Journal Of Fashion Studies* 3 (1): 69-89. Consultado el 19 de junio en https://doi.org/10.1386/infs.3.1.69_1.
- Papalas, Marylaura. 2017. "Fashion in interwar France: The urban vision of Elsa Schiaparelli". *French Cultural Studies* 28 (2): 159-172. Consultado el 18 de junio en <https://doi.org/10.1177/0957155817693512>.
- Parkins, Ilya. 2021. "Surrealist fashion". En *Surrealism*, eds. Natalya Lusty, 224-239. Cambridge Critical Concepts. Consultado el 30 de abril en <https://doi.org/10.1017/9781108862639.013>.
- Pass, Victoria Rose. 2011. "Strange Glamour: Fashion and Surrealism in the Years between the World Wars". Tesis Doctoral, University of Rochester.
- Pass, Victoria R. 2013. "Schiaparelli's dark circus". *Fashion, Style & Popular Culture* 1 (1): 29-43. Consultado el 15 de junio en [doi:10.1386/fspc.1.1.29_1](https://doi.org/10.1386/fspc.1.1.29_1).
- Pouillard, Véronique. 2016. "Managing fashion creativity. The history of the Chambre Syndicale de la Couture Parisienne during the interwar period". *Investigaciones de Historia Económica – Economic History Research* 12: 76-89. Consultado el 3 de abril en [doi:10.1016/j.ihe.2015.05.002](https://doi.org/10.1016/j.ihe.2015.05.002).
- Powell, Kirsten H. 1997. "Hands-On Surrealism". *Art History* 20 (4): 516-533. Consultado el 30 de mayo en [doi:10.1111/1467-8365.00079](https://doi.org/10.1111/1467-8365.00079).
- Powers, Edward D. 2001. "Meret Oppenheim – or, These Boots Ain't Made For Walking". *Art History* 24 (3): 358-78. Consultado el 30 de mayo en [doi:10.1111/1467-8365.00270](https://doi.org/10.1111/1467-8365.00270).
- Powers, Edward D. 2004. "Bodies at Rest: Or, the Object of Surrealism". *RES: Anthropology and Aesthetics* 46 (otoño): 226-246. Consultado el 23 de mayo en [doi:10.1086/resv46n1ms20167650](https://doi.org/10.1086/resv46n1ms20167650).
- Riello, Giorgio, y Costafreda, Lara. 2016. *Breve historia de la moda: desde la Edad Media hasta la actualidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Santana Fernández, María. 2015. "La muñeca de Bellmer: deseo y dialéctica de la mirada". *Fedro. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 15: 236-253. Consultado el 4 de marzo en <https://hdl.handle.net/11441/101192>
- Schiaparelli, Elsa. 2018. *Shocking life: The Autobiography of Elsa Schiaparelli*. Londres: V&A Fashion Perspectives.
- Secret, Meryle. 2014. *Elsa Schiaparelli: A Biography*. Londres: Fig Tree.

St Clair, Kassia. 2020. "Elsa Schiaparelli and the Power of Shocking Pink", septiembre 16. *ELLE Decoration*. Consultado el 2 de julio en <https://www.elledcoration.co.uk/decorating/colours/a34011671/elsa-schiaparelli-shocking-pink/>.

Stent, Sabina. 2011. "Fetishizing the Feminine: The Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli." *Nottingham French Studies* 50, (3): 78-87.

Sweeney-Risko, Jennifer. 2015. "Elsa Schiaparelli, The New Woman, and Surrealist Politics". *Interdisciplinary Literary Studies* 17 (3): 309-29. Consultado el 28 de mayo en <https://doi.org/10.5325/intelitestud.17.3.0309>.

Vogue US. 1927. "Viola Paris Comes Back to Town", diciembre. Nueva York: 43-45

White, Palmer. 1995. *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris Fashion*. Londres: White Lion Publishing.

Wood, Ghislaine. 2007. *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño*. Londres: V&A y Bilbao: Museo Guggenheim.

Wood, Ghislaine. 2007. *The Surreal Body: Fetish and Fashion*. Londres: V&A Publications. Consultado el 19 de abril en https://openlibrary.org/books/OL20402290M/The_surreal_body

9. Otras fuentes

Arribas Butenegro, Beatriz. 2015. "La unión de dos artes que hizo historia. La moda y el arte, es decir, Elsa Schiaparelli y el Surrealismo". Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Valladolid.

Barbosa da Cruz Prudente, Aline. 2021. "O corpo surreal na moda: As criações conjuntas de Elsa Schiaparelli e Salvador Dalí". Trabajo de Fin de Máster, Universidade Estadual de Campinas. Consultado el 5 de mayo en <https://doi.org/10.47749/t/unicamp.2018.993868>.

Fernández Vázquez, Raquel. 2022. "De la pintura al diseño de moda: convergencias entre Schiaparelli y el movimiento surrealista". Trabajo de Fin de Grado, Universidad de A Coruña.

Runsdorf, Alexa S. 2016. "Recognizing the Parallels Between Fashion and Art: The Designs of Elsa Schiaparelli, Yves Saint Laurent and Rei Kawakubo". Trabajo de Fin de Grado, Bard College. https://digitalcommons.bard.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1088&context=senproj_s2_016

Soucase Rodríguez, Carmen. 2021. "Elsa Schiaparelli: Surrealismo y moda". Trabajo de Fin de Grado. Universidad de Sevilla. Consultado el 16 de marzo en <https://hdl.handle.net/11441/127165>.