



Facultade de Humanidades e Documentación



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

TRABAJO DE FIN DE GRADO
GRADO EN GESTIÓN INDUSTRIAL DE LA MODA

*De la pintura al diseño de moda:
convergencias entre Schiaparelli
y el movimiento surrealista*

Estudiante: Raquel Fernández Vázquez

Tutora: Estefanía López Salas

Ferrol, Junio de 2022

*Tanto en el surrealismo como en la moda,
el cuerpo se tejía de fantasía y se reinventaba, literalmente*

(Ghislaine Wood, 2007)

Agradecimientos

Me gustaría agradecer a mi tutora la ayuda otorgada para la elaboración de este trabajo, así como la ilusión con la que acogió el tema. También quiero agradecer a aquellos profesores que me han formado como profesional y como persona, realizando un trabajo que nunca se podrá valorar lo suficiente. A mi familia y amigas, por su paciencia estos meses de trabajo y, por último, a L por su comprensión y apoyo constante.

Resumen

Castellano

Este Trabajo de Fin de Grado, titulado *De la pintura al diseño de moda: convergencias entre Schiaparelli y el movimiento surrealista*, emerge de un interés personal de la autora por el mundo del arte y su historia unido a los conocimientos adquiridos en el grado de Gestión Industrial de la Moda. De esta manera, se desarrolla una investigación detallada de los diseños de la modista italiana Elsa Schiaparelli en comparativa con la producción pictórica surrealista y, en concreto, se analiza la prolífica relación colaborativa entre Schiaparelli y la figura del pintor español Salvador Dalí.

Para ello, en este trabajo se ha llevado a cabo una exhaustiva revisión de diversas fuentes bibliográficas y recursos en formato impreso u online, sobre el tema en cuestión. Con ello, por un lado, se ha podido elaborar un adecuado estado de la cuestión, así como una contextualización del surrealismo, de las dos figuras objeto de estudio (Schiaparelli y Dalí), de su producción individual y conjunta, de las relaciones establecidas entre la moda y el arte, principalmente en el periodo temporal que nos ocupa, las primeras décadas del siglo XX, y de algunas de las teorías que defienden que la moda puede considerarse una forma de producción artística más.

Asimismo, se ha realizado un análisis crítico tanto de forma escrita como gráfica de una serie acotada de obras de la diseñadora Elsa Schiaparelli. Este análisis tiene como principal objetivo el determinar si los diseños de Elsa Schiaparelli pueden ser considerados obras de arte surrealista, así como corroborar si la propia diseñadora de moda puede considerarse un miembro más de este movimiento artístico y, si es así, identificar qué aspectos de sus diseños nos ayudan a demostrarlo.

El trabajo concluye con el reconocimiento de una serie de aspectos compositivos, materiales, de acabado y de significado en cuatro diseños de Elsa Schiaparelli que, de forma objetiva, muestran una concepción como verdaderos objetos surrealistas, como una cara más de un arte polifacético y confirman a su autora como una artista más dentro del movimiento.

Palabras clave: Arte, Surrealismo, Diseño, Moda, Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí.

Galego

Este Traballo de Fin de Grao, titulado *Da pintura ao deseño de moda: converxencias entre Schiaparelli e o movemento surrealista*, emerxe dun interese persoal da autora polo mundo da arte e a súa historia unido aos coñecementos adquiridos no grao de Xestión Industrial da Moda. Desta maneira, desenrólase unha investigación pormenorizada dos deseños da modista italiana Elsa Schiaparelli en comparativa coa produción pictórica surrealista e, en concreto, analízase a prolífica relación colaborativa entre Schiaparelli e a figura do pintor español Salvador Dalí.

Para iso, neste traballo levouse a cabo unha exhaustiva revisión de diversas fontes bibliográficas e recursos en formato impreso ou online, sobre o tema en cuestión. Con iso, por unha banda, púidose elaborar un axeitado estado da cuestión, así como unha contextualización do surrealismo, das dúas figuras obxecto de estudo (Schiaparelli e Dalí), da súa produción individual e conxunta, das relacións establecidas entre a moda e a arte, principalmente no período temporal que nos ocupa, primeiras décadas do século XX, e dalgunhas das teorías que defenden que a moda pode considerarse unha forma de produción artística máis.

Así mesmo, realizouse unha análise crítica tanto de forma escrita como gráfica dunha serie acoutada de obras da deseñadora Elsa Schiaparelli. Esta análise ten como principal obxectivo o determinar se os deseños de Elsa Schiaparelli poden ser considerados obras de arte surrealista, así como corroborar se a propia deseñadora de moda pode considerarse un membro máis deste movemento artístico e, se é así, identificar que aspectos dos seus deseños axúdannos a demostralo.

O traballo conclúe co recoñecemento dunha serie de aspectos compositivos, materiais, de acabado e de significado en catro deseños de Elsa Schiaparelli que, de forma obxectiva, mostran unha concepción como verdadeiros obxectos surrealistas, como unha cara máis dunha arte polifacética e confirman á súa autora como unha artista máis dentro do movemento.

Palabras clave: Arte, Surrealismo, Deseño, Moda, Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí.

English

This Final Degree Project, entitled *From painting to fashion design: convergences between Schiaparelli and the Surrealist movement*, emerges from the author's personal interest in the world of art and its history together with the knowledge acquired in the degree in Industrial Fashion Management. In this way, a detailed investigation of the designs of the Italian fashion designer Elsa Schiaparelli is developed in comparison with the Surrealist pictorial production and, specifically, the prolific collaborative relationship between Schiaparelli and the Spanish painter Salvador Dalí is analyzed.

To this end, this work has carried out an exhaustive review of various bibliographical sources and resources in printed and online format on the subject in question. This has made it possible, on the one hand, to draw up an adequate state of the question, as well as a contextualization of Surrealism along with the two figures under study (Schiaparelli and Dalí), their individual and joint production, the relations established between fashion and art, mainly in the period in question, the first decades of the 20th century and we have also reviewed some theories that defend the idea that fashion can be considered as another form of artistic production.

A critical analysis has also been carried out, both in written and graphic form, of a limited series of works by the designer Elsa Schiaparelli. The main aim of this analysis is to determine whether Elsa Schiaparelli's designs can be considered Surrealist works of art, as well as to corroborate whether the fashion designer herself can be considered a member of this artistic movement and, if so, to identify which aspects of her designs help us to demonstrate these facts.

The work concludes with the recognition of a series of compositional, material, finishing and meaning aspects in four designs by Elsa Schiaparelli that, objectively speaking, show a conception as true Surrealist objects, as one more face of a multifaceted art and confirm their author as another artist within the movement.

Keywords: Art, Surrealism, Design, Fashion, Elsa Schiaparelli, Salvador Dalí.

Contenido

| | |
|--|----|
| Introducción | 1 |
| MOTIVACIÓN..... | 1 |
| OBJETIVOS..... | 3 |
| METODOLOGÍA..... | 3 |
| Estado de la Cuestión..... | 5 |
| EI MOVIMIENTO SURREALISTA | 5 |
| SURREALISMO Y MODA | 11 |
| Elsa Schiaparelli | 16 |
| APROXIMACIÓN BIOGRÁFICO-ARTÍSTICA | 16 |
| INSPIRACIONES Y COLABORACIONES ARTÍSTICAS..... | 19 |
| Salvador Dalí | 24 |
| APROXIMACIÓN BIOGRÁFICO-ARTÍSTICA | 24 |
| Schiaparelli - Dalí: convergencias | 26 |
| Análisis de cuatro diseños de moda..... | 32 |
| CASOS DE ESTUDIO | 34 |
| CASO DE ESTUDIO 1: VESTIDO LANGOSTA, 1937..... | 34 |
| CASO DE ESTUDIO 2: VESTIDO ESQUELETO, 1938..... | 42 |
| CASO DE ESTUDIO 3: VESTIDO LÁGRIMAS Y VELO, 1938 | 50 |
| CASO DE ESTUDIO 4: ABRIGO DE TARDE, 1937 | 57 |
| ANÁLISIS COMPARATIVO | 65 |
| Conclusión..... | 70 |
| Bibliografía | 73 |
| Relación de ilustraciones..... | 80 |

Introducción

MOTIVACIÓN

A lo largo de la historia, la moda y el arte han ido de la mano. Muchos son los diseñadores de moda que se han inspirado en diferentes movimientos artísticos para la creación de sus colecciones. Modistos como Cristóbal Balenciaga o Alexander McQueen han rendido homenaje a grandes y reconocidos pintores como El Greco, Zurbarán, Goya, El Bosco o Gustav Klimt y, con ello, han logrado transformar algunas de sus obras de arte en prendas que reproducían la estética de conocidas pinturas y generaban nuevas obras en forma, principalmente, de vestidos femeninos (Ilustración 1).

Como señala Gavrila (2016) “para crear prendas del futuro muchas veces hay que retroceder hacia el pasado, porque cualquier elemento puede servir para crear una nueva colección”. Esto es lo que debió pensar el diseñador Yves Saint Laurent cuando en los 60 las formas del vestido comenzaron a evolucionar y decidió fusionarlas con las que había creado el pintor vanguardista Piet Mondrian en sus famosas composiciones con colores primarios. El resultado alcanzado hizo historia y abrió en una nueva ocasión el dicotómico enigma sobre arte y moda, en este caso con la adaptación de los principios de los cuadros abstractos y armónicos de aquel a los vestidos rectos de lana (Jones, 2021).

Otra pareja icónica que cohesionó el arte y la moda de forma prolífica fue la formada por la diseñadora italiana Elsa Schiaparelli y el pintor español Salvador Dalí. En este ejemplo de transferencia del arte pictórico a la moda, no obstante, la diseñadora no solo dio vida a los cuadros del pintor a través del vestuario y de los complementos, sino que acabó por convertirse en una artista más del movimiento surrealista, haciendo de las barreras entre el arte y la moda líneas difusas que, contemplando sus creaciones, pueden llegar a disiparse.

Este Trabajo Fin de Grado surge de un interés personal por el mundo del arte y su historia que se une a la predilección de la autora por la moda. Bajo el título *De la pintura al diseño de moda: convergencias entre Schiaparelli y el movimiento surrealista*, se pretende demostrar la estrecha relación que siempre ha existido entre ambos mundos a través de un caso de estudio concreto, el que más ha llamado la atención de la autora al iniciarse en la investigación sobre este campo y que no es otro que el

de la obra de la diseñadora de moda Elsa Schiaparelli y su vínculo con el principal representante del surrealismo pictórico, Salvador Dalí. El trabajo tiene como fin el estudio y análisis de la convergencia que se produce entre ambos mundos y, sobre todo, el examinar y comprender cómo los diseños de Schiaparelli beben de la pintura de Dalí para crear piezas que no solo son estéticas, sino también capaces de emocionar y, en definitiva, una cara más del polifacético arte surrealista, auténticos objetos de un mundo onírico que mantienen su valor de utilidad e incluso su finalidad comercial.

PINTOR: Ignacio Zuloaga - DISEÑADOR: Cristobal Balenciaga



Donja Maria del Rosario de Silva y Gurtubay, XVII duquesa de Alba. Zuloaga, 1921



Vestido de noche en tafetán de seda rojo. Cristobal Balenciaga, 1952
(Dibujo elaborado por la autora)

PINTOR: Salvador Dalí - DISEÑADORA: Agatha Ruiz de la Prada



La jirafa en llamas. Salvador Dalí, 1937



Vestido Cajones. Agatha Ruiz de la Prada, Otoño/ Invierno 2009
(Dibujo elaborado por la autora)

PINTOR: El Bosco - DISEÑADOR: Alexander McQueen



Triptico del Jardín de las delicias. El Bosco, 1490 - 1500



Colección póstuma. Alexander McQueen, Otoño/ Invierno 2010.
(Dibujo elaborado por la autora)

PINTOR: Henri Matisse - DISEÑADOR: Yves Saint Laurent



La Gavilla. Henri Matisse, 1953



Colección Otoño/ Invierno. Yves Saint Laurent, 1981.
(Dibujo elaborado por la autora)

PINTOR: Piet Mondrian - DISEÑADOR: Yves Saint Laurent



Composición con Amarillo, Rojo, Negro, Azul, y Gris. Piet Mondrian, 1920.



Colección tributo a Mondrian. Yves Saint Laurent, 1965.
(Dibujo elaborado por la autora)

Ilustración 1. Muestras de la convergencia entre arte y moda, primera aproximación (Elaborada por la autora).

OBJETIVOS

En este trabajo se pretende mostrar la relación existente entre pintura y moda a través de un caso de estudio concreto. Se aspira a realizar una investigación cuyo objetivo final sea la percepción de ambas disciplinas como piezas convergentes en un todo cultural influido por el contexto social e histórico, la búsqueda de belleza o la expresión de los sentimientos del autor/a, entre otros aspectos.

Este Trabajo Fin de Grado se inicia con una hipótesis que defiende la moda como una expresión artística más dentro del movimiento surrealista que se desarrolló en Europa tras la Primera Guerra Mundial. Para ello se plantea como objetivo responder a una serie de cuestiones cuyo fin último es comprobar si la mencionada hipótesis es verídica. La primera y más relevante de estas cuestiones es la de determinar si los diseños de Elsa Schiaparelli pueden ser considerados obras de arte surrealista, así como corroborar si la propia diseñadora de moda puede considerarse un miembro más de este movimiento artístico y, si es así, identificar qué aspectos de sus diseños nos ayudan a demostrar, de forma objetiva, la hipótesis de partida.

METODOLOGÍA

El método por el que se va a optar en este trabajo es el de revisión bibliográfica a través de la búsqueda de información en fuentes literarias, artículos, capítulos de libros, monografías, tesis y otros trabajos publicados, en formato impreso u online, sobre el tema en cuestión.

Esa revisión bibliográfica será la base para la elaboración de un adecuado estado de la cuestión, así como de una necesaria contextualización del surrealismo como un movimiento cultural desarrollado en la Europa de posguerra, estudiando las características, costumbres, condiciones sociales, culturales y económicas de la época con la finalidad de estar en disposición de realizar una adecuada lectura de los planteamientos surrealistas. De igual forma se analizarán las relaciones establecidas a entre la moda y el arte, principalmente en el periodo temporal que nos ocupa, es decir, las primeras décadas del siglo XX, así como algunas de las teorías que defienden que la moda puede considerarse una forma de producción artística más.

Se prestará especial atención al análisis biográfico de la diseñadora Elsa Schiaparelli y del artista Salvador Dalí y, así como a su producción individual y conjunta. Este análisis no solo será textual, sino también gráfico por medio de fotografías, dibujos, collages y composiciones analíticas en las que lo visual se convierte en el medio para demostrar la hipótesis de partida. Este método de análisis gráfico será de especial relevancia para la identificación de los elementos que, a nivel teórico o material, podemos considerar manifestaciones de convergencia entre Schiaparelli y el arte surrealista. Para ello utilizaremos métodos habituales en el análisis de obras de arte que ponen el foco de atención en cuestiones formales, estéticas, sociohistóricas, de significado o mensaje y también de lenguaje. Se desarrollará el análisis individual de una serie de diseños realizados por la diseñadora Elsa Schiaparelli en comparativa a otras obras plásticas que los inspiraron y, finalmente, se extraerán conclusiones conjuntas sobre los resultados alcanzados que permitan demostrar la hipótesis de partida.

En la Tabla 1 se muestra el cronograma del plan de trabajo que enumera las actividades planificadas para la realización de esta memoria junto con su seguimiento. Además, se indican de forma clara las desviaciones temporales acontecidas, en color azul marino, con respecto al plan inicial con sus periodos rellenos en color gris.

| Actividades | dic-21 | ene-22 | feb-22 | mar-22 | abr-22 | may-22 | jun-22 |
|---|--------|--------|--------|--------|--------|--------|--------|
| Asignación definitiva de temas por parte de la UDC. | | | | | | | |
| Toma de contacto y 1º Reunión con la tutora. | | | | | | | |
| Decisión temática y primera aproximación escrita. | | | | | | | |
| Elaboración del estado de la cuestión. | | | | | | | |
| Aproximación Histórico-Artística a los autores. | | | | | | | |
| Análisis de las obras. | | | | | | | |
| Conclusiones y última revisión. | | | | | | | |

Tabla 1. Cronograma del plan de trabajo y desviaciones (Elaborada por la autora).

Estado de la Cuestión

EI MOVIMIENTO SURREALISTA

Para encontrar los inicios del movimiento surrealista nos tenemos que retrotraer al llamado periodo de entreguerras en Europa (1918-1939) en el que, una vez finalizada la Primera Guerra Mundial, los protagonistas del movimiento dadaísta, “el más radicalmente revolucionario que el arte haya gestado jamás”, en palabras de Gualdoni (2008, p. 283) comenzaron a suscitar, en la ciudad de París, la curiosidad y admiración de otros jóvenes vanguardistas intelectuales, entre los que destacaban André Breton y Philippe Soupault.

En este clima de entreguerras, fue André Breton, poeta y crítico de origen francés, el que lideró un nuevo movimiento artístico, el surrealismo. Breton fue el autor del primer *Manifiesto Surrealista*, que vio la luz en 1924 (Barreiro, 2014). Este texto está considerado como el punto de partida del surrealismo y, a su vez, marcó el inicio del fin de Dadaísmo, si bien ambos movimientos vanguardistas compartían el ser una respuesta de los artistas de la época al horror de la Primera Guerra Mundial. Históricamente, por tanto, el dadaísmo fue predecesor del surrealismo y, al igual que sucedió con otros movimientos de principios del siglo XX ambos coexistieron por un tiempo. El propio Bretón explicaba esta situación al señalar que estas corrientes artísticas eran “como dos olas sobrepasándose la una a la otra alternativamente” (Bradley, 1999, p. 12).

Breton, psiquiatra de formación, junto con los poetas franceses Louis Aragón, Paul Éluard y Philippe Soupault, se vieron influidos por las teorías psicológicas y los estudios sobre los sueños de Sigmund Freud y las ideas políticas de Karl Marx. El movimiento surrealista emerge como una forma de creación para un arte total. Una nueva manera de producción artística generalizada, desde la literatura y la poesía hasta la música, el teatro, la danza, la pintura... incluso en algunos casos la moda se rindió ante esta nueva forma de expresión. El surrealismo le resta importancia al método en sí mismo en favor de la creatividad del individuo. La base de este movimiento estaba ligada a los estados de ánimo del artista y, sobre todo al componente onírico, el no saber diferenciar entre sueño y realidad, ya que es en ese lapso en el que la imaginación y la creatividad vuelan libres. Se rechazaba por completo la actitud y el arte realista, considerado según los propios surrealistas como un camino de expresión

“mediocre, vacío de sentimientos, intentando agradar al gran público traicionando a la ciencia y al propio arte” (Gualdoni, 2008, p. 448). En el primer *Manifiesto Surrealista* de 1924, Breton definió el término surrealismo como el:

Automatismo psíquico puro mediante el cual se intenta expresar, verbalmente por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. [...] un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral (Gualdoni, 2008, p. 287).

Tras la publicación de este primer manifiesto y con la consiguiente configuración del grupo, otro de los momentos que podemos considerar definitivo en esta corriente artística llegó con la publicación de una revista propia, titulada *La Révolution Surréaliste*, en la que difundían documentos relacionados con el movimiento, así como noticias sobre eventos, exposiciones e ilustraciones y obras de los miembros del grupo. También crearon el llamado Bureau Central de Recherches Surréalistes, una especie de laboratorio ideológico en el que representantes del movimiento se entremezclaron con literatos y artistas (Gualdoni, 2008). El movimiento se consagró con la apertura de la *Galerie Surréaliste* en 1926 y, a partir de ese momento, comenzó a ser reconocido y respetado a los ojos del arte.

Los primeros artistas visuales que trabajaron con técnicas e imágenes surrealistas fueron el alemán Max Ernst (1891-1976), el francés André Masson (1896-1987), el español Joan Miró (1893-1983) y el estadounidense Man Ray (1890-1976) (Voorhies, 2004). Ernst, tras conocer a Paul Éluard y André Breton en París, se introdujo en la técnica surrealista con obras para las que utilizó el collage y el método de goteo, la decalcomanía y el *frottage* para reproducir texturas y pintar sobre papeles superpuestos. Los dibujos de asociación libre de Masson de 1924 son líneas curvas y continuas de las que surgen figuras extrañas y simbólicas que son producto de una mente desinhibida. Miró utilizó formas orgánicas comparables y líneas retorcidas para crear un mundo imaginativo de figuras fantásticas. Man Ray, sin embargo, fue pionero en la fotografía abstracta (*rayogramas*, es decir, fotografías en las que no es necesaria la cámara; solarizaciones, negativos expuestos a la luz...), también cultivó la pintura, la escultura y el cine (Ilustración 2).



Potato, Joan Miró, 1928
Rayografía, Man Ray, 1923-1928



Gala Éluard, Max Ernst, 1924
Dessin automatique, André Masson, 1925-1926



Ilustración 2. Los orígenes del surrealismo en cuatro obras pictóricas

El último número de *La Révolution Surréaliste* se publicó el 15 de diciembre de 1929. En él aparecía un Segundo Manifiesto Surrealista, escrito y firmado una vez más por André Breton. El texto se caracterizaba por el endurecimiento y la crítica feroz hacia aquellos “traidores” al surrealismo, es decir, los artistas que abandonaron el movimiento para embarcarse en otros proyectos más mediáticos y sin una ideología propia. De este documento se llegó a decir que “más que un manifiesto de un movimiento artístico se presentaba como el de una revolución social” (Barreiro, 2014), pese a que Breton había defendido en otras épocas el surrealismo como movimiento apolítico, sin vinculación con ideologías políticas o religiosas.

En enero de 1938 la Galería de Bellas Artes de Georges Wildenstein en París acogió la “Exposition Internationale du Surréalisme”. En esa exposición participaron Marcel Duchamp, Jean Arp, Salvador Dalí, Max Ernst y Man Ray, entre otros, ofreciendo al público una gran muestra de lo que el surrealismo había producido.

Los surrealistas deseaban que la exposición se fuera un gesto artístico y solicitaron a Duchamp que lo llevara a cabo mediante su organización y dirección

artística. El artista decidió colocar la obra tridimensional *Rainy Taxi* (1938) de Salvador Dalí, también conocida como *Mannequin Rotting in a Taxi-Cab* a la entrada de la exposición (Ilustración 3). Esta obra artística tridimensional consistía en un taxi real que despedía agua con ayuda de los limpiaparabrisas y que acababa mojando las ventanas de la galería. De esta manera se creaba una imagen borrosa del interior a través de ellas. Desde la parte interna del taxi emergían plantas que se colaban entre el techo y las puertas (Atshuler, 2008, p. 281). En el interior del automóvil había dos ocupantes en forma de maniquí: en el asiento delantero, un conductor masculino, con la cabeza embolsada o quizás quemada, las gafas completamente del revés, y los dientes afilados fuera de la mandíbula como si los de un tiburón se tratara. En el asiento trasero se sitúa el maniquí de una mujer que evocaba cierto refinamiento, llevaba un vestido de noche, el pelo despeinado y a su alrededor crecían plantas. Se encontraba empapada por la lluvia que también caía en el interior del habitáculo a través de unos tubos incrustados en el techo del vehículo. Para hacer más impactante la escena, caracoles vivos se arrastraban por el cuerpo de este maniquí (Herbert, 1998, p. 148).



Ilustración 3. Exterior e Interior de la obra Rainy Taxi, 1938, Salvador Dalí

Los espectadores se adentraban a la exposición por un pasillo que Duchamp denominó *Rue Surréaliste*, flanqueado por dieciséis maniqués, cada uno creado por un artista diferente (Ilustración 4). De acuerdo con Palmegiani “los maniqués interesan al ambiente surrealista y muchos artistas, atraídos por la relación entre objeto y cuerpo, cosa y persona, se cimentaron en este tema”(2018, p. 280). Había allí obras de Duchamp, Man Ray, Miró... Cada cual “vistió” a su maniquí con su estética particular, y aquí, por tanto, podemos empezar a ver uno de los muchos acercamientos entre el artista surrealista y el mundo de la vestimenta.

André Masson, por ejemplo, presentaba una muñeca totalmente desnuda, con la excepción de una pieza de plumas que le cubría las partes íntimas; la cintura «cortada» por una línea de color rojo, con nidos surgiendo de sus axilas y la cabeza encerrada por una jaula. Man Ray puso lágrimas de cristal a su modelo. Max Ernest colocó una máscara de metal y una capa envolviendo la anatomía del suyo. Sonia Mossé, por su parte, envolvió su figura con un velo transparente, un tul de tonos verdosos; todo su cuerpo recubierto de lirios, y sobre sus labios un escarabajo. De acuerdo con Pereda (2019), también había una única figura masculina en la sala, tendida en el suelo e inerte.

Dalí, por su parte, optó por vestir su maniquí de dos maneras diferentes, (Palmegiani, 2018, p. 80). A uno de ellos le colocó un gorro para esquiar de color rosa *shocking*, ideado por la diseñadora Elsa Schiaparelli y, en teoría, inspirado en una serie de gorros y cubre cabezas peruanos que habían sido expuestos ese mismo año en la *Exposición de Artes y Técnicas en la vida moderna* en París. Por las imágenes que se conservan del maniquí, tomadas por Man Ray, podemos decir que se encontraba completamente desnudo a excepción del cubrecabeza ya mencionado y sobre este un sombrero cuya forma recuerda a la cabeza de un pingüino. Adheridas al cuerpo, había un gran número de pequeñas cucharas metálicas; un cinturón grueso dividía su cuerpo como en el caso de otros maniqués y sus brazos quedaban cubiertos hasta la parte superior del codo por unos guantes.

La exposición fue vapuleada por la prensa de la época. Recibió innumerables críticas en aquellos medios que decidieron publicar el suceso, pasando de puntillas por buena parte de la prensa nacional e internacional y de la atención de la sociedad. La exposición se movió después, con leves variaciones, a Ámsterdam y La Haya. No obstante, tal y como señala Pereda (2019) “sacarla de su lugar de origen no hizo, sino que perdiera parte de su profundo potencial simbólico”. A lo anterior hay que añadir que esta exposición fue un “acto de celebración para el movimiento que tuvo lugar precisamente en el momento de su crisis definitiva”, que llegaría tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial en septiembre del año siguiente y la consiguiente dispersión de sus miembros (Gualdoni, 2008, p. 297).



Maniquí de Sonia Mossé
Fotografía: Denise Bellon



Maniquí de Dalí
Fotografía: Man Ray



Maniquí de André Masson
Fotografía: Denise Bellon



Ultra Mueble, Kurt Seligmann



Performance de Miss Helene Vanel



Maniquí de Maurice Henry
Fotografía: Man Ray

Ilustración 4. Moda y otros objetos en la Exposition Internationale du Surréalisme (Elaborada por la autora)

SURREALISMO Y MODA

*La moda es la precursora del Surrealismo, o mejor:
la eterna figura que le guarda el asiento*
(Walter Benjamin, 2004, p. 90)

De acuerdo con Lipovetsky no debemos tratar como un fenómeno anecdótico el hecho de que, desde comienzos del siglo XX, algunos modistos admiren y frecuenten a los artistas modernos (1990, p. 90). Este autor nos recuerda que el modisto francés Paul Poiret era amigo de los pintores vanguardistas Francis Picabia, Maurice de Vlaminck, André Derain y Raoul Dufy, o que la diseñadora Coco Chanel tenía relación con el poeta Pierre Reverdy y con los cubistas Max Jacob, Juan Gris y Pablo Picasso, llegando a colaborar profesionalmente con este último hasta en dos ocasiones, una para la creación del vestuario de la *Antígona* de Jean Cocteau y otra para el del ballet ruso *Le Train Bleu* de Serguéi Diághilev (Museo Nacional Thyssen-Bornemisza [MNThy], 2022).

El surrealismo fue quizás uno de los pocos movimientos de los ya gestados en 1914 que estableció una más clara relación con la moda, pues algunos de sus integrantes trabajaron abiertamente con modistos representativos de Francia, como es el caso de Elsa Schiaparelli con Salvador Dalí, o de Man Ray y la casa de Madame Grès. Si bien el futurista Ernesto Thayaht también realizó ilustraciones para la diseñadora de alta costura francesa Madeleine Vionnet, su intención de crear un traje universal denominado *la tuta* manifiesta, por el contrario, una cierta posición anti-moda que compartía con sus compañeros del movimiento (Bermeo, 2010, p. 2). Los encuentros entre el arte y la moda pueden rastrearse desde mucho tiempo atrás pues ya en el siglo XVIII, por ejemplo, podemos encontrar diseños textiles, de mobiliario e incluso vestidos del pintor francés François Boucher para madame Pompadour (Bermeo, 2010, p. 2).

En el caso del ya mencionado surrealismo, este influjo se ve materializado a partir de 1930, una década en la que causaron sensación las creaciones de la diseñadora de moda francesa Elsa Schiaparelli que, en muchos casos, realizó en colaboración con el artista Salvador Dalí. Este último mantuvo su vínculo con el mundo de la moda a lo largo de las décadas siguientes, realizando anuncios para el fabricante de medias Bryans y diseños de portadas para la revista *Vogue*, además de adentrarse

en el mundo del diseño de joyas con piezas que, como señala Vives (2020) parecían híbridos entre joyería y prótesis médicas.

Una de las constantes del movimiento surrealista fue el fetichismo y la fijación por algunas de las partes del cuerpo humano, concretamente, el femenino. Este fenómeno se vio ejemplificado con la producción artística de una serie de complementos de moda como sombreros, guantes, zapatos... Destacan nuevamente los sombreros realizados por Schiaparelli, así como los diseños de sombreros de Eileen Agar de 1936 (Seguí, 2013). El poeta y fundador del dadaísmo, Tristán Tzara, persiguió la idea de que los sombreros “no eran meramente accesorios de moda, sino que su parecido con los genitales femeninos los había convertido en metáforas sexuales”(Bermeo, 2010, p. 4). De este modo, “revertía la interpretación psicoanalítica freudiana de los sueños, según la cual el sombrero femenino era un símbolo de los órganos sexuales masculinos” (Bermeo, 2010, p. 4).

Relacionado con los complementos femeninos anteriormente mencionados, cabe destacar el inicio de la producción de líneas de perfumería por las grandes casas de moda y cómo estas se sirvieron del surrealismo para la creación de los frascos de cristal que las contenían. El primer y más claro ejemplo, según Seguí (2013), lo tenemos en el perfume Shocking comercializado por Schiaparelli a partir de 1936, con un envase en forma de maniquí sin cabeza ni extremidades, es decir, inspirado en los modelos dalinianos. El maniquí, como ya hemos mostrado anteriormente, fue un objeto constantemente utilizado y representado por los surrealistas.

El diseño del frasco para el mencionado perfume Shocking, no obstante, no fue realizado por Schiaparelli, sino por la también artista surrealista Leonor Fini. Para su diseño se dejó influir por el maniquí de costura de la actriz Mae West, con la que precisamente en este momento trabajaba Schiaparelli en la creación del vestuario de una de sus películas, la titulada *Every Day's a Holiday* (Bermeo, 2010).

En estas interconexiones entre la pintura y la moda surrealistas, la publicidad también jugó un papel relevante. Lo vemos en el más influyente pintor surrealista belga, René Magritte que, en 1946, realizó una obra titulada *Exciting Perfumes by men* en la que podemos advertir cómo los artistas surrealistas a su vez se veían influenciados por el mundo de la moda y la publicidad en parte como consecuencia de la importante producción fotográfica surrealista. Esta relación se remonta también a los años 30,

cuando artistas como Man Ray, Erwin Blumenfeld o Lee Miller trasladaron los principios surrealistas a la fotografía de moda (Vives, 2020).

En el campo de la joyería, Salvador Dalí es el mejor ejemplo para comprobar la actividad surrealista en el diseño de ese tipo de complementos de moda. Entre 1941 y 1958, creó una colección de 37 objetos de orfebrería y se interesó por supervisar todo su proceso de producción en materiales preciosos por parte de los joyeros neoyorkinos Ertman & Alemany (Mataró, 2001). Esta serie de joyas plasman partes del cuerpo de la mujer como manos, ojos y labios. Entre todas ellas, destaca un broche de nombre *Labios de rubí* del que Dalí afirmaba que su diseño se inspiraba en los poetas que, en diferentes épocas, habían utilizado la referencia a las perlas para hablar de los dientes y al rubí en relación con los labios (Seguí, 2013).



Ilustración 5. Joyas, sombreros y fragancias surrealistas (Elaborada por la autora).

Prendas, joyas, sombreros... en sí mismas se vieron convertidas, por tanto, en piezas surrealistas (Ilustración 5). A esto hay que añadir que el surrealismo también se extendió a los tejidos y sus patrones o diseños al comienzo de los años treinta. De nuevo, fue Elsa Schiaparelli la que ejerció de pionera dentro de los surrealistas al presentar “una línea de telas de algodón y seda estampadas destinada al mercado estadounidense”, y lo hizo para los fabricantes textiles Everfast y Drucker-Wolf que eran proveedores de los modistas más destacados del país (Seguí, 2013). Los pintores Joan Miró, Salvador Dalí y Max Ernst entraron en el mercado textil americano a través de la Celanese Corporation of America (Seguí, 2013). Esta compañía registró la palabra *Surrealist* en 1936 para una serie de vestidos cuyos tejidos estaban decorados con motivos de las obras de los tres pintores citados (Rose Pass, 2011, pp. 293-294). Miró también participaría, ya en los años cincuenta, en una colección llamada *Modern Master Prints* de la firma americana Fuller Fabrics, en la que pueden verse reproducidas sus obras *Mujer que escucha* y *Mujer y pájaros*.

Una explicación para esta explosión colaborativa entre surrealistas y modistos, es que la misma debería ser vista como un reflejo de la situación que circundaba en el París de los años treinta, un momento en el cual los artistas y escritores se pudieron llegar a ver forzados a unirse con el mundo de la moda, motivados en parte por las condiciones económicas que sobrevinieron a la Depresión, las cuales los condujeron a prestar sus servicios como ilustradores, diseñadores de motivos textiles y accesorios para casas y revistas de moda. No obstante, de acuerdo con William Bermeo en su intervención en el *IV Encuentro Latinoamericano de Diseño*, “la decisión de los artistas de vincularse con las casas de costura no debería adjudicarse únicamente a razones de orden económico, sino también a las posibilidades lúdicas, creativas y de reconocimiento que estas ofrecían” (2010, p. 5), sumado a la empatía existente entre modistos y artistas.

En los últimos años el valor artístico y cultural de las producciones de moda ha aumentado, o por lo menos, la percepción por parte del público de la moda como un medio de producción artística más. El debate acerca de la inclusión de la moda como un octavo arte es un viejo conocido. En este debate encontramos, por un lado, una línea en la que prima una concepción de la moda como indumentaria en la que el único fin es el de convertirse en producto, en una mercancía que cumpla con la función de vestir al individuo, en una lógica imperativa en la que, como señala Joly (2012, p. 284)

la moda es un “fenómeno colectivo que impulsa a la renovación periódica del indumento y regula la apariencia del conjunto social”.

Por otro lado, la segunda línea del debate se desarrolla en torno a la prenda como objeto creativo del *couturier*, como resultado de la creatividad del diseñador o de la imaginación del autor, que adquiere a los ojos de muchos el valor de pieza artística debido, entre otras razones, al poder simbólico que resulta de la figura de los creadores consagrados (Joly, 2012, p. 284). El camino hacia la consideración del modisto no como artesano sino como artista o, en otras palabras, el desvanecimiento de la moda como mero arte decorativo, empezó a tener más peso con la aparición y extensión de la Alta Costura en el siglo XIX. Este es un punto de ruptura con el pasado que representa la transición del artesano tradicional y costumbrista a la figura del modisto, actualmente diseñador que, en algunos casos, acaba alcanzando, como en otras artes, la categoría de genio artístico.

Ya en el siglo XX, Lipovetsky observa que “la silueta de la mujer (...), recta y lisa, está en consonancia directa con el espacio pictórico cubista, en ambos predominan las líneas rectas (verticales y horizontales), los contornos y planos geométricos, las formas depuradas de artistas como Picasso, Braque y Matisse” (1990, p. 86). Lo mismo ocurrió en el campo más concreto del surrealismo en el que el repertorio formal de su plástica se convirtió en lenguaje de diseñadoras y diseñadores de moda como Schiaparelli, Saint Laurent o Gaultier y, en sentido inverso, los pintores Dalí, Man Ray y Magritte convocaron en sus obras a la moda. El estudio de las convergencias entre la moda de una figura concreta, Schiaparelli, y el movimiento surrealista ocuparán los siguientes pasos de este trabajo.

Elsa Schiaparelli

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICO-ARTÍSTICA

Nacida en el Palazzo Corsini (Roma, Italia) en 1890 e hija de aristócratas e intelectuales, Elsa Schiaparelli estudió Filosofía y Letras en la Universidad de Roma La Sapienza. De hecho, antes de dedicarse plenamente a la moda y a la confección de prendas, hizo algunas incursiones en el mundo de la poesía erótica escribiendo y publicando el poemario *Arethusa* (1911) (Elsa Schiaparelli, 2022a).

A los 22 años se trasladó a Londres donde conoció a Wilhelm Wendt de Kerlor y su carácter atrevido volvió a quedar de manifiesto al casarse con un vestido negro, en una ceremonia civil y apenas 24 horas después de su primer encuentro (Elsa Schiaparelli, 2022b). Tras una breve estancia en Norteamérica y después del nacimiento de una hija en común el matrimonio fracasó y Schiaparelli se trasladó a París.

En la Ciudad de la Luz entró en contacto con los círculos de la Vanguardia y de la mano del que se convirtió en su amigo, el diseñador Paul Poiret, emprendió la ardua tarea de levantar su propia casa de moda. Antes de eso, realizó diseños para sus amigas y trabajó como diseñadora independiente para algunas casas de alta costura de la ciudad (Soucase, 2021, p. 6)

En 1927 lanzó su primera colección formada por prendas como jerséis, faldas y vestidos de punto tricotado. Señala *El País Semanal* en su artículo “La mujer surrealista” (2006) que los compradores se quedaron embelesados, algo a lo que también contribuyó la prensa especializada, pues la revista *Vogue* incluía un jersey negro de la colección con un gran lazo blanco en trampantojo alrededor del cuello, es decir, creando la ilusión óptica de su existencia y del que decía que representaba el triunfo del punto tejido a mano y del color, “en el que el blanco y el negro estaban tan entrelazados que se convierten en una obra artística maestra” (Borrelli-Persson, 2022) (Ilustración 6). A raíz de esta publicación la popularidad internacional de la prenda fue inmediata y sirvió de catalizador para la futura firma de una sociedad entre la diseñadora y un empresario ligado a unos almacenes franceses, las Galeries Lafayette que, además, le permitieron disponer de más capital para producir una colección de punto mucho más amplia en 1928. Aquí comienza una carrera exitosa y la definición

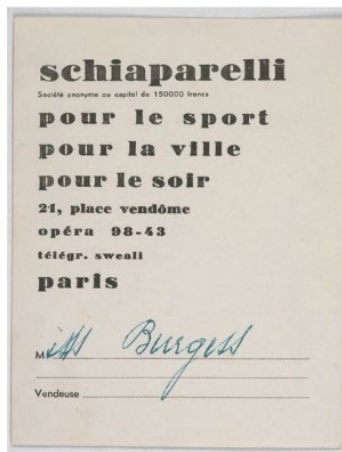
de su propio estilo de moda, que la llevaron incluso a exponer su obra en Nueva York (*La mujer surrealista*, 2006).



Ilustración 6. Jersey Trampantojo, 1927 Elsa Schiaparelli.

La firma Schiaparelli se inspiró desde sus inicios en las vanguardias y más concretamente en el movimiento surrealista, sobre todo en la obra de Man Ray, Jean Cocteau y Salvador Dalí, con quien colaboró en varios proyectos y cuya iconografía onírica adaptó a sus modelos. En 1932, de acuerdo con Soucase “su marca era ya un ejemplo empresarial de éxito” (2021, p. 8). Disponía de talleres que proporcionaban empleo a unas 400 personas, poseía también sedes en Londres e incluso oficina en Nueva York y tres líneas de moda denominadas *Pour le sport*, *Pour la ville* y *Pour le soir* (*La mujer surrealista*, 2006). Tres años después se convirtió en la propietaria del Fontpertuis un hotel de cinco pisos ubicado en el nº 21 de la plaza Vendôme de París y en cuyos bajos instaló la sede de su propia casa de moda (Ilustración 7). La inauguración se produjo con una colección titulada *Stop, look and listen*, que utilizaba “estampados de páginas de periódicos inspirados en los collages de Braque y Picasso” (Blázquez, s. f.)

Su estilo siempre fue diferente y revolucionario y esto la llevó a ser la primera mujer en protagonizar la portada de la revista estadounidense *Time* en el año 1934 (Maison Schiaparelli, 2022). Este estilo particular y su sensibilidad artística hicieron también que elaborara presentaciones de sus colecciones estructuradas como obras de teatro, espectáculos que se caracterizaban de una gran puesta en escena, con un nombre propio e incluso un hilo argumental, que las convertía en una primera aproximación a lo que hoy día reconocemos como desfiles de moda.



Invitación para la presentación
"pour le sport, pour la ville, pour
le soir",
Elsa Schiaparelli



Maison Schiaparelli.
21 Place Vendome, 1935

Ilustración 7. Maison Schiaparelli (Elaborada por la autora)

Schiaparelli no solo se encargó del diseño de colecciones para su casa de moda, sino que, también realizó el vestuario de películas y obras de teatro. Fue en la película *Moulin Rouge* de 1952 donde apareció por primera vez un diseño realizado en color *Shocking Pink*, más tarde conocido como *Hot Pink*, que fue creado por la propia diseñadora para denominar a un matiz del fucsia con tintes magenta. Este fue, sin duda, el color clave de su carrera, inspirado en las begonias de su niñez, grabado en su memoria y que en su autobiografía define como un color "brillante, imposible, atrevido, transformador, lleno de vida... como si toda la luz y los pájaros y los peces del mundo se unieran"(Jacobs, 2014).

Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Schiaparelli se exilió a Nueva York donde permaneció hasta la finalización de la toma de París por parte de los alemanes. Regresó a la capital francesa, pero la tienda había reformulado los códigos de la moda y de la industria, algo que perjudicó a la carrera de la italiana que, aun así, mantuvo en funcionamiento su taller hasta el 3 de diciembre de 1954 (*Elsa Schiaparelli*, 2022b). Su muerte se produjo en 1973, cuando tenía 83 años, pero su historia continua en la actualidad gracias a la reapertura de la casa Schiaparelli en el año 2012 después de que seis años antes, en el 2006, Diego della Valle, propietario del grupo Tod's SpA, comprara la maison Schiaparelli, una casa cerrada desde hacía más de cincuenta años (Montesinos y Benavent, 2012).

INSPIRACIONES Y COLABORACIONES ARTÍSTICAS

De acuerdo con los estudios de Muñoz Pérez (2018, p. 298), la figura de Schiaparelli ha sido reconocida en múltiples publicaciones como la iniciadora de un proceso de convergencia de la moda y el arte de vanguardia. Entre ellas y siguiendo un orden cronológico Muñoz Pérez selecciona diversas monografías y reseñas dedicadas a esta diseñadora en varias enciclopedias globales de moda, como las publicadas por François Baudot (1997), de título *Elsa Schiaparelli*; el capítulo de Enrica Morini (2000, pp. 241-273) dedicado a “Elsa Schiaparelli: (1890-1973)” en *Storia Della Moda: XVIII-XX Secolo*; el de Charlotte Seeling (2000, pp. 142-155) sobre “Elsa, la escandalosa” en la obra *Moda: El siglo de los diseñadores. 1900-1999*, de la editorial Könemann; o el libro de Dilys E. Blum (2003), de título *Shocking!: The art and fashion of Elsa Schiaparelli*, publicado por The Philadelphia Museum of Art. También destaca el trabajo de Josefina Figueras (2005, pp. 26-33), “Elsa Schiaparelli: Un mensaje surrealista”, que vio la luz en *Protagonistas de la moda*; el de Brenda Polan y Roger Tredre (2009, pp. 51-53), dedicado a “Elsa Schiaparelli”, en *The great fashion designers*; o el de Charlotte Seeling (2010, pp. 85-92), “La surrealista: Elsa Schiaparelli”, en *Moda. 150 años: Modistos, diseñadores, marcas*, de la editorial H. F. Ullmann. En el mismo año Valerie Steele (2010, pp. 618-621), escribía una sección sobre “Schiaparelli, Elsa”, en el volumen *The Berg companion to fashion*. Poco después Ilya Parkins (2012, pp. 79-109), profundizaba en la figura de “Elsa Schiaparelli: Glamour, privacy and timelessness”, en *Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, femininity and modernity*, a través de un original y detallado análisis de memorias, entrevistas y otros escritos de ellos conservados (Muñoz Pérez, 2018, p. 316). A todas las anteriores debemos añadir el artículo más reciente de Laura Muñoz Pérez (2018, p. 297-320), “Desde Schiaparelli hasta nuestros días. Entre pasado y presente en términos de moda y surrealismo” publicado en la revista *Locus Amoenus* de la *Universidad de Salamanca*.

El contacto de Schiaparelli con el arte de vanguardia comenzó por su amistad con Gabriëlle Buffet-Picabia, esposa del pintor francés Francis Picabia. Este contacto le abrió las puertas a conocer a otras figuras importantes de las actividades plásticas vanguardistas de la época, muchas de ellas vinculadas al mundo del dadaísmo y el surrealismo (Muñoz Pérez, 2018, p. 298). Ella misma reconoció en *Shocking Life!*, su autobiografía de 1954, un interés manifiesto por el arte:

[...] Una o dos veces he pensado que en lugar de pintar o esculpir, dos cosas que hice bastante bien, pude inventar vestuario o ropa. Diseñar indumentaria, casualmente, para mí no es una profesión sino un arte. Me di cuenta de que era un arte difícil y poco satisfactorio, porque tan pronto como nace un vestido ya se ha vuelto cosa del pasado (Bermeo, 2010, p. 3).

Este interés se materializó en la organización de múltiples actividades, así como en su gusto por la utilización de lo llamativo y su rechazo frontal a lo convencional en sus formas de expresión a través de la moda. Con ello, la maison Schiaparelli se convirtió en un espacio de exploración y colaboración entre las artes vanguardistas y especialmente con los movimientos que apostaban por alejarse del predominio de la razón (Bermeo, 2010, p. 5).

Esta relación entre Elsa Schiaparelli y los artistas vanguardistas fue muy prolífera y dio lugar tanto a obras de moda en las que la italiana se dejó inspirar como a obras pictóricas que se vieron influenciadas por ella. Tanto es así que incluso llegó a colaborar de forma directa con los artistas para la producción de obras en común.

El arte, concretamente la creación artística surrealista fue una fuente inagotable de inspiración para la diseñadora italiana. Ejemplo de esta inspiración es la obra de la también surrealista Meret Oppenheim, que desarrolló su célebre instalación *Déjeuner en fourrure*, una taza de té con un plato y una cuchara forrados de piel de animal. Este objeto sirvió como inspiración a Schiaparelli para elaborar varios usos rompedores de la peletería, además de su famoso botín forrado con pelo largo de mono (*La mujer surrealista*, 2006) (Ilustración 8).

En 1929 salió a la luz el famoso cuadro de René Magritte *La Trahison des Images* (La traición de las imágenes), con su icónica leyenda *Ceci n'est pas une pipe* (Esto no es una pipa). Esta obra inspiró a Elsa en la creación de su única fragancia masculina, *Snuff*, lanzada en 1940 en la que el frasco que, también posee forma de pipa, no es una pipa real, sino un perfume y su envase en forma de caja de puros, tampoco es una caja de puros, sino un estuche de perfume, convirtiendo así *La traición de las imágenes* plástica de Magritte, en una “traición de los objetos” (*Schiaparelli & the artists*, s. f.).

También las manos pintadas por Picasso para que parecieran guantes y fotografiadas por Man Ray en 1935, inspiraron a Elsa Schiaparelli. A partir de esa obra, ella creó sus famosos guantes negros con uñas de tejido rojo. La idea de modificar los guantes fue algo recurrente en su obra: les añadió garras doradas, anillos en los dedos o los resolvió con fruncidos formando cicatrices en trampantojo (Schiaparelli & the artists, s. f.).



Ilustración 8. El arte que inspiró a Schiaparelli (Elaborada por la autora)

Como indicábamos anteriormente, no solo la diseñadora se nutrió del arte, sino que su obra fue también utilizada por numerosos artistas como fuente de inspiración para la creación de sus obras (Ilustración 9). El pintor Pablo Picasso retrató a la esposa del poeta Paul Eluard durante el verano de 1937. En esta obra el artista pintó a Nusch

Eluard vestida de Schiaparelli. Pese a ser una obra con el tinte abstracto que caracteriza al pintor, puede verse su adaptación del sombrero y las joyas que pertenecían a la colección de Alta Costura del invierno 1937-1938 de Schiaparelli. También en la obra de Man Ray *Le beau temps* de 1939 podemos observar una clara inspiración en las formas coloridas y geométricas que caracterizaron la colección coetánea de primavera de la maison. En esta obra de Ray podemos además observar como la cabeza de la figuras tiene una clara inspiración en el diseño del bote de perfume Sleeping, que lanzó la maison en 1938 (*Schiaparelli & the artists*, s. f.).



Retrato de Nusch
Pablo Picasso, 1937



Cupid Clips
Casa Schiaparelli 1937-38



Ilustración del perfume Sleeping
Casa Schiaparelli, 1938



Le Beau Temps
Man Ray, 1938-39



Abrigo de arlequín de patchwork
Casa Schiaparelli, 1939

Ilustración 9. Schiaparelli como inspiración (Elaborada por la autora)

Además de ser una fuente de inspiración mutua, Schiaparelli colabora asiduamente con artistas surrealistas y dadaístas. Ella misma lo relata como una experiencia enriquecedora en su autobiografía *Shocking Life*:

Trabajar con artistas de la talla de Bebe Bérard, Jean Cocteau, Salvador Dalí, Vertes y Van Dongen; y con fotógrafos como Hoyningen-Huene, Horst, Cecil Beaton y Man Ray te embargaba de emoción. Te sentías comprendida y respaldada en un mundo cruel y aburrido en el que los vestidos se confeccionaban simplemente para vender (Schiaparelli, 2007, p. 75).

Para la elaboración de los zapatos de la maison, con tinte surrealista y dadaísta, contó con la colaboración de André Perugia, conocido como el zapatero más vanguardista del momento y Ferragamo. Junto a Salvador Dalí y Jean Cocteau elaboró “ropa que es algo más que ropa” (*La mujer surrealista*, 2006). Las piezas resultantes de sus colaboraciones se pueden considerar objetos surrealistas en sí mismos.

El fotógrafo surrealista Man Ray immortalizó con su cámara la mayoría de las creaciones de la artista y, no sólo él, a lo largo de su trayectoria tanto la diseñadora como sus obras se sitúan en el objetivo de muchos de los fotógrafos del momento, como Cecil Beaton y Horst P. Horst. Tristan Tzara le dedicó un artículo a la diseñadora italiana en el que escribía sobre el gusto automático de sus sombreros. Por su parte, el poeta y novelista francés Louis Aragon vendía a Schiaparelli, Patou y Chanel los collares que fabricaba su pareja, la escritora Elsa Triolet, y el pintor y escultor suizo Alberto Giacometti creó broches metálicos y botones para la diseñadora (*La mujer surrealista*, 2006) (Ilustración 10). Además, Schiaparelli igual que Dalí, diseñó estampados para el mercado estadounidense que, en el caso de la diseñadora, se basaban en fotografías de reconocidos artistas de Hollywood, adelantándose así en varias décadas al arte y la costura pop (Warhol, Versace, Valentino...).



Collar de aspirinas Schiaparelli
Elsa Triolet, 1928



Pulsera con el rostro de una quimera
Alberto Giacometti, 1935



Escultura-joya de bronce en forma de botón
Alberto Giacometti, 1935

Ilustración 10. Otras colaboraciones de Schiaparelli con artistas surrealistas (Elaborada por la autora).

Salvador Dalí

APROXIMACIÓN BIOGRÁFICO-ARTÍSTICA

Salvador Felipe Jacinto Dalí i Domènech nació en Figueres (Gerona), pueblo que marcó gran parte de su producción artística, en 1904. Salvador Dalí no fue un estudiante brillante, aunque sí desarrolló un profundo interés por el arte desde muy joven (Vilar, s.f.).

En sus inicios demostró un gran interés por artistas clásicos de la pintura española como Goya o Velázquez. Esta admiración hizo que sus primeras obras pictóricas se elaboraran con un corte clasicista. Estas primeras producciones se dieron a conocer a partir de 1919, fecha en la que el pintor participó en su primera exposición colectiva, compartiendo espacio con otros artistas de Figueres en el antiguo Teatro Municipal de la localidad, hoy en día Teatro-Museo Dalí (Vilar, s.f.). Al llegar a la mayoría de edad, Dalí viajó a Madrid para iniciar sus estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De acuerdo con Eva Vilar en su artículo *Etapas, vivencias e influencias en la obra de Salvador Dalí (s.f.)*, en este momento el artista ya había experimentado con “el paisaje, el retrato, el dibujo, las naturalezas muertas y las escenas costumbristas”. Por otro lado, sus obras ya habían sido expuestas en diversas muestras y pese a su corta edad, ya había recibido más de un premio (Vilar, s.f.). Es en este período dónde comenzó a experimentar con el cubismo y el dadaísmo, confiriendo a sus obras un marcado carácter vanguardista.

En Madrid entabló amistad con Federico García Lorca y Luis Buñuel, considerados algunos de los más grandes intelectuales de España del momento; conformando así un grupo artístico tremendamente emblemático que trascendería en el tiempo y en la historia del mundo del arte. Con Buñuel codirigió *Un chien andalou* y *L'Age d'or*, siendo estos un ejemplo más de la multidisciplinariedad del artista a lo largo de los años, quien no solo se dedicó a la pintura sino que llegó a abarcar cine, escultura, escritura, diseño... y como hemos ido mencionando a lo largo de esta memoria, también moda (*Salvador Dalí*, s.f.). En 1925, en Barcelona, concretamente en Galerías Dalmau, el artista expuso la que sería su primera muestra individual con obras de marcado carácter clasicista y pinturas bajo el influjo del cubismo y los principios de la abstracción (Vilar, s.f.). De esta unión nació en los siguientes años el que fue futuramente reconocido como el puro estilo Daliniano, un lenguaje pictórico personal que aúna clasicismo y vanguardia, así como una serie de

elementos de lo más variopintos que confieren a la obra del autor una simbología personal, distintiva y reconocible.

Tras una época de altibajos personales y artísticos, es en 1929 cuando Dalí llegó a París y, gracias a la mediación del pintor Joan Miró, entró en contacto con el grupo surrealista del que, andando en el tiempo, llegó a convertirse en uno de sus principales exponentes. Durante su etapa en el grupo, el artista fue particularmente prolífico: participó en la edición de publicaciones, acudió a simposios, expuso su obra... (Vilar, s.f.). Pese a esto, secundando nuevamente las palabras de Eva Vilar en su artículo *Etapas, vivencias e influencias en la obra de Salvador Dalí*:

La colaboración de Dalí con los surrealistas llega a su fin tras varios desencuentros de carácter político que acaban tensando la relación entre el pintor surrealista y André Bretón, quien acaba solicitando la expulsión de Dalí (Vilar, s.f.).

Tras estos acontecimientos, agravados por la inminente incursión de las tropas alemanas en Francia, Dalí se marchó, junto a su esposa Gala, a Estados Unidos. Es allí donde podemos considerar que se produjo la definitiva consagración de este artista español. Entró en contacto con importantes nombres del panorama artístico internacional (Disney, Hitchcock, los Hermanos Marx...) y colaboró en varias películas, así como en el diseño de decorados para espectáculos (*Salvador Dalí*, s. f.). Es en esta etapa americana en la que desarrolló su, ya mencionada, faceta de diseñador de joyas junto a Alemany y Ertman, para quienes realizó unos bocetos que reflejaban la concepción y evolución del universo pictórico del artista que los joyeros materializaron en metales y piedras preciosas (Mataró, 2001).

Ya finales de 1940 regresó a España e inició una nueva etapa de experimentación, caracterizada por el misticismo y el tratamiento de temas religiosos desde una perspectiva científica en la que tenían cabida las matemáticas y los procesos nucleares. En las décadas posteriores la producción del artista no abandonó la experimentación y la búsqueda continuada de nuevos recursos, hasta la muerte de su esposa y musa en 1982, cuando la introspección lo hizo regresar de nuevo a los orígenes de su pintura. Siete años después, en 1989 Dalí falleció en su casa de Figueras, en el mismo paisaje que lo viera nacer (Etherington-Smith, 1995, pp. 411-412).

Schiaparelli - Dalí: convergencias

De entre todas las colaboraciones multidisciplinares de Salvador Dalí, la establecida con la diseñadora Elsa Schiaparelli podría considerarse como especial, pues dio lugar a diversas creaciones en las que los lenguajes de ambos se entremezclan. Tal y como señalamos previamente, fue a partir de 1936 cuando los vínculos entre Elsa y el movimiento surrealista se intensificaron y dieron lugar a interesantes y provocadores trabajos que terminaron por convertirla en un miembro más del grupo.

En el campo pictórico, el gusto de los artistas surrealistas por lo provocador y lo irracional se expresó principalmente a través de dos tendencias. Por un lado, emergieron obras enmarcadas en un surrealismo figurativo hiperrealista y con un color saturado, en el que se engloba la producción artística de Salvador Dalí. Por otro lado, se desarrolló un surrealismo abstracto, autómatas, casi compulsivo, del que el también artista español Joan Miró fue un buen representante (Ilustración 11).



Las rosas ensangrentadas
Salvador Dalí, 1930



Mujer sentada
Joan Miró, 1931

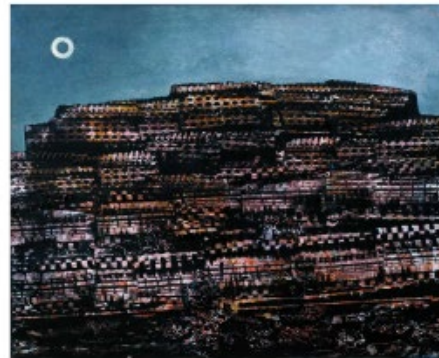
Ilustración 11. El surrealismo figurativo de Dalí frente al surrealismo abstracto de Miró.

Las técnicas empleadas para la expresión pictórica surrealista fueron múltiples. Destacó el recurrir al automatismo y más concretamente a la representación del “cadáver exquisito” en el que “un primer pintor comenzaba una obra con la primera idea o trazo que se le ocurría, el siguiente aportaba un nuevo trazo y así todo el grupo de pintores reunido remataba por turnos una obra conjunta” (Prado, 2020). Muchos

otros pintores se dejaron guiar por el azar mediante la aplicación de técnicas como el collage, el *grattage*, el *frottage* o la *decalcomanía* (Ilustración 12). Finalmente, la forma de plasmar lo irracional la halló Salvador Dalí mediante su método paranoico crítico (Prado, 2020).



Collage en forma de abanico realizado por Salvador Dalí con la colaboración de Amanda Lear, 1974



Frottage: Toda la ciudad
Max Ernst, 1934



Grattage: Bosque y Paloma
Max Ernst, 1927



Decalcomanía
Salvador Dalí, 1936

Ilustración 12. Técnicas surrealistas.

El método paranoico crítico tiene como base las dobles imágenes, como lo que percibimos a través de la vista no siempre son las cosas en sí mismas, sino el fondo de nuestro subconsciente. El método comienza con el espectador apreciando imágenes reales: una mancha, un objeto... sobre las que se proyecta su subconsciente de forma crítica y consciente. Las fobias, paranoias y las obsesiones del artista emergen en la pintura de forma que se da lugar a composiciones caóticas y enigmáticas. Se produce en este método un *conflicto* entre la realidad tal como es y cómo desea el artista que sea, pero no solo el artista, pues el método no acaba en la obra del pintor paranoico. A través de estas imágenes, cada espectador puede ver unas u otras realidades, dado que cada uno de nosotros interpretamos desde nuestro

subconsciente con nuestros miedos, obsesiones y temores la obra artística (Correa Fiz, 2016).

En el caso de la moda, el gusto surrealista por lo provocador, por lo irracional, por lo caótico, por lo delirante o por lo enigmático se tradujo en una continua experimentación con estampados novedosos y materiales nunca utilizados. Schiaparelli propuso, por ejemplo, el uso de “capas de plumas de gallo, zapatos de pelo de mono, collares de metacrilato, bordados de vidrio y porcelana...” (Palmegiani, 2018, p. 74), es decir, materiales que no se habían utilizado previamente y que, como poco, buscaban provocar al cliente, al comprador, al igual que al observador de un cuadro.

Los diseños de Schiaparelli proponían respuestas que iban más allá de lo funcional y lo atractivo a nivel estético con la finalidad de experimentar en terrenos más próximos al mundo onírico. No solo impuso su estilo con elegancia y extravagancia a la vez, sino que también supo alcanzar los límites más inesperados para una mujer en un contexto histórico y social que no la tenía muy en cuenta.

De la primera colaboración de la diseñadora con Salvador Dalí nació una polvera circular cuyo nombre fue *Compact*. Este complemento femenino poseía la forma de un dial telefónico y ofrecía la posibilidad de customizarse con el nombre o el número de su propietaria (Muñoz Pérez, 2018). En 1936 Schiaparelli elaboró el traje de sastre con bolsillos-cajones con tiradores brillantes, fruto de un dibujo que Salvador Dalí le enviara como inspiración y, a su vez, podríamos señalar sus similitudes con varias obras del artista como el cuadro *Gabinete antropomórfico* o la escultura *Venus de Milo con cajones* (Ilustración 13). Las piezas indumentarias resultantes fueron plasmadas en una fotografía de Cecil Beaton para la revista *Vogue* que enfatizaba el creativo diálogo entre modista y artista, puesto que mostraba a una de las modelos levantando en sus manos el número del 15 de junio de 1936 de la revista *Minotaure*, mientras parcialmente se cubría el rostro con la portada que había sido ilustrada por Dalí (Bermeo, 2010).

En este mismo año, 1936, el pintor elaboró el cuadro *Ropa de noche y día*, con una clara inspiración en las elaboraciones vanguardistas de principios de los años treinta de la diseñadora, concretamente en los primeros vestidos con cremallera y en

su línea *Hard Chic*, lanzada en 1931 y cuya característica principal eran los hombros marcados y exagerados (*Schiaparelli & the artists*, s. f.).

Schiaparelli, en otra de sus colaboraciones con Dalí de 1937, introdujo la langosta —un elemento con ciertas connotaciones sexuales para los surrealistas—, como estampado para un vestido para la duquesa de Windsor. Ese mismo año también presentó el sombrero-zapato, un diseño icónico de la italiana en el que adoptó el doble sentido del método paranoico-crítico de Dalí: un zapato no es un zapato, sino un sombrero (*La mujer surrealista*, 2006). La inspiración para la creación de este accesorio fue una foto que Gala, la esposa de Dalí, había tomado a su marido, llevando un zapato de mujer a modo de sombrero. El sombrero se presentaba en dos versiones: una con un tacón rosa chillón y otra completamente en negro. Se mostraba a conjunto con una chaqueta cuyos bolsillos y solapas estaban bordados con brillantes labios rojos, una alusión al glamour de Mae West (*Schiaparelli & the artists*, s. f.).



Ilustración 13. Convergencias entre la obra de Dalí y Schiaparelli (Elaborada por la autora).

Ya en 1938 Schiaparelli lanzó la colección *Circus*, en la que puede verse más de una colaboración con el pintor. La pieza más distinguida, por su aspecto gótico posiblemente, fue el Vestido Esqueleto para el que Dalí ofreció a Elsa un dibujo que representaba un esqueleto femenino, acompañado de una nota: "Querida Elsa, me gusta enormemente esta idea de «huesos por fuera»" (*Schiaparelli & the artists*, s. f.). En esta misma colección se presentaba también el Vestido Lágrimas, una pieza de noche estampada con un motivo para el que se utilizó la técnica del trampantojo, creando la ilusión de tiras de piel desgarradas, acentuadas por apliques de tela de un color llamativo. Para algunos, representa una expresión del "punk" varias décadas antes de la aparición de ese movimiento (*Schiaparelli & the artists*, s. f.). Esta creación recuerda a dos cuadros anteriores de Dalí: *Primavera necrófila* (1936), que estaba en la colección de arte de Schiaparelli, y *Tres jóvenes surrealistas sosteniendo en sus brazos las pieles de una orquesta* (1936).

En la Feria Mundial de Nueva York de junio de 1939, Salvador Dalí diseñó un pabellón que fue construido por el arquitecto Ian Woodner y que fue bautizado como *El Sueño de Venus* (Carbonell Coll, 2013). A raíz de este proyecto surgieron otros muchos que trataban el tema de la Venus como las *liquid ladies*, es decir, un ballet acuático que emulaba a una serie de sirenas nadando en una pecera. La fotografía experimental *Estudio para el Sueño de Venus* nació precisamente a través de esta idea en una colaboración entre el artista y el fotógrafo Horst P. Horst. En la imagen, Dalí colocó el collar "Constelación" —que pertenecía a su esposa Gala—, de la colección de Alta Costura de Schiaparelli del verano de 1939, en una modelo completamente desnuda. El fotógrafo inmortalizó esta escena en una serie de fotografías de la modelo con el collar. A continuación, Dalí dibujó sobre la imagen con tinta, transformando a la joven en una *liquid lady* o sirena surrealista (*Schiaparelli & the artists*, s. f.).

Por último, los lanzamientos de las líneas de cosmética y perfumería de la Maison Schiaparelli no se quedaron al margen de la colaboración de ambos artistas (Ilustración 14). En 1943, mientras ambos estaban exiliados en Nueva York durante la Segunda Guerra Mundial, Dalí pintó escenas surrealistas, que se imprimieron en las etiquetas de los productos, en los envases y en los anuncios de la campaña publicitaria de la línea de aceites Shocking Radiance que se lanzó en Estados Unidos (*Schiaparelli & the artists*, s. f.). Unos años más tarde, en 1947 Dalí fue el encargado de diseñar el frasco del perfume Le Roy Soleil, creado en homenaje a Luis XIV y producido en una

edición limitada de 2000 ejemplares por el ilustre cristallero Baccarat. Este perfume se presentaba en un gran envase de metal en forma de concha dorada. El bote de perfume tenía el tapón en forma de sol, con pájaros representados que creaban un trampantojo de una cara y sobre un frasco en forma de roca batida por las olas (*Schiaparelli & the artists*, s. f.)

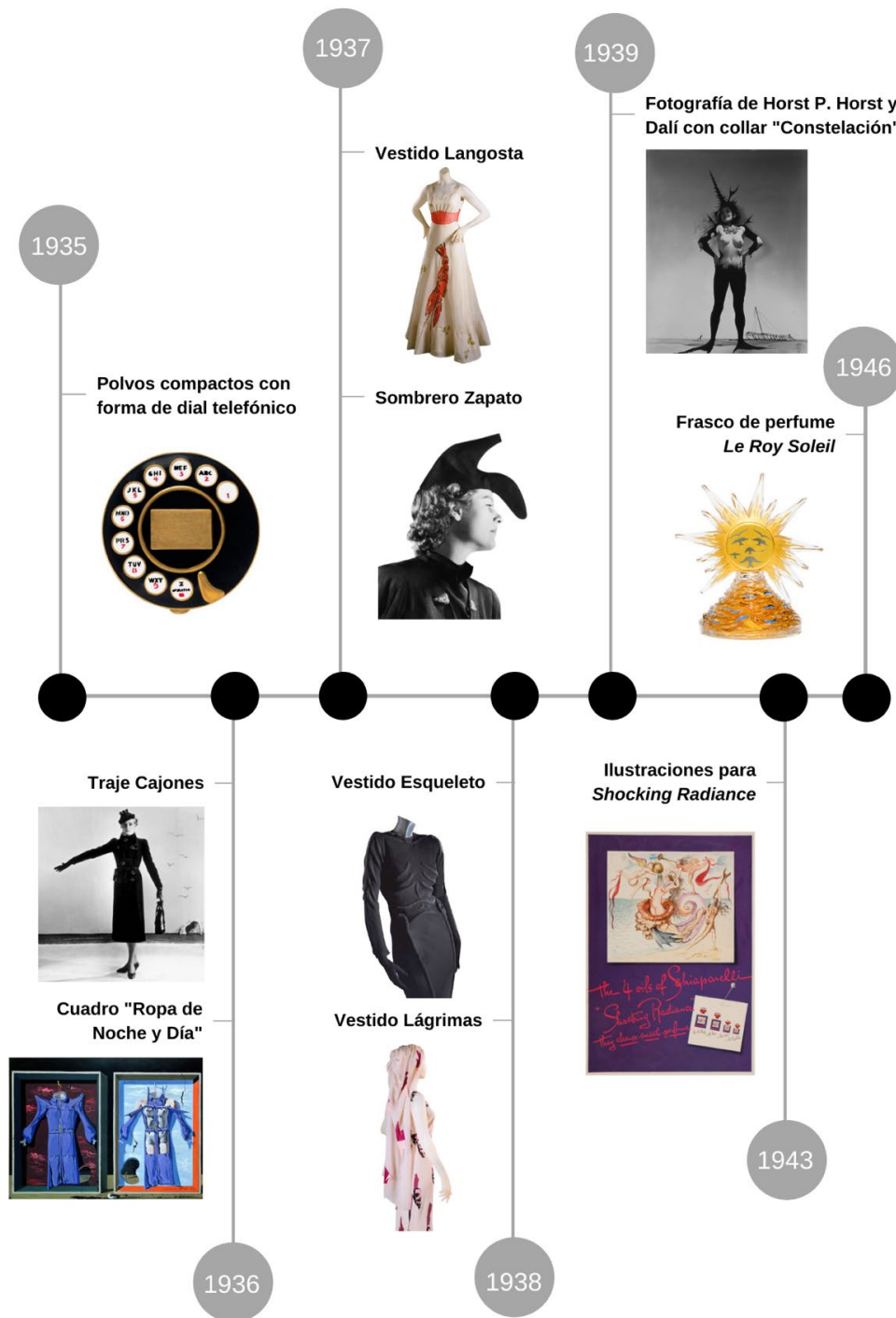


Ilustración 14. Línea cronológica de las principales colaboraciones entre Dalí y Schiaparelli (Elaborada por la autora).

Análisis de cuatro diseños de moda

A continuación, se procederá a realizar un análisis de prendas elaboradas por la diseñadora Elsa Schiaparelli, con el fin de establecer una relación directa entre las mismas y ciertas obras pictóricas surrealistas. Al estudiar el proceso de diseño y creación de estas prendas y los resultados, intentaremos identificar qué aspectos (formales, compositivos, materiales...) son clave y compartidos con las obras de arte surrealistas.

Primeramente, se llevará a cabo una introducción contextual de la prenda que no solo se focalizará en su identificación (título, localización temporal y espacial...), sino también en el conocimiento de las circunstancias en las que fue realizada y los rasgos que relacionan la obra con su contexto sociohistórico que, como acabamos de comprobar en los apartados anteriores es clave para un estudio adecuado de los planteamientos surrealistas.

Seguidamente, se abordará el análisis formal de la vestimenta, es decir, las características de su volumen y formas, dos conceptos determinantes en la definición del cuerpo, silueta y estructura de la prenda, y también influyentes en su estética. Asimismo, se tratará el tema del tejido utilizado para la elaboración de la prenda, del que depende su textura y la mayor o menor rigidez o libertad de la vestimenta en relación con su funcionalidad, entre otros aspectos. Otra cuestión en el que ahondaremos durante el análisis de cada caso de estudio será el del color que también tiene un papel clave en la apariencia final de cada pieza de moda.

Por último, se llevará a cabo un análisis simbólico de las piezas de vestir seleccionadas. Tras haber estudiado anteriormente la figura de Salvador Dalí y su método paranoico crítico, se ha comprobado que la mayoría de los elementos que introduce en sus obras tienen un significado más allá del objeto, y no solo en sus obras, sino que es una técnica surrealista recurrente. Se considera relevante analizar si las prendas elaboradas por la diseñadora poseen también un significado simbólico más allá de su finalidad funcional como pieza de vestir en sí misma.

Los parámetros de análisis anteriormente enunciados serán utilizados en las tres prendas elaboradas por la diseñadora en colaboración con Salvador Dalí: el Vestido Langosta de 1937, el Vestido Esqueleto de 1938 y el Vestido Lágrimas a conjunto con el velo, también de 1938. Además, en último lugar, se analizará el Abrigo

de Tarde realizado por la diseñadora en colaboración con Jean Cocteau de 1937. Aunque esta prenda no es resultado de una colaboración con Dalí, se convierte en nuestro cuarto objeto de análisis para sumergirnos en el estudio de la preocupación del artista surrealista por la doble imagen y comprobar las convergencias Schiaparelli-Dalí más allá de sus colaboraciones directas (Ilustración 15).



Ilustración 15. Casos de estudio y artistas (Elaborada por la autora).

CASOS DE ESTUDIO

CASO DE ESTUDIO 1: VESTIDO LANGOSTA, 1937

Descripción y análisis contextual

El vestido de mujer para cenar (*Woman's Dinner Dress*) conocido popularmente como Vestido Langosta o *Lobster Dress* fue diseñado por Elsa Schiaparelli en colaboración con el artista Salvador Dalí en febrero de 1937, en París, Francia (Ilustración 16). La prenda al completo mide 132 cm de longitud y 56 cm de circunferencia de cintura (Philadelphia Museum of Art, s. f.). Actualmente forma parte de la colección del Museo de Arte de Filadelfia tras su donación en 1969 por parte de la propia diseñadora.



Ilustración 16. Vestido Langosta de Elsa Schiaparelli, 1937 y algunos detalles (Philadelphia Museum of Art)

Este Vestido Langosta fue una prenda inusual para su época, pero se produjo en una de las décadas más prolíficas de la diseñadora, la de los años 30. Schiaparelli aprovechó su amistad con el artista español Salvador Dalí para crearlo en pleno movimiento artístico surrealista (Rubenstein, 2020).

El vestido alcanzó gran notoriedad debido a que fue vestido por la *socialité* estadounidense Wallis Simpson e inmortalizado por la cámara de la fotógrafa surrealista Cecil Beaton poco antes de que aquella se convirtiera en duquesa de Windsor en junio de 1937, después de que el rey Eduardo VIII renunciara al trono británico para poder casarse con ella.

Wallis Simpson era una conocida amante de los diseños de Schiaparelli según Muñoz Pérez, quien la define como una “mujer iconoclasta, atípica y de feroz personalidad, capaz de enfrentar los prejuicios sociales por amor” (2018, pp. 304-305).

En el catálogo de la exposición *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Dilys Blum (Rubenstein, 2020) relata que la fotógrafa pudo tomar alrededor de un centenar de fotografías durante una sesión que tuvo lugar en los jardines del Château de Candé en Francia, en mayo de 1937, precisamente donde poco después se produciría su enlace con Eduardo, Duque de Windsor y anterior rey de Inglaterra. Ocho de las fotografías resultantes ilustraron un reportaje que publicó la revista *Vogue* poco después, concretamente el 1 de junio de 1937, y que contribuyeron al inmediato conocimiento y fama del diseño (Ilustración 17).

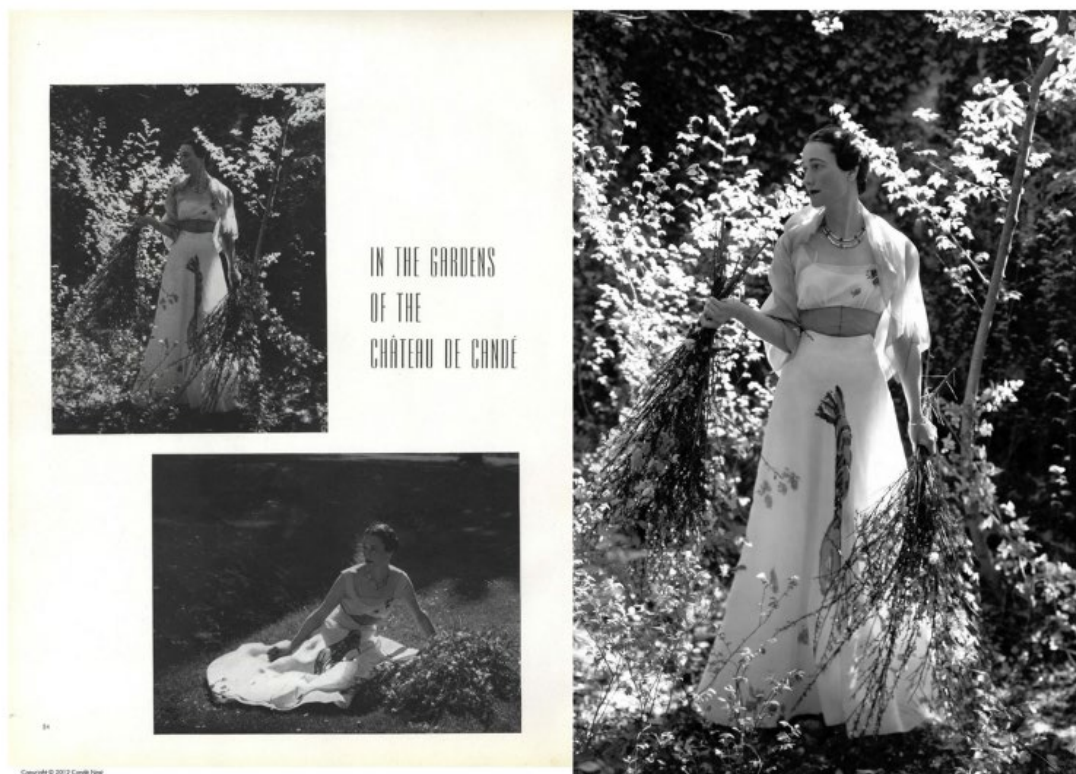


Ilustración 17. Wallis Simpson con el vestido Langosta para *Vogue*, fotografiado por Cecil Beaton, 1937

El vestido era uno más de los seleccionados por Wallis Simpson para formar su armario de primavera, tal y como indicaba la revista *Women's Wear Daily* en otro artículo de 1937 (Ilustración 18). La publicación incluía una relación de 10 ilustraciones de diseños y el último de ellos era el Vestido Langosta que aquí nos ocupa (Rubenstein, 2020).

Mrs. Simpson Selects Popular Schiaparelli

Models for Her Spring Wardrobe



Ilustración 18. Artículo publicado por la revista Women's Wear Daily en 1937 con los modelos seleccionados por Wallis Simpson para su armario de primavera

Volumen y forma

El vestido es un traje de noche con un entalle coral transparente bajo el pecho que crea una ligera silueta de cintura imperio que aumenta su anchura en la base del faldón por medio de un dobladillo completo, cortado al bias (Rubenstein, 2020). La pieza no sigue la línea de volumen y forma típica de los años treinta, pero sí que se ajusta a algunos aspectos generales del estilo característico de los vestidos de noche de la época. En este sentido, Cole y Deihl en su libro *The History of Modern Fashion from 1850* señalan que "los estilos neoclásicos eran la moda predominante a principios de la década; los vestidos de noche de corte al bias en blanco y marfil" eran populares, junto con la asimetría, pero "más adelante en la década, se aplicaron audaces adornos gráficos, y la simetría volvió a ser común" (2015, p. 163). A nivel volumétrico el Vestido Langosta es simétrico en su forma con respecto al eje del cuerpo femenino, en el corte del cuello, las mangas, la posición y forma del encaje coral bajo el busto y el volumen del faldón. Sin embargo, en la disposición de los estampados o adornos gráficos que incluye apuesta claramente por la asimetría (Ilustración 19).

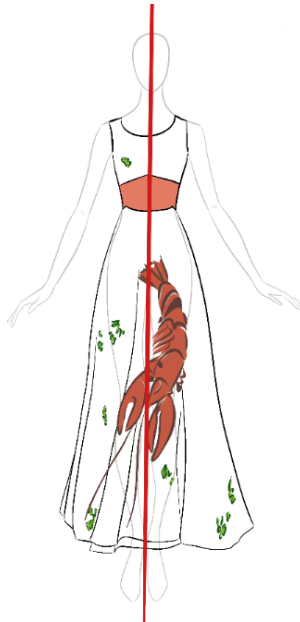


Ilustración 19. Simetría del Vestido Langosta (Elaborada por la autora).

Asimismo, los años treinta se caracterizaron por un cambio en la estética de la feminidad y el Vestido Langosta es un claro ejemplo de ello. En él podemos observar que se mantiene la asociación popular de la delgadez y la feminidad, pero además se busca recordar la estética de las estatuas griegas clásicas colocando el entalle en una posición natural a través de cinturones de piel o tela que marcan la cintura, una función que en este caso es asumida por el fajín coral. La posición de este falso cinturón enfatiza, además, una silueta de tipo “reloj de arena” al cuerpo que porta el Vestido Langosta (Hidalgo, 2020). Es decir, en esta prenda a nivel formal pueden vislumbrarse dos triángulos enfrentados (Ilustración 20), uno formado por la línea de los hombros y la estrechez de la cintura y otro que nuevamente une la cintura con el amplio vuelo de la falda.



Ilustración 20. Silueta Reloj de Arena en el Vestido Langosta (Elaborada por la autora)

Este vestido se elaboró hacia finales de la década, en 1937, cuando la moda diaria debido a la escasez de materiales que había provocado la guerra era austera y funcional. Por el contrario, los vestidos de noche mantuvieron una cierta ostentación caracterizada por las amplias faldas largas como la del vestido en cuestión, cuya silueta se adelantaba, en cierta medida, al llamado New Look que Christian Dior lanzaría una década después (Hidalgo, 2020). El New Look hace referencia a una silueta creada y popularizada por Dior, como ya se ha mencionado. Se caracteriza por faldas amplias, cuerpos ceñidos y cinturas de avispa, una silueta que ya se puede entrever en la realizada por Schiaparelli para el *Lobster Dress*, con su cuerpo de tirantes ceñido a la figura, la cintura realizada por el fajín coral y la amplia a la vez que larga falda.

Tejido

El vestido está elaborado en organza de seda estampada y crin sintética (Rubenstein, 2020). La organza de seda es una tela con muy poco cuerpo, translúcida y con vuelo, a la vez que liviana y sostenida, que permite aportar un toque elegante a las prendas. La crin sintética se utilizó en el bajo del vestido a modo de galón de crin que es una banda “con una urdimbre enrejada normalmente” (*Patrones de costura: El galón de crin*, s. f.) que al ser cosida en los dobladillos de los vestidos de noche o en los vestidos de la vida diaria, lo abren, creando un efecto de balanceo por igual en toda la prenda para con los movimientos de la mujer al andar.

La combinación de la organza, un tejido liviano y de caída normalmente libre y al cuerpo, con el galón de crin, genera una visión estructurada en la falda que puede recordar a siluetas más clásicas como los anteriores miriñaques y crinolinas. Este galón de crin genera a su vez cierta estaticidad, manteniendo un volumen y corte constante independientemente de los movimientos de quien lo porte, consiguiendo así, gracias a este dobladillo inferior, la ya mencionada silueta de reloj de arena.

Color

El vestido es un traje de noche de color blanco roto con el que crea un fuerte contraste el entalle transparente de color coral (rojo claro o vivo) bajo el pecho (Rubenstein, 2020). Este color no parece aleatorio, sino que se relaciona directamente con el color real del principal motivo estampado del faldón, la langosta. Esta langosta

fue dibujada por Dalí y estampada en el vestido por el diseñador de seda Sache. Por tanto, igual que en el caso de la pintura surrealista, concretamente en obras de Dalí que inspiraron este vestido como el *Retrato de Gala con langosta* o la obra escultórica *El teléfono langosta*, el color del entalle y de los estampados se utiliza de forma realista, con cierta mirada fotográfica (Ilustración 21). Los otros motivos decorativos que completan el diseño son ramitas de perejil en tonos verdosos y amarillentos y que, por tanto, también mantienen una conexión directa a nivel de color con los elementos reales que representan.

Asimismo, identificada esa relación entre el color de un elemento principal del vestido, como su entalle, también podemos reconocer una relación entre la forma de este y la de las diferentes capas que constituyen el caparazón rígido de la langosta definiendo su exterior o exoesqueleto. Ese caparazón rígido parece convertirse en este diseño en el falso cinturón que a modo de entalle determina buena parte de la silueta resultante.

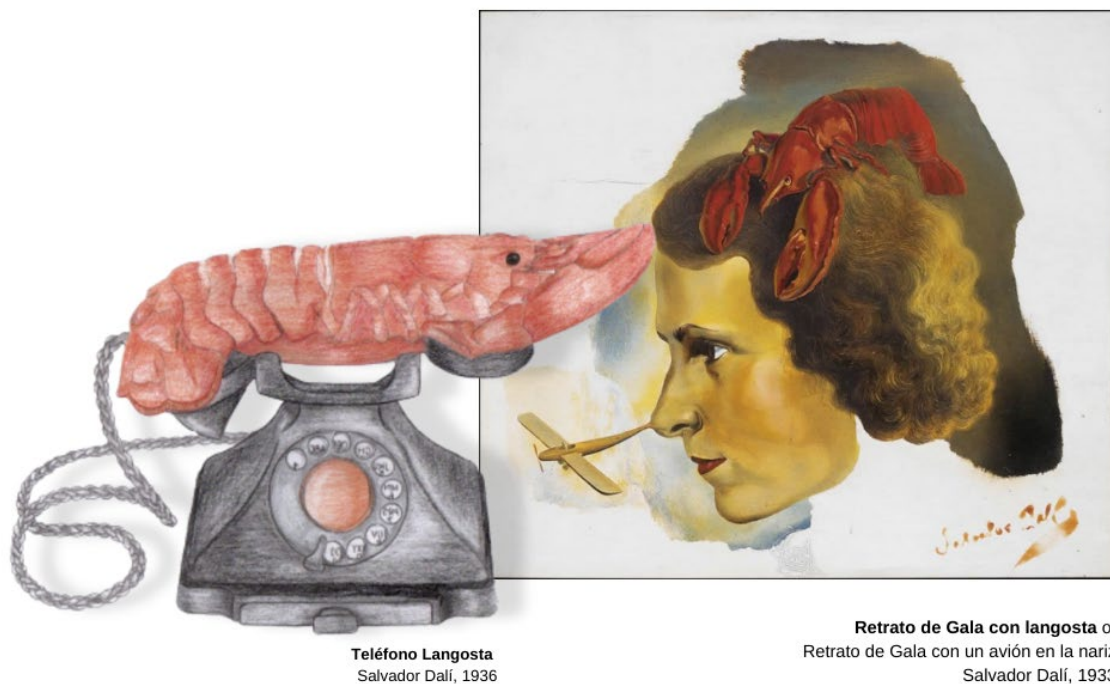


Ilustración 21. Obras de Dalí que inspiraron el Vestido Langosta (Elaborado por la autora)

Simbología

La utilización de la langosta es algo representativo del arte de Dalí y su producción pictórica. Ejemplo de ello es el teléfono langosta ya citado o el retrato de

su mujer de 1933. La presencia de este tipo de animales que comparten la posesión de un esqueleto exterior que los protege y los aísla también la vemos en las tortugas del cortometraje que hizo junto a Walt Disney, titulado *Destino* (1945-2003). Este interés se mantuvo a lo largo del tiempo, como demuestra, en 1949, el brazalete langosta, también del surrealista español (Muñoz Pérez, 2018, p. 304).

La incorporación de la imagen de una langosta en el vuelo de un vestido de Schiaparelli no es, por tanto, un hecho aleatorio. Este animal es icónico del imaginario daliniano. De acuerdo con Muñoz Pérez “el catalán había demostrado en numerosas ocasiones su obsesión por los crustáceos, animales que, para él, estaban dotados de la cualidad mágica e irrepetible de presentar sus «huesos» fuera del cuerpo” (2018, p. 304). Esta forma de exteriorizar el esqueleto cobra sentido de la mano de la obsesión surrealista por desdibujar los límites entre lo interno y lo externo, lo consciente y lo subconsciente. Asimismo, la imagen de la langosta estampada sobre un objeto o vestido es plásticamente rompedora y cromáticamente potente sobre el blanco roto. Por otro lado, tal y como adelantamos previamente, en el imaginario surrealista son habituales las connotaciones sexuales asociadas a la langosta. Las vemos en la fotografía de 1939 de George Platt Lynes, en la que el propio Dalí compartía escenario con una modelo desnuda cuyos genitales aparecían cubiertos por una langosta “en lugar de, quizá, la tradicional hoja de parra o de higuera de raigambre bíblica” (Muñoz Pérez, 2018) (Ilustración 22). Como consecuencia, el estampado del animal daliniano dota al Vestido Langosta de Schiaparelli de cierta tensión erótica, pues para Dalí la langosta connotaba sexualidad y aquí esta se veía enfatizada por la posición del estampado en el diseño —justo con su arranque en la zona de los genitales de quien lo viste (Bermeo, 2010)— y su tamaño dentro del faldón, que se extiende en caída hasta los pies, y adquiere, por tanto, mayor dimensión que cualquiera de los otros elementos componentes del diseño.



Dibujo para el corto "Destino"
Salvador Dalí, 1947



Brazalete de Langosta
Salvador Dalí, 1949



El sueño de Venus
George Platt Lynes, 1939

Ilustración 22. El simbolismo de Dalí: La langosta (Elaborado por la autora)

CASO DE ESTUDIO 2: VESTIDO ESQUELETO, 1938

Descripción y análisis contextual

El Vestido Esqueleto, también conocido por su nombre en inglés *Skeleton Dress*, es un vestido de noche negro, largo hasta el suelo y ceñido al cuerpo, realizado por la diseñadora Elsa Schiaparelli en colaboración con el artista Salvador Dalí para la colección *Le Cirque* en 1938. Actualmente forma parte de los fondos del Victoria & Albert Museum de Londres, pero en sus orígenes perteneció a la actriz norteamericana Ruth Ford, hermana del poeta surrealista Charles Henri Ford, a quien se lo regaló Edward James, patrocinador de Dalí y del movimiento surrealista.

El vestido cubre a la portadora desde las muñecas hasta los tobillos. Este aspecto de cobertura total del cuerpo que lo viste junto a su ajustada silueta contribuyen al surrealismo de la prenda, que actúa como una "segunda piel" de la mujer (Pincus, 2021). El Vestido Esqueleto presenta un acolchado que reproduce la forma de los huesos humanos, en particular la caja torácica, las vértebras, la cadera, los huesos de las piernas y los brazos en la parte frontal, pero también la columna y cada una de sus vértebras en la parte posterior (Ilustración 23).



Ilustración 23. Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli, 1938 y algunos detalles (Victoria & Albert Museo)

El año en el que el vestido fue confeccionado, 1938, fue especialmente turbulento en el mundo. Los primeros coletazos de la Segunda Guerra Mundial se vislumbraban en el horizonte de Europa y aún quedaban resquicios de la Gran Depresión en Estados Unidos (Shim, 2019). En este contexto sociopolítico, Schiaparelli continuó utilizando influencias surrealistas en su trabajo como modista. Concretamente en la colección *Le Cirque* (1938), se inspiró en muchos elementos circenses caprichosos, desenfadados, coloridos e incluso divertidos (Ilustración 24), vinculados directamente con el carácter alegre del mundo del circo que, sin embargo, contrastaban con el sentido más macabro del arte y el diseño que muestra el Vestido

Esqueleto, derivado de su apuesta por traer a primer plano, sobre la superficie elegante y sinuosa de la prenda, los huesos que le dan nombre.



Clips de Avestruz
Schiaparelli, 1938



Conjunto nocturno
Schiaparelli, 1938



Vestido de noche y velo
Schiaparelli, 1938



Set de noche
Schiaparelli, 1938

Ilustración 24. Piezas de la colección Le Cirque

La obra de Dalí fue la que realmente inspiró el vestido esqueleto e incluso podríamos afirmar que lo ideó, ya que fue él quien entregó a Schiaparelli un dibujo de una mujer con un vestido ceñido al cuerpo, pero con la caja torácica y los huesos de la cadera al descubierto en 1938. Con este dibujo, adjuntó una nota que decía: “Querida Elsa, me gusta enormemente esta idea de los “huesos por fuera” ...” (*Schiaparelli & the artists - Salvador Dalí, s. f.*). Dalí, además, utilizó a menudo figuras humanas en su propio arte, que presentaban extremidades y proporciones deformadas y que pudieron servir de inspiración para este diseño (Ilustración 25).

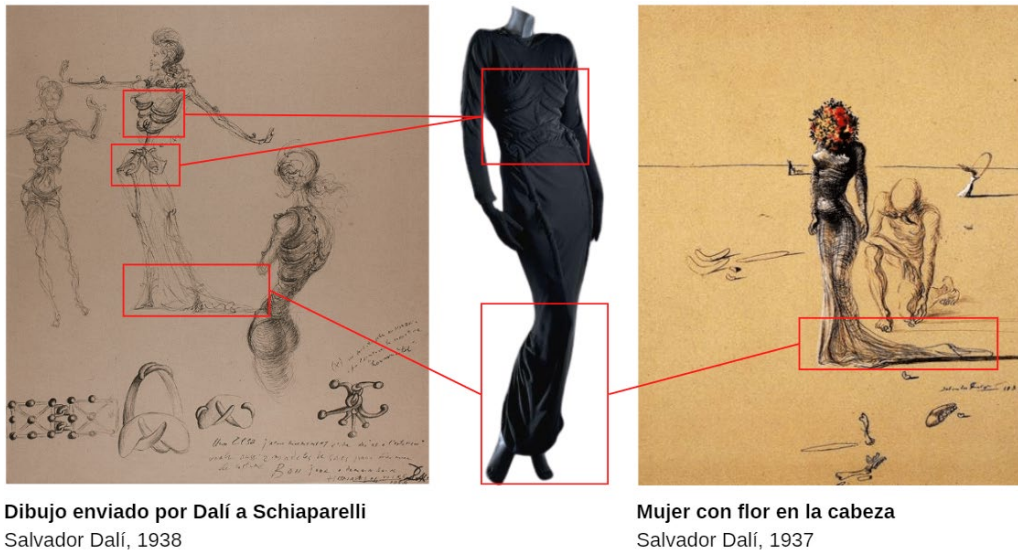


Ilustración 25. Dalí, inspiración para el Vestido Esqueleto (Elaborada por la autora).

El Vestido Esqueleto se puede considerar como un emblema de la Casa Schiaparelli, porque refleja de forma clara su estética que combina, por un lado, una apuesta por lo vanguardista en cuanto al diseño y, por otro, mantiene un tinte clásico en lo que a construcción y silueta se refiere. La propia Elsa dijo en una entrevista para el *New York Times* en 1939 que creía: “en una estricta pulcritud tanto en la ropa de día como en la de noche, sus líneas simples acentuadas por un toque original” (Woolf, 1939, p. 69), una forma de entender el diseño de moda de la que es buen referente el caso que aquí nos ocupa.

Volumen y forma

En 1938 se vivió un periodo de transición entre la ya mencionada Gran Depresión americana y la no menos catastrófica Segunda Guerra Mundial. Ante esta tesitura, la moda femenina se volvió exuberante en todos los sentidos: los colores eran vibrantes, los accesorios rozaban el surrealismo y se popularizó el uso de sombreros, en gran medida debido a los diseños de Schiaparelli (Shim, 2019).

Sin embargo, la silueta generalizada en la época era sencilla, limpia y sofisticada. Los dobladillos empezaron a caer por debajo de las rodillas y los hombros comenzaron a estructurarse evolucionando hacia la icónica manga abullonada (Pincus, 2021). El Vestido Esqueleto reflejaba ampliamente este canon estético, ejemplificado en su característica silueta de lápiz, es decir, un contorno sencillo y sofisticado con hombros ligeramente anchos, muy popular durante la mayor parte de la década de 1930 (Shim, 2019).

El cuerpo ideal de esos años era algo menos aniñado y juvenil que el de los 20 que había tendido a la androginia, a partir de la asunción de la lección de Cézanne, que basaba la definición de toda composición en forma simples como el cilindro, la esfera y el triángulo. En 1930 los vestidos de noche apostaron por las curvas sutiles y el remarcar las cinturas altas (Shim, 2019). El vestido esqueleto encaja perfectamente en la silueta ideal de principios de época, pero en 1938, año en que la Casa Schiaparelli lanzó la colección *Le Cirque* a la que pertenecía la pieza, ya se vislumbraba un cambio de silueta de cara a la inmediata entrada en los años 40, en la que el ideal de cuerpo de reloj de arena empezó a dominar la esfera de la vestimenta casi una década antes del New Look de Dior de 1947, como ya se ha mencionado en el caso de estudio anterior (Ilustración 26).

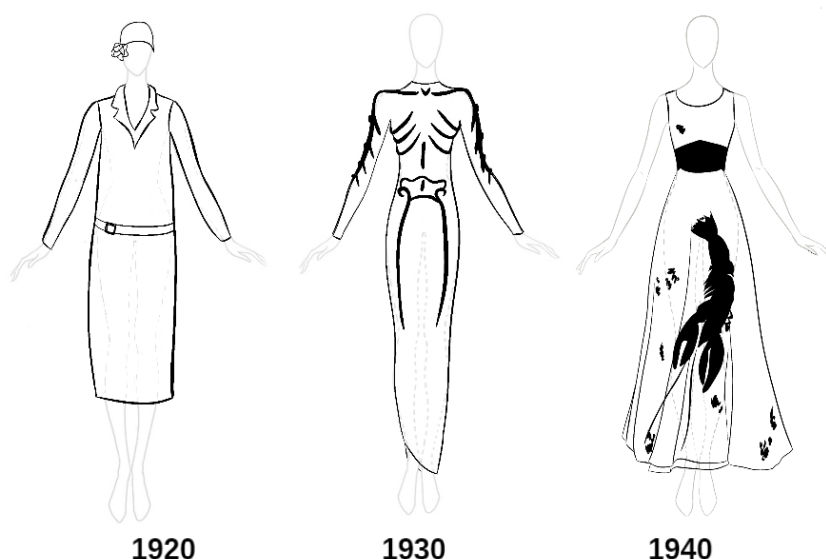


Ilustración 26. Comparativa de la silueta femenina en 1920, 1930 y 1940 (Elaborada por la autora).

Tejido

El Vestido Esqueleto está elaborado en crepé de seda y adornado con acolchado de trapunto y guata de algodón. El crepé es un tejido suave, de apariencia granulada y superficie rugosa. El entrecruzado de los hilos hace que su acabado sea ligeramente rizado (Cagiao, s. f.). En este caso es un crepé de seda, también conocido como crepé de china, haciendo que el acabado del vestido sea liso y mate y la apariencia granulada casi imperceptible. Es un tejido con mucho cuerpo y buena caída, proporcionando un movimiento ligero y elegante y ajustándose a la perfección a la piel.

En el caso del Vestido Esqueleto el crepé es casi transparente, tal y como se muestra en un video compartido por el Victoria & Albert Museum de Londres en el que se encuentra expuesto (Stanfill, 2021). Debido al hecho de su transparencia, Schiaparelli creó una enagua de tirantes finos, también en crepé de seda negro, para portar por debajo del vestido.

Los detalles que convierten el vestido esqueleto en una joya surrealista consisten en un acolchado que recorre el torso y la espalda del vestido imitando los diferentes huesos que constituyen un esqueleto humano. Podemos ver tanto los huesos de las piernas, costillas, clavícula y brazos en el frente, como la columna vertebral en la espalda que en conjunto no hacen sino materializar la idea de un exoesqueleto, popularizada por Dalí.

Para crear este efecto de huesos que sobresalen, los diseñadores utilizaron una técnica de acolchado trapunto. Este método consiste en coser los contornos de la figura a través de dos capas de tela y después insertar relleno de algodón entre las capas para crear el volumen.

Asimismo, Schiaparelli dio importancia en este diseño a la comodidad de la prenda, no sólo por el tipo de tejido utilizado, que evoca la especialidad de la diseñadora en la ropa deportiva, sino también por los cierres añadidos en la zona de los hombros y laterales en forma de cremalleras (Ilustración 27). De hecho, Schiaparelli fue la primera en incluir cremalleras visibles en sus vestidos en 1935, “no solamente con sentido utilitario o funcional, sino con claro objetivo decorativo, llegando a tintar cremalleras de diferentes colores para incorporarlas a sus diseños” (Fernández González, 2012). Aunque en aquella época lo habitual era que las cremalleras sólo se incluyesen con fines funcionales, en el Vestido Esqueleto estas se convierten en una característica más del diseño, un nuevo elemento de acabado (Stanfill, 2021).

Igual que las técnicas experimentales y vanguardistas de los artistas surrealistas, Schiaparelli jugó con la superposición de tejidos, los acolchados y las innovaciones disponibles en la época para hacer de un elegante traje de noche de alta costura con “vulgares” cremalleras, una pieza surrealista más.



Ilustración 27. Vestido Esqueleto, detalles de enagua y cremalleras.

Color

El Vestido Esqueleto está elaborado completamente en color negro. Este color contrastaba con el resto de los modelos elaborados para la colección *Le Cirque* (1938), que contaban con tonos vivos, rosas y azules pastel, botonería con motivos circenses de colores alegres... El negro, usado simbólicamente para representar la oscuridad y el luto, estuvo ligado a la alta cultura durante el siglo XX. En la moda, es un color que hasta la fecha se relaciona con elegancia, sobriedad y es de los favoritos en todo tipo de prendas.

Como ya se ha mencionado con anterioridad, el momento en el que se diseñó y realizó el vestido, 1938, fue especialmente turbulento debido a la ya pasada Gran Depresión y la futura Segunda Guerra Mundial. Además de esto, en España se estaba desarrollando la Guerra Civil, que no acabaría hasta un año después de que el diseño saliera a la luz.

Podemos afirmar entonces que estos hechos afectaron al artista Salvador Dalí como se puede observar en su producción artística. En esta época el pintor muestra su preocupación por la guerra oscureciendo la gama cromática de sus pinturas. En sus obras de entre 1938 y 1941 predomina un cromatismo lúgubre poco frecuente hasta el momento (Ilustración 28). En consecuencia, el tinte macabro del Vestido Esqueleto, sumado a su dramático color negro, puede explicarse como una forma de representación de las muertes de numerosos seres humanos durante las guerras y el clima de oscuridad y desasosiego de ellas derivado, que muchos artistas vanguardistas plasmaron.

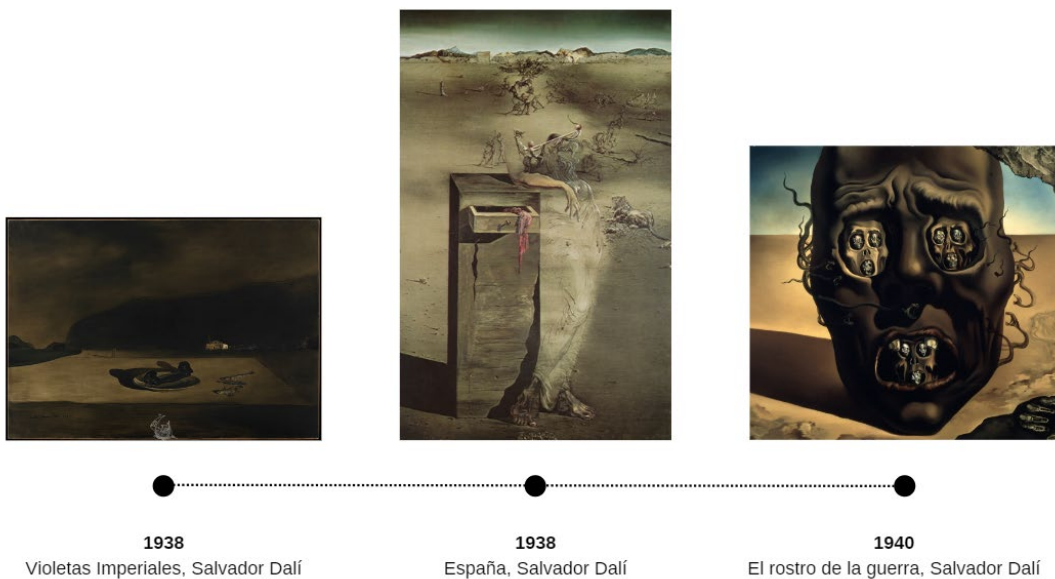


Ilustración 28. El uso del negro en producción artística de Dalí.

Simbología

En el caso del Vestido Esqueleto, al igual que en el anterior Vestido Langosta, puede apreciarse la idea de llevar al exterior los huesos, “desnudar al ser humano de lo accesorio, incluida su carne y sus órganos, para mostrar lo secreto, profundo y escondido de su ser” (Muñoz Pérez, 2018, p. 307). En esta pieza no es, sin embargo, el exoesqueleto de un animal lo que se saca fuera, sino que, es el propio esqueleto humano el que emerge hacia el exterior: la imagen de una columna vertebral y la caja torácica a ella unida a través de un relieve acolchado, así como los huesos de piernas y brazos.

Asimismo, esta pieza es un reflejo en sí misma de un gusto o culto típicamente surrealista, por la muerte, por lo putrefacto, lo esquelético o lo inquietante, que se aleja de los convencionalismos artísticos y sociales comunes hasta ese momento. No obstante, con el Vestido Esqueleto, Schiaparelli va más allá no solo de las normas, principios o formas de conducta convencionales de su época, sino también del concepto mismo de indumentaria que, de acuerdo con María Elena Palmegiani:

Invita a una transformación física y puramente material que, cómplice el vestido, cambia radicalmente la esencia de la mujer que lo lleva para que se vuelva otra cosa: aparición, fantasma, esqueleto etc. (Palmegiani, 2018, p. 79).

Además de la tendencia oscura que habían tomado las pinturas de Dalí y otros artistas surrealistas vanguardistas a consecuencia de los periodos bélicos, puede observarse en el autor español, ya desde mediados de los años treinta, una obsesión con este asunto tétrico, del que es exponente su obra *Les chants de Maldoror* (1934) (Muñoz Pérez, 2018, p. 307) (Ilustración 29). *Les chants de Maldoror* es un libro ilustrado, con la idea de combinar un texto de autor con las ilustraciones del artista. Lo conforman un conjunto de treinta heliograbados y doce viñetas que fueron realizados por Dalí entre 1933 y 1934 para ilustrar el libro de Isidore Ducasse, conde de Lautréamont, “una obra rebelde y provocativa, reconocida por los surrealistas como una obra maestra de la historia de la literatura” (*Les Chants de Maldoror*, 2010). El libro estaba lleno de escenas de violencia, perversión y blasfemia; el trabajo de Dalí para ilustrar esta obra no se quedó atrás, pudiendo observarse en ellos una serie de motivos por excelencia del artista: relojes blandos, zapatos que mutan y calaveras deformadas junto a cuerpos esqueléticos macabros (Montgomery & Suzuki, 2004, p. 98). De acuerdo con la Fundació Gala-Salvador Dalí, los temas que predominan en esta serie de grabados son: “la sexualidad, la crueldad y la muerte” (*Les Chants de Maldoror*, 2010), aspectos que se verán también reflejados en el Vestido Esqueleto.

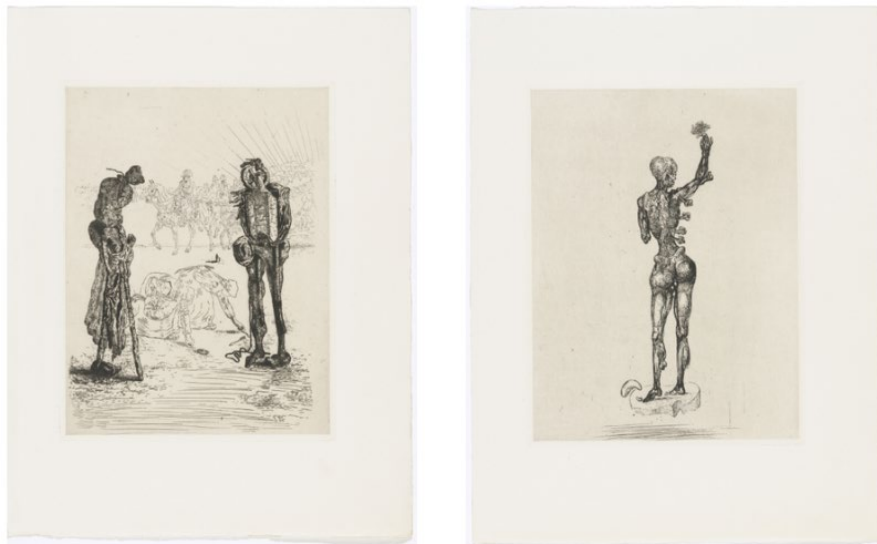


Ilustración 29. Figuras en *Les Chants de Maldonor*, 1934

CASO DE ESTUDIO 3: VESTIDO LÁGRIMAS Y VELO, 1938

Descripción y análisis contextual

El Vestido Lágrimas es un vestido de noche, acompañado por un velo para la cabeza. Fue elaborado en febrero de 1938 por la pareja formada por el pintor Salvador Dalí, a quien se debe el estampado, y la diseñadora Elsa Schiaparelli (Ilustración 30). De hecho, esta pieza es una de las más conocidas que resultó de su trabajo conjunto (Frederick, 2021). Actualmente forma parte de la colección del Victoria & Albert Museum de Londres por donación de Ruth Ford, a quien ya presentamos en el caso de estudio previo.

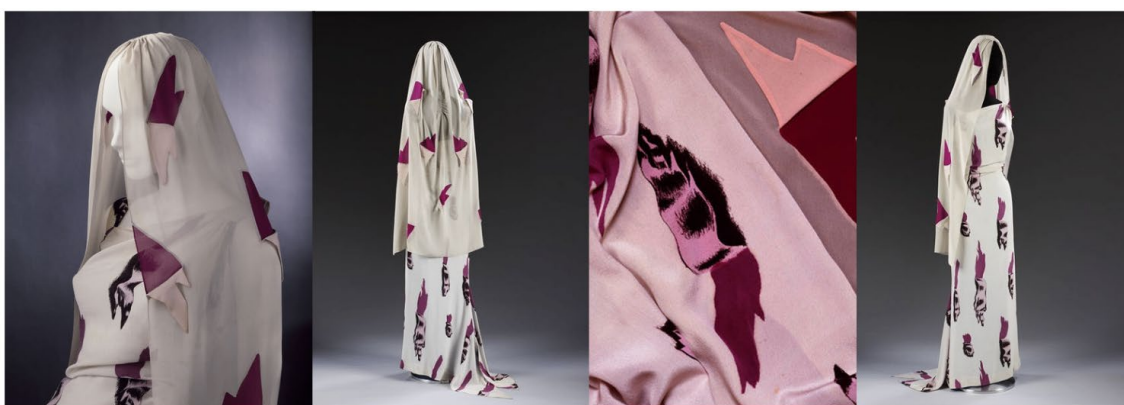
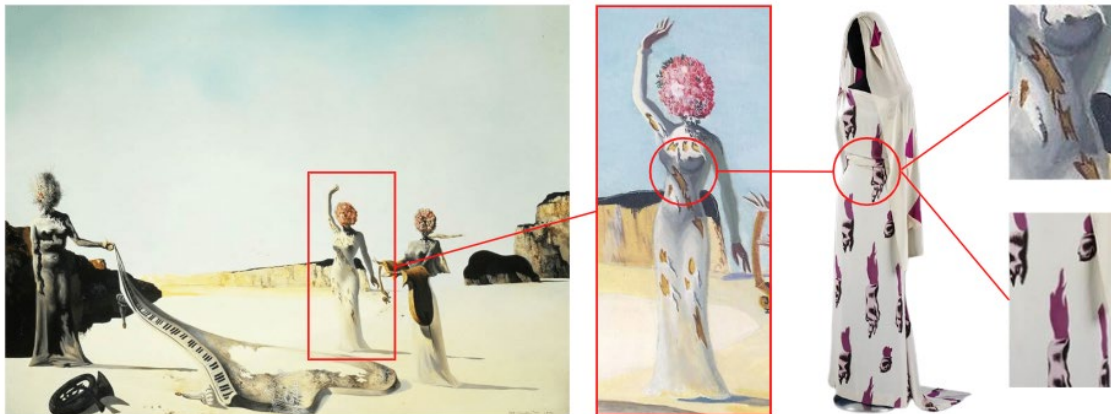


Ilustración 30. Vestido Lágrimas de Elsa Schiaparelli, 1938 y algunos detalles (Victoria & Albert Museum)

Originalmente el Vestido Lágrimas era de color azul pálido, pero hoy en día se ha desvanecido a blanco (Bermeo, 2010, p. 6). El estampado imita rasgaduras en tonos rosa y magenta que crean un efecto ilusorio de piel aflorando por ellas (Bermeo, 2010, p. 6). Estas rasgaduras, así como el vestido al completo se inspiran en la obra de Dalí titulada *Tres jóvenes surrealistas sostienen en sus brazos la piel de una orquesta*, de 1938. Esta pintura representa a tres mujeres en un paisaje árido y desértico, con flores cubriendo sus rostros. Dos de ellas sostienen instrumentos blandos, como derretidos; pero es la figura del medio en la que se inspira el Vestido de Lágrimas. Si se observa con detenimiento, se puede apreciar que se trata de una figura femenina que parece cubierta por un vestido de color claro, pero en realidad, este es una mezcla de su propia piel y algún tipo de prenda que cubre su cuerpo (Ilustración 31).

En el cuadro podemos ver, además, que los desgarros de la prenda se asemejan a una piel desollada. Este motivo se convierte en la base del diseño del estampado del Vestido Lágrimas que Schiaparelli y Dalí transforman en un trampantojo magenta y rosa con los rotos delicadamente recortados del velo y posteriormente

forrados (“*Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skins of an Orchestra*”, s. f.).



Tres jóvenes surrealistas sostienen en sus brazos la piel de una orquesta.
Salvador Dalí, 1938

Ilustración 31. Inspiración para el Vestido Lágrimas en una obra de Dalí (Elaborada por la autora).

Este vestido formaba parte de la famosa colección *Le Cirque* de Schiaparelli de 1938, al igual que el caso de estudio anterior, cuyo desfile generó una gran cantidad de publicidad. En general, los vestidos de *Le Cirque* estaban decorados con acróbatas y animales, incluso los botones estaban elaborados en estas formas que se inspiraban en el mundo circense que daba nombre a la colección y que también había sido fuente de inspiración para pintores como, por ejemplo, Picasso en su estancia en París a principios del XX.

Las modelos llevaban sombreros de payaso y bolsos con forma de globo. Los vestidos Lágrimas y Esqueleto, analizado en el anterior caso de estudio y también perteneciente a esta colección, debieron ser doblemente impactantes entre toda esta conjunción de colores y temas alegres (*The Tears Dress*, s. f.). El mecenas de Dalí, Edward James, regaló estos vestidos a la ya mencionada Ruth Ford, hermana del poeta surrealista Charles Henri Ford. El hecho de que tanto este vestido como el anterior fueran adquiridos por parte de Ford no es sino una señal más del grado de integración de Schiaparelli en la comunidad de artistas surrealistas de la época.

Volumen y forma

El Vestido Lágrimas consta de un cuerpo sin mangas como elemento principal, largo hasta el suelo y ajustado al nivel de la cintura. Por la parte posterior, su volumen se extiende en dos colas puntiagudas, como si se arrastrara ligeramente por detrás de

la portadora (Frederick, 2021). Tiene un amplio escote barco y cae con gracia sobre el pecho desde un hombro izquierdo fruncido y otro derecho que se sujeta sobre el hombro con una correa. Escote barco es el término utilizado para llamar a aquel que, como su propio nombre indica, se asemeja a la parte inferior y redondeada de una embarcación.

Como ya se ha mencionado en el caso de estudio previo, en el que se analiza el Vestido Esqueleto coetáneo a esta pieza, esta silueta sencilla, carente de volúmenes artificiales, ceñida al cuerpo de la portadora marcando sus curvas, es típica de los vestidos de noche de principios de la década. Igual que en el caso del Vestido Esqueleto, ambos se diseñaron y presentaron hacia el final de esta década, cuando las cinturas marcadas y los volúmenes en la falda indicaban un cambio de tendencia. A diferencia del Vestido Esqueleto o del Vestido Langosta, la parte superior de esta prenda rompe con la simetría del volumen muy visible en la forma de resolver el cuello, pero no en el faldón o el velo.

Este último es el otro elemento clave del diseño, un velo fruncido que cae con gracia desde la parte superior de la cabeza hasta el muslo y está repleto de lágrimas a juego con las que pueblan el resto del cuerpo (Plevin, 2018). Además del velo, el conjunto se completaba con unos guantes en rosa pastel, con volantes desde el dorso hasta el codo (Ilustración 32).

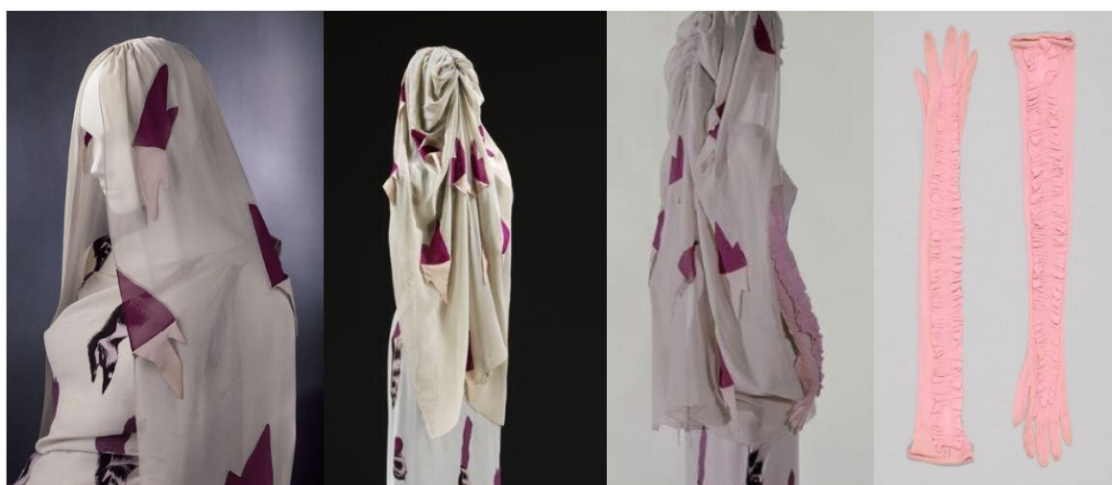


Ilustración 32. Velo y Guantes que acompañan al Vestido Lágrimas (Victoria & Albert Museum)

Tejido

El Vestido Lágrimas está confeccionado en rayón viscosa y mezcla de seda marroquí y adornado con estampados en trampantojo. Este mismo tejido conforma el

velo que acompaña a la pieza. El velo a juego tenía un diseño similar al del vestido, pero mientras el diseño del vestido era un diseño ilusionista con los estampados directamente impreso en la tela, los rotos magenta y las tiras rosa pálido del velo eran recortados y añadidos a modo de apliques. Aunque los apliques estaban recortados con formas duras y geométricas, menos orgánicas que los desgarros impresos del vestido, conseguían añadir otra dimensión al diseño, que sobresalía del plano de la tela para invadir el espacio y dotar de mayor realismo al resultado (Arriaga, 2013). Los desgarros reales de la capa/velo y los desgarros ficticios del vestido crean una tensión visual entre lo que es real y lo que no lo es. Aunque percibiéramos el estampado del vestido como un mero adorno, el velo seguiría negándolo y mostrando la realidad (Ilustración 33).



Ilustración 33. Estampado en trampantojo del vestido y aplique del velo.

El rayón está considerado el primer tejido manufacturado y se utilizó como seda artificial hasta 1924, cuando se rebautizó con ese nombre y en Europa se le conoce como Viscosa (Kadolph & Langford, 2012). El uso de este material en lugar de la seda, que era el estándar en la alta costura, es otra muestra más de la experimentación de la diseñadora con nuevos materiales, en lugar de mantener los tejidos tradicionales de la alta costura.

En el Vestido Lágrimas volvemos a encontrar la presencia de un cierre a modo de cremallera de plástico blanco, un material que como se ha mencionado con anterioridad, era nuevo en la moda de la época y que, Schiaparelli utilizó como elemento funcional y decorativo (Fernández González, 2012).

Color

El Vestido Lágrimas era, en su creación, de color azul cremoso, ahora desteñido por el paso tiempo hasta llegar a una tonalidad de blanco roto, tal y como ya señalamos en la contextualización (Plevin, 2018).

El estampado que se repite a lo largo del vestido presenta una especie de "lágrima" que da nombre a la prenda. Este estampado fue diseñado por el propio Salvador Dalí. Las "lágrimas" se encuentran impresas en rosa, magenta y negro con una orientación y color de sus dos partes principales (el desgarró y el vacío) que favorece la visión de la ilusión de rotura de la tela (Frederick, 2021). A lo anterior hay que añadir que los diseñadores utilizaron contornos oscuros alrededor de las tiras rosas y dentro de ellas como efectos de sombra que sugieren que estas partes cuelgan como jirones (Arriaga, 2013). El uso del color en ambas partes no es aleatorio, pues se reserva la tonalidad más oscura para el vacío y la más clara para la tela rota tanto en el velo como en el vestido.

No obstante, el uso de los colores no es realista si lo que la diseñadora y el artista intentaban representar eran las lágrimas que dan nombre al vestido. Por el contrario, si se trataría de una representación fiel si se representaran jirones o desgarró de piel. Además, las tonalidades escogidas, todas en una paleta de rosas, se acercarían al color por excelencia de la diseñadora, el *rosa Shocking*.

Simbología

Elsa Schiaparelli se inspiraba en el mundo que la rodeaba, teniendo en cuenta el arte y la cultura a la hora de diseñar sus prendas, y el vestido Lágrimas no fue ajeno a esta cuestión. La influencia del surrealismo fue fundamental en el diseño del vestido algo que, en parte, es consecuencia directa de la colaboración de Dalí en su elaboración (Voorhies, 2004).

Hay múltiples teorías que tratan de explicar el significado de esta prenda. Algunas se focalizan en la fecha de su creación y su contexto marcado por los conflictos bélicos y su poderosa influencia en el mundo del arte.

De acuerdo con William Bermeo “este vestido es [...] un ejemplo de la disolución de las barreras entre cuerpo y vestido” (2010, p. 6). Esta disolución la representaba en el campo pictórico el personaje central de la obra de Dalí *Tres jóvenes surrealistas sostienen en sus brazos la piel de una orquesta*, considerada la fuente de inspiración principal del diseño. También pudo ser un referente *Primavera Necrofílica* de 1936, en la que puede verse una figura femenina que porta un vestido similar al analizado, con su cabeza sustituida por un buqué floral, al igual que en la pintura anterior que, de alguna manera, también se traslada al diseño del velo del Vestido de Lágrimas y su destacado fruncido concentrado en la parte posterior para mantener la funcionalidad de la prenda. Ese mismo año, Dalí pinta también *El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre*. En esta obra puede observarse que, al igual que en las anteriores, se confunde al observador con telas destrozadas que no se diferencian del tono de la piel, más bien, se camuflan con ella, así como con cabezas que desaparecen y son sustituidas por flores (Muñoz Pérez, 2018, p. 309) (Ilustración 34).



Ilustración 34. Figuras en la obra de Dalí que inspiraron el Vestido Lágrimas.

Con estas representaciones el pintor surrealista busca la reacción del espectador ante “opuestos tales como la necrofilia, la fantasmagoría o la putrefacción, por un lado, frente a primavera, flor, nacimiento o color, por otro” (Muñoz Pérez, 2018, p. 309). Tanto en las pinturas como en el Vestido Lágrimas, la oposición de contrastes y la provocación que esto incita, se alían para generar un efecto de sorpresa en el que observa.

El Vestido Lágrimas está lleno de simbolismo, pero al igual que en toda obra surrealista, parte de su significado depende de quién observa y no sólo del que produce la obra y de ahí parten las diferentes interpretaciones. Sabina Stent, por su parte, afirma que este vestido puede entenderse como la vía utilizada por Schiaparelli para mostrar en la moda “la violencia ejercida sobre las mujeres, ya que presenta el cuerpo femenino como un objeto frágil hecho de material delicado” y roto en múltiples partes (2011, p. 80). Sin embargo, de acuerdo con las palabras de Muñoz Pérez:

Lo que en la mente misógina del hombre surrealista es signo de dominación y triunfo y, por tanto, de sumisión, en el caso de la mirada feminista de Schiaparelli se convierte en orgullo ante la no derrota y la subsecuente capacidad de sobrevivir, innata a la mujer en los contextos patriarcales (2018, p. 309).

CASO DE ESTUDIO 4: ABRIGO DE TARDE, 1937

Descripción y análisis contextual

En 1937, el artista, poeta y cineasta francés Jean Cocteau ofreció a Elsa Schiaparelli un dibujo que inspiró a la diseñadora a crear un abrigo de tarde (Ilustración 35). Bordado por la Maison Lesage, esta pieza formó parte de su colección de Alta Costura de otoño de 1937 y actualmente se encuentra en exposición en el Victoria & Albert Museum de Londres (*Evening Coat*, s. f.).

Maison Lesage es una compañía fundada en 1924 dedicada a la creación de bordados opulentos para alta costura, prêt-à-porter y accesorios que requieren innumerables horas de trabajo y una serie de habilidades excepcionales (*Maison Lesage*, s. f.). Durante la época de los años 30 esta casa trabajó asiduamente con *maisons* como la de Schiaparelli y Chanel, con la que aún colabora en la actualidad.

La pieza por analizar fue encargada por la vizcondesa Doris Castlerosse a la sede londinense de Schiaparelli, abierta en la calle 36 Upper Grosvenor de Londres en 1934. Doris Castlerosse era una de las principales personalidades de la sociedad de la capital inglesa en los años treinta, muy amiga de Cecil Beaton para la que posó en varios retratos fotográficos.



Ilustración 35. Abrigo de tarde de Elsa Schiaparelli, 1937 y algunos detalles (Victoria & Albert Museum)

Este abrigo de tarde de 1937 poseía una serie de bordados en la espalda que creaban una ilusión óptica. Estos bordados definían los perfiles de dos rostros femeninos enfrentados que, a su vez, parecieran ser el contorno de un jarrón. Esta

imagen, llamada Jarrón de Rubin, había sido creada por el psicólogo danés Edgar Rubin en 1915, pertenece a una famosa serie de ilusiones ópticas cognitivas y fue elaborada como un ejemplo de ilusiones de figura y fondo que posteriormente también estudió la Gestalt. Encima de esta imagen se tejieron rosas confeccionadas en cinta de seda en distintos tonos rosados y con hojas verde pálido en hilo de seda satinado (Jefferies, 2021).

La pieza resultante de esta conjunción de artistas fue un abrigo tobillero de tejido jersey de seda en color negro. De este mismo modelo se realizó otra pieza que actualmente se haya en la colección del Museo de Arte de Filadelfia, igual que gran parte del legado de Schiaparelli (*Evening Coat*, s. f.). Sin embargo, ambos modelos poseen una serie de diferencias. La pieza de Filadelfia ha perdido su color negro original hasta llegar a un tono medio-lavanda y el bordado de la espalda descrito anteriormente difiere ligeramente. En el ejemplo del V&A Museum, los apliques de rosas son más profusos y cubren los hombros; el cuello es más bajo y el motivo de la columna tiene cuatro pliegues imitados en lugar de los cinco del ejemplo de Filadelfia (Ilustración 36).



Ilustración 36. Comparativa entre el modelo de Abrigo de tarde que se custodia en el Victoria & Albert Museum de Londres, a la izquierda, y el del Philadelphia Museum of Art, a la derecha (Elaborada por la autora).

Esta prenda es uno de los mejores ejemplos de la estrecha colaboración de Schiaparelli con Jean Cocteau, pero no la única. Cocteau realizó una serie de dibujos para Schiaparelli que se tradujeron en sendos diseños para un traje de chaqueta y el mencionado abrigo. Ambas piezas se presentaron en la colección de otoño de 1937 (*Evening Coat*, s. f.).

Volumen y forma

El Abrigo de Tarde mide 144cm de largo, cubriendo todo el cuerpo de quien lo vista hasta los tobillos (*Evening coat*, s. f.). Posee una silueta rectilínea, con un ligero entalle en la cintura, realzando una silueta vertical, esbelta y con curvas naturales.

Los cortes rectilíneos y los hombros cuadrados a la par que rígidos nos acercan a la década de los cuarenta, en la que al influjo de la militarización de la sociedad se unió la escasez de materiales que permitieran desarrollar propuestas ambiciosas en el campo del vestir. En consecuencia, los diseños como este intentaban mantener ciertas pautas de estilo con un tono austero como característica principal (Zelaya, 2018).

Los abrigos y gabardinas eran populares entre la indumentaria militar de los soldados y comenzaron a ser utilizados por las mujeres como prendas diarias que, además, podían usarse durante varias temporadas sin ser reemplazadas (Zelaya, 2018). El toque femenino de la prenda se aplicaba en la zona de la cintura, generalmente ajustada para favorecer una figura de reloj de arena.

En la parte frontal, el abrigo tiene un ligero escote sin cuello definido por solapas cortas y pequeñas, sin piel ni pelo de animal, algo que era muy popular en la época.

El cierre se realizaba a través de un innovador botón ladeado de cerámica que oculta un gancho metálico en la parte inferior. El botón, grande y de color negro, representa una falda de volantes levantada de donde salen unas piernas de mujer con los pies en punta (Ilustración 37).



Ilustración 37. Botón del Abrigo de tarde.

Los botones fueron uno de los sellos distintivos de Elsa Schiaparelli y de su imaginativa forma de concebir el diseño. De acuerdo con Nuria Luis para un artículo en la revista *Vogue*, para la diseñadora “los botones eran un arte en sí mismo” (2020) y así se puede ver en este caso. La italiana utilizó en muy contadas ocasiones los botones de formas redondas ordinarias, dejando clara su animadversión hacia ellos. En su vocabulario alineado con los surrealistas, unos botones podían tomar forma de labios, de tambores, de zanahorias y caracoles (Luis, 2020), es decir, podían ser un objeto surrealista en sí mismos.

Tejido

El abrigo, de acuerdo con el Victoria & Albert Museum se elaboró en un tejido denominado “jersey de seda”, un tipo de tejido de punto muy ligero que no se asemeja al tejido que puede observarse en las imágenes de la pieza (*Evening Coat*, s. f.). Sin embargo, en el modelo de Abrigo de Tarde depositado en el Philadelphia Museum of Art, figura que la prenda está elaborada en rayón, un tejido ya mencionado en anteriores casos de estudio que puede imitar el tacto de la seda y tiene una apariencia mucho más acorde a lo que se percibe en las fotografías (*Woman's Evening Coat*, s. f.).

El motivo de la espalda, como ya se ha mencionado, diseñado por Jean Cocteau y bordado por la Maison Lesage, consistía en dos perfiles faciales enfrentados bordados en hilo metálico dorado de seda formando un jarrón del que parecían sobresalir rosas, también de seda, y hojas de hilo verde que se extendían por la parte superior de la espalda y los hombros. Los labios rojos de los dos rostros se trabajaron en cinta metálica plana. Estas formas simples de caras en perfil femeninas se completaban con unos ojos azules bordados a punto satén con hilo de seda, coronados con bisutería azul (Ilustración 38).

Interiormente, el abrigo estaba forrado con seda verde mar que actualmente no se encuentra en buen estado de conservación y la entretela era de lana negra. La pieza conserva una etiqueta manuscrita en la que puede leerse Schiaparelli London y el número 4995 (*Evening Coat*, s. f.) .



Ilustración 38. Detalles bordados.

Color

El Abrigo de Tarde es completamente de color negro, sin embargo, el bordado trasero está lleno de color. Como se ha mencionado con anterioridad, el contorno del “dibujo” está realizado en su totalidad en hilo metálico de color dorado. La parte correspondiente al bordado de los ojos está elaborada en un color azul intenso, con un aplique de bisutería en la misma tonalidad. De igual forma, los labios bordados en seda son de un profundo color rojo carmesí.

Los apliques de seda que conforman las rosas son color rosado, dando la sensación de tener diferentes tonalidades de esta paleta. Tal y como explicamos con anterioridad, el rosa era el color por excelencia de la diseñadora, llegando a nombrar una tonalidad de rosa para sí, el rosa Shocking. Puede distinguirse esa tonalidad en las zonas de color más intenso (una variante de rosa fucsia), de los pétalos.

Al analizar esta colorimetría, es evidente una vez más la utilización de tonalidades realistas, acorde con la figura que se está representando: ojos azules, bocas rojas, flores rosadas... En cuanto al artista, puede comprobarse que Jean Cocteau en pinturas similares a la reproducida en el Abrigo de Tarde utilizó tanto colores llamativos como simples trazos negros que, en el bordado del abrigo, son líneas doradas que contrastan con el fondo oscuro (Ilustración 39).



Ilustración 39. Dos obras de Jean Cocteau: a la izquierda, *Torre Eiffel*, 1939, y a la derecha *Untitled*, 1955.

Simbología

El Abrigo de Tarde pone de manifiesto la preocupación del artista Jean Cocteau por la doble imagen, un motivo al que recurre constantemente en su obra. La doble imagen fascinó especialmente a otros artistas relacionados con el movimiento surrealista. Uno de los ejemplos más destacados es el de Salvador Dalí (*Evening Coat*, s. f.).

De acuerdo con la teoría de la Gestalt, surgida a principios del siglo pasado, “el todo es algo más que la suma de las partes” (Embarba, 2014, p. 3). Esta teoría se rige por una serie de leyes, de las cuales en este estampado puede apreciarse el ejemplo más claro de la ley de la figura-fondo (Ilustración 40), en la que el cerebro del espectador reconoce una figura sobre un fondo, “sin embargo figura y fondo pueden funcionar como fondo y figura respectivamente” (Embarba, 2014, p. 4). Dependiendo de cómo se enfoque la atención, una misma representación se puede ver como figura o como fondo, pero no al mismo tiempo, sino sucesivamente.

En la iconografía daliniana, se puede comprender y apreciar esta teoría y dar un paso más allá a través de su método paranoico-crítico, que fue la gran contribución de Dalí al surrealismo. Este método representó una forma de superación de la escritura automática. Lo que aporta en este método la crítica a la paranoia es la diferenciación

precisa para definir y discriminar. Esto es importante porque la paranoia llevada al extremo conlleva una confusión indefinida, y esto puede llevar al arte abstracto, el cual Dalí aborrecía (Embarba, 2014, p. 14)



Ilustración 40. Ley de la figura-fondo según la teoría de la Gestalt.

Este método se ve perfectamente ilustrado en el bordado del abrigo que nos ocupa, en el que se puede atribuir más de un significado posible a la misma imagen. En el caso del abrigo, en la parte posterior se aprecian dos perfiles debajo de un manojo de rosas. Simula un jarrón lleno de flores y, a la vez, dos enamorados besándose. Cocteau recuperará esta imagen años más tardes, en 1956, para decorar unos objetos de cerámica (Ilustración 41).



Ilustración 41. Percepciones del diseño de Cocteau (Elaborado por la autora).

Se trata de una iconografía que será muy utilizada en el futuro y que el mismo amigo de la modista, Salvador Dalí, utilizará para una de sus joyas que realizará en 1953 y que llamará Tristán e Isolda. Precisamente, Dilys Blum, conservadora de Moda y Textiles del Museo de Arte de Filadelfia y autora de *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli* ha sugerido que el diseño de doble perfil en el reverso del abrigo podría tratarse de la representación de Tristán e Isolda de igual modo que en el caso del broche (Stent, 2011) (Ilustración 42).



Ilustración 42. Broche Tristán e Isolda, Salvador Dalí, 1953.

En el caso de la pieza del artista español, de acuerdo con Palmegiani “la referencia a la ópera wagneriana es evidente ya que los dos perfiles representan a los dos amantes y el cáliz que los une viene claramente a simbolizar el filtro de amor que los condena a la pasión eterna” (2018, p. 81); de hecho, el cáliz junta y a la vez separa a las dos figuras unidas en el amor y la frustración, de igual modo que en el abrigo las dos figuras son separadas por el jarrón de flores.

ANÁLISIS COMPARATIVO

Análisis contextual

Todas las piezas analizadas fueron realizadas en el final de la década de 1930, concretamente todas ellas están diseñadas y elaboradas entre 1937 y 1938. Esta coetaneidad implica que la elaboración de todas ellas se llevó a cabo bajo el influjo de los mismos acontecimientos históricos: los resquicios de la gran depresión y los primeros coletazos de la Segunda Guerra Mundial (Ilustración 43).

En algunas de las piezas, este contexto histórico bélico, lúgubre y triste se ve reflejado en mayor medida. Ejemplos claros son el Vestido Esqueleto y el Vestido Lágrimas.

Por otro lado, todas las piezas pertenecieron a grandes personalidades de la sociedad del momento. Wallis Simpson, Ruth Ford o Doris Castellosse encargaron o en su defecto compraron y portaron estos diseños, haciendo que el nombre de Elsa Schiaparelli y su maison creciera exponencialmente. No es de extrañar, por lo tanto, que esta fuera la época en la que la diseñadora llevara a cabo las piezas más icónicas de su producción artística. También es en este contexto en el cual la diseñadora estableció los lazos más estrechos con el movimiento surrealista y sus principales representantes.



Ilustración 43. Contexto histórico de los diseños analizados.

Volumen y forma

En cuanto a su composición formal y volumétrica, todas las piezas analizadas poseen siluetas clásicas, acordes a la época en la que se crearon. Algunas de las prendas, como el Vestido Esqueleto o el Vestido Lágrimas se enmarcan en la estética de principios de década: sencilla, limpia, marcando las curvas de forma delicada...

Las otras dos, el Vestido Langosta y el Abrigo de Tarde, sin embargo, se acercan a la silueta de la década posterior con cinturas marcadas, una figura que emula la de un reloj de arena, volumen en la parte baja del faldón...

Las piezas poseen además simetría en su forma, a excepción únicamente del Vestido Lágrimas, que difiere de esta tendencia al incorporar un escote y tirantes dispares. Por el contrario, al analizar los estampados y motivos esta simetría no se refleja en todos ellos. Mientras el acolchado trapunto del Vestido Esqueleto y el bordado trasero del Abrigo de tarde son completamente simétricos; el motivo principal del Vestido Langosta y los desgarros estampados del Vestido Lágrimas no respetan esta tendencia formal (Ilustración 44).

Podemos concluir, por tanto, que las piezas analizadas son mayoritariamente clásicas en el diseño y simetría de su silueta, recayendo el peso de la innovación y vanguardia en otros elementos como estampados y adornos.



Ilustración 44. Comparación entre siluetas y simetría (Elaborado por la autora).

Tejido

De igual forma que en el anterior parámetro de análisis, la elección de tejidos para las cuatro piezas tiende a ser muy similar. En todas las prendas está presente la seda: el Vestido Langosta está elaborado en organza de seda, el Vestido Esqueleto en crepé de seda y el Vestido Lágrimas combina la seda con el rayón de igual modo que el Abrigo de tarde.

Son estos dos últimos diseños los más interesantes a nivel material, en ellos se aprecia el gusto de Schiaparelli por la innovación y la experimentación. La utilización del tejido de rayón en vestidos de noche y abrigos es inusual en la época, convirtiendo este hecho en un guiño vanguardista que puede recordar a grandes artistas plásticos de la época en la que nuevas formas de expresión artística fueron usadas y experimentadas, siempre en un esfuerzo por explorar al máximo la libertad creativa.

Por otro lado, puede destacarse también la innovación de la diseñadora para los cierres de sus prendas. Los botones eran piezas artísticas surrealistas en sí mismas y Schiaparelli además fue pionera en la inclusión de cremalleras visibles en sus prendas, no solamente con sentido funcional, sino con un objetivo decorativo, llegando a incluir cremalleras de diferentes colores a sus diseños.

Color

Los colores se han utilizado indistintamente de acuerdo con las necesidades requeridas por el diseño de la prenda. En parámetros generales puede observarse que en la base de los diseños los colores tienden a tonos neutros como el negro y el blanco, mientras que en los motivos bordados o estampados destacan colores mucho más vivos: el Vestido Langosta es de color blanco roto mientras que el fajín y la langosta son de color coral, el Vestido Lágrimas es blanquecino (azulado en su confección) con motivos estampados en diferentes tonalidades de rosa y magenta; el abrigo de tarde, siguiendo el mismo patrón, es de color negro con bordados en tonos rosados, dorados, rojos y azules (Ilustración 45).

El mencionado uso del color en los estampados es mayoritariamente realista, con mirada fotográfica. Los colores utilizados son los mismos que tendrían los objetos representados en la realidad. Esta técnica fue utilizada por los pintores surrealistas, siendo la colorimetría de las prendas analizadas acorde tanto a la pintura surrealista

como a las pinturas llevadas a cabo por los artistas con los que Schiaparelli colaboró para concebirlas.



Ilustración 45. Comparación de la colorimetría de los diseños (Elaborada por la autora).

Simbología

Los diseños analizados fueron realizados en colaboración con dos artistas surrealistas. El Vestido Langosta, y los Vestidos Esqueleto y Lágrimas pertenecientes a la colección Le Cirque fueron realizados en colaboración con Salvador Dalí, mientras que el Abrigo de Tarde fue elaborado de la mano de Jean Cocteau. No es de extrañar, por lo tanto, que el estilo pictórico del artista se pueda entrever en las piezas.

En las colaboraciones con Dalí reconocemos personajes típicos del universo del artista como la mencionada langosta, así como una tendencia muy ligada a este animal que lo obsesionaba en aquel entonces, que consistía en la extracción del esqueleto al exterior del cuerpo (Vestido Langosta y Vestido Esqueleto).

Schiaparelli en sus diseños también juega con la inspiración directa en la obra del artista, siendo el ejemplo más claro el Vestido Lágrimas inspirado en una serie de pinturas de Dalí. El último recurso simbólico de sus colaboraciones puede observarse en la colaboración con Cocteau así como en el Vestido Esqueleto, en el que la inspiración e idea para la prenda nace de un dibujo elaborado expresamente para la diseñadora.

El significado de toda esta simbología presente en las prendas es muy amplio y da pie al debate entre las personalidades e instituciones que se han dedicado a su

estudio. En las piezas de Schiaparelli puede observarse, como si de obras de arte se tratara, la representación del contexto sociopolítico, símbolos disruptivos en la época que evocan la liberación femenina a través de la comodidad y versatilidad, sentimientos de angustia y alegría... (Ilustración 46)

Estas piezas guardan un gran alcance simbólico, alejado de la moda tradicional y comercial así como de convencionalismos sociales. Schiaparelli convirtió la vestimenta en un lienzo en el que trabajó mano a mano con artistas de la pintura para así crear obras que se visten, es decir, que mantienen su utilidad, pero al mismo tiempo son puramente surrealistas y, de este modo y como toda obra surrealista, su significado depende de la mente y los sueños de quien observa.

| | | | |
|--|--|--|---|
|  <p>VESTIDO LANGOSTA</p> |  <ul style="list-style-type: none"> • Langosta como animal icónico del imaginario daliniano. • Tendencia a llevar los huesos al exterior del cuerpo, desnudar al ser humano de lo accesorio. Representado a través de un animal con exoesqueleto. • Connotaciones sexuales debidas al lugar que ocupa en el vestido. |  <p>VESTIDO LÁGRIMAS</p> |  <ul style="list-style-type: none"> • Influencia del conflicto bélico en este diseño a través de las rasgadas. • Disolución de las barreras entre cuerpo y vestido. • Inspirado en obras de Dalí como <i>Primavera Necrofílica</i>. • Representación de la violencia ejercida sobre las mujeres, de la supervivencia femenina. |
|  <p>ABRIGO DE TARDE</p> |  <ul style="list-style-type: none"> • Doble imagen. • Ley de la figura -fondo (Teoría de la Gestalt). • Método paranoico-crítico daliniano. • Posible representación de Tristán e Isolda. |  <p>VESTIDO ESQUELETO</p> |  <ul style="list-style-type: none"> • Tendencia a llevar los huesos al exterior del cuerpo, desnudar al ser humano de lo accesorio. • Gusto surrealista por la muerte, lo esquelético, inquietante... • Influencia de los periodos bélicos. • Simbología ligada a la obra de Dalí <i>Les chants de Maldoror</i>. |

Ilustración 46. Tabla resumen de la simbología identificada en los diseños.

Conclusión

En el presente Trabajo de Fin de Grado se ha realizado un estudio con el fin de descubrir si realmente existió un proceso de convergencia entre la moda de Elsa Schiaparelli y la pintura surrealista, con particular atención a su conexión con el pintor español Salvador Dalí.

Tras una exhaustiva revisión de fuentes bibliográficas y el análisis crítico de un conjunto de modelos de Schiaparelli en base a cuatro parámetros, definidos como contexto, volumetría-forma, color y simbología, hemos realizado una lectura transversal de los mismos, poniendo en relación los cuatro diseños estudiados: el Vestido Langosta de 1937, el Vestido Esqueleto de 1938, el Vestido Lágrimas a conjunto con el velo, también de 1938 y, por último el Abrigo de Tarde de 1937. Esto nos permite extraer una serie de conclusiones que se expresan a continuación.

Los cuatro diseños tienen un interés particular debido a que su creación es resultado de la colaboración de la modista con artistas surrealistas. No obstante, los procesos de transferencia o conexiones entre la pintura y la moda no son en ellos visibles a simple vista. El estudio realizado, tanto escrito como gráfico, nos ha ayudado a revelarlos, a comprender de dónde surge la inspiración para la creación de estas piezas, los materiales, formas y colores utilizados y cuál es la intención de la mente creativa a la hora de diseñarlas, sobre todo, el análisis ha esclarecido si todo este proceso y simbolismo es parejo al de la creación de una obra de arte surrealista.

Asimismo, el trabajo desarrollado pone de manifiesto que las piezas diseñadas por Schiaparelli no solo comparten un proceso creativo similar al de una obra de arte, en el que tienen un papel clave cuestiones contextuales, formales y estéticas, sino que además tienen en común el fin mismo de las obras surrealistas: el trasladar la libertad onírica a la obra y dejar que el espectador la interprete con su propia realidad e imaginación.

Al estudiar el movimiento surrealista, se ha determinado que las representaciones de este abarcan casi todas las disciplinas: pintura, escultura, fotografía, cine... e incluso moda. Se ha visto que tanto las pinturas surrealistas como la moda de Schiaparelli son incongruentes, oníricas y muy originales, muestran pensamientos y deseos considerados indecorosos en su época, plasman imágenes chocantes y evocan sentimientos tremendamente personales puesto que, es el

observador el que con sus vivencias y sueños les confiere un significado tanto en el lienzo pictórico como en la prenda.

Se ha podido comprobar que los diseños de Schiaparelli se construyen de forma clásica, adaptándose a la silueta y formas populares de la época, sin embargo, la modista se ayuda de las propiedades que posee cada tejido, aprovecha las innovaciones materiales disponibles, hace un uso realista del color y aplica un simbolismo puramente surrealista para la creación de obras de arte para ser vestidas que, en su conjunto, se caracterizan por ser puramente vanguardistas, alejadas de la moda comercial, sin escapar de su finalidad utilitaria.

Se concluye pues, que los paralelismos identificados durante el análisis desarrollado entre el arte surrealista y los diseños de Schiaparelli hacen que estos últimos puedan ser considerados obras de arte surrealista. La producción artística de Schiaparelli coetánea al movimiento, sus lazos con los integrantes del mismo, así como la asidua relación de colaboración e inspiración mutua entre modista y artistas plásticos hace que se pueda considerar a Elsa Schiaparelli un miembro más del movimiento artístico.

Además de la respuesta a la hipótesis inicial y las demás preguntas objetivas, con la realización de este trabajo de investigación se han podido adquirir una serie de competencias relacionadas directamente con el título del grado en Gestión Industrial de la Moda. Se han logrado competencias específicas como el dominio de los fundamentos del diseño en general y del diseño de moda en particular, así como enmarcar ambos en su contexto histórico particular y general; el conocimiento de la realidad y los condicionantes sociales que influyen en el mundo de la moda, con perspectiva de evolución histórica, así como el conocimiento de los lenguajes plásticos y visuales para lograr la comprensión e interpretación de las creaciones artísticas y prendas de moda.

También se han podido obtener competencias conocidas como básicas o generales de la titulación como la capacidad de reunir e interpretar datos relevantes para luego emitir juicios que incluyan una reflexión como es el caso de este trabajo de investigación en particular. Ligado a esta competencia se ha llevado a cabo el desarrollo de un manejo óptimo de las bases de datos pertinentes para conseguir de este modo la fácil identificación y obtención de fuentes de información fidedignas.

Finalmente, el estudio aquí realizado creemos que puede abrir futuras líneas de investigación que pueden ser interesantes y no estaban consideradas como parte del objetivo de este. Por una parte, consideramos que sería interesante el desarrollo de un estudio de la figura de Schiaparelli como fuente de inspiración, así como la evolución de su legado en el mundo de la moda y como aun hoy día sus diseños son insignias de la maison y el referente para muchas otras marcas en la industria. Por otro, el trabajo desarrollado identifica muy diversas referencias a procesos de convergencia de la pintura a la moda o entre esta última y otras disciplinas como: el diseño y escultura de joyas por parte de Dalí o el diseño de motivos por parte de artistas para la elaboración de tejidos. Se plantea un método claro para abordar este tipo de estudios con un caso particular y, en consecuencia, se abre el camino a su posible aplicación en futuros trabajos de investigación.

Bibliografía

- Arriaga, G. (2013). *In surrealist fashion: Schiaparelli and Dali's collaborations for the circus collection*. College of Arts & Sciences of American University.
- Atshuler, B. (2008). *Salon to Biennial- Exhibitions That Made Art History. 1863-1959 (Vol. 1, p. 281)*. Phaidon.
- Barreiro León, B. (2014). La estética Surrealista. *Eikasia. Revista de Filosofía*, 58, 447-461.
- Baudot, F. (1997). *Elsa Schiaparelli (Fashion Memoir)*. Thames and Hudson Ltd.
- Benjamin, W. (2004). *Libro de los Pasajes* (R. Tiedemann (Ed.)). Ediciones Akal.
- Bermeo, W. (2010). Revisión a la vieja amistad entre el arte y la moda. Los surrealistas y la moda. *IV Encuentro Latinoamericano de Diseño 2009 Diseño en Palermo Comunicaciones Académicas* (pp. 176-182). Universidad de Palermo.
- Blázquez Morales, L. F. (s. f.). *Elsa Schiaparelli*. Oficina Española de Patentes y Marcas. Recuperado 13 de mayo de 2022, de http://historico.oepm.es/museovirtual/galerias_tematicas.php?tipo=MUJER&xml=Schiaparelli,Elsa.xml
- Blum, D. E. (2003). *Shocking!: The art and fashion of Elsa Schiaparelli*. The Philadelphia Museum of Art.
- Borrelli-Persson, L. (2022, marzo 29). *A Brief History of Elsa Schiaparelli's Iconic Bow Sweater*. Vogue. <https://www.vogue.com/article/a-brief-history-of-elsa-schiaparelli-s-iconic-bow-sweater>
- Bradley, F. (1999). *Surrealismo: Movimientos en el Arte Moderno (Serie Tate Gallery)* (Vol. 4). Encuentro.
- Cagiao, A. (s. f.). *Guía de telas para vestidos de novia: Crepé*. Lluvia de arroz. Recuperado 2 de junio de 2022, de <https://lluviadearroz.es/guia-de-telas-para-vestidos-de-novia-crepe/>
- Carbonell Coll, G. (2013, noviembre 11). *El Sueño de Venus, Dalí y el World's Fair de 1939*. 80Grados. <https://www.80grados.net/el-sueno-de-venus-dali-y-el-worlds-fair-de-1939/>

- Cole, D. J., y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion from 1850*. Laurence King Publishing.
- Correa Fiz, V. (2016, junio 22). *Dalí y el método paranoico crítico*. Los Amigos de Cervantes. <https://losamigosdecervantes.com/2016/06/22/dali-y-el-metodo-paranoico-critico/>
- Elsa Schiaparelli. (2022a). Marie Claire. <https://www.marie-claire.es/moda/wikimoda/diccionario/wiki/termino/elsa-schiaparelli>
- Elsa Schiaparelli. (2022b). Vogue España. <https://www.vogue.es/moda/modapedia/disenadores/elsa-schiaparelli/205>
- Embarba Embarba, V. (2014). *Salvador Dalí: La óptica al servicio del arte*. Universidad de Zaragoza.
- Etherington-Smith, M. (1995). *The Persistence of Memory: A Biography of Dalí*. Da Capo Press.
- Evening coat*. (s. f.). Google Arts & Culture. Recuperado 19 de junio de 2022, de <https://artsandculture.google.com/asset/evening-coat-elsa-schiaparelli/8wErtKJQaQajOA>
- Evening Coat*. (s. f.). Victoria & Albert Museum. Recuperado 4 de junio de 2022, de <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>
- Fernández González, D. (2012, marzo 23). *La cremallera*. Vestuario Escénico. <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/03/23/la-cremallera/>
- Figueras, J. (2005). Elsa Schiaparelli: Un mensaje surrealista. En *Protagonistas de la moda* (pp. 26-33).
- Frederick, N. (2021, julio 20). *1938 – Elsa Schiaparelli, The Tears Dress*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>
- Gavrila, C. (2016, abril 19). *Obras De Arte Que Han Servido De Inspiración Para Los Diseñadores*. El Attelier Magazine. <https://www.elattelier.com/obras-de-arte-inspiracion-disenadores/>
- Gualdoni, F. (2008). Surrealismo. En E. Romano (Ed.), *Art. Todos los movimiestos del siglo XX desde el Postimpresionismo hasta los New Media*. (pp. 287-309). Skira.

- Herbert, J. D. (1998). *Paris 1937*. Cornell University Press.
<https://doi.org/10.7591/9781501720772>
- Hidalgo, A. (2020, diciembre 27). *Viajando por la moda: La crisis y los años 30*. Tendency Book. <https://tendencybook.com/viajando-por-la-moda-crisis-anos-30/>
- Jacobs, L. (2014, noviembre 21). *The Shock of Begonia Pink*. The Wall Street Journal. <https://www.wsj.com/articles/book-review-elsa-schiaparelli-by-meryle-secrest-1416595551>
- Jefferies, F. (2021, agosto 2). *VESTIDO DE ROSAS: UN HOMENAJE DE SCHIAPARELLI A JEAN COCTEAU*. Issue. <https://issue.cl/el-vestido-de-rosas-un-homenaje-de-schiaparelli-a-jean-cocteau/>
- Joly, V. (2012). Arte, moda y consumo cultural. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, 39, 283-293. <https://doi.org/10.18682/CDC.VI39.1774>
- Jones, A. (2021, septiembre 20). *The History of Art and Fashion, a Long-standing Relationship*. We Heart. <https://www.we-heart.com/2021/09/20/history-art-and-fashion/>
- Kadolph, S. J., y Langford, A. L. (2012). *Textiles* (Pearson).
- La mujer surrealista*. (2006, noviembre 1). El País Semanal. https://elpais.com/diario/2006/10/01/eps/1159684028_850215.html
- Les Chants de Maldoror*. (2010). Fundació Gala - Salvador Dalí. <https://www.salvador-dali.org/es/obra/exposiciones/25/les-chants-de-maldoror>
- Lipovetsky, G. (1990). *El imperio de lo efímero* (5ª ed.). Anagrama.
- Luis, N. (2020, noviembre 23). *Historia de los botones: cuando se convirtieron en una joya (y una obra de arte)*. Vogue España. <https://www.vogue.es/moda/articulos/historia-botones-accesorio-joya-alta-costura-schiaparelli-chanel-desrues>
- Maison Lesage*. (s. f.). Recuperado 4 de junio de 2022, de <https://www.lesage-paris.com/>
- Mataró, A. (2001, diciembre 4). Figueras expone el tesoro de joyas que Dalí diseñó. ABC. <https://www.abc.es/cultura/arte/abci-figueras-expone-tesoro-joyas-dali->

diseno-200112040300-

63722_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F

Montesinos, C. R., y Benavent, V. (2012, julio 2). *Schiapparelli, de nuevo*. Vogue España. <https://www.vogue.es/moda/news/articulos/la-reapertura-de-schiapparelli-en-el-21-de-la-place-vendome/16639>

Montgomery, H., y Suzuki, S. (2004). *Artists and Prints: Masterworks from The Museum of Modern Art*. The Museum of Modern Art. <https://www.moma.org/collection/works/23590>

Morini, E. (2000). Elsa Schiaparelli: (1890-1973). En *Storia Della Moda: XVIII-XX Secolo* (pp. 241-273).

Muñoz Pérez, L. (2018). Desde Schiaparelli hasta nuestros días. Entre pasado y presente en términos de moda y surrealismo. *Locus Amoenus*, 16 (0), (pp. 297-320). <https://doi.org/10.5565/rev/locus.317>

Museo nacional Thyssen-Bornemisza. (2022). *Exposiciones/Picasso y Chanel*. <https://www.museothyssen.org/exposiciones/picasso-chanel>

Palmegiani, M. E. (2018). Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo. *Liño*, 24, 73-84. <https://doi.org/10.17811/li.24.2018.73-84>

Parkins, I. (2012). Elsa Schiaparelli: Glamour, privacy and timelessness. En *Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, femininity and modernity* (pp. 79-109).

Patrones de costura: El galón de crin. (s. f.). Recuperado 29 de mayo de 2022, de <https://menchuhiloyaguja.blogspot.com/2017/10/el-galon-de-crin.html>

Pereda, M. (2019, octubre 12). *Epatando al personal: la Exposition Internationale du Surréalisme*. Jot Down Cultural Magazine. <https://www.jotdown.es/2019/10/epatando-al-personal-la-exposition-internationale-du-surrealisme/>

Philadelphia Museum of Art. (s. f.). *Woman's Dinner Dress*. Philadelphia Museum of Art. Recuperado 27 de mayo de 2022, de <https://philamuseum.org/collection/object/65327>

Pincus, A. (2021, marzo 7). *1938 – Elsa Schiaparelli, Skeleton Dress*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiapparelli-skeleton/>

- Plevin, E. (2018). «*The Tears Dress*» by Elsa Schiaparelli and Salvador Dalí . Spike Art Magazine. <https://spikeartmagazine.com/articles/tears-dress-elsa-schiaparelli-and-salvador-dali>
- Polan, B., y Tredre, R. (2009). Elsa Schiaparelli. En *The great fashion designers* (pp. 51-53).
- Prado Antúnez, A. (2020, octubre 13). *Características del SURREALISMO en la pintura* . Unprofesor. https://www.unprofesor.com/ciencias-sociales/caracteristicas-del-surrealismo-en-la-pintura-4416.html#anchor_1
- Rose Pass, V. (2011). *Strange Glamour: Fashion and Surrealism in the Years between the World Wars*.
- Rubenstein, C. (2020, enero 13). *1937 – Elsa Schiaparelli, Lobster Dinner Dress*. Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>
- Salvador Dalí. (s. f.). Historia Arte (HA!). Recuperado 16 de mayo de 2022, de <https://historia-arte.com/artistas/salvador-dali>
- Schiaparelli & the artists. (s. f.). Schiaparelli.com. Recuperado 16 de mayo de 2022, de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/rene-magritte/ceci-n-est-pas-une-pipe-this-is-not-a-pipe>
- Schiaparelli & the artists - Salvador Dalí. (s. f.). Schiaparelli. Recuperado 1 de junio de 2022, de <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/schiaparelli-skeleton-dress/>
- Schiaparelli, E. (2007). *Shocking life : the autobiography of Elsa Schiaparelli*. V & A Publications.
- Seeling, C. (2000). Elsa, la escandalosa. En *Moda: El siglo de los diseñadores. 1900-1999* (pp. 142-155). Könemann.
- Seeling, C. (2010). La surrealista: Elsa Schiaparelli. En H. F. Ullmann (Ed.), *Moda. 150 años: Modistos, diseñadores, marcas* (pp. 85-92).
- Seguí, V. (2013, diciembre 20). *El Surrealismo y la Moda*. Allenarte Revista. <http://alenerterevista.net/el-surrealismo-y-la-moda-por-virginia-segui/>

- Shim, G. W. (2019, agosto 5). 1938 . Fashion History Timeline. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-2/>
- Soucase Rodriguez, C. (2021). *Elisa Schiaparelli: surrealismo y moda*. [Universidad de Sevilla]. https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/127165/PUB_SOUCASERODRIGUEZ_TFG.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Stanfill, S. (s. f.). *Fashion unpicked: the Skeleton dress by Elsa Schiaparelli*. Victoria & Alber Museum. <https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-unpicked-the-skeleton-dress-by-elsa-schiaparelli>
- Steele, V. (2010). Schiaparelli, Elsa. En *The Berg companion to fashion* (pp. 618-621).
- Stent, S. (2011). *Fetishizing the Feminine: The Surreal Fashion of Elsa Schiaparelli*. Nottingham French Studies 50.
- The Story of the House*. (2022). Maison Schiaparelli. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/the-story-of-the-house/>
- The Tears Dress*. (s. f.). Victoria & Albert Museum. Recuperado 2 de junio de 2022, de <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>
- "Three Young Surrealist Women Holding in Their Arms the Skins of an Orchestra." (s. f.). Museo Dalí. <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101>
- Vilar, E. (s.f.). *Etapas, vivencias e influencias en la obra de Salvador Dalí*. Subasta Real - Blog de Arte . <https://subastareal.es/blog/etapas-vivencias-e-influencias-en-la-obra-de-salvador-dali>
- Vives, J. (2020, febrero 27). La influencia del surrealismo en el mundo de la moda. *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/vida/junior-report/20200227/473807056882/influencia-surrealismo-mundo-moda.html>
- Voorhies, J. (2004, octubre). *Surrealism*. In *Heilbrunn Timeline of Art History*. New York: The Metropolitan Museum of Art. https://www.metmuseum.org/toah/hd/surr/hd_surr.htm
- Woman's Evening Coat*. (s. f.). Philadelphia Museum of Art. Recuperado 14 de junio de

2022, de <https://philamuseum.org/collection/object/65332>

Wood, G. (2007). *The Surreal Body: Fetish and Fashion* (Illustrate). Victoria & Albert Museum.

Woolf, S. J. (1939). "Fashion Hunt With Schiaparelli: A Designer Looks At Us And Asks For Simplicity." *New York Times*. <https://libproxy.fitsuny.edu:2818/docview/102896436?accountid=27253>.

Zelaya, S. (2018, diciembre 19). *¿Conoces la historia del abrigo? Aquí te la contamos toda* — DMX32. DMX32. <https://dmx32.com/blog/2018/12/19/conoces-la-historia-del-abrigo-aqu-te-la-contamos-toda>

Relación de ilustraciones

Ilustración 1. Muestras de la convergencia entre arte y moda, primera aproximación (Elaborada por la autora). 2

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Donja Maria del Rosario de Silva y Gurtubay, XVII duquesa de Alba, Ignacio Zuloaga, 1921. Colección de arte del Palacio de Liria, Madrid, https://arthive.com/es/artists/13029~Ignacio_Zuloaga/works/394658~Donja_Maria_del_Rosario_de_Silva_y_Gurtubay_XVII_duquesa_de_Alba;

Vestido de noche en tafetán de seda rojo, Cristóbal Balenciaga, Dibujo elaborado por la autora; La jirafa en llamas, Salvador Dalí, 1937, Öffentliche Kunstsammlung, Basilea, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/412/jirafa-ardiendo>;

Vestido cajones, Ágata Ruíz de la Prada, Otoño/Invierno 2009, Dibujo elaborado por la autora;

Tríptico del Jardín de las Delicias, El Bosco, 1490-1500. Museo Nacional del Prado, Madrid, <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609>;

Colección Póstuma, Alexander McQueen, Otoño/Invierno 2010, Dibujo elaborado por la autora;

La Gavilla, Henri Matisse, 1953. Colección de la Universidad de California, Los Angeles. Hammer Museum, <https://theartwolf.com/es/exposiciones/matisse-oasis-stedelijk-2015-es/>.

Colección Otoño/ Invierno, Yves Saint Laurent, 1981, Dibujo elaborado por la autora;

Composición con Amarillo, Rojo, Negro, Azul y Gris, Piet Mondrian, 1920. Gemeentemuseum, La Haya, <https://historia-arte.com/obras/mondrian-composicion-en-rojo-amarillo-y-azul>; Colección tributo a Mondrian, Yves Saint Laurent, 1965, Dibujo elaborado por la autora.

Ilustración 2. Los orígenes del surrealismo en cuatro obras pictóricas..... 7

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Gala Éluard, Max Ernst, 1924, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490182?ft=surrealism&offset=0&rpp=40&pos=14>.

Dessin automatique, André Masson, 1925-1926, Colección privada Howard Karshan, <https://www.artsy.net/artwork/andre-masson-dessin-automatique>;

Potato, Joan Miró, 1928, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/490004?ft=surrealism&offset=0&rpp=40&pos=15>;

Rayografía, Man Ray, 1923 - 1928, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/283277?ft=rayograph&offset=0&rpp=40&pos=1>.

Ilustración 3. Exterior e Interior de la obra Rainy Taxi, 1938, Salvador Dalí.....8

De izquierda a derecha:

Mannequin Rotting in a Taxi-Cab, Salvador Dalí, 1938, <https://twitter.com/museudali/status/1128216791896002560?lang=fr>;

Interior Mannequin Rotting in a Taxi-Cab, Salvador Dalí, 1938, [https://co.pinterest.com/pin/689824867919723675/?amp_client_id=CLIENT_ID\(&mw_eb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fco.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F689824867919723675%2F&expand=true](https://co.pinterest.com/pin/689824867919723675/?amp_client_id=CLIENT_ID(&mw_eb_unauth_id={{default.session}}&url=https%3A%2F%2Fco.pinterest.com%2Famp%2Fpin%2F689824867919723675%2F&expand=true)

Ilustración 4. Moda y otros objetos en la Exposition Internationale du Surréalisme (Elaborado por la autora) 10

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Invitación Exposition Internationale du Surréalisme, <https://www.jotdown.es/2019/10/epatando-al-personal-la-exposition-internationale-du-surrealisme/>;

Maniquí de André Masson, fotografía de Denise Bellon, 1938. Museo de Arte Contemporáneo Helga de Alvear, Cáceres, <https://fundacionhelgadealvear.es/catalogo/sin-titulo-2-maniqui-de-andre-masson-le-baillon-vert-a-bouche-de-pensee-en-la-exposicion-internacional-del-surrealismo/>;

Maniquí de Sonia Mossé, fotografía de Denise Bellon, 1938, <https://surrint.blogspot.com/2017/02/las-mas-bellas-calles.html>;

Maniquí de Dalí, fotografía de Man Ray, 1938. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mannequin-dali-maniqui-dali>;

Jamais, Oscar Dominguez, 1938. Museu Picasso. Colección particular, Barcelona, <https://www.timeout.es/barcelona/es/arte/jamais-oscar-dominguez-i-pablo-picasso>;

Ultra Mueble, Kurt Seligmann, 1938. Rijksmuseum, Amsterdam, <https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=Kurt+Seligmann&p=1&ps=12&st=Objects&ii=1#/RP-F-F00415,1>;

Performance de Miss Helene Vanel, 1938, https://elpais.com/elpais/2020/07/14/album/1594714004_465391.html#foto_gal_5;

Maniquí de Maurice Henry, fotografía de Man Ray, 1938. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/mannequin-maurice-henry-maniqui-maurice-henry>.

Ilustración 5. Joyas, sombreros y fragancias surrealistas (Elaborado por la autora).
 13

Ilustración 6. Jersey Trampantojo, 1927 (Elaborado por la autora). 17

De izquierda a derecha:

Jersey trompe l'oeil/ trampantojo, 1927, <https://www.dsigno.es/blog/disenio-de-moda/elsa-schiaparelli-surrealismo-moda>;

Jersey trompe l'oeil/ trampantojo, 1927, <https://www.itfashion.com/moda/motivos-adorar-elsa-schiaparelli/>

Ilustración 7. Maison Schiaparelli (Elaborado por la autora) 18

De izquierda a derecha:

Schiaparelli pour le sport, pour la ville, pour le soir, Museum of New Zealand, <https://collections.tepapa.govt.nz/object/1599215>;

Exterior View of Parisian Salon, Getty Images, 1950, <https://www.gettyimages.es/detail/fotograf%C3%ADa-de-noticias/this-photo-shows-the-entrance-to-the-fotograf%C3%ADa-de-noticias/515252610?language=es>;

Mapa de la Place Vendôme, Paris, Francia, https://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_Vend%C3%B4me#/media/Archivo:Place_Vend%C3%B4me,_Paris_-_OSM_2021_01.svg

Ilustración 8. El arte que inspiró a Schiaparelli (Elaborada por la autora).....21

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

Dejeuner en fourrure, Meret Oppenheim, 1936. Museum of Modern Art (MoMA), Nueva York, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/68>;

Botines de piel de mono diseñados por André Perugia, 1930. Casa Schiaparelli, <https://meikmag.com/elsa-schiaparelli-la-extravagancia-refinada/>;

Ceci n'est pas une pipe, René Magritte, 1929. Los Angeles County Museum of Art, CA, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/rene-magritte/ceci-n-est-pas-une-pipe-this-is-not-a-pipe>;

Snuff Bottle, 1940. Casa Schiaparelli, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/rene-magritte/ceci-n-est-pas-une-pipe-this-is-not-a-pipe>;

Manos pintadas por Picasso, Picasso y Man Ray, 1935. Man Ray Trust Biblioteca digital de imágenes, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/pablo-picasso/hands-painted-in-trompe-l-oeil-imitating-gloves>;

Guantes de ante con uñas de piel de pitón roja, 1936-1937. Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/84>;

Ilustración 9. Schiaparelli como inspiración (Elaborada por la autora) 22

De arriba abajo y de izquierda a derecha:

Retrato de Nusch, Pablo Picasso, 1937. Museo Picasso, París, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/pablo-picasso/portrait-of-nusch>;

Cupid Clips, 1937-1938, Collection of Mark Walsh Leslie Chin, <https://theadventurine.com/culture/books-exhibitions/the-schlumberger-exhibit-goes-behind-the-scenes/>;

Ilustración del perfume Sleeping, 1938. Casa Schiaparelli, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/70>;

Le Beau Temps, Man Ray, 1938-1939. Man Ray Trust Biblioteca digital de imágenes, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/11>;

Abrigo de arlequín de patchwork, Casa Schiaparelli, 1939, Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/69>.

Ilustración 10. Otras colaboraciones de Schiaparelli con artistas surrealistas (Elaborada por la autora). 23

De izquierda a derecha:

Collar de aspirinas, Elsa Triolet, 1928. Musée d'Evreux, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/117>;

Pulsera con el rostro de una quimera, Alberto Giacometti, 1935. Fundación Alberto y Annette Giacometti, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/alberto-giacometti/schiaparelli-jewellery/>;

Escultura-joya de bronce en forma de botón, Alberto Giacometti, 1935. Fundación Alberto y Annette Giacometti, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/67>

Ilustración 11. El surrealismo figurativo de Dalí frente al surrealismo abstracto de Miró. 26

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Las rosas ensangrentadas, Salvador Dalí, 1930. Colección de Arte ABANCA, A Coruña, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1930/257/las-rosas-ensangrentadas>;

Mujer Sentada, Joan Miró, 1931. Fundació Joan Miró, Barcelona. Depósito de colección particular, <https://www.fmirobcn.org/es/coleccion/catalogo-obras/21688/p-em-mujer-sentada-em-p>.

Ilustración 12. Técnicas surrealistas. 27

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Collage en forma de abanico por Salvador Dalí con la colaboración de Amanda Lear, Salvador Dalí, 1974, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/coleccion/82/collage-en-forma-de-abanico-realizado-por-salvador-dali-con-la-colaboracion-de-amanda-lear>;

Toda la ciudad, Max Ernst, 1934, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/f/frottage>;

Bosque y paloma, Max Ernst, 1927, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/g/grattage>;
Decalcomanía, Salvador Dalí, 1936, <https://es.artsdot.com/@/5ZKF56-Salvador-Dali-Decalcomania,-1936>.

Ilustración 13. Convergencias entre la obra de Dalí y Schiaparelli (Elaborada por la autora)..... 29

De arriba abajo:

Traje Cajones, Elsa Schiaparelli, 1936. Fotografía de Cecil Beaton, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/80>;

Venus de Milo con cajones, Salvador Dalí, 1936. The Art Institute of Chicago, Chicago, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-esculturas/obra/66eab9bd42ece411947100155d647f0b/venus-de-milo-con-cajones>.

Silueta Colección Hard Chic, Elsa Schiaparelli, 1931. <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/night-and-day-clothes>; Fragmento del cuadro Ropa de noche y día, Salvador Dalí, 1936. Colección Privada, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/salvador-dali/night-and-day-clothes>;

Vestido Langosta, Elsa Schiaparelli, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/91>.

Telefono Langosta, Salvador Dalí, 1938. Tate Modern, Londres, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/dali-lobster-telephone-t03257>; Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, Londres, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>.

Primavera Necrofílica, Salvador Dalí, 1936. Colección Privada, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/414/primavera-necrofilica>

Ilustración 14. Línea cronológica de las principales colaboraciones entre Dalí y Schiaparelli (Elaborada por la autora)..... 31

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Polvos compactos con forma de dial telefónico, 1935. Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Traje Cajones, fotografía de Cecil Beaton, 1936, Casa Schiaparelli, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Ropa de Noche y de Día, Salvador Dalí, 1936, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Sombrero Zapato, fotografía de Man Ray, 1937, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Vestido Esqueleto, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1938, Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Vestido Lágrimas, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1938, Philadelphia Museum of Art, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Estudio para El Sueño de Venus, Horst P. Horst y Salvador Dalí, 1939. Museo de Arte de Baltimore, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Shocking Radiance, Casa Schiaparelli, Ilustración de Salvador Dalí, 1943, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>;

Le Roi Soleil, Casa Schiaparelli, Diseño de Salvador Dalí, 1946, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists>.

Ilustración 15. Casos de estudio y artistas (Elaborado por la autora). 33

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>;

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

Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Retrato de Elsa Schiaparelli (Elaborado por la autora); Retrato de Salvador Dalí (Elaborado por la autora); Retrato de Elsa Schiaparelli (Elaborado por la autora); Retrato de Jean Cocteau ((Elaborado por la autora)

Ilustración 16. Vestido Langosta de Elsa Schiaparelli, 1937 y algunos detalles (Philadelphia Museum of Art) 34

De izquierda a derecha:

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Ampliación estampado vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>;

Ampliación escote vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Ampliación bajo vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art Museo de arte de Philadelphia, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Ilustración 17. Wallis Simpson con el vestido Langosta para *Vogue* 1937 (Elaborado por la autora) 35

"La futura Duquesa de Windsor". *Vogue (Nueva York)*, Vol. 89, Iss. 11, 1937, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>;

Fotografía de Cecil Beaton, *Wallis Simpson*, 1937, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>

Ilustración 18. Artículo publicado por la revista *Women's Wear Daily* en 1937 con los modelos seleccionados por Wallis Simpson para su armario de primavera 36

"Mrs. Simpson Selects Popular Schiaparelli Models for Her Spring Wardrobe". *Women's Wear Daily*, Vol. 54, Iss. 87, 1937, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>

Ilustración 19. Simetría del Vestido Langosta (Elaborada por la autora) 37

Ilustración 20. Silueta Reloj de Arena en el Vestido Langosta (Elaborada por la autora) 37

Elaborada por la autora sobre: Vestido Langosta, Elsa Schiaparelli, 1937, <https://www.pinterest.es/pin/495114552785671623/>

Ilustración 21. Obras de Dalí que inspiraron el Vestido Langosta (Elaborado por la autora) 39

De izquierda a derecha:

Teléfono Langosta o Teléfono Afrodisiaco, Salvador Dalí, 1936. Dibujo elaborado por la autora;

Retrato de Gala con langosta o Retrato de Gala con un avión en la nariz, Salvador Dalí, 1937. Fundació Gala-Salvador Dalí, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/330/retrato-de-gala-con-langosta>

Ilustración 22. El simbolismo de Dalí: La langosta (Elaborado por la autora)..... 41

De izquierda a derecha y de arriba abajo:

Sketch para el corto "Destino", Salvador Dali, 1947, https://arthive.com/sl/salvador dali/works/366293~Sketch_for_the_cartoon_Destino;

Estudio para las joyas: "Caja de hoja venosa", "Unicornio", "Brazalete de langosta" y "Móvil", Salvador Dalí, 1949. Fundación Gala - Salvador Dalí, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/adquisiciones/370/estudio-para-las-joyas-caja-de-hoja-venosa-unicornio-brazalete-de-langosta-y-movil>;

El sueño de Venus, George Platt Lynes, 1939, <https://www.libertaddigital.com/fotos/dali-cultura-1004837/#1-39-georgesplattLynes-sueodevenus>.

Ilustración 23. Vestido Esqueleto de Elsa Schiaparelli, 1938 y algunos detalles (Victoria & Albert Museum)..... 42

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

Ilustración 24. Piezas de la colección Le Cirque..... 43

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Clips de avestruz, Elsa Schiaparelli, 1938. Colección Le Cirque, https://www.1stdibs.com/jewelry/brooches/brooches/schiaparelli-haute-couture-ostrich-clips-circus-collection-1938/id_v_54957/

Vestido de noche y velo, Elsa Schiaparelli, 1938. Colección Le Cirque. Philadelphia Museum of Art Museo de arte de Philadelphia, <https://www.philamuseum.org/collection/object/125186>

Set de noche, Elsa Schiaparelli, 1938. Colección Le Cirque. Sotheby's, <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/collection-didier-ludot-pf1570/lot.26.html>

Ampliación conjunto nocturno, Elsa Schiaparelli, 1938. Colección Le Cirque. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O15665/the-circus-collection-evening-ensemble-elsa-schiaparelli/>

Ilustración 25. Dalí, inspiración para el Vestido Esqueleto (Elaborada por la autora. 44

De izquierda a derecha:

La mujer esqueleto, dibujo enviado por Salvador Dalí a Schiaparelli, Salvador Dalí, 1938. Fundació Gala-Salvador Dalí, <https://www.schiaparelli.com/en/21-place-vendome/schiaparelli-and-the-artists/gallery/54>;

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

Mujer con flor en la cabeza, Salvador Dalí, 1937, <https://es.artsdot.com/@/8XYVCL-Salvador-Dali-mujer-con-flor-Cabeza->

Ilustración 26. Comparativa de la silueta femenina en 1920, 1930 y 1940 (Elaborada por la autora). 45

Ilustración 27. Vestido Esqueleto, detalles de enagua y cremalleras..... 47

De izquierda a derecha:

Enagua del Vestido Esqueleto, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O65687/the-skeleton-dress-evening-dress-elsa-schiaparelli/?carousel-image=2021MV0853>;

Detalle de cremallera del Vestido Esqueleto, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://vestuarioescenico.wordpress.com/2012/03/23/la-cremallera/>;

Captura de video: Detalle cremallera lateral del Vestido Esqueleto, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://www.vam.ac.uk/articles/fashion-unpicked-the-skeleton-dress-by-elsa-schiaparelli>

Ilustración 28. El uso del negro en producción artística de Dalí. 48

De izquierda a derecha:

Violetas imperiales, Salvador Dalí, 1938. Fundació Gala-Salvador Dalí, Figueres, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1938/474/violetas-imperiales>;

España, Salvador Dalí, 1938. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1938/468/espana>;
El rostro de la guerra, Salvador Dalí, 1940. Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/1940/499/el-rostro-de-la-guerra>

Ilustración 29. Figuras en Les Chants de Maldonor, 1934..... 49

De izquierda a derecha: Lámina (frente a la página 106) de Les Chants de Maldonor, Salvador Dalí, 1934. MoMA, Nueva York, <https://www.moma.org/collection/works/23604>;
Lámina (frente a la página 58) de Les Chants de Maldonor, Salvador Dalí, 1934. MoMA, Nueva York, <https://www.moma.org/collection/works/23593>

Ilustración 30. Vestido Lágrimas de Elsa Schiaparelli, 1938 y algunos detalles (Victoria & Albert Museum)..... 50

Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>

Ilustración 31. Inspiración para el Vestido Lágrimas en una obra de Dalí (Elaborado por la autora)..... 51

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:
Tres jóvenes surrealistas que sostienen en sus brazos las pieles de una orquesta, Salvador Dalí, 1936. Colección del Museo Dalí, San Petersburgo, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101>;
Ampliación Tres jóvenes surrealistas que sostienen en sus brazos las pieles de una orquesta, Salvador Dalí, 1936. Colección del Museo Dalí, San Petersburgo, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101>;
Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>; Ampliación Tres jóvenes surrealistas que sostienen en sus brazos las pieles de una orquesta, Salvador Dalí, 1936. Colección del Museo Dalí, San Petersburgo, <https://archive.thedali.org/mwebcgi/mweb.exe?request=record;id=112;type=101>;
Ampliación Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>

Ilustración 32. Velo y Guantes que acompañan al Vestido Lágrimas (Victoria & Albert Museum) 52

De izquierda a derecha:

Ampliación velo de frente Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>;

Ampliación velo espalda Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>;

Ampliación lateral Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>;

Guantes, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

Ilustración 33. Estampado en trampantojo del vestido y aplique del velo..... 53

De izquierda a derecha:

Ampliación estampado Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ampliación velo espalda Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O84418/the-tears-dress-evening-ensemble-dress-schiaparelli-elsa/the-tears-dress-evening-dress-schiaparelli-elsa/>

Ilustración 34. Figuras en la obra de Dalí que inspiraron el Vestido Lágrimas..... 55

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Primavera necrófila, Salvador Dalí, 1936. Colección privada, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/414/primavera-necrofilica/>;

El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre, Salvador Dalí, 1936. Colección privada Matarasso, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/413/el-sueno-apoya-su-mano-sobre-el-hombro-de-un-hombre/>;

Ampliación Primavera necrófila, Salvador Dalí, 1936. Colección privada, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/414/primavera-necrofilica>;

Ampliación El sueño apoya su mano sobre el hombro de un hombre, Salvador Dalí, 1936. Colección privada Matarasso, <https://www.salvador-dali.org/es/obra/catalogo-razonado-pinturas/obra/413/el-sueno-apoya-su-mano-sobre-el-hombro-de-un-hombre>;

Ilustración 35. Abrigo de tarde de Elsa Schiaparelli, 1937 y algunos detalles (Victoria & Albert Museum).....57

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Ampliación espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Frente Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Ampliación espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Ilustración 36. Comparativa entre el modelo de Abrigo de tarde que se custodia en el Victoria & Albert Museum de Londres, a la izquierda, y el del Philadelphia Museum of Art, a la derecha (Elaborada por la autora).....58

De izquierda a derecha:

Espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Espalda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://issue.cl/el-vestido-de-rosas-un-homenaje-de-schiaparelli-a-jean-cocteau/>

Ilustración 37. Botón del Abrigo de tarde..... 59

Botón Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>

Ilustración 38. Detalles bordados..... 61

De izquierda a derecha:

Detalle bordado Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Detalle rosas de seda Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Ilustración 39. Dos obras de Jean Cocteau: a la izquierda, Torre Eiffel, 1939, y a la derecha Untitled, 1955. 62

De izquierda a derecha:

Torre Eiffel, Jean Cocteau, 1939, [https://www.wikiart.org/es/jean-cocteau/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry](https://www.wikiart.org/es/jean-cocteau/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry;);

Untitled, Jean Cocteau, 1955, <https://www.wikiart.org/es/jean-cocteau/all-works#!#filterName:all-paintings-chronologically,resultType:masonry>

Ilustración 40. Ley de la figura-fondo según la teoría de la Gestalt. 63

De izquierda a derecha:

Ley de la figura-fondo, <https://www.pinterest.es/pin/715720565755987148/>;

Ley de la figura-fondo, 2014, <https://www.psyciencia.com/por-que-crees-que-esto-es-un-perro/ley-de-figura-fondo/>

Ilustración 41. Percepciones del diseño de Cocteau (Elaborado por la autora). .. 63

Abrigo de Tarde (Editado con Photoshop por la autora), Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>.

Ilustración 42. Broche Tristán e Isolda, Salvador Dalí, 1953. 64

Broche de diamantes y granates, 'Tristán e Isolda', Alemany & Ertman para Salvador Dalí, 1953, <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/fine-jewels/alemany-ertman-for-salvador-dali-diamond-and>

Ilustración 43. Contexto histórico de los diseños analizados. 65

De izquierda a derecha:

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

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

Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ilustración 44. Comparación entre siluetas y simetría (Elaborado por la autora). . 66

De izquierda a derecha:

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

Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ilustración 45. Comparación de la colorimetría de los diseños (Elaborada por la autora). 68

De izquierda a derecha:

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>.

Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;
Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ilustración 46. Tabla resumen de la simbología identificada en los diseños..... 69

De izquierda a derecha y de arriba a abajo:

Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>;

Ampliación motivo Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, [https://www.luxurynews.es/estilo-de-vida/moda/item/7544-maison-schiaparelli-el-renacer-de-la-costura-art%C3%ADstica-de-vanguardia](https://www.luxurynews.es/estilo-de-vida/moda/item/7544-maison-schiaparelli-el-renacer-de-la-costura-art%C3%ADstica-de-vanguardia;);

Ampliación fajín Vestido Langosta, Casa Schiaparelli y Salvador Dalí, 1937. Philadelphia Museum of Art, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1937-schiaparelli-lobster/>;

Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ampliación velo Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Ampliación motivo Vestido Lágrimas, Elsa Schiaparelli, 1938. Victoria & Albert Museum, <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1938-schiaparelli-tears-dress/>;

Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Ampliación motivo Abrigo de Tarde, Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

Abrigo de Tarde (Editado con Photoshop por la autora), Elsa Schiaparelli, Jean Cocteau y Lesage, 1937. Victoria & Albert Museum, <https://collections.vam.ac.uk/item/O117953/evening-coat-schiaparelli-elsa/>;

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

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

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