

Desde Schiaparelli hasta nuestros días. Entre pasado y presente en términos de moda y surrealismo

Laura Muñoz Pérez

Universidad de Salamanca. Departamento de Historia del Arte / Bellas Artes
lmpe@usal.es

Recepción: 19/02/2018, Aceptación: 11/07/2018, Publicación: 04/12/2018

RESUMEN

El éxito popular y mediático del surrealismo se ha mantenido vivo a lo largo de los siglos XX y XXI, incluso aún después de finalizar su andadura como corriente de vanguardia. La moda ha asimilado de manera especialmente acusada su influencia, en particular en lo que a su iconografía se refiere. El presente artículo propone un estudio pormenorizado de los fuertes vínculos aún existentes entre moda e iconografía surrealista, utilizando las piezas de la diseñadora Elsa Schiaparelli como engranajes de conexión entre pasado y presente. Se demuestra, así, cómo el arte es capaz de trascender fronteras temporales, espaciales y conceptuales hasta convertirse en un objeto de consumo, hecho que, si bien redundante en su popularización y difusión, también desvirtúa su intención primera, tanto la puramente creativa como la iconoclasta y rompedora de las convenciones, innata al surrealismo, al convertir sus motivos identificativos en elementos seriados y/o despojados de su capacidad epatante.

Palabras clave:

surrealismo; moda; Elsa Schiaparelli; arte contemporáneo; siglo XXI

ABSTRACT

From Schiaparelli to the present day: Between past and present in matters of fashion and Surrealism

The popular and media success of Surrealism has remained alive throughout the 20th and 21st centuries, even after its career as a vanguard movement ended. The fashion world has assimilated the influence of Surrealism in a special way, particularly where iconography is concerned. This article examines the strong links between fashion and surrealist iconography using pieces of the designer Elsa Schiaparelli as a cog to connect the past with the present. We see how art is capable of transcending temporal, spatial and conceptual boundaries to become an object of consumption. Although this results in the popularization and diffusion of art, it also undermines art's first intention as purely creative, iconoclastic and a convention-breaker, innate to Surrealism, by converting its identifying motifs into serial elements and/or stripping them of their capacity to amaze.

Keywords:

Surrealism; fashion; Elsa Schiaparelli; contemporary art; 21st century



Schiaparelli *shocks!*
 «She probably did more to enrich the language of
 20th-century dress than any of her peers».
 Judith Thurman¹

El acercamiento entre el surrealismo y las casas de costura se inaugura en fecha temprana, pues, desde su génesis en los años veinte, esta vanguardia hace suyo el ámbito de la moda con propuestas que, *a priori*, no van más allá del boceto o el maniquí. Poco después, la irrupción del binomio formado por el artista surrealista (Salvador Dalí, Alberto Giacometti, Elsa Triolet, Meret Oppenheim...) y la diseñadora Elsa Luisa María Schiaparelli (Roma, 1890 – París, 1973) —quien, en los años treinta, era dueña de una marca de moda conocida entre la alta burguesía europea—, será la que determine la materialización de lo que hasta entonces habían sido propuestas sobre el papel.

La figura de Schiaparelli ya ha sido ponderada como iniciadora de un proceso de aproximación de moda y arte de vanguardia en diferentes publicaciones científicas², razón por la cual pasamos a glosar aquellos de sus trabajos que más repercusión han tenido para nuestros fines y que, por tanto, son los que se han mantenido de actualidad en el ámbito de la costura, lo que ha manifestado su influencia, versatilidad y capacidad de adaptación.

Conviene subrayar, no obstante, que las pulsiones culturales y artísticas propias de la personalidad de Schiaparelli, unidas a un ambiente familiar erudito, a una formación autodidacta, a una curiosidad insaciable, a un poderoso afán de superación ante las adversidades³, a una personalidad independiente y a una inquietud viajera —que la hará residir en Gran Bretaña (Londres)⁴, Estados Unidos (Boston, Washington y Nueva York), Francia (París) y Túnez—, la convierten en un sujeto idóneo para aglutinar y canalizar múltiples estímulos a los que se encargará de dar forma y salida a través de sus diseños de moda. La popularidad de estos en la

esfera de la costura parisina (y, con posterioridad, americana), la fidelidad de ciertas clientas —que serán las más populares embajadoras de sus diseños— y la radicalidad de sus propuestas harán el resto, catapultándola a una posición nueva y arriesgada dentro de su ámbito de trabajo. El propósito y la consecuencia llegan a coincidir en palabras de Sabina Stent, quien concluye que Schiaparelli:

[...] was an artist who challenged conventional representations of femininity through playfulness, moving beyond the idea of women as objects of male consumption and transforming the feminine body into an independent entity that revelled in elegant sexual display [...]. Schiaparelli's work transforms the female by allowing her to govern her own identity, flaunt sexual symbolism and manifest her own personality by altering her appearance, but not as a conventionally eroticized object⁵.

El contacto de Schiaparelli con el arte de vanguardia se inicia a través su amiga Gabrielle, esposa del creador francés Francis Picabia. Esta aproximación, además de situarla en una posición privilegiada de conocimiento de las novedades artísticas, le permite entrar en relación con importantes nombres de la plástica internacional, cercana a postulados dadaístas y surrealistas, tales como Marcel Duchamp, el galerista Alfred Stieglitz o Man Ray. En esos años, mediada la década de 1920, Schiaparelli inicia también su andadura profesional en el mundo de la moda de la mano, primero, de Paul Poiret —de quien absorbe la exuberancia de sus ricos colores y excelentes materiales— y, desde 1927, con el taller de costura que lleva su nombre (y

que aún se mantiene activo tras varias décadas de paréntesis)⁶.

A través de sus creaciones, Schiaparelli buscará conjugar el nuevo papel adquirido por la mujer, en especial durante y tras la Primera Guerra Mundial, con los originales conceptos estéticos de los que se empapa en sus relaciones con los artistas del momento. La conjunción de nuevas propuestas, en sintonía con postulados Art Decó, cubistas, fovistas⁷, futuristas, constructivistas, dadaístas y surrealistas, así como de una imagen independiente, fuerte y moderna de la mujer del siglo xx (de la que ella misma es exponente), se acaba trasladando a los patrones de moda con el fin de reivindicar un revolucionario concepto femenino que deje atrás los encorsetamientos y opte por una proyección relajada, libre y cosmopolita de la mujer contemporánea, no por liberada menos atractiva pero sí más conectada con el mundo que la rodea. Del mismo modo que el universo femenino abandona la torre de marfil de su hogar para bregarse en la vida doméstica o laboral, también reivindica su espacio de expresión a través de su indumentaria, concebida por y para semejantes que comparten su sintonía vital e inspirada, incluso, en acciones estéticas femeninas, como las órficas de Sonia Delaunay⁸.

La primera y más compleja ruptura con aquello que los dictados académicos prescribían a mujeres y diseñadores a comienzos del siglo xx en cuestiones de moda tiene que ver con el patronaje de las prendas. Es en el diseño, el corte y la caída de vestidos, faldas o blusas donde se demuestra la originalidad, el ingenio e, incluso, la radicalidad de las nuevas propuestas. Es por ello que Schiaparelli, alentada por los descubrimientos vanguardistas, los incorpora a las telas. En ese sentido, es posible mencionar aportaciones que, siendo en el tercer milenio habituales, no lo eran en el primer tercio de la centuria pasada; hecho este que demuestra la trascendencia de muchos de los añadidos realizados entonces al ámbito de la confección. Concretando más, destaca, por ejemplo, la incorporación de las asimetrías en las prendas, tanto en la gradación de la altura de los bajos como en la presencia de escotes desiguales o cortes al bias, detalles que dotan de movimiento y dinamismo a la ropa —en un guiño evidente a la furia y velocidad futuristas—, además de contribuir a estilizar a su portadora tanto en altura como en anchura (lo cual es una concesión agradecida por las usuarias, sometidas a cánones sacrificados por parte de los diseñadores, quienes no siempre piensan en el uso cotidiano que de la moda se hace en la vida diaria). Junto a esta novedad, es posible citar otros cambios, también de óptimo futuro en la historia reciente, tales como los cortes en zigzag, las líneas fragmentadas, los cuellos en V,

los drapeados o los rizos en espiral, que dotan de volumen a las prendas.

Al patronaje le sigue, en innovación, la elección de las telas para su confección, importantes tanto en textura, riqueza y calidades como en el empleo del color y, sobre todo, del estampado, que comienza a generalizarse y arrincona la monocromía —y la sobriedad aparejada— que trajo consigo la austeridad impuesta por la Primera Guerra Mundial. En la línea argumental comentada, la obra de Schiaparelli vuelve a beber de las fuentes de las artes plásticas y opta, en primera instancia, por motivos geométricos y rectilíneos, con protagonismo de la línea negra y una paleta variada, pero reducida, de colores, los cuales tienden a ser sólidos y contenidos. Aprecia, eso sí, el abigarramiento de los objetos, en «un'idea estetica di horror vacui di influenza futurista»⁹. Con el paso del tiempo y el éxito adquirido, Schiaparelli llenará sus obras de referencias naturales, formas festivas y elementos fetichistas y simbólicos que darán más entusiasmo a sus logros.

En la definición de la línea conceptual de la moda de Schiaparelli y en su proximidad a los postulados surrealistas tiene que ver, como se ha anticipado, su visión acerca del color en la costura. Si bien inicia su andadura profesional con diseños en blanco y negro, en línea de lo que reivindicaba como epítome de la elegancia Coco Chanel por entonces, pronto Schiaparelli demanda la presencia extravagante del color, que inunda y desborda sus patrones y carga de contenido vital y optimista su moda. Es comprensible que, en su afecto por las novedades artísticas, la diseñadora se sienta cercana a los postulados fovistas, expresionistas o surrealistas. Pero es que, además, su concepto del color, más allá de expresar estados de ánimo y contrastes sensoriales, pretende la sublimación del optimismo creativo; ideal también pretendido por el grupo surrealista, cuyo afán por modificar el mundo que lo rodea lo lleva a optar por propuestas que lo mejoren, que lo hagan más habitable y festivo, que reivindiquen la alegría de la diversión a través de la experiencia consciente del inconsciente particular y colectivo.

Más allá de esta conceptualización del valor del color en la moda para la mujer moderna, Schiaparelli observa que, para lograr una plena independencia de la idea tradicional de la ropa como simple engalanamiento femenino (en el que la riqueza y la exclusividad de las materias primas resulta fundamental para garantizar el éxito), no basta con trabajar el diseño de la prenda, el lujo de sus telas, el corte de las mismas o su color. Dando un paso más en la radicalidad de su ruptura, aprecia que es posible aquilatar el nuevo papel de la moda femenina si se trabaja también con materiales innovadores,

que aporten textura, cuerpo y, por tanto, sensualidad al resultado. Schiaparelli se convierte así en pionera en el uso de fibras sintéticas (rayón, látex) o de otras tan extravagantes por entonces como el pelo de mono o caballo, las plumas de gallo, las cadenas metálicas o la tela de colchón. Es más, se atreve a reivindicar el rol que en un diseño rompedor pueden desempeñar compuestos como el caucho, el papel (reciclado de periódicos, además), la porcelana, el celofán, la paja o el vidrio (este último a través de un material llamado *redofán*)¹⁰. Es interesante, en este punto, rescatar sus propias palabras sobre el asunto, como cuando afirma: «I had always loved materials, and I worked more closely with the textile people than did any of my colleagues. [...] I was the very first person to see the new materials [...] And how many colours, colours and colours!»¹¹.

Al color y a la materia prima se le añade, por supuesto, el diseño, pues no en vano los anteriores son instrumentos puestos al servicio de un concepto de costura que, en la línea de algunos de sus colegas modistos, se desprende de la esclavitud de corsés para liberar y magnificar el cuerpo femenino, lo que da lugar a prendas como las faldas divididas (anticipo de los actuales *culottes*, *shorts* y faldas pantalón), los monos, los impermeables transparentes, los boleros o los vestidos bata, envueltos en torno al cuerpo y atados a un lado (similares a los que popularizará en los años setenta Diane von Fürstenberg gracias a sus llamados *wrap-dresses*), pasando por la introducción en sus siluetas de los hombros acolchados (antecedente de las ochenteras hombreras), que consiguen estilizar la cintura de la mujer y empujarse el tamaño de sus caderas¹². Se encarga también de popularizar el género de punto en vestidos y jerséis, apostando por trampantojos y estampados geométricos versátiles, fáciles de combinar y cómodos. Otro tanto sucede con la incorporación de la ropa deportiva al *prêt-à-porter*, dignificándola y extrayéndola de su contexto habitual o de la combinación, en sus propuestas, de prendas de alta costura con otras de empleo cotidiano. Y todo ello sin mencionar la sustitución de los engorrosos botones por las cómodas (y vistosas) cremalleras de colores o transparentes —en hombros, laterales, mangas y bolsillos o como simple adorno—, la invención de las cuñas, el teñido de las pieles o la originalidad de las gafas plegables, por no mencionar que los desfiles de presentación de sus colecciones son espectáculos artísticos (combinaciones de luces, música en vivo, propuestas temáticas, coreografías, juegos de participación, trucos visuales...) que anticipan, en décadas, los *shows* de Kenzo, John Galiano o Jean Paul Gaultier, por citar varios ejemplos actuales.

De diseñador a diseñador. De ayer a hoy

Las pretensiones, ocurrencias y aportaciones de Schiaparelli adquieren carta de naturaleza —de forma continuada a partir de la década de 1930— en algunos de sus diseños emblemáticos, a través de los cuales puede comprobarse cómo, temporada tras temporada, el lazo entre ella y el surrealismo se mantiene atado e incluso fortalece su vínculo sin desgastarse, gracias, particularmente, a la fructífera relación, personal y profesional, establecida entre la diseñadora y Salvador Dalí, epítome del carácter rupturista, provocativo, onírico y único de la vanguardia surrealista.

Para entender el funcionamiento de esta entente hay que recalcar los elementos que, pese a sus orígenes y trayectorias, tienen en común Dalí y Schiaparelli. En efecto, ambos son grandes estetas, amantes de lo bello, del lujo y el glamur, de lo exótico, refinado y original; características que los espolean a la hora de transgredir los conceptos estandarizados de belleza y fealdad para, en aras de la consecución de metas elevadas, explorar terrenos no solo ignotos, sino, quizá por ello, delicados, incomprensidos para casi todos, incomprensibles para la mayoría y, como no podía tratarse de otro modo tratándose de mentes surrealistas, próximos al mundo del subconsciente¹³.

Los inicios de la relación entre la *maison* francesa y el surrealismo son tibios hasta que, poco a poco, van adquiriendo seguridad, contundencia y frecuencia. Tras comenzar a experimentar con piezas de pasamanería y complementos, tales como los broches y los botones de bronce dorado diseñados por Alberto Giacometti en 1930¹⁴ o los collares y brazaletes creados por Elsa Triolet, escritora y esposa de Louis Aragon, en las mismas fechas —en metal dorado y porcelana, algodón o pasta de papel (cubiertos con pintura de efecto perlado), crin o bolas de plata y aros de alambre de hierro—¹⁵, se llega a un punto de inflexión en el devenir surrealista de la estética de la casa Schiaparelli. Se trata del encuentro con Meret Oppenheim, con quien se inicia una colaboración (basada en la afinidad intelectual y el afán experimental) que da lugar, en la primavera de 1936, a un brazalete de metal recubierto de pelo de castor que entra a formar parte de la colección «Eskimo» para el invierno de ese año¹⁶. La joven promesa suiza, que por entonces acababa de llegar a París y comenzaba a dar sus primeros pasos en el mundo creativo mediante el diseño de accesorios, será merecedora, gracias a esta pieza, de atención por parte de Pablo Picasso (con lo que ello supone en los círculos artísticos de los años



Figura 1.

De izquierda a derecha: Céline, colección primavera-verano de 2013; Yves Saint Laurent, zapatos *Palais Mohawk*, colección otoño-invierno de 2010, y Gucci, zapato *Princetown*, colección otoño-invierno de 2015.

treinta). De hecho, es conocida la anécdota que narra cómo del encuentro de Dora Maar, Picasso y Oppenheim, en torno a la citada pulsera en el Café de Flore de París, surge la idea de *Le déjeuner en fourrure* (1936), trabajo que hará famosa a la artista¹⁷ y que, tangencialmente, pone a Schiaparelli en el foco de atención de la progresía, al sustentar y apoyar a los jóvenes valores de la vanguardia europea.

Del éxito y la validez de la propuesta da cuenta el hecho de que, en 1937, la casa Schiaparelli reedita el diseño trasladado al ámbito del calzado, proponiendo unos botines blancos forrados de pelo (incluido el tacón). Meses después, en el verano de 1938, da otra vuelta de tuerca al concepto y presenta unas botas de ante negro y pelo de gorila del mismo color que cae desde el empeine hasta el suelo¹⁸. Estas, a diferencia de los trabajos anteriores, basan su diseño en una obra, también surrealista, realizada por René Magritte. Se trata del cuadro *L'amour désarmé*, de 1935, protagonizado por un par de zapatos, situados en un escenario vacío frente a un espejo, de los que nace una abundante melena rubia.

Lejos de quedar la aportación en este punto, en el ejemplo citado es palpable su capacidad para perdurar y seguir estéticamente vigente hasta el siglo XXI. Como es lógico, el poder subversivo de la pulsera o del calzado cubiertos de pelo —material hasta entonces usado en prendas de abrigo o reservado al forro de las mismas—, es decir, la capacidad sorprendente de la propuesta de Oppenheim y Schiaparelli, ya no existe, lo que lleva a preguntarse cuál es la motivación (si es que hay alguna más que la falta de cultura de moda) de algunas casas a la hora de reeditar estos conceptos. Un ejemplo es el que ofrece Yves Saint Laurent con la versión

Mohawk de su modelo de calzado *Palais*, visto en la temporada otoño-invierno de 2010. En el zapato (de ante de varios colores o forrado en tela de *tweed*), el pelo, a modo de crin de caballo —o de la cresta de los mohicanos—, tacha el tacón de arriba a abajo¹⁹ (figura 1). Un par de temporadas después es la marca Céline la que, en su colección primavera-verano de 2013, revisita el concepto de calzado «peludo», con la única particularidad con respecto al original de Schiaparelli de sustituir los botines por sandalias o zapatos de tacón²⁰ (figura 1). Cuando ya parecía imposible estirar más las posibilidades de este concepto (difícil de materializar en la vida cotidiana, por otro lado), Gucci presenta, en su colección otoño-invierno de 2015, una serie de zapatos velludos entre los que destacan sus icónicos mocasines, ahora ribeteados de piel y pelo de canguro, unos salones de tacón bajo con pelo en el talón y, sobre todo, el modelo *Princetown*, definido como una «suerte de mata de pelo convertida en zapato»²¹ (figura 1). Otro tanto realiza, en esa misma temporada, la *maison* Martin Margiela, con *mules* forrados de pelo sintético que se arrastra por el suelo²².

Otra variedad de este juego —que convierte a los pies en protagonistas entre lo visible y lo oculto y, en consecuencia, lleva a la superficie la erótica de aquellas partes del cuerpo que, por escondidas, devienen en fetiches surrealistas— desarrollada por Schiaparelli es la que presenta en 1939, consistente en un par de botas de mujer confeccionadas en seda negra, con alto tacón y la ocurrencia de simular el perfil de los dedos con hilo cosido. La idea, nuevamente, deriva de un trabajo surrealista previo, en este caso la pintura de Magritte *Le modèle rouge*, de 1935. En su lienzo, Magritte coloca, frente a una empalizada de madera, un par de pies masculinos



Figura 2.
De izquierda a derecha: Céline, colección primavera-verano de 2013, y Schiaparelli, colección de alta costura otoño-invierno de 2015.

transformándose en botas de media caña²³. Pese a las diferencias entre original y variante, el efecto resultante es similar, aunque sin el carácter erotizante de la aportación de Schiaparelli.

Buscando esa misma condición sensual y fetichista, a la par que divertida y algo naïf, entre los usos actuales de estos motivos surrealistas destacan los mocasines con cordones para mujer (negros o dorados), con dedos de uñas pintadas de rojo de Comme des Garçons, pertenecientes a la colección «Wonderland», de la temporada otoño-invierno de 2009²⁴, y unos zapatos de tacón que Céline puso a la venta entre la primavera y el verano de 2013, con la particularidad de que su color carne los hacía indistinguibles del cuerpo real de quien los portaba, excepto por el hecho de que la zona de la puntera estaba delimitada y decorada en forma de uñas encarnadas²⁵ (figura 2).

Volviendo a Schiaparelli, vinculada ya a lo no canónico y a la ruptura estética, la modista no tiene más que seguir apuntalando esta tendencia con el devenir de las colecciones; predisposición que, como se ha comentado, alcanzará cotas de osadía inauditas a través de la imaginación de Dalí. Uno de los primeros complementos nacidos de la colaboración de ambos es una polvera circular, bautizada *Compact*, que adopta la forma de dial telefónico y puede particularizarse con el nombre o el número de su propietaria²⁶. Se revoluciona así el imaginario estético de la moda femenina, al dar cabida, como prenda de vestir, al aspecto de cualquier objeto de la vida cotidiana, especialmente a aquellos que desempeñan una funcionalidad definida y prosaica, que no son valorados por su belleza sino por su utilidad, que generan extrañamiento en quien los contempla fuera de su contexto y función y que, por ello, introducen el sentido del humor

en la moda, así como un nuevo canon de belleza, conceptos ambos sabidamente importantes en la búsqueda creativa tanto de Dalí como de la costurera ítalo-parisina. Por añadidura, es preciso recordar que no es el teléfono un elemento elegido al azar para este nuevo cometido, pues se trata de uno de los fetiches del pintor como emblema de comunicación (o de falta de ella, caso de *The sublime moment* [1938], *Imperial violets* [1938] o *The enigma of Hitler* [1939]), como exponente de avance tecnológico y, desde sus parámetros estéticos, como objeto de belleza, atractivo y erotismo; hecho visible en su famoso teléfono langosta (1938) o en sus pendientes telefónicos de oro, diamantes, rubíes y esmeraldas (1949).

En la vocación de desvelar cómo muchas imágenes surrealistas, cargadas de un carácter simbólico y un sentido estético coherente con su momento histórico, son tergiversadas o su aportación minusvalorada con el paso del tiempo, es posible citar el nuevo empleo que, en 2010, se le da en moda a este objeto, haciendo referencia al sombrero teléfono —diseñado por Philip Treacy— lucido por la cantante Lady Gaga²⁷. En este caso, la única justificación que explicita el uso, ya no rompedor, de esta pieza como parte de una indumentaria, es la publicidad que busca la cantante de su, por entonces, último lanzamiento musical: la canción *Telephone*²⁸.

Siguiendo con la entente entre Dalí y Schiaparelli, pero dejando atrás su mutua obsesión telefónica, para la colección veraniega de 1936 («Parachute»), ambos dan forma textil a un elemento iconográfico de amplio recorrido en el espectro surrealista: la mano sin cuerpo. El de Figueras, de hecho, había iniciado el camino artístico de este miembro empleando el símbolo de la mano cortada o deformada como canal a

través del que exhibir sus complejos narcisistas y masturbatorios. Véase, en este sentido, *Apparell i mà* (1927) o *La mano: Los remordimientos de conciencia* (1930). Más allá, la mano daliniana seguirá haciéndose visible a lo largo de los años, quizá más como ejemplo de anhelo, de lo inalcanzable y también como parte del cuerpo «objetualizada» y erotizada. Cabe citar aquí, en esta línea, trabajos como *Silla con manos* (1936)²⁹, el lienzo *Portrait d'une femme passionnée: Les mains* (1945) o las joyas *Manos de hoja venosa*, de oro, esmeraldas y rubíes (1949).

Pese al impacto que tiene este motivo en la trayectoria daliniana, sería injusto no reconocer que se trata de un elemento recurrente también en otros autores surrealistas como Claude Cahun (fotografía para ilustrar el libro *Le coeur de pic*, de Lise Deharme [1937]); Dora Maar (*Sin título*, de 1933-1934, que fotografía una mano saliendo de una caracola), o, especialmente, Man Ray, cuya imagen *Mains peintes par Picasso* (1935), que recuerda a dos guantes, cada uno de ellos de un color, tuvo enorme repercusión, lo mismo que su retrato de Dora Maar con las manos sobre el rostro (1936), su dibujo *Hommage à Nusch* (1937)³⁰ o su serie «*Erotique Voilée*» (1933), en la que emplea a Meret Oppenheim como modelo, desnuda y con las palmas cubiertas de tinta negra. La propia Oppenheim también tiene algo que aportar al estudio de esta obsesión, siendo la suya una doble versión: por una parte, unos mitones de piel con dedos falsos de madera (1935) y, por otra, unos guantes de piel de cabra serigrafiados con venas azules (1936).

La traslación al ámbito textil de tan fértil imaginario iconográfico se produce mediante la casa Schiaparelli a través de varias propuestas, todas cercanas en el tiempo. Así, es posible destacar la polvera dorada con aspecto de mano, con las uñas coloreadas de rojo³¹; el cinturón de tarde, de seda y plástico, con el cierre en forma de manos blancas entrecruzadas y con uñas encarnadas (otoño de 1934); los pendientes, botones y clips de cerámica, diseñados por Jean Schlumberger entre 1936 y 1937³², y, en especial, un conjunto de complementos vinculados al *alter ego* de la mano en el campo de la moda: el guante. En ese sector destacan unos en napa verde brillante con crestas doradas (verano de 1939), otros azules de seda y terciopelo con mariposas amarillas (verano de 1938), los que llevan anillos incorporados o presentan un color diferente para cada mano, pero, sobre todo, dos que se han revelado icónicos de cara a la fantasía posterior. Nos referimos a los guantes de ante negro con garras metálicas doradas³³ y a aquellos otros —también negros, pero versionados en blanco— que cubren el espacio de las uñas con piel de serpiente roja (colección

«*Current Events*», invierno de 1936). Y es que tan sensual puede ser la mano femenina como perturbador el guante que la protege y esconde. Tal como suele ser habitual en el imaginario surrealista, aquello que está oculto puede poseer un poder sexual (fruto del ensueño y el deseo) tan o más fuerte que lo que está visible³⁴. Pero es que, además, en el último caso, al subvertir la lógica esperable a través del color de las uñas y de su textura, se amplifican conceptos latentes e interesantes para el surrealista como semejanza y discrepancia entre lo real y lo pretendido.

La prolífica presencia que en el imaginario vanguardista tiene la mano femenina se mantiene viva con el paso de las décadas en el mundo de la moda, aunque la variada y subconsciente lectura de la misma queda minimizada por su recurrencia como imagen de belleza, delicadeza, sensualidad y elegancia (por el contraste entre su blancura y la intensidad del color de sus uñas o por la extrema longitud de sus dedos). Así sucede, por ejemplo, dentro de la propia casa Schiaparelli, que, en su colección de alta costura «*Le Reflets d'Elsa*» (primavera-verano de 2015), ansía hacer un homenaje a la creatividad de la diseñadora y al surrealismo, recuperando, de modo fútil, algunos motivos de antaño tales como la mano sin cuerpo. En este sentido, se crean para este muestrario dos vestidos, uno en raso verde (o coral) con las manos, impresas en negro, sosteniendo delicadamente un trampantojo de un collar sobre la espalda de la modelo y otro en seda verde manzana, estampado con una miríada de pequeñas y esbeltas manos que juegan con una cinta de color azul³⁵.

Sí tratan de recuperar el carácter rupturista de los guantes de Schiaparelli dos apuestas recientes, aunque tan similares al producto original que no pueden verse más que como copias ampliadas, sin mayores niveles de invención u originalidad con respecto a la propuesta de partida. Una es la que ofrece Jean Charles de Castelbajac en 2009, consistente en reeditar los guantes de uñas rojas como si constituyesen una innovación real, al no temer en calificarlos de «tremendos, divertidos o irónicamente chics». La otra opción, levemente diferente en la forma, pero idéntica en el contenido, es la ofrecida por Yohji Yamamoto en su colección de otoño-invierno de 2013, al añadir a los guantes de garras doradas otros similares, también negros, pero de uñas plateadas, rosas o azul eléctrico³⁶.

Por último, y para terminar con este epígrafe, es posible hacer referencia a un trabajo actual cuya probable inspiración beba de las fuentes del surrealismo, en concreto de un trabajo de Dalí. Este diseño, hacia 1937, un extraño atavío en forma de mono negro con guantes blancos colgantes³⁷. Pues bien, parece ser que es la posible inspiración para

que la *maison* Martin Margiela cree, en su colección de primavera-verano de 2001, un top confeccionado con un *patchwork* a base de guantes blancos entretejidos³⁸. Con semejante punto de partida, quizá puedan entenderse tanto las prendas con guantes acolchados a la altura del pecho (similares, por otro lado, a los de Minnie Mouse, referente iconográfico del arte contemporáneo, aunque en distinta categoría a los que aquí venimos analizando) que Comme des Garçons presentó en la colección otoño-invierno de 2007; el vestido blanco con puños cerámicos que cierran el escote a la altura del pecho imaginado por Hussein Chalayan para la primavera-verano de 2010³⁹; los vestidos negros con manos blancas creando trampantojos, que dibujan la colección «Rendezvous», de Diane von Fürstenberg (otoño-invierno de 2012)⁴⁰, o las manos enguantadas en negro o blanco que se observan abrazando los vestidos y jerséis femeninos de Jean Charles de Castelbajac en la colección de primavera-verano de 2014⁴¹.

Abandonamos esta cuestión iconográfica —aunque tangencialmente seguimos conectados con ella— para hacer referencia a otra propuesta de Schiaparelli y Dalí que pertenece también a 1936. En realidad, se trata de un conjunto confeccionado para lucirse junto a los guantes negros de rojas uñas ya reseñados, razón por la cual consideramos que este es el mejor espacio para hacer alusión a él. Hablamos de un traje con bolsillos cajón, imaginado, como hemos apuntado, en 1936. Su origen, conociendo la obra de Dalí, se sabe múltiple, pues se inspira tanto en la portada de la revista *Minotaure* (número 8, de 15 de junio de 1936)⁴² como en *Venus de Milo aux tiroirs* o en *El escritorio antropomórfico* (y su dibujo preparatorio *City of drawers*), ambos de ese mismo año, así como en *Jirafa ardiendo* (c. 1937). En todos los casos, el pintor recurre a imágenes, lógicamente distorsionadas, en las que del pecho de la figura (y las piernas también en el caso de la Venus) se proyectan cajones abiertos. Apenas es necesario hacer ver que, para Dalí, el cajón abierto y vacío aplicado a la imagen responde al deseo de perpetrar un doble desnudo: el físico, evidente en la carnalidad de las modelos, y el interior, el subconsciente, el que deja expuestas las interioridades del ser humano, incluso aquellas que desconoce o se niega a asumir o afrontar y que solo pueden ser liberadas a través de la práctica del psicoanálisis. Un símbolo de la complejidad y de la importancia de este no podía pasar inadvertido para Schiaparelli, que lo relee en clave de traje de falda y chaqueta azul marino, con los bolsillos con tiradores de plástico negro, idénticos, aunque en miniatura, a los de los cajones de, por ejemplo, una cómoda⁴³.

En etapas recientes, la actualización de este modelo la ofrece la diseñadora española Ágatha Ruiz de la Prada, quien, en el otoño-invierno de 2009, presenta su versión del vestido con cajones, lógicamente sin matices simbólicos ni psicológicos como los propios de los surrealistas, sino como homenaje a estos y como exponente de excentricidad y locura textil⁴⁴.

De retorno al recorrido surrealista de la casa Schiaparelli, dentro de la colección de primavera de 1937, se decide incorporar la imagen de una langosta, animal icónico del imaginario daliniano, al vuelo de un vestido. 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. La obsesión surrealista por desdibujar los límites entre lo interno y lo externo, lo consciente exterior y lo subconsciente profundo, adquiere sentido en la recurrencia a la forma, por otro lado, plásticamente rompedora, cromáticamente potente y bellamente aterradora, de la langosta o el bogavante. Es prototípico de su producción su teléfono langosta ya citado, aunque la presencia de este tipo de animales, que comparten la posesión de un exoesqueleto que los protege y los aísla, es también perceptible, desde aproximadamente 1934, en *New York dream - Man finds lobster in place of phone*⁴⁵ o en las tortugas de *Destino* (1945-2003), y su interés se mantiene a lo largo del tiempo, como demuestra, en 1949, su brazalete langosta. Por otro lado, es conocido en el imaginario artístico de entonces el componente sexual asociado a este animal, visible en la fotografía de 1939 de George Platt Lynes, en la que el propio Dalí comparte escenario con una modelo desnuda cuyos genitales aparecen cubiertos por una langosta en lugar de, quizá, la tradicional hoja de parra o de higuera de raigambre bíblica.

Partiendo de este fetiche y utilizando un dibujo de Dalí, Schiaparelli imagina un vestido de playa de algodón y otro de cóctel de organza de seda, cuya falda, de amplio vuelo, aparece animada con la imagen de una langosta sobre un lecho de perejil, cocida y lista para ser degustada⁴⁶. El de Figueras, obseso de la comida y, en consecuencia, creador de otros iconos en torno a este universo, afirmó incluso que el vestido había de lucirse acompañado de una generosa cucharada de mayonesa⁴⁷.

Si bien la originalidad del estampado es innegable, lo cierto es que el corte y la tela del vestido no lo hubieran convertido en el icono que fue y sigue siendo de no ser por un suceso posterior y paralelo a la prenda. Nos referimos al hecho de que Wallis Simpson, amante de los di-

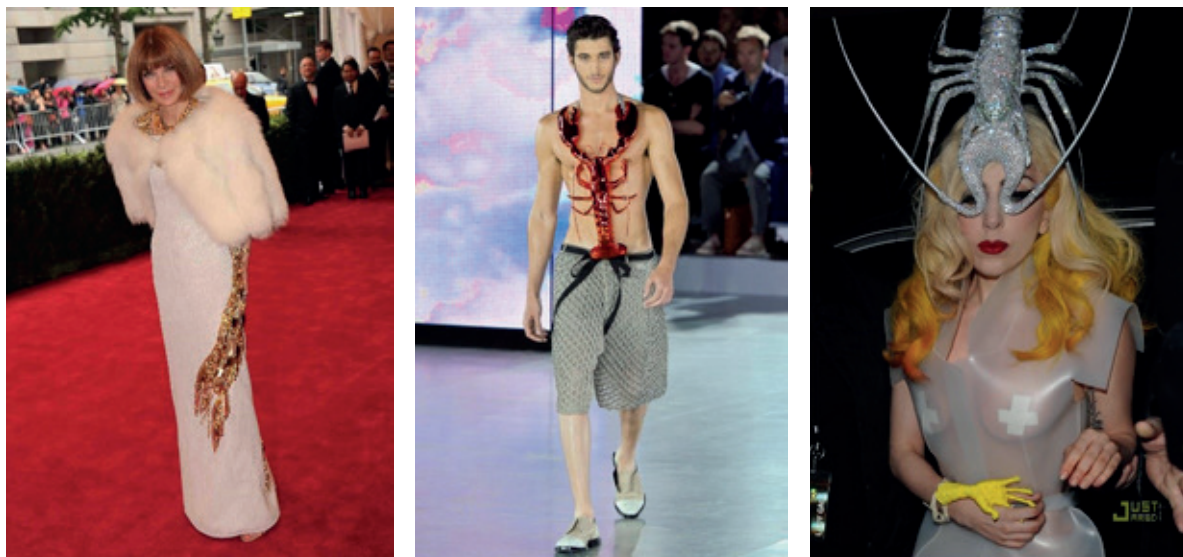


Figura 3.
De izquierda a derecha: Anne Wintour con el vestido langosta de Prada, gala MET, Nueva York, 2012; John Galliano, colección primavera-verano de 2013, y Lady Gaga con tocado langosta de Philip Treacy, 2010.

seños de Schiaparelli, mujer iconoclasta, atípica y de feroz personalidad, capaz de enfrentar los prejuicios sociales por amor (prometida primero y después esposa de Eduardo VIII —quien renunció al trono británico por ella— y, además de lo anterior, modelo de elegancia y vanguardia en materia de moda), no dudó en posar con este vestido poco antes de celebrar sus nupcias⁴⁸, con lo que dio un espaldarazo definitivo a la solvencia y al glamur de la marca Schiaparelli, así como a la fama de su diseñadora como mujer rebelde, creadora insolente y rompedora de las esclavitudes que, en materia de protocolo en el vestir, regían para las mujeres en aquellos momentos. No en vano, la fluidez y la blancura de la prenda dan a su portadora un aura virginal distante a la realidad de sus experiencias vitales. Halo roto, también, por la perturbadora presencia del gigantesco crustáceo naranja.

A modo de homenaje a la osadía de Schiaparelli como diseñadora y de Simpson como portadora, en 2012, la firma italiana Prada revisa el concepto de la langosta surrealista de Dalí y crea un vestido similar al original —aunque con la langosta en dorado⁴⁹— que luce (en la gala que el Metropolitan Museum de Nueva York dedica, cada año, a la moda)⁵⁰ Anna Wintour, editora jefe de la revista *Vogue*⁵¹, biblia del vestir en el siglo XXI y, por añadidura, mujer con fama de perfeccionista, de trato difícil, carácter complicado y manifiesto deseo de hacer vestir a la mujer con propuestas que, antes de que ella las formule, pueden parecer absurdas, ridículas o, incluso, feas (figura 3). El inconformismo y la falta de tabúes vertebran, pese al paso de las décadas, a Schiaparelli, Simpson y Wintour, y

en los tres casos es el ideario surrealista el que actúa como catalizador de la rebeldía que es, a la postre, el objetivo primordial de este movimiento de redefinición de los estándares sociales y artísticos.

La fuerza visual que la figura de la langosta manifiesta no se limita a la revisión de Prada que acabamos de comentar. Con el mismo afán de impacto, este crustáceo mantiene sus virtudes icónicas en otros trabajos que suponen su reactualización con respecto al original daliniano, aunque eviscerados de sus connotaciones erótico-culinarias. Nos referimos, por ejemplo, a los aderezos creados por Philip Treacy y lucidos por su amiga Isabella Blow, estilista y editora de moda, en los que el animal ocupa un protagonismo sorprendente. En 1998 luce estas piezas en dos ocasiones: a modo de collar incrustado de joyas, en una recepción en la embajada americana en París, y como tocado en la Julien Macdonald's London Fashion Week⁵². No extraña, por tanto, que la persona encargada de restaurar el uso de semejante prenda en el siglo XXI sea, en 2010, una vez más, Lady Gaga, con un modelo con diamantes incrustados, obra también de Philip Treacy⁵³ (figura 3). A partir de aquí, otro *enfant terrible* de la moda, John Galliano, recupera la figura de la langosta de un modo más prosaico, con el fin de incorporarla a su colección de primavera-verano de 2013. Su particularidad es que se aplica, por primera vez, al diseño de prendas masculinas, a modo de inmenso collar o de rústica pieza de armadura que, metálica, cubre el torso de quien la luce. Este porta, además, unos pantalones cortos que imitan la malla de hilo de los pescadores, lo que da

al resultado un aire de trofeo, de victoria épica que se luce orgullosa sobre el pecho⁵⁴ (figura 3). Poco después, en la propuesta de primavera-verano de 2014, la langosta decora los pies de las mujeres que lucen las sandalias (de tacón o planas) diseñadas en dorado por Giuseppe Zanotti⁵⁵; una nueva vuelta de tuerca a un motivo que parece más que exprimido. Sin embargo, el componente simbólico original del surrealismo ha quedado diluido en las aguas de este otro significado marino y Dalí, Schiaparelli, Zanotti o Galliano solo comparten una curiosa elección iconográfica y, en consecuencia, la posibilidad (más probable entonces que ahora) de conseguir sorprender al cliente espectador.

Volviendo a la línea temporal surrealista, en 1937, aunque ya en la colección de verano, hay que hacer mención a la incorporación, como parte del repertorio iconográfico común a Dalí y Schiaparelli, de otro grupo de animales que comparte con los crustáceos la dureza de sus caparazones, ergo, en lenguaje de vanguardia, la dificultad para traspasar sus corazas y escudriñar lo que esconden. Hablamos de los insectos, entre los que participan moscas, escarabajos, hormigas, saltamontes o mariposas. Dado que cada uno responde a una simbología particular, en unos casos, positiva (visión múltiple...) y en otros, negativa (putrefacción, poder destructor...), centrémonos en uno de los que encuentra mayor acogida en el ámbito de la moda por su vistosidad, elegancia, fragilidad, misterio o belleza. La mariposa sugiere estas sensaciones, pero es que, además, para un surrealista es un ejemplo orgánico del poder de la metamorfosis, de la capacidad de transformación (también del ser humano) en una forma evolucionada a nivel físico, espiritual, sexual e intelectual y, en especial, de la posibilidad de pasar de la fealdad a la belleza; probabilidad que late en cualquier ser vivo. Así lo entienden Man Ray, Max Ernst (*And the butterflies began to sing*, ilustración número 120 del libro *La femme 100 têtes* o *Butterflies*, collage de entre 1931 y 1933) o Dalí (en su publicidad de los pantys Bryans, publicada en *Vogue* en julio de 1946).

Lógicamente, empoderar a la mujer con mensajes como su autoridad para brillar, lograr el cambio radical y, en consecuencia, alcanzar la felicidad es uno de los trabajos del mundo de la moda, cuyas bases descansan en hacer sentir a sus clientas deseadas, hermosas y juveniles. Es más, la propia Schiaparelli había experimentado personalmente lo doloroso de las comparaciones entre belleza y fealdad en términos de validez e invalidez personal, por lo que convirtió en objetivo vital y profesional el apuntalar la autoestima de la mujer⁵⁶. Se entiende así que la modista haga suyas estas inspiraciones a la hora de incorpo-

rar a sus modelos el motivo de la mariposa. Se presenta esta en sombreros, zapatos, chaquetas, bolsos, guantes o pasadores de pelo, con lo que llega a convertirse en una especie de escultura objeto dentro de la prenda, con entidad propia y pretensiones más artísticas que funcionales. Sin embargo, donde realmente esta imagen adquiere carta de naturaleza es en dos vestidos: uno de baile, hasta media pierna⁵⁷, realizado en organza color marfil y estampado con mariposas multicolores⁵⁸, y otro de noche, en crepé, largo y con grandes lepidópteros blancos sobre fondo negro, completado con un abrigo caja, hecho en malla de seda gruesa, trabajada para darle la prestancia de la crin de un caballo⁵⁹.

La belleza, la versatilidad y el buen resultado que las mariposas ofrecen en la pasarela explica la recurrencia a las mismas a lo largo de la historia de la moda del siglo xx⁶⁰, de modo que continúa su uso en la actualidad. Se trata, además, de uno de los casos en los que la imagen se ha mantenido fiel a su simbología surrealista original, pues su lectura en clave de revelación sigue vigente. Así lo constata la colección «Butterfly» para la primavera y el verano de 2011 de Alexander McQueen⁶¹ (figura 4); la de alta costura de esas mismas estaciones, en 2014, de Jean Paul Gaultier, que incluye no solo vestidos, sino también tocados⁶², o la de preotoño de 2014 de Valentino, que las despliega en todas las prendas imaginables⁶³.

Con respecto a la primera propuesta de la marca Alexander McQueen tras la muerte del modisto en 2010, la ofrece su nueva diseñadora jefe, Sarah Burton, y abarca cantidad de prendas, desde sandalias, pañuelos, vestidos, blusas, faldas, camisetas y jerséis, hasta todo tipo de complementos (colgantes, pendientes, anillos...). Se trata de un homenaje lógico y barroco al gusto del fallecido creador por este motivo, que había empleado en ocasiones anteriores, en concreto en un vestido de seda blanca con un hombro al descubierto de 2005 y en su colección primavera-verano de 2008, en la que se incluía el sombrero *La dame bleue*, de Philip Treacy, trabajado con plumas de pavo cortadas y coloreadas en forma de lepidóptero⁶⁴ (figura 4).

Volviendo a Schiaparelli, en la colección de invierno de 1937, la entente formada por el pintor catalán y la diseñadora da un paso más gracias al sombrero chuleta de cordero⁶⁵ y al sombrero zapato, reinterpretaciones de las ideas que, combinando teléfono y bolso, habían engendrado poco antes. En el caso del sombrero zapato es Gala, esposa y musa de Dalí, quien inspira la pieza⁶⁶ (elaborada en fieltro de lana y terciopelo de seda)⁶⁷, que ofrece la particularidad de que modifica la posición, el uso y el lugar del cuerpo que ha de ocupar un objeto

ya destinado al arreglo personal, con lo que se convierte en la redefinición de una prenda que, sin sufrir ninguna modificación con respecto a cómo se entiende un calzado convencional, consigue cambiar las reglas del juego de la moda⁶⁸. Por supuesto, a este matiz fundamental se une el genuinamente surrealista, particularizado en la capacidad epatante y en la fuerza poderosa que pueden adquirir ciertas formas (según Schiaparelli, «a particularly flattering hat [...] set a beautiful woman apart from others, while a crazy hat acted as a defence against the insecurity of not to having too pretty a face»⁶⁹) y en la sexualización del zapato como fetiche alusivo al falo erecto, que aquí y ahora corona (y simbólicamente posee o atrapa) a la mujer.

La erotización de la pieza gana enteros cuando observamos las fotografías tomadas con motivo de la presentación de la misma, en las que el sombrero zapato es solo parte de un conjunto completado con un traje de chaqueta de satén de crepé negro y de cuello alto que «neutraliza» el cuerpo de su dueña, pero cuyos bolsillos presentan un cierre bordado en forma de labios rojos de mujer⁷⁰, fetiche erótico que, en la iconología surrealista, es equivalente además a los genitales femeninos. Lo masculino y lo femenino, desde un punto de vista sexual, quedan en evidencia en un trabajo cuyas connotaciones simbólicas, como se observa, van más allá de lo visual y, por tanto, de la capacidad sorprendente o imaginativa con que impacta su visión en una primera impresión. Todo ello por no mencionar que el carácter aséptico de la falda y la chaqueta dibujan a una mujer segura de sí misma, poderosa y dominante, incluso, de sus pulsiones eróticas; rasgo este consecuente, por otra parte, con el temperamento de la diseñadora, pero no por ello menos sorprendente en el contexto social al que pertenece el trabajo⁷¹.

Avanzando hacia 1938, la colección «Circus», para la temporada de verano, incluye entre sus aportaciones⁷² una prenda que, como otras de la *maison*, acabará convertida en punto de referencia para la recreación de su concepto décadas después. Hablamos del vestido esqueleto, confeccionado en crepé de seda negra⁷³. De nuevo como en el caso de la langosta, la idea de desnudar al ser humano de lo accesorio, incluida su carne y sus órganos, para mostrar lo secreto, profundo y escondido de su ser, vuelve a hacerse tangible en esta pieza que reproduce, en la espalda, la imagen de una columna vertebral y la caja torácica a ella unida a través de un relieve acolchado. Por otro lado, la obra también referencia el gusto, típicamente surrealista, por la muerte, lo putrefacto, lo esquelético e inquietante, alejado de los convencionalismos artísticos y sociales. Por último, es preciso citar



Figura 4.
De izquierda a derecha: Alexander McQueen, colección «Butterfly», primavera-verano de 2011, y Philip Treacy para Alexander McQueen, sombrero *La dame bleue*, colección primavera-verano de 2008.

un último nivel de sublenguaje en este vestido, cual es la paradoja, muy surrealista además, del poder de la sugestión en que nos enreda la mente, que es capaz de generar el deseo sexual del cuerpo femenino desnudo (el fetiche), sin verlo, en realidad, en dicha desnudez⁷⁴. El apetito por lo prohibido y negado pero insinuado se vuelve intenso y enfatiza el efecto del resultado.

De la sinergia entre Schiaparelli y Dalí a la hora de engendrar este vestido nos ilumina el hecho de que, desde mediados de los años treinta, ya estaba mostrando el pintor de Figueras su obsesión con este asunto, del que es exponente su obra *Les chants de Maldoror* (1934)⁷⁵.

El recorrido del vestido como modelo e inspiración⁷⁶ ha sido largo en años posteriores, lo que ha dado lugar a trabajos tales como los corsés de Alexander McQueen; los vestidos fantasmagóricos o cadavéricos de Givenchy; aquellos de Dsquared2 del otoño-invierno de 2010 que bañan los huesos de la espina dorsal en diamantes para transmitir una doble idea de fragilidad y valor⁷⁷ (figura 5); las piezas de cuero de Rodarte de la primavera de 2009 (tops y vestidos cortados, sobre todo)⁷⁸; las blusas negras acuchilladas de Yves Saint Laurent para la colección primavera-verano de 2003⁷⁹; los accesorios y la joyería, de aspecto huesudo, diseñados por Christian Lacroix para la primavera de 2009⁸⁰, o el *Médée* de gasa y organza, en color amatista, de Jean Paul Gaultier, perteneciente al muestrario de otoño-invierno de 2006⁸¹, parte de una colección de alta costura titulada, elocuentemente, «Les Surréalistes»⁸² (figura 5). La nota excéntrica, una vez más, la pone Lady Ga-

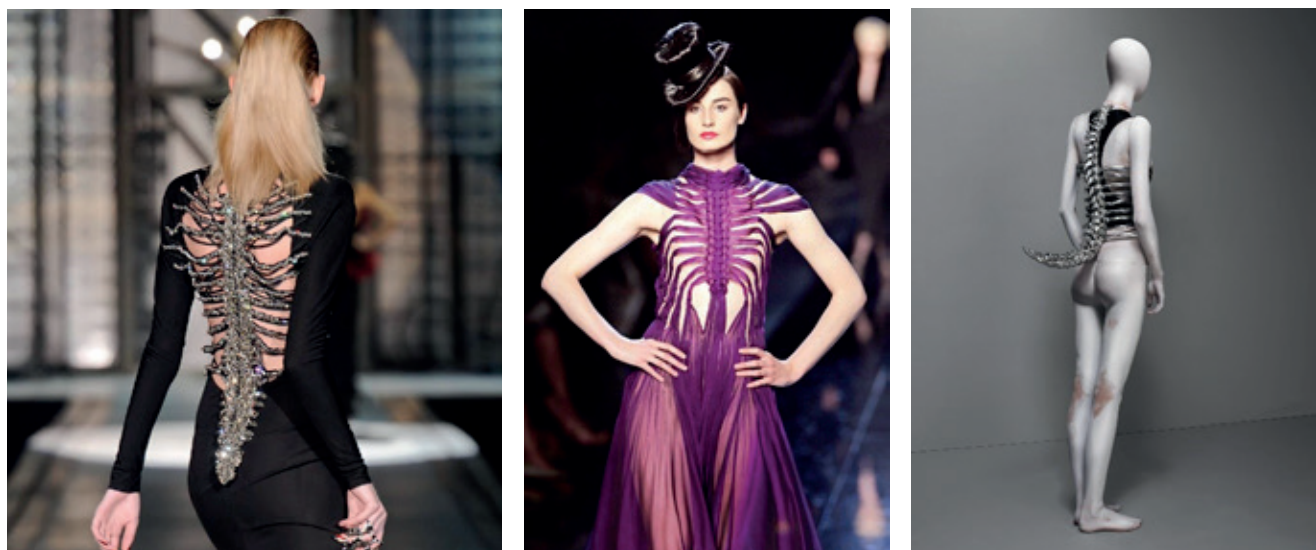


Figura 5. De izquierda a derecha: Dsquared2, colección otoño-invierno de 2010; Jean Paul Gaultier, vestido *Médée* de la colección de alta costura «Les Surréalistes», otoño-invierno de 2006, y Alexander Mcqueen, colección primavera-verano de 1998.

ga, al lucir un corsé en forma de caja torácica en su actuación en los American Music Awards de 2009⁸³, lo que confirma la pervivencia popular de este tipo de atuendos alejados, eso sí, de cualquier contenido simbólico o metafórico que les confiera sentido, y elegidos, fundamentalmente, por su excentricidad.

Con respecto a la propuesta de Alexander Mcqueen, se presenta como parte de la colección para la primavera-verano de 1998 y consta de una serie de vestidos de punto fino cuyo estampado simula un esqueleto humano sobre un fondo oscuro. Junto a estas prendas, destaca un provocativo y aterrador corsé de aluminio y cuero negro en forma de espina dorsal con cola extendida, a la que se añade una caja torácica también metálica⁸⁴ (figura 5).

Por su parte, la aportación de Givenchy, de la mano de su director creativo Riccardo Tisci, consiste en diseñar en 2013 el vestuario de la obra *Boléro* para el *ballet* de la Ópera de París. En su deseo de que «los bailarines se sintieran desnudos de algún modo», Tisci recurre a monos unisex —ceñidos al cuerpo, pero cubiertos con el vuelo de faldas a partir de la cintura— confeccionados en tul y bordados con encaje blanco de seda y pedrería para reproducir (sobre todo gracias al movimiento) el aspecto de pálidos esqueletos que danzan sobre un fondo oscuro (figura 6). La idea surrealista y daliniana de la metamorfosis y de la necesidad de que, a través del vestido esqueleto, la mujer se sustraiga de los convencionalismos sociales para mostrar su verdadera personalidad es visible también, en cierto sentido, en el trabajo de Givenchy, pues, en la medida en que los bailarines

van despojándose, durante el transcurso del *ballet*, de distintas capas de tela, «se convierten en esqueletos en movimiento, fuertes y frágiles al mismo tiempo»⁸⁵.

El encuentro de Tisci con las sensaciones inmateriales y evocadoras que transmite el esqueleto halla carta de naturaleza en este trabajo, si bien ya venían rondando la cabeza del diseñador desde tiempo atrás, y es que para el otoño-invierno de 2010, dentro de su trabajo en Givenchy, había creado una colección de alta costura cargada de inspiraciones similares. La obsesión de Frida Kahlo por la muerte y los esqueletos, sus problemas espinales y la conversión de todo ello en materia pictórica inspiran a Tisci un conjunto de vestidos de encaje y satén de seda blanca ornamentados en blanco y oro (con plumas y cristales), completados con cinturones de porcelana y cremalleras similares a huesecillos, para, de este modo, unir en un único concepto, bastante surrealista por otro lado, las ideas de romanticismo y muerte⁸⁶.

Si el vestido esqueleto es, como tantos otros, fruto de la fusión de la creatividad de Dalí y Schiaparelli, lo mismo sucede con el vestido rasgado (más velo)⁸⁷, también perteneciente a la colección «Circus». Su tela de rayón y crepé de seda azulada parece despedazada por las garras de un animal (a través de un estampado en trampantojo de color magenta y negro), lo que convierte una pieza de alta costura —y sus connotaciones lujosas, exclusivas, elegantes o delicadas— en poco más que un trapo inservible. Que el referente de esta pieza nace de la mente de Dalí lo confirma el hecho de que en su lienzo *Necrophilic spring*, de 1936, es visible una estáti-

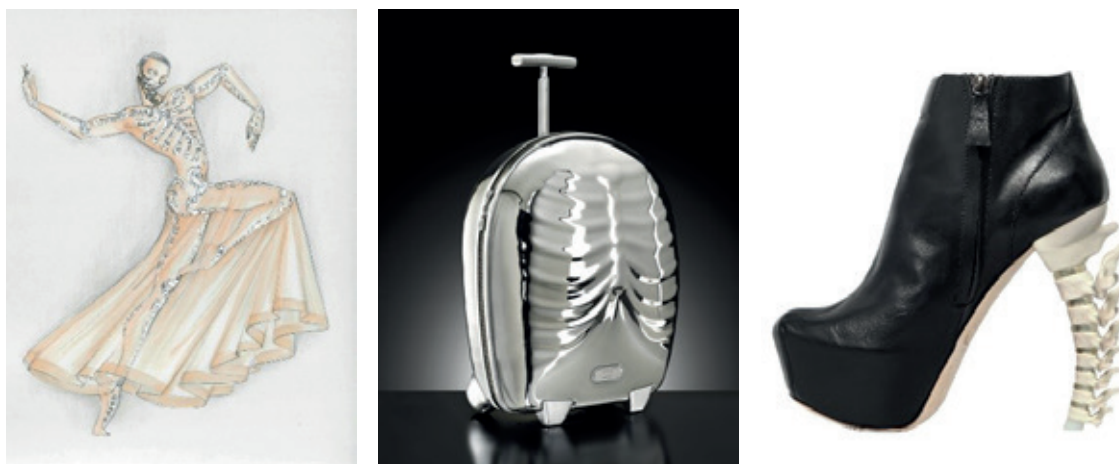


Figura 6.
De izquierda a derecha: Givenchy, boceto para el vestuario de *Boléro*, 2013; Samsonite, maleta *Hero*, 2007-2008, y Dsquared2, colección otoño-invierno de 2010.

ca figura femenina que porta un vestido similar al descrito, estando en este caso su cabeza sustituida por un buqué floral⁸⁸. Ese mismo año, y ahondando en este motivo iconográfico, pinta *Three young surrealist women holding in their arms the skins of an orchestra* y *Dreams puts her hand on a man's shoulder*, obras que se sostienen en idénticos fundamentos estéticos, confundiendo al público con telas destrozadas que no se diferencian del tono de la piel, con la cual se funden en un símil macabro. De manera pareja a lo establecido por Schiaparelli y Dalí en el vestido rasgado, en la pintura es el surrealista el que juega con 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. Tanto en los óleos como en la prenda, de nuevo la oposición de contrastes, el extrañamiento y, con él, la provocación, vuelven a aliarse para lograr el efecto de sorpresa pretendido. A estas sugerencias hay que añadir la soportada por Stent, quien afirma que este vestido «can be interpreted as Schiaparelli's comment on violence done to women, as she presents the female body as a fragile object made of delicate material»⁸⁹. Como en el ejemplo anterior, el objetivo subversivo del surrealismo se manifiesta al conciliar en una imagen conceptos antagónicos como violencia, deterioro, agresión o ataque (incluso una posible violación) con el poder, la dignidad o la elegancia que desprende una prenda de alta costura, realizada para ser lucida en circunstancias formales. El citado halo, de modo indirecto, puede acabar deviniendo en erotismo, pues no en vano se está mostrando (haciendo alarde podríamos decir) una imagen que normalmente quedaría en el plano de lo íntimo, de lo privado y protegido. Sin embargo, 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 (tales como el propio grupo surrealista) y visibilizada aquí en la carne hecha jirones, medallas de una batalla de la que la fémina sale fortalecida de cara a una próxima contienda.

Una vez más, también, la capacidad anticipatoria de Schiaparelli y Dalí y su carácter casi visionario permiten entender que, en una época socialmente convulsa como los años ochenta (en especial en Gran Bretaña y, de modo particular, en Londres como su capital), los afanes rompedores y estéticamente iconoclastas de sus diseñadores de moda (entre ellos Vivienne Westwood o Rei Kawakubo)⁹⁰ pasen por rasgar, quemar, cortar, desteñir y desmembrar la ropa hasta casi destrozarla, en un juego, por ejemplo el del punk, en el que la lucha entre apariencia y realidad resulta fundamental, pese a que acabe de quedar subrayada en una lejana propuesta de 1938.

En tiempos más actuales, otro diseñador anatematizado por su rebeldía e irreverencia, John Galliano, trata de emular el choque visual y emocional observado en el modelo de Schiaparelli cuando, en el pase de primavera-verano del año 2000 para la *maison* Dior, presenta una colección de vestidos de alta costura desgarrados estratégicamente con un cúter⁹¹. Hasta hoy, una de las últimas aportaciones a la estética de lo «convenientemente» agujereado es la propuesta para la primavera-verano de 2010 del dúo alemán Viktor & Rolf, quienes plantean abullonados vestidos de tul de colores llamativos (coral, azul cielo...) a los que practican milimetrados agujeros de gran tamaño en sus



Figura 7.
De izquierda a derecha: Viktor & Rolf, vestidos agujereados, colección primavera-verano de 2010, y vestido violín, colección primavera-verano de 2008.

faldas de vuelo o a los que recortan los laterales (figura 7). El juego, una vez más, entre lo visible y lo invisible y la posibilidad de sorprender al *front row* es evidente, bien es verdad que lejos de la iconoclastia, radical y más fiera, que cultivaron juntos Schiaparelli y Dalí⁹². Una última variante es la que desarrolla Stella McCartney en la colección de otoño-invierno de 2013. Basándose y reinterpretando el diseño de la italiana, McCartney plantea un conjunto de prendas que simulan pósteres callejeros arrancados de las paredes y que, por tanto, dejan entrever la basura oculta tras los muros⁹³.

Damos un paso atrás para recuperar el discurso cronológico de las propuestas surrealistas de Schiaparelli y para volver a hacer, además, referencia a una cuestión ya trabajada. Si bien, como se ha comprobado, la mariposa resulta un motivo iconográfico de especial fortuna y recorrido, el mundo animal ofrece otras fuentes de inspiración, quizá *a priori* menos atractivas, pero también, al menos para la mente surrealista, cargadas de simbología y de una intrínseca (aunque extraña) belleza. Nos referimos a (otros) insectos tales como escarabajos, grillos o moscas, recurrentes como expresión de un organicismo primitivo que recuerda, inapelable, de dónde venimos y hacia dónde nos dirigimos. Por otro lado, son los suyos cuerpos perfectos en sus millones de años de evolución, capaces de resistir las condiciones más adversas, y dignos, pues, de admiración, pero no por ello menos repulsivos. Una vez más, la doble, contradictoria y fascinante confrontación entre lo deseable y lo repugnante se manifiesta en la mente y la obra surrealista gracias a estos animales. Lógicamente, en esta nómina debemos mencionar casos como

las hormigas devoradoras de *Un chien andalou*, de Dalí y Buñuel (1929); el saltamontes de *Visage du grand masturbateur*, de Dalí (1929); las moscas coloridas de *Le carnaval d'arlequin*, de Joan Miró (1924-1925), o las de *La persistance de la mémoire* (1931) y *El torero alucinógeno* (1968-1970), ambas de Dalí; las abejas de *One second before the awakening from a dream provoked by the flight of a bee around a pomegranate* (hacia 1944) del mismo autor, o las mantis religiosas de André Masson (*Extase*, 1938 o *Paysage à la mante religieuse*, 1939).

Por su parte, Schiaparelli da vida textil a numerosos insectos; imágenes que hasta entonces nadie habría imaginado como parte del embellecimiento femenino y que, pese a basarse en las pinturas de Botticelli, guardan también filiación con el repertorio surrealista. En su caso, destacan sus trabajos para la colección «Pagan» (otoño de 1938), consistentes en decorar cinturones, ornamentar solapas o rematar trajes, vestidos o sombreros⁹⁴ con botones o pequeños broches en forma de libélulas, escarabajos, grillos, moscas, mariquitas o abejas. La exasperación de esta admiración animal se consigue mediante un collar transparente (realizado en un acetato de celulosa llamado *rhodoid*) con insectos coloreados o dorados sobre él. La pieza, al parecer inspirada en la joyería con escarabajos del arte egipcio⁹⁵, despierta su máxima capacidad de sorpresa (y también de desagradado, posiblemente) en el hecho de que la transparencia de la que hace gala ofrece la sensación de que verdaderos insectos rodean el cuello de la portadora.

Lejos de que esta tendencia quede en el pasado, su empleo en la moda actual reafirma su consistencia con idénticos valores a los de an-



Figura 8.
De izquierda a derecha: Lanvin, colección otoño-invierno de 2013, y Prada, bolso de la colección «Entomology», 2013.

taño, tales como el impacto visual que supone recurrir a animales de «difusa» belleza para decorar con ellos una indumentaria femenina. Sin embargo, es obvio que el lenguaje con el que, en la moda y en la pintura surrealista, hablan los insectos sobre la muerte o la putrefacción —y el terror asociado a ambas— ha desaparecido. La recurrencia a este tipo de animales sigue siendo, eso sí, de forma menuda y anecdótica, como complemento a un atuendo diseñado en términos más formales. Pese a ello, el impacto (por el tamaño, el brillo o la cantidad de abalorios) puede llegar a ser intenso, como ocurre con los broches y los cinturones creados por Lanvin para la colección otoño-invierno de 2012, así como con la tela estampada con grandes escarabajos verdes que es visible (justo un año después) en trajes pantalón, bandoleras, vestidos, bufandas, chaquetas, camisetas y zapatillas deportivas⁹⁶ (figura 8).

2013 parece ser el año de los insectos en el mundo de la moda, pues, junto a la recuperación de los mismos realizada en Lanvin, destaca la colaboración establecida entre Prada y el artista británico Damien Hirst a la hora de elaborar una edición limitada de bolsos denominada «Entomology». Se trata de un conjunto de veinte bolsos de plexiglás, de formato clásico, cuyos frentes se adornan con insectos reales, embellecidos a partir de la combinación de distintos abalorios como cuentas, cristales y plumas. Las hormigas, los escarabajos y las arañas se superponen a un material transparente (o semitransparente, en color verde)⁹⁷, en lo que sería la actualización del collar de *rhodoid* de Schiaparelli (figura 8).

Continuamos diseccionando la colección «Pagan», de 1938, la cual, además de en Botticelli y en la fauna de sus lienzos, pone su mirada en imágenes de regusto naturalista más recientes e innovadoras como las de Paul Delvaux (*L'aurore*, 1937), similares a las elaboradas por Magritte. Las mujeres árbol de Delvaux, de cuerpo y tronco rugoso y verdoso (cual nuevas «Dafnes» en su proceso de metamorfosis ante el acoso de Apolo), sirven a Schiaparelli para crear un conjunto de noche en satén, con estampado marrón y blanco que imita el grano de la madera. Además, destaca una chaqueta, atada a la cintura con una hoja de plástico verde, ultimada con unos guantes de idéntico color y rematada con un tocado cubierto de hojas⁹⁸. En época actual, es Prada quien más se acerca a la lectura vegetal de Delvaux y Schiaparelli en la colección de otoño-invierno de 2007, para la que confecciona vestidos, abrigos y trajes de chaqueta de tejido arrugado y tonos marrones y verdes en degradado.

Tras «Pagan», al invierno de 1938 pertenece la colección «Zodiac» o «Lucky Stars», que materializa en trajes lujosos el recuerdo admirado que Schiaparelli guarda de su tío, el astrónomo Giovanni Schiaparelli. En lo que al surrealismo y su implantación afecta, esta colección destaca por la chaqueta rococó, decorada en ambas pecheras con espejos de mano, fracturados y rodeados de marcos dorados y plateados bordados⁹⁹. La imagen, aunque inspirada en las puertas paneladas de espejos y las decoraciones de la Galería de los Espejos del palacio de Versalles¹⁰⁰, sugiere la presencia, sobre el cuerpo femenino, de una ventana hacia el interior (esto

es, el subconsciente), fusionando y equiparando en importancia presencia, razón o realidad con ausencia, sueño o surrealidad, objetivo del movimiento en su búsqueda de la realidad absoluta. Sin embargo, la ruptura de los espejos y, por tanto, de la imagen que reflejan hace que ese proceso de permeabilidad entre dentro y fuera, entre verdad y fantasía, sea complejo, en ocasiones desconcertante y también, por ello, doloroso y frustrante para el observador, puesto que el portador se guarda la esencia de sus secretos.

Por otro lado, el motivo iconográfico del cristal roto o del espejo es además habitual en el arte de los surrealistas, con ejemplos como los ofrecidos por Magritte (*Le miroir magique*, 1929; *L'amour désarmé*, 1935; *La clef des champs*, 1936, o *La reproduction interdite*, 1937, por citar algunos); Dalí (*Dalí de espaldas pintando a Gala de espaldas eternizada por seis córneas virtuales provisionalmente reflejadas en seis verdaderos espejos*, 1972-1973); Miró (*Femme au miroir*, 1956); Man Ray (*Les grands transparents*, 1938), o Jean Cocteau en su película *Orphée* (1950).

Años después de la propuesta textil, Yves Saint Laurent realiza su homenaje a esta chaqueta con otra similar (de la colección de alta costura para el otoño-invierno de 1978), cuya originalidad consiste en que los espejos aparecen situados, craquelados también, cubriendo la espalda. La pieza es, como la original, de terciopelo negro de seda e, igual que aquella, está bordada en oro y plata por la compañía Lesage. El componente imaginativo y misterioso se mantiene, pero el listón de la originalidad y el mensaje surrealista, obviamente, se diluyen.

Alcanzando 1939, a la colección de primavera de Schiaparelli pertenece una serie de prendas que, una vez más, exteriorizan en clave textil el equivalente artístico de algunos de sus amigos vanguardistas. En «A modern comedy» o «Commedia dell'arte», Schiaparelli se inspira en este teatro popular italiano y, en particular, en la figura de su Arlequín¹⁰¹, siendo este, en concreto, el visible en la pintura *Le beau temps* de Man Ray (realizada en esas mismas fechas). Desde este punto de partida la modista crea, entre otras piezas, un abrigo de fieltro de lana confeccionado con *patchwork* de rectángulos azules, negros, amarillos, rojos y blancos que ha de lucirse con un tricorno negro, respetando —aunque actualizando— la indumentaria histórica de tan famoso personaje.

La popularidad y la extensión de esta iconografía la ha hecho idónea para reinterpretaciones y revisiones, por no mencionar el carácter alegre y desenfadado que aporta a las propuestas textiles. En ese sentido, es posible citar la colección de Vivienne Westwood «Voyage to

Cythera», de la temporada otoño-invierno de 1989, con prendas como un *body* con unos *leggings*, un traje de chaqueta, un corsé o una falda sobre cancan, todo ello reproduciendo el estampado colorido sobre fondo romboidal negro, que es identificativo de este motivo, o introduciendo la variación de un patrón amarillo. En época más reciente, en concreto en la primavera-verano de 2008, Miu Miu desempolva la figura del arlequín para, con el motivo multicolor de su disfraz, crear bolsos, botines y blusas abullonadas (figura 9).

De nuevo atrás en 1939, pero en este caso en la temporada de otoño, hemos de mencionar varias piezas de inspiración musical de Schiaparelli que también alcanzarán cierta fortuna histórica y que hunden sus raíces en los resabios de la vanguardia europea. Es sabido que el artista surrealista, en su afán por conectar y desenmarañar los mensajes de su subconsciente, recurre a cualquier lenguaje que sea propicio a sus intereses, pues de igual modo que no hay realidad completa sin la suma de lo racional y lo irracional, limitar la expresión de la misma al lenguaje verbal o al pictórico sería dejar en el camino una cantidad de información útil muy relevante. Así pues, los signos matemáticos, las formas geométricas o las notaciones musicales entran a formar parte del vocabulario surrealista, completando y complementando a las obras de arte. En este sentido, es Miró el creador que, con mayor éxito, aglutina en sus trabajos signos, formas, colores, letras, números y notas de música (*Le carnaval d'Arlequin*, 1924-1925, o *Intérieur hollandais I*, 1928), aunque también destacan los trabajos con instrumentos musicales de Man Ray (*Le violon d'Ingres*, 1924) o Dalí (*Hallucination: Six images de Lénine sur un piano*, 1931; *Fontaine nécrophilique coulant d'un piano à queue*, hacia 1932; *Tête de mort atmosphérique sodomisant un piano à queue*, 1934...).

Volviendo a Schiaparelli, las escalas musicales y los instrumentos pasan a formar parte de su repertorio iconográfico en 1939, con aportaciones como un vestido de tarde blanco de organza (para darle fluidez y movimiento, tanto como el de la música que lo inspira) bordado en hilo metálico con escalas musicales de colores y ajustado a la cintura con un cinturón en forma de caja de música. Se completaba con guantes bordados con hilos metálicos reproduciendo motivos de notas musicales y escalas parejas a las del vestido. La hebilla del cinturón, además de esconder una sorpresa sonora en su interior, presentaba en su parte superior formas avolutadas que recordaban el perfil de un violín, instrumento que, a través de Man Ray, estaba entre los favoritos de los surrealistas, al recordar su forma al cuerpo desnudo femenino¹⁰². La co-



Figura 9.
De izquierda a derecha: Miu Miu, colección primavera-verano de 2008; Miu Miu, colección resort 2014, y Valentino, colección alta costura, primavera-verano de 2014.

lección presentaba también piezas más discretas (como botones en forma de lira o de piano de cola)¹⁰³ y otras más estrafalarias y menos cautas, siendo el sombrero con aspecto de nota musical la aportación más original en este sentido¹⁰⁴.

Para ver cómo el mundo de la moda continúa o recupera este motivo atemporal y afín a cualquier cultura, civilización o edad, debemos avanzar hasta la primavera-verano de 2008, momento en que Viktor & Rolf presentan una colección en homenaje a Man Ray —y su *Le violon d'Ingres*—, así como a Marcel Marceau y el arte de la pantomima, mediante prendas en las que los violines son protagonistas. La más llamativa es un vestido acolchado de color rosa maquillaje con un gran violín fucsia de tres dimensiones situado a la altura del cuello (figura 7). Además de esta excentricidad, ofrecen también vestidos blancos abullonados con instrumentos estampados en negro en el bajo, así como faldas, camisetitas impresas y blusas blancas festoneadas en la parte superior del pecho, con sendos violines, de tamaño algo más pequeño que el natural¹⁰⁵.

Viktor & Rolf no son los únicos en recurrir a la inspiración musical en sus prendas, si bien son de los más osados. Entre otros de los usos recientes de este repertorio destaca el vestido piano de Ágatha Ruiz de la Prada en su colección para el otoño-invierno de 2009 (que también incluye un homenaje a Man Ray y su famoso violín)¹⁰⁶; los zapatos blancos de tacón, estampados con notas musicales negras de Miu Miu (colección resort 2014)¹⁰⁷ (figura 9); los vestidos de la colección otoño-invierno de 2011 de Dolce & Gabbana (idénticos a los descritos zapatos de la filial de Prada)¹⁰⁸, o los vaporosos y románticos diseños de Valentino para la alta costura de la temporada primavera-verano de 2014¹⁰⁹ (figura 9).

Hacemos en este punto un paréntesis, que cronológicamente debía ir inserto en páginas anteriores, pero que, por cuestiones de coherencia, preferimos abordar ahora. Comprobada la colaboración entre Dalí y Schiaparelli, sería injusto para la actividad y la imaginación de la diseñadora obviar los trabajos que idea y ejecuta junto a algunos otros surrealistas, lo que amplifica su interés por esta vanguardia más allá de las aportaciones del pintor catalán y diversifica los resultados artísticos y textiles. Junto a Dalí, uno de los autores con los que Schiaparelli establece una relación profesional y creativa más fértil es el poeta francés, creador y director de cine Jean Cocteau, quien, sin ser miembro del grupo surrealista, comparte con este procesos técnicos, inspiraciones inconscientes y juegos formales. De su admiración mutua nacen dos obras icónicas dentro de la fase vanguardista de la casa de costura. Cocteau, íntimo amigo de Schiaparelli, hace para ella dos dibujos, y la modista aprovecha para confeccionar las prendas correspondientes, ambas pertenecientes a la colección de otoño de 1937. En primer lugar se trata de un abrigo de noche, elaborado en punto de seda azul brillante y con la espalda bordada con hilo metálico dorado y seda roja. Estos materiales consiguen, en conjunto, forzar la ilusión óptica de dos perfiles frente a frente o, a su vez, en el espacio entre ambos, de un jarrón de flores —en concreto de rosas hechas con seda aplicada— sostenido sobre una columna clásica acanalada. El recurso de la imagen doble, típicamente surrealista (y especialmente daliniano)¹¹⁰, cobra carta de naturaleza en una pieza sutil y elegante, que logra escalar un peldaño en la traslación a la tela no solo de los motivos simbólicos surrealistas, sino también de sus juegos técnicos.



Figura 10.
De izquierda a derecha: Jean Paul Gaultier, pieza *Morphing*, colección otoño-invierno de 2003, y perfume *Jean Paul Gaultier Classique*, 1993.

La segunda de las colaboraciones con Cocteau consiste en una chaqueta cruzada de noche de lino gris en cuyo frente se dibuja el perfil de un busto femenino, incluida su mano sosteniendo un pañuelo a la altura de la cintura. La gracia y la originalidad del resultado es que el largo, rizado y abundante pelo rubio de la dama también se representa en la prenda, en su caso cayendo en cascada por la manga derecha hasta el puño. El bordado, realizado con hilo, cuentas metálicas y lentejuelas, es obra de la casa Lesage —como en el caso anterior—, y traspasa a la tela el trazo de los dibujos de Cocteau. La firma de este aparece bordada junto al dibujo, de manera que no es esta chaqueta una simple derivación textil de un diseño surrealista, sino una obra de arte en sí misma.

La combinación surrealista de Cocteau y Schiaparelli no ha encontrado parangón en la moda actual, aunque el poeta no ha sido olvidado por los maestros de la aguja, quienes le han dedicado homenajes intensos. El más recordado es el de Jean Paul Gaultier en la colección de otoño-invierno de 2003, protagonizada por una maniquí embutida en la pieza *Morphing*, un *body* de color carne en el que, acorde con la pasión de Cocteau por la línea firme y el trazo seguro, se pespuntan, en rojo vivo y brillante, las venas del cuerpo conectadas a un gran corazón radiante¹¹¹ (figura 10).

Capítulo aparte del mundo textil, la casa Schiaparelli ha destacado, como otras del sector de la moda, por su incursión en el ámbito de la alta perfumería. Tras un primer triple lanzamiento en 1934 (*Soucis*, *Salut* y *Schiap*), la revolución (y el surrealismo) llegan a este campo en 1937 con la presentación de *Shocking*¹¹², cuyo

frasco se inspira en el torso voluptuoso y sensual de la actriz Mae West. Según explica Dilys Blum, West no quería molestarse en acudir al taller parisino de la modista para que le tomaran medidas, así que decidió enviar un molde de escayola de ella misma posando como la *Venus de Milo*, para que, a partir de él, pudieran extraer cuantas mediciones necesitasen¹¹³. A partir de esta pieza, la pintora surrealista argentina Leonor Fini esboza un modelo de bote de perfume, al que añade un ramo de flores de porcelana en tonos pastel en el lugar que correspondería a la cabeza (en un, quizá inconsciente, recuerdo daliniano a, entre otras, *Femme à tête de roses*, de 1935), un corazón en relieve en el espacio que este ocuparía en el pecho y una cinta métrica en torno al cuello y cruzada en la cintura¹¹⁴.

La influencia de esta obra de Schiaparelli llega actualizada (sin cinta de medir y en un estuche lata) a través de Jean Paul Gaultier en 1993, con el lanzamiento de su perfume *Jean Paul Gaultier Classique* (figura 10). Sin embargo, como deja ver Thimo te Duits, «esta presentación perdió mucha de la fuerza del original de Schiaparelli, al faltarle la combinación del simbolismo surrealista de Mae West con el maniquí de sastre»¹¹⁵.

Si bien el recorrido de la marca Schiaparelli por esta línea de producción fue exitoso hasta los años cuarenta y su vinculación con el surrealismo se mantuvo sin alteración, su influencia en la moda y el diseño posteriores no fue tan intensa como con *Shocking*. Pese a ello, conviene citar como referencias el perfume *Sleeping*, en 1938¹¹⁶, inspirado en formas de Man Ray y en un objeto, la vela, que no solo sugiere nocturnidad, sino también el surrealista y complejo concepto de la difusa frontera entre el subconsciente, oculto, y la realidad, desvelada; *Snuff* (para hombre), en 1940¹¹⁷; *Le Roy Soleil* (1946), cuyo frasco fue diseñado por Dalí, razón por la cual se hizo una edición limitada de su producción¹¹⁸, o *Zut*, en 1948, simulando la mitad inferior de un cuerpo femenino al que se le ha caído la falda, que se enrolla a la altura de los tobillos. Queda a la vista, pues, la ropa interior, con rayas y puntos de fantasía y adornos de flecos¹¹⁹.

Como consecuencia de la guerra, desaparecen los clientes de la costura exclusiva que alimentaban el salón parisino y se perfumaban con las extravagantes propuestas de Schiaparelli y, si bien esta trata de mantener la actividad, se ve obligada a reducir su plantilla y a adaptar sus colecciones a las necesidades de una sociedad europea en alerta por los cortes de suministro y las ocupaciones. Ante la gravedad de la situación y la inminencia de la guerra, Schiaparelli se traslada a Nueva York en 1940 y regresa a París, de modo definitivo, en 1945.

Durante ese tiempo todavía desprende destellos de genialidad surrealista como el vestido espina, de 1945, una prenda de tarde, de color negro, desde cuya cintura corre una suerte de agujijón que termina en una cola antropomórfica acampanada. Mientras, el frente presenta, sobre el pubis, una cremallera metálica vertical que hace prenda, mediante sus dientes metálicos, el surrealista concepto de la *vagina dentata*. Más bromista y menos amenazante, pero

igual de sorprendente, es el sombrero cerebro, de 1952, realizado mediante capas acanaladas de terciopelo en color crudo y adornado con tachuelas de diamantes. La impronta surrealista acompaña a Schiaparelli, como se ve, más allá del recorrido del propio movimiento y hasta el final de su carrera, augurando el prolífico futuro que esta iconografía y su consecuente estilo de vida van a proyectar en las décadas venideras y aun en la actualidad.

1. Judith THURMAN, «Mother of invention», *The New Yorker*, 27 de octubre de 2003, <<http://www.newyorker.com/magazine/2003/10/27/mother-of-invention>> (15 de febrero de 2016).
2. La más destacada es la de Dilys E. BLUM (2003), *Shocking!: The art and fashion of Elsa Schiaparelli*, Filadelfia, The Philadelphia Museum of Art. Igualmente son subrayables monografías como la de François BAUDOT (1997), *Elsa Schiaparelli*, Londres, Thames & Hudson, así como las reseñas dedicadas a la autora en varias enciclopedias globales de moda, como, por ejemplo, Enrica MORINI (2000), «Elsa Schiaparelli: (1890-1973)», en *Storia della moda: XVIII-XX secolo*, Milán, Skira, p. 241-273; Charlotte SEELING (2000), «Elsa, la escandalosa», en *Moda: El siglo de los diseñadores. 1900-1999*, Colonia, Könemann, p. 142-155; Josefina FIGUERAS (2005), «Elsa Schiaparelli: Un mensaje surrealista», en *Protagonistas de la moda*, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, p. 26-33; Brenda POLAN y Roger TREDRE (2009), «Elsa Schiaparelli», en *The great fashion designers*, Oxford y Nueva York, Berg, p. 51-53; Charlotte SEELING (2010), «La surrealista: Elsa Schiaparelli», en *Moda. 150 años: Modistos, diseñadores, marcas*, Potsdam, H. F. Ullmann, p. 85-92; Valerie STEELE (2010), «Schiaparelli, Elsa», en *The Berg companion to fashion*, Oxford y Nueva York, Berg, p. 618-621, o Ilya PARKINS (2012), «Elsa Schiaparelli: Glamour, privacy and timelessness», en *Poiret, Dior and Schiaparelli: Fashion, femininity and modernity*, Londres y Nueva York, Berg, p. 79-109.
3. En un breve lapso temporal (1914-1922) coinciden en la vida de Schiaparelli el estallido de la Primera Guerra Mundial, el fracaso de su matrimonio con el conde Wilhelm Wendt de Kerlor, el fallecimiento de su padre, la crisis financiera y personal de su madre y el diagnóstico de parálisis infantil de su hija María Luisa Yvonne (familiarmente conocida como Gogo), con quien ha de iniciar un largo proceso de tratamientos y operaciones hasta su plena recuperación.
4. Ciudad en la que, a partir de 1934, instala una sucursal de su parisina casa de costura (en el número 360 de Upper Grovenor Street). El salón de Londres cerrará en 1939 como consecuencia de la inseguridad que se vive en Europa ante la inminencia de la guerra, de las facturas impagadas por los clientes y de la proliferación de copias y falsificaciones de los productos Schiaparelli.
5. Sabina Daniela STENT (2011), «Fetishizing the feminine: The surreal fashion of Elsa Schiaparelli», en *Nottingham French Studies*, 50 (3), otoño, p. 78-87.
6. Cayó en bancarota en 1954, habiendo presentado su última colección en febrero de 1953. La empresa volvió a la actividad textil en 2013, tras ser adquirida en 2006 por el grupo Tod's. Su primer director creativo en esta nueva etapa fue Marco Zanini. El estilo surrealista de las prendas que glosamos aquí se extendía también a los escaparates y al interiorismo de su casa de modas, en el número 21 de la plaza Vendôme de París (a la que se trasladó en 1935), con excentricidades como un oso polar diseado y teñido de rosa *shocking*, con cajones en el estómago; la presencia de una jaula de pájaro de bambú, a escala humana, para albergar la *boutique* de perfumes o la combinación de maniqués en cuadros surrealistas. Ghislaine WOOD (2007), «Cosas del Surrealismo: Convertir lo fantástico en real», en *Cosas del Surrealismo: Surrealismo y diseño (catálogo de exposición)*, Londres y Bilbao, V&A Publications y Museo Guggenheim Bilbao, p. 10.
7. No en vano Paul Poiret, amigo y mentor de Schiaparelli, colaboró con Raoul Dufy, representante del grupo fovista, lo que generó unas sinergias de las que se beneficiará la diseñadora.
8. Ver, al respecto, Lourdes CERRILLO RUBIO (2010), *La moda moderna: Génesis de un arte nuevo*, Madrid, Siruela, p. 111-112.
9. María Elena PALMEGANI (2012), «Design della moda ed avanguardie nell'opera di Elsa Schiaparelli», en *Liño*, 18, p. 116.
10. En este empleo de nuevos materiales se quiere ver la influencia, por un lado, de Sonia Delaunay, quien también experimentó en sus trabajos con telas insólitas (María Elena PALMEGANI, *ibidem*, p. 114), o del *collage* cubista y su afán por la reutilización de piezas de desecho y, por otro, del futurismo, cuya reivindicación de la tecnología causa impacto en Schiaparelli durante su juventud. Sobre este último punto, ver María José MIR BALMACEDA (1995), *La moda femenina en el París de entreguerras: Las diseñadoras Coco Chanel y Elsa Schiaparelli*, Barcelona, Ediciones Internacionales Universitarias, p. 118.
11. Elsa SCHIAPARELLI (1954), *Shocking life*, Londres, J. M. Dent & Sons, p. 66.
12. También son aportaciones suyas la manga pagoda, los escotes asimétricos que dejan un hombro al aire, los vestidos con la espalda destapada, los estampados animales o los pliegues en la cadera, a modo de polisón, para guardar en ellos una petaca.
13. María Elena PALMEGANI, *op. cit.*, p. 117.
14. Con forma de sirena, ángel, gorgona, pájaro o esfinge.
15. Vendidos a Schiaparelli por el poeta y novelista Louis Aragon.
16. Entregado a Schiaparelli en la primavera de 1936, fue creado por Oppenheim en 1935.
17. Ghislaine WOOD, «Cosas del Surrealismo...», *op. cit.*, p. 11 y 12.
18. Otros accesorios de esa colección también incluían pelo de mono, como un par de guantes de ante negro ribeteados o algunos bolsos. Inspirada en el trabajo de Magritte, la *maison* Martin Margiela lanza, en la campaña de primavera-verano de 2009, un abrigo de pelo largo portado por una modelo «sin rostro» (cubierto este por una malla que opaca sus ojos, boca y nariz). Ver <<http://www.vogue.co.uk/news/2009/03/05/margiela-mia>> (31 de marzo de 2016). El uso extremo del pelo en moda lo ostenta, últimamente, la cantante Lady Gaga, quien atesora una colección de vestidos hechos con pelo humano, lucida en eventos públicos (entregas de premios, conciertos...): de color rubio (2010) <<http://www.ew.com/article/2010/09/30/lady-gaga-hair-dress>>, en rosa flamenco (2010) <<http://www.stylestorm.co.uk/tag/lady-gaga-hair-dress>>, en negro (2010) <http://article.wn.com/view/2010/10/01/Lady_Gaga_human_hair_dress_pictures_Disturbing_mode_of_dress/>, mezclando una base de seda azul transparente con detalles peludos negros en hombros y mangas (2010) <<http://jezebel.com/5374401/lady-gaga-loves-human-hair-marc-jacobs-doesnt-mind-the-knock-offs>> o de color violeta (2012) <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2136610/Lady-Gaga-makes-impact-steps-floorlength-purple-hairy-dress.html>> (todos los aportes fueron consultados el 11 de abril de 2016).
19. <<http://www.pumpsicle.com/2010/10/yves-saint-laurent-palais-mohawk-suede.html>> (31 de marzo de 2016).

20. <http://www.huffingtonpost.com/2012/10/01/celine-shoes-spring-2013_n_1929320.html> (31 de marzo de 2016).
21. <<http://smoda.elpais.com/moda/zapatos-peludos-y-otras-tendencias-atrevidas-de-la-temporada/>> (12 de abril de 2016).
22. En color lavanda, negro, beis, gris o menta: <<http://shoetrend.com/shoes-collection/faux-fur-chunky-heel-maison-martin-margiela-women-shoes.php>> (21 de abril de 2016).
23. El uso más literal de este motivo, en el campo de la moda, lo realiza Pierre Cardin (quien trabajó brevemente en el taller de Schiaparelli en los años cuarenta) en 1986, al crear un zapato masculino de cuero moldeado sobre la forma de un pie. Sin embargo, en palabras de Duits, «en las manos de Cardin, la turbadora fusión que Magritte hizo de bota y pie se queda en un chiste ilusionista». Thimo te DUITTS, «Shocking: Surrealismo y moda en la actualidad», en *Cosas del Surrealismo*, op. cit., p. 178.
24. <<http://www.shoepwoman.com/2009/07/bare-feet-shoes-by-comme-des-garcons.html>> y <http://www.intothefashion.com/2013/02/inspiration-comme-des-garcons-fw-200910_25.html> (31 de marzo de 2016).
25. <<http://www.theluxuryspot.com/shoe-crave-celines-toenail-shoes/>> (31 de marzo de 2016).
26. Fechada en 1935. Ver <<https://paddle8.com/work/salvador-dali/53114-for-schiaparelli-telephone-compact-1935>> y <https://www.1stdibs.com/furniture/more-furniture-collectibles/enamels/iconic-salvador-dali-elsa-schiaparelli-telephone-compact-1935/id-f_3032573/> (31 de marzo de 2016).
27. Anita SINGH (2010), «Lady Gaga wears telephone on her head for chat show appearance», *The Telegraph*, 4 de marzo. Ver <<http://www.telegraph.co.uk/news/celebritynews/7360412/Lady-Gaga-wears-telephone-on-her-head-for-chat-show-appearance.html>> (11 de febrero de 2016).
28. En cuyo videoclip, por cierto, aparece ataviada como camarera, con un teléfono confeccionado con pelo humano rubio como tocado. Ver <<https://www.youtube.com/watch?v=GQ95z6ywcBY>> (11 de febrero de 2016).
29. Imaginada en colaboración con Edward James, fue tallada en roble francés por el escultor John English. Su asiento fue tapizado de piel rosa. Ghislaine WOOD, «El interior ilusorio», en *Cosas del Surrealismo*, op. cit., p. 52. Esta autora observa paralelismos entre dicho trabajo y la mesa y la butaca antropomórficas visibles en *Femme à tête de roses*, de Dalí (1935).
30. Cuya mano sosteniendo una rosa recuerda al broche de Schiaparelli de la colección de primavera de 1938.
31. Reeditada por la propia casa Schiaparelli en su colección de alta costura para la temporada de otoño-invierno de 2015, aunque convertida ahora en bolso de mano. Ver <<http://glamourtunist.com/tag/elsa-schiaparelli/>> (1 de abril de 2016) (figura 2).
32. Siguió trabajando con este motivo incluso en la recta final de su *maison*, como demuestra el sombrero mano de 1953.
33. Realizados para ser lucidos junto al abrigo Revolutionnaire.
34. Sabina Daniela STENT (2011), «The fashionable Surrealism of Elsa Schiaparelli», en *Women surrealists: Sexuality, fetish, femininity and female*, Universidad de Birmingham, tesis doctoral, p. 129.
35. <<http://www.hgissue.com/new/maison-schiaparelli-collaborates-with-jean-paul-goude-for-its-spring-2015-haute-couture-show/>> y <<http://www.icon-ic.com/en/printed-dress-elsa-schiaparelli.html>> (1 de abril de 2016).
36. <<http://www.livingly.com/The+Most+Awesomely+Weird+Runway+Looks+From+Paris+Fall+2013/articles/RPuKyM7ymTr/Yohji+Yamamoto+Fingernailed+Gloves>> (1 de abril de 2016).
37. Con el que posa el artista, director de cine y poeta americano Charles Henri Ford ante el objetivo del fotógrafo Cecil Beaton para la revista *Vogue*. <<http://www.intothefashion.com/2013/05/inspiration-salvador-dali-1937-martin.html>> (22 de febrero de 2016). Sin abandonar el siglo XX, es Marc Jacobs el siguiente autor en jugar con la idea del trampantojo, mediante un vestido de lentejuelas con dos grandes manos a la altura de la cintura, versionado en blanco sobre negro y viceversa (1986). Ver <<http://www.sparepartslife.com/therooster/marc-by-marc-jacobs-behind-the-brand/>> (1 de abril de 2016).
38. Parece que el germen de esta idea no lo abandona con el paso del tiempo, si tenemos en cuenta los bolsos y los monederos con forma de mano que crea para la colección cápsula de la marca *low cost* H&M en 2012. Ver <<http://honestlywtf.com/collections/maison-martin-margiela-x-hm/>> (1 de abril de 2016).
39. <<http://www.intothefashion.com/2013/07/inspiration-comme-des-garcons-fw-20078.html>> (22 de febrero de 2016).
40. <<http://www.fashiongonerogue.com/diane-von-furstenberg-fall-2012-new-york-fashion-week/>> y <<http://searchingforstyle.com/2012/02/diane-von-furstenberg-fall-winter-2012/>> (1 de abril de 2016).
41. <<http://bcr8tive.com/jc-de-castelbajac-spring-2014/>> (11 de abril de 2014). Evolución del *bandeau* de cuero negro formado por dos manos enguantadas que sostienen el pecho de la mujer, perteneciente a la colección «Woman/Ray», de la temporada otoño-invierno de 2011. Lady Gaga luce el mencionado top, junto con una gargantilla en forma, también, de guante negro, en su videoclip *Applause!* <<http://www.desihighstyle.com/2013/08/i-live-for-applause-applause-applause.html>> (1 de abril de 2016).
42. En la imagen de portada, la figura desnuda y de cuyo pecho emerge un cajón tiene, además, una cabeza de toro o minotauro en alusión al nombre de la revista, una langosta en el estómago y unas manos rematadas en uñas rojas que recuerdan a los ya estudiados guantes de Schiaparelli, con los que advertimos que se luce el traje que se procede a describir. Dilys E. BLUM, *Shocking!*, op. cit., p. 153.
43. Algunos de esos bolsillos cajones son reales y otros ficticios, con lo que se incorpora en la prenda el juego surrealista entre verdad y mentira, razón y sinrazón, etc.
44. <<http://www.lushlee.com/agatha-ruiz-de-la-prada-fall-2009/>> (1 de abril de 2016).

45. Thimo te DUTTS, «Teléfono afrodisíaco», en *Cosas del Surrealismo*, op. cit., p. 285.
46. Por cierto, otro ejemplo surrealista de obsesión con la metamorfosis —de la que se hablará en breve—, en este caso desde el animal en su hábitat natural marino hasta el manjar cocinado y servido en bandeja.
47. Thimo te DUTTS, «Shocking...», en *Cosas del Surrealismo*, op. cit., p. 235.
48. Lo eligió como parte de su ajuar.
49. Completado con un bolero de pelo blanco.
50. Conmemorativa, en 2012, de la exposición visible entonces en el museo, titulada «Schiaparelli and Prada: Impossible conversations».
51. <<http://www.blocdemoda.com/2012/05/la-gala-del-met-anna-wintour-de-prada.html>> y <<http://stylefrizz.com/201205/anna-wintours-white-prada-dress-for-met-gala-2012/>> (1 de abril de 2016).
52. <http://www.nytimes.com/2007/05/10/fashion/10BLOW.html?_r=0> y <<http://www.wallpaper.com/fashion/the-surreal-world-of-isabella-blow-is-recreated-in-a-new-london-retrospective>> (4 de abril de 2016).
53. <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1254371/Lady-GaGa-attends-London-party-lobster-hat.html>> (4 de abril de 2016).
54. <<http://nymag.com/the-cut/2012/06/#>> (4 de abril de 2016). La propuesta de Galliano es recuperada, poco después y sin demasiadas diferencias, en la colección masculina de Dries van Noten para la primavera-verano de 2016, en forma de americanas y jerséis con langostas doradas, negras o rojas bordadas a la altura del pecho. Ver <<http://emircansoksan.net/video/dries-van-noten/>> y <<http://www.justluxe.com/fine-living/mens-fashion/feature-1959964.php>> (5 de abril de 2016).
55. <<http://www.lifestyleasia.com/bk/en/style/feature/weekly-obsession-giuseppe-zanotti-scorpion-clutch/>> (4 de abril de 2016).
56. Se comprende esta actitud a través de la lectura del siguiente pasaje de la autobiografía de la modista: «She [se refiere a sí misma en tercera persona] was always being told that she was as ugly as her sister was beautiful. So Schiap, believing that this was really so, thought up ways of beautifying herself» (Elsa SCHIAPARELLI, op. cit., p. 6).
57. Longitud que se convierte en inesperada y nueva, más corta que la habitual (a unos 25 centímetros del suelo) y capaz de cosechar un extraordinario éxito, lo que confirma con un nuevo ejemplo la versatilidad y la capacidad inventiva de Schiaparelli.
58. Sobre una enagua almidonada y con una particular versión de las zapatillas de *ballet*, consistente en elevarlas sobre un tacón medio y cerrarlas con una red de tiras de color pastel.
59. Y cerrado en el pecho con un corchete negro con forma de mariposa. Simbólicamente y en conjunto, el lepidóptero, al verse despojado de la prisión del abrigo, puede desplegar su belleza en libertad. Se establece así un paralelismo con la mujer que luce el abrigo, que también abandona su encarcelamiento para expresarse sin cortapisas. Corroboración esta similitud el hecho de que una de las obras favoritas de Schiaparelli fuera el lienzo de Picasso *Cage à oiseaux et cartes à jouer* (años treinta), puesto que se veía a sí misma tanto en el alterado pájaro negro, que lucha por abandonar la jaula, como en la paloma encarcelada dentro. Dilys E. BLUM, *Shocking!*, op. cit., p. 151. Por cierto, la jaula es también un motivo iconográfico predilecto de algunos surrealistas como Masson o Magritte. Este último hace uso de ella en su obra *Le thérapeute* (1937). Schiaparelli la incorpora al mundo textil en su sombrero jaula (que incluye un pájaro vivo, de color amarillo, en su interior) (ver <<http://www.styleisanattitude.com/2012/05/schiaparelli-and-prada-impossible-conversations.html>> [5 de abril de 2016]) y Lulu Guinness la actualizará en 2009 en su bolso jaula, con un pájaro animatrónico diseñado por Adam Wright que canta, se mueve e ilumina al abrir el artilugio (ver <<http://fashioningtech.com/profiles/blogs/lulu-guinness-birdcage-handbag>> [5 de abril de 2016]). También recurre a esta iconografía Ágatha Ruiz de la Prada en el muestrario de otoño-invierno de 2009, en su caso presentando vestidos y faldas jaula. Ver <<http://cultura colectiva.com/moda-surrealista-el-legado-de-dali/>> y <http://www.latercera.com/contenido/660_106181_9.shtml> (5 de abril de 2016).
60. Caso del vestido de alta costura de Thierry Mugler titulado *Métamorphose d'une chrysalide en femme papillon*, perteneciente a la colección de alta costura «Les Insects» para el otoño-invierno de 1997. Ver <<https://gildedholdings.wordpress.com/2015/08/08/drama-theatrics-sexuality-thierry-mugler-haute-couture-1997/>> (4 de abril de 2016).
61. <<http://www.fashionising.com/pictures/b--alexander-mcqueen-ss11-pfw-4988.html>> (4 de abril de 2016).
62. <<http://www.popsugar.com/fashion/Jean-Paul-Gaultier-Haute-Couture-Fashion-Week-Spring-2014-33673166#photo-33673166>> y <<http://www.livingly.com/Model+News/articles/WHxLuxE4q9S/Dita+Dominates+Jean+Paul+Gaultier+Runway>> (4 de abril de 2016).
63. <<https://fashionscherry.wordpress.com/2014/01/17/valentino-pre-fall-2014/>> y <<http://pickyview.com/es/valentino-pre-fall-2014/>> (4 de abril de 2016).
64. <<http://www.vam.ac.uk/content/exhibitions/exhibition-alexander-mcqueen-savage-beauty/alexander-mcqueen-and-philip-treacy/>> y <<http://stylejournal.blogspot.com.es/2014/01/la-dame-bleue.html>> (4 de abril de 2016).
65. El sombrero chuleta dará lugar, en febrero de 1938, a la chaqueta chuleta, hecha en lana negra marroquí con cuatro chuletas realizadas con pequeños cristales de colores; dos sobre el pecho y otras dos en la zona de las clavículas. Ver <<http://collections.vam.ac.uk/item/O133606/evening-jacket-elsa-schiaparelli/>> (12 de abril de 2016).
66. Aunque, premonitoriamente, existe una fotografía de 1932-1933 realizada por Gala en Port Lligat en la que Dalí posa con un zapato de su esposa sobre la cabeza y otro sobre su hombro derecho.
67. Que se presenta en dos variantes: completamente en negro o con el tacón forrado de terciopelo rosa.
68. Algo similar, con la diferencia de la pérdida de la capacidad de sorpresa del mundo actual, es la propuesta que ofrece Dolce & Gabbana en el otoño de 2009, titulada *Heart Elsa Schiaparelli*, sustituyendo los zapatos por guantes en tocados, sombreros o bufandas. Ver <

ready-to-wear/dolce-gabbana/ <<http://www.harpersbazaar.com/fashion/fashion-week-fall-2016/g769/dolce-gabbana-fall09-rtw/>> (1 de abril de 2016).

69. Palmer WHITE (1995), *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, Londres, Aurum Press, p. 150.

70. Simbología también apreciable en los dos broches en forma de labios para las solapas del traje y nueva referencia a Mae West como icono sexual de la época.

71. Sobre esta conclusión, ver Sabina Daniela STENT, «Fetishizing...», op. cit., p. 84.

72. Tales como el sombrero tintero (que, dentro del ideario surrealista, traslada la capacidad de pensar del cerebro a la capacidad de escribir del tintero, facilitando la permeabilidad de las ideas, tanto conscientes como subconscientes), los bolsos en forma de globo, un bolero decorado con elefantes bailando y acróbatas y otro con caballos de tiovivo y botones en forma de saltimbanquis o el sombrero gallina en su nido, inspirado en *Woman with chicks* (1937) de Valentine Hugo, en el que se asiste a la habitual alteración surrealista de las imágenes tradicionales para sugerir, con ellas, nuevas y sorprendentes posibilidades.

73. Schiaparelli lo imagina para ser lucido junto a un velo largo negro sujeto a la cabeza por una caracola dorada en miniatura. El vestido se inspira en la atracción circense del hombre esqueleto.

74. De hecho, el vestido esqueleto es largo, de cuello alto y color negro, negando a priori todo atisbo de sensualidad. Sabina Daniela STENT, «Fetishizing...», op. cit., p. 80.

75. Ghislaine WOOD (2007), *The surreal body: Fetish and fashion*, Londres, V&A Publications.

76. También fuera del mundo de la moda, como demuestra la escultura *Flow my tears* (2011), de la artista Mai-Thu Perret. Ver <<https://priskapasquer.com/mai-thu-perret/>> (4 de abril de 2016).

77. <<http://stylepantry.com/2010/10/29/dsquared-skeleton-gown/>> (4 de abril de 2016). Esta casa incluye en su colección, además, zapatos cuyo tacón tiene forma de espina dorsal, con sus vértebras marcadas. Ver <<http://fashionlover.com/209/dsquared-fall-2010-skeleton-shoes->

and-where-to-buy-them/> (4 de abril de 2016) (figura 6). También ofrece el vestido antes citado, pero con la espalda acordonada en macramé negro y, por tanto, con un efecto menos lujoso.

78. <<http://www.thefashionspot.com/fashion-week-archives/18127-rodarte-spring-2009/>> (11 de abril de 2016).

79. Completadas, simbólicamente, con sandalias de tiras en forma de labios.

80. <<http://www.fashionwindows.net/2008/10/christian-lacroix-spring-2009/>> (11 de abril de 2016).

81. <<http://www.smh.com.au/entertainment/art-and-design/review-ngvs-the-fashion-world-of-jean-paul-gaultier-unworthy-of-a-great-art-museum-20150119-12t82w.html>> (4 de abril de 2016).

82. En el otoño de 2010 vuelve a recuperar este motivo con la confección del corsé esqueleto. Ver <<http://www.theguardian.com/lifeandstyle/gallery/2010/jul/08/dita-von-teese-striptease-jean-paul-gaultier>> (4 de abril de 2016).

83. <<http://ladygaga.wikia.com/wiki/Emma#Emma>> (7 de abril de 2016).

84. *Alexander McQueen: Savage beauty*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2011. También <<http://www.vam.ac.uk/museumofsavagebeauty/mcq/spine-corset/>> y <<http://blog.metmuseum.org/alexandermcqueen/spine-corset-untitled/>> (4 de abril de 2016). Parte de la inspiración para este trabajo se aprovecha en una colaboración con la marca Samsonite, que lanza, en 2007-2008, un conjunto de maletas «esqueléticas» de nombre *Hero* (en negro, plateado brillante o color hueso). Sus frentes, lisos, sobresalen allí donde parece haber huesos, conformando una especie de caja torácica, con esternón y costillas en uno de los lados y una columna vertebral en el opuesto. Ver <<http://www.trendhunter.com/trends/samsonite-blings-up-the-hero>> (4 de abril de 2016) (figura 6).

85. «Los esqueletos *couture* de Riccardo Tisci», *CuoreStilo*, 26, 2012, p. 146.

86. <<http://theschereport.com/love/2010/07/07/the-bone-collector-givenchys-spinal-inspirations/>> (11 de abril de 2016).

87. El velo lleva apliques en tres dimensiones para magnificar la sensación de desgarró.

88. Del interés, afinidad y apasionamiento de Schiaparelli por esta línea argumental da cuenta el hecho de que la modista adquiere esta pintura para exponerla en su atelier parisino, así como *Dreams puts her hand on a man's shoulder*. En ambos casos las mujeres referidas ven sustituidas sus cabezas por esferas de flores de colores; tocados vegetales que, por cierto, son idénticos al lucido por Lady Gaga durante el desfile de Philip Treacy en la London Fashion Week de septiembre de 2012. Ver <<http://www.nydailynews.com/life-style/fashion/lady-gaga-opens-philip-treacy-hat-show-london-fashion-week-all-black-cast-models-honored-michael-jackson-article-1.1161392>> y <<http://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2204245/London-Fashion-Week-2012-Lady-Gaga-steals-giant-floral-headpiece-Philip-Treacy-showcase.html>> (4 de abril de 2016).

89. Sabina Daniela STENT, «Fetishizing...», op. cit., p. 81.

90. Autor de un jersey recordado en jirones en 1982 para la casa Comme des Garçons. Ver <<http://thecuttingclass.com/post/65525899202/inspiration-images-for-subtraction-pattern-cutting>> (4 de abril de 2016).

91. <<http://www.harpersbazaar.es/moda/noticias-moda/galliano-dior-clochards-homeless-2000>> (4 de abril de 2016).

92. Hay quien también considera que la inspiración para los diseñadores, en este caso, está en la obra de Magritte, en concreto en trabajos como *La grande famille* (1963) o *Le pays des miracles* (1964). Ver <<http://www.artonfashion.com/blog/tag/victor-rolf/>> (10 de marzo de 2016). Ver también <<http://www.refinery29.com/viktor-and-rolfs-surrealist-go>> y <<http://www.vogue.co.uk/fashion/spring-summer-2010/ready-to-wear/viktor-and-rolf>> (4 de abril de 2016).

93. <<http://www.fashionandthecity.es/stella-mccartney-fall-2013/>> (11 de abril de 2016).

94. Entre estos destaca una pamelita de paja blanca salpicada de insectos de colores y un pequeño sombrero de fieltro negro y cinta de tafetán rosa con un escarabajo violeta decorando su frente.

95. Richard MARTIN (1989), *Fashion and Surrealism*, Londres, Thames & Hudson, p. 170.
96. Lanvin ya había experimentado el empleo de este tipo de motivos en sus colecciones de alta bisutería para la primavera y el verano de 2011, con collares, gargantillas y cinturones en los que se combinaban insectos y formas geométricas puras para dar un resultado más estilizado que el que se propondrá meses después. Ver <<http://generalvalentine.com/women-jewelry-spring-summer-2011-collection-by-lanvin/>> (7 de abril de 2016).
97. <<http://whatsthegoh.com/prada-x-damien-hirst-entomology-bags/>> y <<http://bagaholicboy.com/2013/10/prada-damien-hirst-entomology-bags/>> (8 de abril de 2016).
98. En realidad, Schiaparelli comenzó en 1932 su interés por lo orgánico y vegetal al crear un tejido de crepé arrugado que usaba para el diseño de vestidos de tarde y que, elocuentemente, denominó «corteza de árbol».
99. La chaqueta, de terciopelo negro, se completaba con botones inspirados en esculturas femeninas de la antigüedad clásica y se hizo para ser lucida con un sombrero de plumas de avestruz en forma de pagoda. Ver <<http://wondering-ai.tumblr.com/post/100455970205/modesofaffinitates-elsa-schiaparelli-rococo>> (12 de abril de 2016).
100. Y de sus estancias contiguas: el Salón de la Guerra y el Salón de la Paz.
101. Ya que hacemos mención a este personaje, no obviemos que otro de los más conocidos, Pierrot, es base de inspiración para algunas prendas de la colección primavera-verano de 2008 de Viktor & Rolf (ver página 310).
102. <<http://www.metmuseum.org/art/collection/search/155850>> (8 de abril de 2016).
103. <<https://www.buttons.com/blog/elsa-schiaparelli/>> (8 de abril de 2016).
104. <<http://opticalvisionresources.com/nine-noteable-music-motifs-celebrating-national-music-day#.VweRFWZf2Uk>> (8 de abril de 2016).
105. <<http://intermezzo.typepad.com/intermezzo/2008/01/viktor-rolfs-gr.html>> (8 de abril de 2016).
106. <<http://operachic.typepad.com/operachic/2009/03/fashion-fun-de-la-prada.html>> (8 de abril de 2016).
107. <<http://shoerazzi.com/miu-miu-resort-2014-music-note-printed-patent-leather-pointed-toe-pump/>> (11 de abril de 2016). También se confeccionan manolinas y zapatos destalonados y se emplean otros colores de fondo, como menta y morado.
108. <<http://partnouveau.com/?p=1438>> (11 de abril de 2016).
109. <<http://www.alux.com/valentino-haute-couture-spring-2014/>> (11 de abril de 2016).
110. Dalí convierte esta imagen doble de Jean Cocteau, años después, en un broche de oro representando a Tristán e Isolda.
111. <<https://fashionmayann.wordpress.com/tag/jean-paul-gaultier/page/2/>> (4 de abril de 2016).
112. Cuando Schiaparelli lo vio, solicitó al artista una copia para colocarla en su tienda de Londres y la forró en color rosa *shocking*, aunque finalmente parece que la pieza fue rechazada. El rosa *shocking* es un tono, ideado en exclusiva por Schiaparelli, que oscila entre el magenta violento y el rojo, y que fue inspirado, según Mir Balmaceda, en el tono empleado en sus textiles por los indios de Perú o en el pintor Charles Bérard, de acuerdo con Figueras. Ver María José MIR BALMACEDA, op. cit., p. 115, y Josefina FIGUERAS, op. cit., p. 26.
113. De cara a que Schiaparelli pudiera adaptar la ropa que la actriz iba a lucir en la película *Every day's a holiday* (1937). Dilys E. BLUM, «Moda y Surrealismo», op. cit., p. 154.
114. Donde se cerraba con un botón rojo con el monograma S.
115. Thimo te DUIJS, «Shocking...», op. cit., p. 177-178. El maniquí es, también, un fetiche recurrente en las vanguardias históricas, tanto para los surrealistas como, por ejemplo, para el metafísico Giorgio de Chirico.
116. Con un frasco en forma de vela helicoidal sostenida en su palmaria (hecha en cristal de Baccarat) y un estuche a modo de apagavelas (en cartón forrado de seda azul marino). Alexander KLAR, «Elsa Schiaparelli (1890-1973): Perfumes», en *Cosas del Surrealismo*, op. cit., p. 338.
117. El frasco adoptaba la forma de una pipa, en referencia a la serie de Magritte *La trahison des images* (1928-1929). El perfume se presentaba en una caja de tabaco marrón y protegido por un pañuelo del mismo color, desplegando un concepto de masculinidad del agrado de sus potenciales clientes. Ídem.
118. Tan solo se hicieron 2.000 ejemplares. En este caso, el recipiente (de cristal de Baccarat) semejaba olas coronadas por un tapón en forma de sol radiante en cuyo centro un grupo de pájaros en vuelo creaban la doble imagen del Rey Sol (en oro y esmalte azul y negro). El estuche era una concha metálica dorada. Ídem.
119. El envase era de vidrio transparente, con detalles de oro y una cinta en torno a la cintura. El producto iba precintado con una liga de seda.