

Elsa Schiaparelli y su relación con el Surrealismo

Maria Elena Palmegiani
Escuela de Arte de Oviedo

RESUMEN:

A partir de 1936 la diseñadora de moda de origen italiano Elsa Schiaparelli entra en contacto con el ambiente surrealista. De esta colaboración nacen creaciones de gran actualidad que han constituido todo un revulsivo dentro del arte del siglo XX. Resulta interesante estudiar las influencias mutuas y como se ha ido plasmando el imaginario surrealista de carácter onírico y visionario.

ABSTRACT:

Since 1936, the italian fashion designer Elsa Schiaparelli enters in touch with the surrealistic enviroment. From this colaboration grows very actual creations that form a salutary lesson in 20th century's art. It is interesting to study the mutual influences and how the surrelistic archetypal has been expressed.

PALABRAS CLAVE:

Elsa Schiaparelli, Surrealismo, Salvador Dalí, moda.

KEY WORDS:

Elsa Schiaparelli, Surrealism, Salvador Dalí, fashion.

1. A propósito del vínculo entre Schiaparelli y los creadores surrealistas

La relación entre Elsa Schiaparelli y los artistas surrealistas fue muy prolifera y, de modo particular, la colaboración entre la modista y Salvador Dalí dio lugar a numerosas creaciones aún hoy en día de acuciante actualidad. El interés que este tema despierta lo demuestra la exposición que se ha inaugurado el pasado 18 de octubre en el Museo Dalí de St. Petersburg de Florida con motivo de la vinculación entre ambos¹.

El primer contacto de la diseñadora con el ambiente artístico en general se remonta a su primera llegada a Nueva York (1916) gracias a su amiga Gabrielle, esposa de Francis Picabia. Sin embargo, será sólo a partir de 1936 cuando la relación entre Elsa y el Surrealismo, se plasmará en creaciones interesantes y provocadoras que han contribuido a adscribir a la diseñadora a este movimiento. En concreto, la fructífera amistad entre Dalí y Schiaparelli, que nos regalará creaciones de una increíble originalidad, será la más duradera y constante, aunque al inicio de la Segunda Guerra Mundial, se verá interrumpida por los cambios sociales, consecuencia del conflicto bélico, para ser retomada después, con la vuelta de Europa a la normalidad.

La relación entre Schiaparelli y los surrealistas nos permite analizar el ambiente artístico de la época haciendo especial hincapié en el concepto de "obra de arte"; los surrealistas, de hecho, desarrollaron un papel fundamental dirigiendo el mundo de las artes hacia nuevos rumbos y Elsa Schiaparelli aportó su personal contribución aplicando las teorías surrealistas a los objetos que ella diseñó.

A lo largo de su trayectoria experimenta siempre con nuevos estampados y materiales, proponiendo, por ejemplo, capas de plumas de gallo, zapatos de pelo de mono, collares de metacrilato, bordados de vidrio y porcelana etc., así que, en muchas ocasiones, las creaciones de la modista italiana prescinden de lo meramente bonito y lo estéticamente aceptable para entrar en otros terrenos afines a lo psíquico. Sus crea-

ciones no interpretan o representan el arte a ella contemporáneo, sino son arte ellas mismas y son constantes los guiños que artistas y diseñadores actuales han hecho y siguen haciendo al universo de Schiaparelli².

En sus manos la moda se vuelve una cara más del polifacético prisma del arte surrealista y de hecho otros artistas experimentaron en este sentido³. Sin embargo, la estética promovida por Breton, en manos de Elsa Schiaparelli, hace que las mujeres se vuelvan parte activa y se conviertan en apariciones sensacionales contribuyendo a redefinir el concepto de feminidad. Las creaciones de Schiaparelli se vuelven materialización de la iconografía surrealista. En el Primer Manifiesto del Surrealismo se lee "todo lo maravilloso, sea lo que fuere, es bello, e incluso debemos decir que solamente lo maravilloso es bello"⁴; maravillosas y siempre sorprendentes son las creaciones de Elsa Schiaparelli.

Las influencias de la modista italiana en los artistas surrealistas se mencionan a menudo en los varios estudios que a ella se refieren⁵ aunque no se encuentren declaraciones explícitas de incondicionada admiración hacia Elsa, sobre todo por parte de Breton. Esta ausencia de consideración explícita se debe atribuir al papel de la mujer en el ambiente surrealista, ya que, entre ellos, las mujeres tardaron en tener cierto peso y reconocimiento. Será, de hecho, solo a partir del 1930 cuando la actitud hacia el género femenino empezará a cambiar dentro del grupo surrealista y comenzarán a aparecer las mujeres, tanto en las exposiciones como en las fotografías oficiales. No es una casualidad que la fotografía tomada en la *Galería New Burlington* de Londres y en la cual se retrata a algunos componentes del grupo, incluida, según estudios de la autora⁶, Elsa Schiaparelli, sea de 1936 y, por lo tanto, posterior a la incorporación de las mujeres artistas al movimiento surrealista.

¹ *Dalí & Schiaparelli*, Exposición celebrada desde el 18 de octubre de 2017 hasta el 14 de enero de 2018, Museo Dalí, St. Petersburg de Florida, EEUU. En esta exposición se han expuesto unas obras fruto de la colaboración entre ambos artistas, así como diseños y bocetos.

² VV.AA., *Schiaparelli and Prada, impossible conversation*, opus cit.

³ MARTIN, Richard, *Fashion and Surrealism*, Rizzoli Edition, Nueva York, 1987.

⁴ BRETON, André, *Primer Manifiesto del Surrealismo*, Paris, 1924.

⁵ DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Philadelphia, 2004.

⁶ PALMEGANI, Maria Elena, "Design della moda ed avanguardie nell'opera di Elsa Schiaparelli", en *Liño* 18, Oviedo 2012.

El contacto con el grupo de los surrealistas permite a la diseñadora resaltar el principio de la casualidad y el papel del azar sobre los cuales venía ya trabajando⁷. A partir de ahora, estos elementos entran a pleno título en los diseños de Elsa Schiaparelli y se ven enriquecidos por el concepto estético de *objeto encontrado*. Ella parte de objetos que no tienen ninguna relación entre sí y los junta en composiciones improbables, dando la sensación de que “cosas” de uso cotidiano hayan sido olvidadas o hayan caído de forma azarosa encima de una persona o de otro objeto, como un “encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”⁸. Unas mariposas se posan encima de unos guantes, unos guantes o un zapato se deslizan encima de una cabeza, una langosta acaba en un traje de noche. El principio de casualidad es fundamental para comprender la estética de Elsa Schiaparelli y es lo que más la vincula al movimiento surrealista que hace del azar un pilar básico de sus fundamentos.

Examinando las creaciones de Schiaparelli se aprecia como las teorías de Dada y Surrealismo representan una fuente de inspiración fundamental. Dada aporta el valor intrínseco del objeto y el Surrealismo añade las experiencias psicológicas como referente imprescindible de la creación. Como consecuencia de esta visión plural y multidisciplinaria, el Surrealismo plantea estudios relativos a los objetos abarcando ya no sólo el campo de las artes plásticas propiamente dichas, sino también la literatura o, como en el caso de Elsa Schiaparelli, la realización de objetos de diseño⁹. En el caso de muchas creaciones que Elsa Schiaparelli realiza en colaboración con los artistas vinculados al Surrealismo, éstas son auténticos objetos surrealistas, en lo que conciernen las referencias oníricas y el valor intrínseco de fetiche, sin embargo es indiscutible su valor de utilidad e, incluso, la finalidad comercial de las mismas. Nos encontramos delante de otro tipo de “cosa”,

que, aun inscribiéndose en la poética del objeto surrealista, tiene matices diferentes que van a definir su esencia. Se defiende la utilidad como elemento dialogante con la estética, lo que determina que el valor artístico de la pieza pase a ser justo el equilibrio entre su función y las cualidades formales, plásticas, de la obra. Son objetos de diseño que interpretan el espíritu del tiempo y ponen en discusión el precepto de “arte por el arte” que fue defendido por las vanguardias y en el cual se anclaba el punto de ruptura con el pasado.

La originalidad de los complementos de la *Casa Schiaparelli* alcanza un cenit importante; coadyuvada por artistas como Alberto Giacometti, Meret Oppenheim y Elsa Triolet entre otros. Ideas geniales como los broches de Giacometti, en forma de ángeles o sirenas, o collares, como el llamado collar de aspirinas, realizado por Elsa Triolet con piezas de cerámica que recuerdan las famosas pastillas, han marcado un hito no solo en la *Historia de la Moda*, sino también en la del arte.

El encuentro entre la modista y la joven artista suiza Meret Oppenheim constituye un verdadero revulsivo en la trayectoria de Schiaparelli, de hecho, las propuestas geniales y sorprendentes de la joven e inquieta Meret aportan un aire aún más intelectual y experimental a la *maison*. La primera colaboración entre las dos mujeres se remonta a 1936: Meret Oppenheim, recién llegada a París, se buscaba entonces la vida como *freelancer* diseñando complementos. La primera joya que la artista vendió a la *Casa Schiaparelli* fue una pulsera, presentada en la colección de invierno de 1936, enteramente cubierta de pelo. La utilización del pelo como material para recubrir objetos fascinó a Elsa Schiaparelli que más adelante incorporará este material en tocados y chaquetas que cautivarán hasta a la mismísima Marlene Dietrich, clienta aficionada de la *maison*¹⁰. Schiaparelli, en la colección *Circus* de 1938 presentará unos botines de piel de mono, diseñados por el modisto italo-francés André Perugia (Fig. 1). Estas insólitas botas recuerdan una pintura de Magritte, *Amor desarmado*, de 1935 y hoy en día se siguen considerando una de las creaciones más atrevidas de la *Maison Schiaparelli*.

Volviendo a 1936, de este año son también unos guantes de Meret Oppenheim. Ella, en su

⁷ DILYS, E. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit.

⁸ Esta conocida comparación fue realizada por el poeta franco-uruguayo Conde de Lautréamont a quien se considera un precursor del Surrealismo.

⁹ En la exposición *Cosas del Surrealismo*, que se celebró en el *Museo Guggenheim* de Bilbao del 29 de febrero al 7 de septiembre de 2008, se planteó un recorrido por aquellos objetos nacidos de los preceptos del Surrealismo.

¹⁰ WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, opus cit.

afán de recubrir objetos de uso cotidiano con pelo, clara referencia al universo femenino, realiza también unos guantes de pelo de los cuales sobresalen unos dedos de madera. Otros guantes muy llamativos y que llaman la atención de Schiaparelli, son aquellos en los cuales la joven representa unas venas rojas muy en evidencia sobre el celeste claro utilizado como fondo. Estos dos pares de guantes tan singulares sorprenden positivamente a la diseñadora italiana que, a partir de 1936, empieza a realizar varios modelos de guantes también muy originales; esos incorporan uñas pintadas, mariposas, garras doradas, frunces o anillos (Fig. 2). El cuerpo se vuelve objeto de diseño que resalta la contundencia del gesto selectivo y contribuye a defender el papel de la mujer como sujeto activo en una sociedad cambiante, concepto que sigue siendo de gran actualidad hoy en día¹¹.

Sin duda, el tema de las manos y de su expresividad implícita, a veces inconsciente e instintiva, interesa mucho al ambiente intelectual surrealista que ve en ellas una representación visual del subconsciente. La gestualidad y la comunicación no verbal que se les asocia, permiten prescindir de lo meramente racional para alcanzar la autenticidad e inmediatez de los estados de ánimo; vehículo imprescindible entre la mente y lo exterior, plasman la psique y se cargan de valores simbólicos que enriquecen el lenguaje de las artes plásticas. A través de las manos, el artista surrealista intenta visualizar lo desconocido e irreconocible y así es que el número 5 de la revista *Minotaure* contribuyó a difundir su estudio y significado al publicar fotografías de manos como complemento a un artículo escrito por Georges Hugnet. En el mismo año, Dalí en su cuadro *Mujer con la cabeza de rosas* representa a una mujer con un cinturón y una pulsera en forma de manos entrelazadas. Dalí volverá sobre el tema de las manos varias veces a lo largo de su vida y en sus joyas se puede apreciar la reiteración de este tema. Bien en forma de mano-hoja venosa, bien en forma de flor viviente representada con unas manos tendidas hacia el cielo, esta referencia es constante en su obra¹². En la colección de otoño

¹¹ PALMEGANI, Maria Elena, "El legado y las aportaciones de Elsa Schiaparelli", en *Le voci delle Dee*, Arcibel Editores, Sevilla, 2012.

¹² JIMÉMEZ PRIEGO, María Teresa, *Dalí, joyero del siglo XX*, Lerko print, Madrid, 1999.



Fig. 1. Casa Schiaparelli, botines de piel de mono diseñados por André Perugia, 1930. Fuente: BAXTER-WRIGHT, Emma, *The little book of Schiaparelli*, Carlton Books, Londres, 2012.



Fig. 2. Elsa Schiaparelli, guantes, ante con piel de sepiente roja, 1936-37. Philadelphia Museum. Fuente: Ghislaine Wood, *Cosas del Surrealismo*, Catálogo de la exposición del Museo Guggenheim de Bilbao, 2008.

de 1936, Elsa Schiaparelli presenta sus famosísimos broches en forma de manos; anatomía que se vuelve objeto y remite a la estética del objeto encontrado (Fig. 3). Esta interpretación gusta mucho en el ambiente surrealista hasta el punto que, por ejemplo, Man Ray, los introduce en dos conocidas fotos de Dora Maar.

Durante el viaje que Frida Kahlo realizó en 1939 a París, la pintora mejicana tuvo la ocasión de conocer a muchos artistas de la épo-

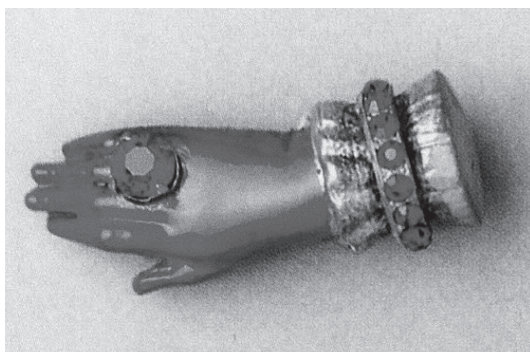


Fig. 3. Casa Schiaparelli, broche diseñado por Jean Schlumberger, 1934. Fuente: DILYS, E. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, Yale University Press, 2003.

ca, incluyendo a Pablo Picasso quien le regaló unos pendientes en formas de manos, que nos recuerdan enormemente los broches de Schiaparelli.

Es en este contexto donde hay que situar los guantes así como los broches en forma de mano de Schiaparelli: en su búsqueda formal hace de la mutilación, algo muy en boga entre los surrealistas, un elemento estéticamente válido. La irónica Elsa, que ama jugar con el efecto sorpresa y disfruta rompiendo audazmente los clichés de una burguesía esnob, a través de esta paradoja, hace que las partes del cuerpo se vuelvan objetos. Con este gesto, ella reinterpreta la idea de belleza de forma irreverente y, dialogando con lo macabro, abre el discurso sobre la idea de belleza. Elsa aporta su interpretación personal y original sobre el tema y va a desestabilizar a todos aquellos que defendían la elegancia en sentido unívoco e indiscutible, demostrando que es posible dar un vuelco a este concepto; de no ser así, muy probablemente, el diseño de moda se hubiera quedado trancado, estancándose en aquellos valores previamente establecidos y que Elsa, como algunos que la precedieron pusieron en duda, como es el caso de Paul Poiret. Con esta aportación sobre la idea de belleza, Schiaparelli, nos presenta unos objetos que podríamos definir de estética *kitsch*, entendiendo, con este término lo finalizado a aniquilar la idea de “buen gusto” y *status symbol* tradicionales, para apostar por el proceso creativo y el discurso simbólico y de contenidos que esto implica. Con algunos objetos en concreto, Elsa Schiaparelli provoca y elige, de hecho, salir del mercado tradicional de la moda para reivindicar que la belleza es también una experiencia estética y, como tal, tiene que partir del rechazo de la idea tradicional de

“bello” para encontrar su propio lenguaje. Posiblemente, la rivalidad con Coco Chanel la impulsase a buscar nuevos caminos y recorridos alternativos para redefinir la idea de modista siguiendo más bien la estela de su mentor, Paul Poiret.

El objeto se vuelve en su *atelier* un conjunto de elementos complejos y múltiples que hablan de sus usuarios e interpretan el mundo que los rodea, y a su vez lo modifican a través del cambio de sensibilidad que ponen en marcha. Escribe Umberto Eco: “El arte de las vanguardias [...] ya no se propone proporcionar una imagen de la belleza natural, ni pretende procurar el placer sosegado de la contemplación de formas armónicas. Al contrario, lo que pretende es enseñar a interpretar el mundo con una mirada distinta”¹³.

2. La colaboración con Salvador Dalí

Salvador Dalí sostenía que la mujer elegante era “siempre una unión prudente entre su fealdad, que tenía que ser moderada, y su belleza, que tenía que ser evidente sin superar la justa medida”¹⁴. Probablemente, es en esta definición donde podemos encontrar el principal elemento de encuentro dialéctico y el eje de la relación, basada en el entendimiento, además que en la admiración mutua, entre el artista español y la diseñadora italiana. En efecto, en mi opinión, a lo largo de la trayectoria creativa de Schiaparelli si hay un elemento coherente y claro en su forma de pensar es justo éste: la belleza no es una prioridad en la moda, ni es una condición imprescindible para ser elegante. En las creaciones de la *Casa Schiaparelli* se aprecia un constante diálogo entre lo bello y lo feo; la elegancia, entendida como valor subjetivo, y la originalidad, considerada un valor necesario (no originalidad anecdótica y finalizada a sí misma, sino concepto vanguardista de ruptura). Como si de una encarnación se tratara, la mujer que lleva prendas Schiaparelli es extravagante y original y acaba siendo la personificación de las protagonistas de muchas pinturas de Dalí. Es el caso de la pintura *Gabinete antropomórfico* (1936) en la cual el pintor español representa

¹³ ECO, Umberto, *Historia de la belleza*, Ediciones Lumen, Barcelona, 2004, p. 415.

¹⁴ DALÍ, Salvador, *La vida secreta de Salvador Dalí*, Ediciones Empúries, Barcelona, 1993, p.42.

a una mujer desnuda y de rostro oculto que deja entrever lo más íntimo de su ser, simbolizado a través de unos cajones abiertos¹⁵.

En la colección de invierno de 1936, Schiaparelli presenta por primera vez sus trajes de cajones, inspirados en la *Venus de Milo* reinterpretada por Dalí. Se trata de la primera colaboración entre el artista y la diseñadora que queda reflejado en unas fotografías de marcado carácter onírico realizadas por Cecil Beaton. En una de éstas, podemos apreciar como una de las modelos tiene entre sus manos un ejemplar de la revista surrealista *Minotaure* cuya portada fue realizada por Salvador Dalí. Según el pintor español, las creaciones de moda de Schiaparelli y su *atelier* en *Place Vendôme*, representan al verdadero espíritu intelectual y transgresor del París de la segunda mitad de 1930¹⁶ y sus influencias sobre el grupo surrealista son indudables. Tristan Tzara, en *D'un certain automatisme du goût* publicado en la revista *Minotaure*¹⁷, complementa su discurso con tres fotografías realizadas por Man Ray de unos sombreros de Elsa Schiaparelli. Es en esta ocasión cuando se publica también un ensayo de Man Ray: *L'Âge de la lumière* donde aparece la famosa fotografía de Schiaparelli en la cual el artista sobrepone la cabeza de la modista a un torso de estética clasicista. Una de las primeras creaciones que Salvador Dalí realiza para Schiaparelli es una caja para los polvos compactos en forma de teléfono en la cual se puede grabar el nombre o incluso el número de teléfono de la propietaria; con esta pieza, el artista trata el tema de la incomunicabilidad, ya presente en sus joyas, y lo carga de significados sensuales y seductores.

La colaboración con Salvador Dalí, iniciada unos meses antes, según acabamos de comentar, se hace oficial en la colección de invierno de 1936-37 donde se presenta el famosísimo vestido de seda blanca encima del cual destaca una gigantesca e irreverente langosta pintada, inspirado en el teléfono del artista español y en las teorías del método paranoico-crítico elaborado por él (Wallis Simpson se pone esta creación de Schiaparelli para un reportaje que Cecil Beaton realiza en el Castillo de Candé, poco antes de su polémica boda con Eduardo

VIII)¹⁸. La langosta, con su forma de araña y su color artificial y cambiante llama, ya desde 1934, la atención de Dalí. Él la coloca encima de la cabeza de Gala, la sitúa en un teléfono, la hace salir del vientre de la mujer de cajones de la portada de *Minotaure*, y finalmente, de la mano de Schiaparelli, aparece en un vestido de noche, irónica combinación entre lo elegante y refinado, lo repugnante y torpe. Todo ésto, cargado de marcados tintes eróticos, representados por la langosta, símbolo sexual del imaginario típico daliniano.

Otro fruto de la colaboración entre los dos artistas surrealistas, es el tocado *Soulier*, el sombrero-zapato inspirado a Dalí por su mujer Gala y que fue realizado por la *Casa Schiaparelli*. Este objeto aporta un argumento importante, basado en la radicalidad del gesto creativo, al debate acerca del estilo y la elegancia¹⁹. Como un *objeto encontrado* al más puro estilo Duchamp, Dalí lo reconvierte otorgándole otras funciones y negando la existencia de una continuidad entre la forma y el uso. Posteriormente, siempre en esta línea, los labios de Mae West se convertirán de la mano de Dalí en un sofá, una versión del cual, realizada en un llamativo rosa shocking, decorará durante un tiempo el *atelier* de Schiaparelli en Londres.

En la colección del invierno de 1936-37 de Schiaparelli los botones y los bolsos se convierten en “lugares” preferentes en los cuales concentrar la creatividad, pequeñas esculturas que aportan preciosismo y distinción. En efecto, aunque Elsa defiende y use a menudo las cremalleras (también en los trajes de noche), no descuida nunca los botones, que, al contrario, pone en evidencia dándoles protagonismo y haciendo que llenen de significado algunas de sus prendas²⁰. Por cierto, la utilización de la cremallera le interesa mucho también a su amigo Salvador Dalí quien en su obra *Día y noche del cuerpo* (1936) añade una cremallera al vestido/cuerpo humano representado en las dos diferentes fases del día.

Para el verano de 1937 la diseñadora propone unas líneas sencillas capaces de casarse con una temática vinculada a la estética surrealis-

¹⁵ BAUDOT, François, *Moda y Surrealismo*, opus cit.

¹⁶ DALÍ, Salvador, *La vida secreta de Salvador Dalí*, opus cit.

¹⁷ TZARA, Tristan, “D'un certain automatisme du goût”, publicado en *Minotaure*, núm. 3-4, París, diciembre, 1933.

¹⁸ WATT, Judith, *Vogue on Elsa Schiaparelli*, Quadrille Publishing, Londres, 2012.

¹⁹ SEELING, Charlotte, “Elsa la escandalosa” en *Moda. El siglo de los diseñadores 1900-1999*, Konemann; Edición, Colonia, 1999.

²⁰ MORINI, Enrica, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, Skira Edizioni, Milano, 2006.

ta: las mariposas. El tema de las mariposas está dentro del renovado universo simbólico propuesto por los surrealistas y les interesa dentro de su estudio de la naturaleza y, en concreto, de las formas biomórficas y primigenias. Estos insectos encarnan lo maravilloso y extraordinario de los procesos naturales adoptando una valencia psicológica y remitiendo a lo desconocido y sorprendente como metáfora del subconsciente. Dentro de la dimensión onírica²¹ se encuentra también la idea de metamorfosis y dentro de la infinidad de sugerencias a las cuales la alusión a la transformación remite, está sin duda la de renovación, entendida como elemento positivo, una especie de resurgir, una primavera del espíritu. Es con este significado que Elsa Schiaparelli propone, entre otras creaciones, un delicado vestido corto con un estampado de mariposas²². La idea de dedicar una colección al tema de estos insectos, comenta Blue Dilys²³, se le había ocurrido al ver una fotografía de Man Ray, realizada entre 1930 y 1935, en la cual el fotógrafo, con la técnica de la impresión al carbono, había conseguido plasmar nueve brillantes mariposas como si de un insectario se tratara. Del mismo año 1937 es también otra creación que remite al universo muy personal de Elsa Schiaparelli: *Manteau cage*, un abrigo de red inspirado en las redes, tema acorde con el de las mariposas.

Dalí, casi veinte años después, en 1959, pintará *Paisaje con mariposas*, una obra en la cual nos presenta un paisaje típico de su imaginario, solitario e irreal²⁴, poblado solo por dos mariposas, cuyas sombras se proyectan sobre una roca, reflexión sobre el origen del mundo y el inicio de la vida.

En enero de 1938 Schiaparelli presentará una nueva colección, esta vez inspirada en el circo y sus atracciones, destinada a convertirse en la más importante y conocida de todas; también en esta ocasión hay unas prendas realizadas en colaboración con el artista español, Salvador Dalí. Una de éstas es un vestido que simula una prenda harapienta, como si las garras de una fiera lo hubiesen desgarrado ya que

en la tela se aprecian arañazos y rasgones. Esta pieza iba conjuntada con un velo en el cual había aplicaciones de tejido, simulando rotos. El aspecto harapiento y envejecido de esta prenda, así como la presencia de la langosta en la otra, chocaban tremendamente con lo que era de esperar de un traje de noche. El referente iconográfico directo del vestido de arañazos son dos pinturas de Dalí: *Primavera necrofilia*, y *Tres jóvenes mujeres surrealistas*, ambas de 1936. En 1939, Dalí volverá sobre este tema y hará una portada de *Vogue* inspirándose en estas dos obras²⁵ y Schiaparelli en su *atelier* decide vestir un maniquí como si tuviera la cabeza de rosas, imitando a las mujeres de las obras de Dalí recién mencionadas. La auténtica pasión que tiene Schiaparelli hacia esta serie de obras de Dalí es demostrada también por el hecho de que ella posteriormente adquirirá la pintura *Primavera necrofilia* que expondrá justo en su *atelier*.

Una prenda sorprendente de Schiaparelli, posiblemente, en mi opinión, una de las más actuales de todas aquellas realizadas por la modista italiana, es el vestido *Esqueleto*. En esta ocasión, Elsa quiere resaltar en el vestido las protuberancias de los huesos humanos, como si de un esqueleto se tratara. Este macabro vestido, una vez más, está inspirado en el concepto de muerte y en las mujeres espectrales presentes en algunas obras de Dalí. Con esta pieza, Schiaparelli va más allá no solo de los convencionalismos, sino también del concepto intrínseco de indumentaria, ya que éste invita a una transformación física y puramente material que, cómplice el vestido, cambia radicalmente la esencia de la mujer que lo lleva para que se vuelva otra cosa: aparición, fantasma, esqueleto etc.

La colaboración entre Dalí y Schiaparelli, muy intensa en estos años, todavía nos deja unos resultados interesantes. El pintor español recurrirá a una pieza Schiaparelli para una de las modelos retratadas en unas fotografías expuestas en el pabellón de la *Feria Mundial de Nueva York* de 1939. Se trata de un collar de Schiaparelli, que había sido comprado por Gala, compuesto por unas estrellas de colores. En esta imagen, cuyo título es *El sueño de Venus*, el cuerpo de la modelo desnuda es dibujado con tinta con la cual el artista modifica la imagen a su antojo²⁶.

²¹ RAGOZZINO, Marta, "Surrealismo", en *Art Dossier*, número 103, Giunti Editore, Florencia, julio-agosto, 1995.

²² SEELING, Charlotte, "Elsa la escandalosa" en *Moda. El siglo de los diseñadores 1900-1999*, opus cit.

²³ DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit.

²⁴ BROOK, Carolina, "Dalí", en *Art e dossier*, número 160, Giunti Editore, Florencia, octubre, 2000.

²⁵ MARTIN, Richard, *Fashion and Surrealism*, opus cit.

²⁶ DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit., p. 146.

A partir de este momento, como consecuencia del estallido de la Segunda Guerra Mundial, la colaboración entre los dos se interrumpe y no se retomará hasta más adelante, cuando, en 1943 Salvador diseñará para Elsa la etiqueta de *Shocking radiance body*, un aceite corporal y, en 1946, año en el cual se vuelven a encontrar después de un tiempo, el frasco del nuevo perfume para mujeres *Le Roy Soleil*. A partir de 1998 este perfume será adquirido por *Perfumes Dalí* y de hecho se puede encontrar a la venta todavía hoy en día.

3. Maniqués surrealistas habitan ciudades inexistentes

Casi contemporáneamente a la presentación de la colección *Circus* de Schiaparelli, en enero de 1938, se inaugura en París la *Exposición Internacional del Surrealismo* donde llama la atención de público y crítica un pasillo con dieciséis maniqués vestidos por varios artistas plásticos y escritores. Como en una ciudad surrealista, estas figuras son habitantes inmóviles y los pasillos de la galería, las calles, cuyos nombres reflejan, silenciosa y significativamente, las inquietudes de cada artista (*Calle de las transfusiones de sangre* o *Calle de todos los diablos*)²⁷. Dalí opta por vestir su maniquí de dos maneras diferentes, de ahí que los maniqués sean dieciséis en vez de quince. En la segunda le coloca un gorro para esquiar de color rosa shocking que, ideado por Schiaparelli y presentado por la modista en la colección de agosto de 1937-38, se inspiraba en los cubre cabezas peruanos que se habían expuesto en el pabellón de Perú en ocasión de la *Exposición de Artes y Técnicas en la vida moderna* de 1937²⁸.

Los maniqués interesan al ambiente surrealista y muchos artistas, atraídos por la relación entre objeto y cuerpo, cosa y persona, se cimentaron en este tema. Una referencia fundamental en este aspecto es, desde luego, Giorgio De Chirico con sus maniqués solitarios de apariencia humana cuyos rostros, desprovistos de ojos, nariz y boca, delatan su lado no humano. También Schiaparelli, como obvia consecuencia de su trabajo, no es menos en este sentido y en varias ocasiones manifiesta su interés por los mani-

qués. Cuando abrió su boutique en el número 21 de *Place Vendôme*, un hombre de madera, renombrado como *Pascal*, entró a custodiarla y se convirtió en un amuleto para la casa hasta el punto que, con el tiempo, le dio una “mujer”, conocida como *Pascalina*. La pareja de maniqués era a menudo cambiada y decorada con joyas por la inseparable Bettina Jones-Ballard²⁹, mujer de absoluta confianza de la modista, que se encargaba de los escaparates de la tienda alcanzando efectismos que sorprendían a la propia Schiaparelli. Como cuando le pidió en préstamo a Dalí un oso que, pintado de rosa shocking por el artista después de haberle añadido unos cajones en el vientre, fue a decorar la boutique. Bettina Jones-Ballard vistió el oso, convertido en maniquí para la ocasión, con una gabardina rosa y lo adornó con varias joyas y durante un tiempo estuvo expuesto de esta guisa en la boutique de la plaza más chic de París. ¿Y cómo no mencionar los maniqués desnudos que Schiaparelli expone en 1937, en la *Exposición Internacional de Artes y Técnicas en la vida moderna* en París? En aquella ocasión, en un acto de rebeldía, las prendas cuelgan de unos hilos, como si de una colada se tratara, mientras que los maniqués están desnudos y descansan en la hierba³⁰, espíritus independientes, dotados de personalidad y vida propia³¹. En esta exposición, se hace hincapié en el recién creado *Shocking*, uno de los perfumes de la *Casa Schiaparelli* cuyo frasco en forma de busto marcará una tendencia que llegará hasta nuestros días. El diseño de tan innovador frasco fue ideado por la artista surrealista Leonor Fini que se inspiró en un maniquí de sastrer³². En la boutique de *Place Vendôme* el perfume se expone, entre tejidos rosa shocking y bustos de sastrería, en la jaula diseñada por Jean-Michel Frank (Fig. 4). Después de *Shocking*, Schiaparelli lanza otro perfume: *Zut*, cuyo frasco es justo la parte inferior del busto de la fragancia anterior. Esta vez la botellita tiene la forma de unas piernas femeninas que alaban las voluptuosas caderas de las mujeres.

Elsa Schiaparelli participa también en la *Feria Mundial de Nueva York* y, en colaboración

²⁹ BALLARD, Bettina, *In my fashion*, Editorial Martin Secker and Warburf Ltd., Londres, 1960.

³⁰ MARTIN, Richard, *Fashion and Surrealism*, opus cit.

³¹ SCHIAPARELLI, Elsa, *Shocking life*, Alet, Padua, 2009

³² PALMEGIANI, Maria Elena, “Leonor Fini hacia una nueva dimensión de lo femenino”, en *Mujeres en guerra/Guerra de mujeres en la sociedad, el arte y la literatura*, Arcibel Editores, Sevilla, 2014.

²⁷ MARTIN, Richard, *Fashion and Surrealism*, opus cit.

²⁸ DILYS, E.Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit., p. 136.



Fig. 4. Boutique Schiaparelli, jaula diseñada por Jean-Michel Frank para exponer perfumes. Fuente: WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, Rizzoli, Nueva York, 1986.

con el artista Marcel Vertès, presenta una escultura-maniquí: una placa de plástico con una figura femenina grabada en su superficie de la cual cuelga una falda de tejido. La estética del vestido recuerda unos bocetos que Dalí había realizado para las joyas que complementaban el vestuario de la obra *La locura de Tristán*.

4. A propósito de las referencias literarias

Otra importante contribución para el *atelier* Schiaparelli, fue la del escritor Jean Cocteau que hizo unos diseños para la modista que fueron utilizados para unas piezas muy significativas y poéticas entre las cuales un abrigo, realizado en varios colores, y una chaqueta, ambos presentados en la colección de otoño de 1937. Los excelentes bordados fueron realizados por la *Casa Lesage* que logra perfectamente el efecto trampantojo y de ilusión óptica creado por Cocteau.

En el caso del abrigo, en la parte posterior se aprecian dos perfiles debajo de un manojito de rosas. Simulando un jarrón lleno de flores y, a la vez, dos enamorados besándose (Cocteau recuperará esta imagen años más tardes, en 1956, para decorar unos objetos de cerámica). Se trata de una iconografía que será muy utilizada en el futuro y que el mismo amigo de la modista, Salvador Dalí, utilizará para una de sus joyas que realizará en 1953 y que llamará *Tristán e Isolda*. En el caso de la pieza del artista español, la referencia a la ópera wagneriana es evidente ya que los dos perfiles representan a los dos amantes y el cáliz que los une viene claramente a simbolizar el filtro de amor que los condena a la pasión eterna; de hecho el cáliz junta y a la vez separa a las dos figuras unidas en el amor y la frustración³³.

³³ JIMÉMEZ PRIEGO, María Teresa, *Dalí, joyero del siglo XX*, opus cit., p. 46.

En 1940 el ambiente surrealista influenciará de nuevo a Schiaparelli, quien lanzará su primera fragancia para hombres: *Snuff*. El frasco del perfume vuelve a tener un gran protagonismo; una pipa de cristal (Fig. 5), que no puede no recordar la pintura de Magritte, *Ceci n'est pas une pipe* de 1928-29, pudiéndose aplicar la misma frase a la simpática botellita del perfume de Schiaparelli. La caja donde se presenta la fragancia masculina recuerda, en el formato, la estética y el color, una de puros, recién llegada de Cuba, por ejemplo, llamando la atención sobre la estética varonil, el refinamiento y el buen gusto. Como Magritte, Schiaparelli juega con la realidad "otra", con la contradicción entre las palabras y las imágenes y, en su caso, entre los olores, tan diferentes entre sí, del tabaco y de la fragancia para hombres³⁴. Tomando como referencia el ensayo de 1968 sobre Magritte de Michel Foucault³⁵, podemos adscribir el perfume *Snuff* a un contexto artístico y literario más amplio: el del lenguaje. En las décadas durante las cuales Elsa Schiaparelli vive y trabaja, los principios aplicados hasta el momento a la teoría de la comunicación son claramente puestos en dudas y la relatividad de sus significados impregna el arte de la primera mitad del siglo XX, desde Kandinski, pasando por Marcel Duchamp, hasta llegar a Salvador Dalí, por ejemplo. La modista italiana no permanece indiferente al debate que se está llevando a cabo y aporta su personal contribución homenajeando a Magritte, uno de los artistas que más había interiorizado estos cambios conceptuales y, por ende, estéticos, que se reflejan en toda su obra.

5. La vida es un espectáculo

Schiaparelli estaba acostumbrada a sorprender, tanto a los transeúntes que pasaban por delante de su escaparate, como a los clientes y a la prensa que estaban en su interior y acudían a las presentaciones de las colecciones. El aire surrealista va a caracterizar todo su entorno y cada desfile es un evento espectacular. Ya los propios nombres de sus colecciones eran de lo más original: *Detente, mira y escucha*;

Instrumentos musicales; Pagar y llevar y así un sinfín.

La propia manera que ella tenía de exponer sus vestidos era del todo peculiar, de hecho los escaparates y las salas de su *atelier* en ocasiones se parecían más a pinturas surrealistas que a exposiciones de una boutique de moda y era frecuente que mandase decorar las paredes con escenas relacionadas con la colección que presentaba. Este concepto de ruptura con el pasado, entronca con el nuevo espíritu que ya desde el inicio del siglo está transformando el mundo del arte. Alejados de las reflexiones puramente técnicas y plásticas, las preguntas ahora son otras y todas parten de una más general: ¿Qué es el arte?

La diseñadora contribuye a este debate y da su personal aportación, con sus creaciones, reflejo de una nueva forma de sentir y pensar, y también a través de sus desfiles. Más que para mujeres elegantes, podríamos decir que Schiaparelli diseñaba sus creaciones para mujeres con estilo y personalidad, de ahí también la enorme importancia que daba a los complementos como elemento fundamental de distinción. Distinción y originalidad, elegancia y extravagancia. Esta mezcla era, desde luego, muy atractiva para las mujeres de la época que estaban viviendo cambios importantes a nivel social, lo que se reflejaba también en audacia y ausencia de complejos a la hora de vestir³⁶. Se trata de unas obras de arte que vestían a la nueva mujer de la época, y otro ejemplo de este concepto rompedor con el pasado lo tenemos en el estreno de *Circus*. El desfile se cierra, como es natural, con un traje de novia, pero lo más sorprendente es el velo que cubre la cabeza: bordados en azul, se aprecian en él unos tentáculos finamente dibujados que, según Blum Dilys³⁷, recuerdan las serpientes de la cabeza de Medusa. Este elemento grotesco está relacionado con el mundo del circo y la exhibición de monstruosidades y rarezas de vario tipo muy en boga entre finales del siglo XIX y principio del XX (véase, por ejemplo, el renombrado Circo Barnum).

Entre las colecciones más espectaculares de Schiaparelli, se recuerda también la *Colección pagana*, presentada en el abril de 1938, con

³⁴ CORTENOVA, Giorgio, *Magritte*, en "Art e dossier", número 59, Giunti Editore, Florencia, julio, 1991.

³⁵ FOUCAULT, Michel, *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*, Anagrama, Barcelona, 1981.

³⁶ MORINI, Enrica, *Storia della moda. XVIII-XX secolo*, opus cit.

³⁷ DILYS, E. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit.



Fig. 5. Schiaparelli, Frasco del perfume *Snu-ff*, 1940. Fuente: BAXTER-WRIGHT, Emma, *The little book of Schiaparelli*, Carlton Books, Londres, 2012.

prendas para el otoño. El tema central, alrededor del cual gira, es esta vez el de la *Primavera* de Botticelli. “[...] Las mujeres parecían salir de una pintura de Botticelli, con guirnaldas y refinados pétalos de flores bordados encima de faldas adherentes clásicas y muy sencillas”³⁸. Aun así, el carácter surrealista de las creaciones de esta colección está vivo detrás de un mundo efervescente³⁹: flores bordadas con esmero, insectos de intensos colores, vestidos como árboles; estas indumentarias someten a una inesperada metamorfosis a las mujeres que las llevan puestas, modernas Daphne perseguidas por Apolo.

Sus orígenes italianos y el gusto por el arte⁴⁰ y la elegancia influyen, posiblemente, en la elección de la temática renacentista, a través del cual la diseñadora puede resaltar los increíbles bordados que enriquecen sus creaciones. Obra de Lesage, estas decoraciones extraordinarias, como el famoso bolso en forma de candado⁴¹, aportan preciosismo y detalles a la colección

además de introducir nuevos materiales como plásticos y fibras sintéticas de notable intensidad cromática⁴². Es en esta ocasión cuando se presenta el famoso collar plano, realizado en metacrilato, en cuyo interior se encuentran unos insectos de plástico de vivaces colores. El efecto que se genera es curioso y divertido: parece que los animales estén rodeando el cuello de la modelo (vuelve el tema de lo repugnante como complemento de lo bello).

Otra pieza interesante es un vestido hecho con un tejido dibujado como si de una corteza de árbol se tratara. Inspirándose en la pintura de 1937, *Aurora*, de Paul Delvaux, la modista vuelve a tratar el tema de la metamorfosis⁴³ y completa sus trajes con chaquetas o capas en las cuales aplica unas hojas de tejido que cuelgan y se mueven libremente siguiendo los movimientos de las modelos.

Otra de sus grandes colecciones está inspirada en la *Comedia del Arte*; también un gran espectáculo cuya popularidad está al alcance de todo el mundo y cuyo componente de ac-

³⁸ SCHIAPARELLI, Elsa, *Shocking life*, opus cit.

³⁹ VV.AA., *Schiaparelli and Prada, impossible conversation*, opus cit.

⁴⁰ PALMEGIANI, Maria Elena, “Design della moda ed avanguardie nell’opera di Elsa Schiaparelli”, opus cit.

⁴¹ BAUDOT, François, *Moda y Surrealismo*, opus cit.

⁴² BAXTER-WRIGHT, Emma, *The little book of Schiaparelli*, Carlton Books, Londres, 2012.

⁴³ VV.AA., *Schiaparelli and Prada, impossible conversation*, opus. cit.

ción esta presente de forma explícita. Presentada en el mes de octubre de 1938, la modista nos vuelve a sorprender con el rostro amable y alegre de la vida. También en esta ocasión recurre a un tema todo italiano, aunque las lecturas pueden ser múltiples y no falta su personal interpretación del tema, así como el espíritu surrealista.

La figura del disfraz italiano, *Arlequín*, inspira esta vez a Schiaparelli que hace del traje de parches del joven servidor un lema de este periodo. Los colores de los vestidos son intensos y vivos, ahora más que nunca, y los nombres de éstos son curiosos: verde Polichinela, azul Pierrot o amarillo Capitán⁴⁴. Metáfora de la existencia humana, Arlequín, que tanto había inspirado a Picasso, no deja indiferente tampoco a Elsa Schiaparelli. Una pintura de Man Ray de 1939, titulada *Los buenos tiempos*, demuestra la influencia de Schiaparelli sobre este artista: él introduce a la izquierda un personaje con un vestido de *patchwork* de cuadros, que recuerda al de un Arlequín y, por ende, a un abrigo presentado en esta colección. Llama la atención la cabeza del personaje pintado por Man Ray: éste lleva, en su interior, una vela y un apagavelas cónico, lo que guarda un sorprendente parecido con el frasco de perfume *Sleeping* que Schiaparelli lanzará solo un año después, en 1940⁴⁵. El fotógrafo Erwin Blumenfeld, en una fotografía de diciembre de 1938, retrata a tres modelos de Schiaparelli como Arlequines; se puede apreciar la utilización de broches y botones en forma de máscaras, y, por supuesto, destaca el uso de antifaz y velos que esconden el rostro de las mujeres. La máscara, ya utilizada por Schiaparelli en un desfile de 1935, es un elemento fundamental de esta colección y se convierte, de la mano de la modista italiana, en un complemento más ya que las modelos desfilan teniéndolas en sus manos. El concepto de máscara y disfraz tiene cierta vinculación, como observa Blum Dilys,

con el psicoanálisis: el antifaz se vuelve elemento intrigante a través del cual es posible esconder su personalidad. La máscara, como es sabido, despertaba el interés de los surrealistas en virtud de su mirada al “primitivismo” y por encarnar la ritualidad de un mundo primigenio y espontáneo. Se vuelve, así, vehículo de lo mágico y misterioso, incita al intercambio de identidades, a la negación del individuo, y se vuelve objeto místico que remite a una dimensión no tangible.

En 1942, estando Elsa Schiaparelli en Nueva York, organiza junto a André Bretón y Marcel Duchamp la exposición *First Papers of Surrealism*⁴⁶ que se celebra en la Whitelaw Reid Mansion en Manhattan desde el 14 de octubre hasta el 7 de noviembre del mismo año y que plantea un recorrido por el arte surrealista. “Para compararse con el presente y el futuro pensé que sería interesante proponer una exposición solo de obras modernas y de vanguardia”, declara en su autobiografía⁴⁷. El público americano pudo apreciar algunas de las obras más representativas de los artistas franceses o bien de otras nacionalidades pero que tenían o habían tenido alguna vinculación con Francia. Se expusieron aproximadamente ochenta obras entre las que se encontraban lienzos de Picasso y Chagall u objetos surrealistas.

Marcel Duchamp llevó a cabo su personal contribución con la instalación *Sixteen miles of string*, que consistía en una única cuerda que se enredaba entre las obras, ocupando, como tela de araña, el área de la exposición. A pesar de la originalidad del planteamiento y de los grandes nombres expuestos, Schiaparelli comenta que Ann Morgan, fundadora del *Consejo para la Coordinación de las Ayudas Americanas para Francia* (AATF) con quien Elsa colaboraba en ocasiones, no apreció la exposición por el carácter demasiado experimental e innovador que planteaba y que no respondía a la idea de arte francés que ella siempre había tenido⁴⁸.

⁴⁴ DILYS, E. Blum, *Shocking! The Art and Fashion of Elsa Schiaparelli*, opus cit.

⁴⁵ BAXTER-WRIGHT, Emma, *The little book of Schiaparelli*, opus cit.

⁴⁶ Catálogo de la exposición, “First Papers of Surrealism”, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1942.

⁴⁷ SCHIAPARELLI, Elsa, *Shocking life*, opus cit.

⁴⁸ WHITE, Palmer, *Elsa Schiaparelli: Empress of Paris fashion*, opus cit.