



Facultade de Humanidades e Documentación



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

TRABAJO DE FIN DE GRADO

GRADO EN GESTIÓN INDUSTRIAL DE LA MODA

De la pintura al diseño de moda: Sonia Delaunay

Estudiante: Lara María Sánchez Ramos

Tutora: Estefanía López Salas

Ferrol, junio de 2023

Agradecimientos

Me gustaría agradecer especialmente a dos personas que han sido clave para la realización de este trabajo de investigación. En primer lugar, agradecer a mi tutora Estefanía por su ayuda, disponibilidad y pasión por la materia. Y, en segundo lugar, a mi amiga Celia, que ha sido un gran apoyo para la elaboración del trabajo.

Contenido

Resumen.....	4
Resumo.....	5
Abstract	6
Introducción	7
Objetivos	8
Metodología.....	8
Estructura.....	9
Plan de Trabajo	9
Las vanguardias en las artes plásticas	11
El cubismo pictórico.....	14
Cambios en la vestimenta de principios del siglo XX	23
El cubismo aplicado a la moda.....	28
Sonia Delaunay.....	45
Obra pictórica.....	46
Diseño de Moda: creadora	64
Diseño de Moda: Sonia como fuente de inspiración	78
Conclusiones	83
Listado de Ilustraciones	86
Bibliografía	97

Resumen

Este Trabajo de Fin de Grado titulado *De la pintura al diseño de moda: Sonia Delaunay* nace por el interés de sumergirme en la rama artística del Grado en Gestión Industrial de la Moda, a través del estudio de una figura femenina que no dispone del reconocimiento merecido: la artista de origen ucraniano Sonia Delaunay.

El objetivo principal de este trabajo es, por un lado, analizar cuáles de los planteamientos pictóricos de Sonia Delaunay tuvieron un traslado a sus diseños de moda y, por otro, de qué forma sus propuestas han servido de inspiración a generaciones posteriores y así, comprender mejor el alcance y pervivencia de su legado.

Para ello, primero, nos adentramos en el conocimiento del contexto en el que vivió, marcado por el desarrollo de las vanguardias en las artes plásticas y, específicamente, del cubismo, del que Sonia se empapó desde su juventud. La búsqueda y revisión de fuentes bibliográficas nos permiten aproximarnos a la comprensión de los nuevos desarrollos que planteó la obra de Sonia Delaunay dentro del llamado simultaneísmo, partiendo de los caminos previamente explorados por los pintores cubistas analíticos y sintéticos.

Para profundizar en ellos, realizamos un análisis de su obra pictórica, apoyándonos en la búsqueda de abundante material gráfico, que nos permite descubrir cómo esos nuevos desarrollos se vieron principalmente enriquecidos por el uso del color. De hecho, el color merece una atención especial cuando se estudia la obra de Sonia Delaunay, pues es la base de su trabajo, tanto en el ámbito del arte y la moda, como también en otras “artes menores o aplicadas”, como la encuadernación, la ilustración, la fotografía o la aplicación de su pintura a utensilios del hogar.

A continuación, abordamos el estudio del traslado de esos planteamientos al campo del diseño de moda, tratando de identificar qué elementos de composición, estructura, color, geometría... aplicados sobre la superficie de un lienzo se utilizaron también en la concepción de prendas de vestir. Con ello, somos capaces de descubrir los rasgos cubistas y simultáneos en el trabajo de Delaunay con tejidos que interactuaban con el cuerpo a través del color, los patrones geométricos y la exploración de nuevas siluetas. En general, su trabajo fue una manifestación de su visión de la moda como una forma de arte en movimiento, fusionando el arte, la moda y el cuerpo humano en creaciones visualmente impactantes y llenas de vitalidad.

En último lugar, nos adentramos en la identificación de quiénes y de qué forma se inspiraron en las propuestas de Delaunay. Los ejemplos que se han podido localizar muestran un panorama amplio en el que figuran los nombres de Armani, Altuzarra, CFCL, Stella McCartney y Roksanda. Ellos y ellas han sabido reinterpretar la obra de Sonia Delaunay y, con ello, no sólo reconocer su valor, sino también mantener vivo su legado. En definitiva, este trabajo pone de manifiesto que Sonia Delaunay fue una de las pioneras en explorar las posibilidades de las propuestas plásticas vanguardistas en el campo del diseño de moda.

Palabras clave: Vanguardias, Cubismo, Sonia Delaunay, Diseño de moda, Color.

Resumo

Este Traballo de Fin de Grao titulado *Da pintura ao deseño de moda: Sonia Delaunay* nace polo interese de mergullarme na rama artística do Grao en Xestión Industrial da Moda, a través do estudo dunha figura feminina que non dispón do recoñecemento merecido: a artista de orixe ucraína Sonia Delaunay.

O obxectivo principal deste traballo é, por unha banda, analizar cales das formulacións pictóricas de Sonia Delaunay tiveron un traslado aos seus deseños de moda e, por outro, de que forma as súas propostas serviron de inspiración a xeracións posteriores e así, comprender mellor o alcance e permanencia do seu legado.

Para iso, primeiro, abordamos o coñecemento do contexto no que viviu, marcado polo desenvolvemento das vangardas nas artes plásticas e, especificamente, do cubismo, do que Sonia empapouse desde a súa mocidade. A procura e revisión de fontes bibliográficas permítenos aproximarnos á comprensión dos novos desenvolvementos que expuxo a obra de Sonia Delaunay dentro do chamado simultaneísmo, partindo dos camiños previamente explorados polos pintores cubistas analíticos e sintéticos.

Para profundar neles, realizamos unha análise da súa obra pictórica, apoiándonos na procura de abundante material gráfico, que nos permite descubrir como eses novos desenvolvementos víronse principalmente enriquecidos polo uso da cor. De feito, a cor merece unha atención especial cando se estuda a obra de Sonia Delaunay, pois é a base do seu traballo, tanto no ámbito da arte e a moda, como tamén noutras “artes menores ou aplicadas”, como a encadernación, a ilustración, a fotografía ou a aplicación da súa pintura a utensilios do fogar.

A continuación, abordamos o estudo do traslado desas formulacións ao campo do deseño de moda, tratando de identificar que elementos de composición, estrutura, cor, xeometría... aplicados sobre a superficie dun lenzo utilizáronse tamén na concepción de pezas de vestir. Con iso, somos capaces de descubrir os trazos cubistas e simultáneos no traballo de Delaunay con tecidos que relacionábanse co corpo a través da cor, os patróns xeométricos e a exploración de novas siluetas. En xeral, o seu traballo foi unha manifestación da súa visión da moda como unha forma de arte en movemento, fusionando a arte, a moda e o corpo humano en creacións que impactan a nivel visual e cheas de vitalidade.

En último lugar, penetrámonos na identificación de quen e de que forma atoparon inspiración nas propostas de Delaunay. Os exemplos que se puideron localizar mostran un panorama amplo no que figuran os nomes de Armani, Altuzarra, CFCL, Stella McCartney e Roksanda. Eles e elas souberon reinterpretar a obra de Sonia Delaunay e, con iso, non só recoñecer o seu valor, senón tamén manter vivo o seu legado. En definitiva, este traballo pon de manifesto que Sonia Delaunay foi unha das pioneiras en explorar as posibilidades das propostas plásticas vangardistas no campo do deseño de moda.

Palabras chave: Vangardas, Cubismo, Sonia Delaunay, Deseño de moda, Cor.

Abstract

This Final Degree Project entitled *From Painting to Fashion Design: Sonia Delaunay* was born out of an interest in immersing myself in the artistic branch of the Degree in Industrial Fashion Management, through the study of a female figure who does not have the recognition she deserves: the Ukrainian-born artist Sonia Delaunay.

The main objective of this work is, on the one hand, to analyse which of Sonia Delaunay's pictorial approaches were transferred to her fashion designs and, on the other hand, how her proposals have served as inspiration to later generations and thus, to better understand the scope and survival of her legacy.

To do this, we first delve into the context in which she lived, marked by the development of the avant-garde in the plastic arts and, specifically, of Cubism, which Sonia was steeped in from her youth. The search and review of bibliographical sources allow us to approach the understanding of the new developments that Sonia Delaunay's work proposed within the so-called Simultanism, starting from the paths previously explored by the analytical and synthetic cubist painters.

In order to explore them in greater depth, we have analysed her pictorial work, relying on the search for abundant graphic material, which allows us to discover how these new developments were mainly enriched by the use of colour. In fact, colour deserves special attention when studying Sonia Delaunay's work, as it is the basis of her work, both in the field of art and fashion, as well as in other "minor or applied arts", such as bookbinding, illustration, photography or the application of her painting to household utensils.

We then approach the study of the transfer of these approaches to the field of Fashion Design, trying to identify which elements of composition, structure, colour, geometry... applied on the surface of a canvas were also used in the conception of garments. In doing so, we are able to discover the cubist and simultaneous features in Delaunay's work with fabrics that interacted with the body through colour, geometric patterns and the exploration of new silhouettes. Overall, his work was a manifestation of his vision of fashion as an art form in motion, fusing art, fashion and the human body into visually stunning creations full of vitality.

Lastly, we delve into identifying who and how they were inspired by Delaunay's proposals. The examples that we have been able to locate show a broad panorama that includes the names of Armani, Altuzarra, CFCL, Stella McCartney and Roksanda. They have been able to reinterpret Sonia Delaunay's work and, in doing so, not only recognise its value, but also keep her legacy alive. In short, this work shows that Sonia Delaunay was one of the pioneers in exploring the possibilities of avant-garde plastic proposals in the field of Fashion Design.

Keywords: Avant-garde, Cubism, Sonia Delaunay, Fashion Design, Colour.

Introducción

La vida de Sonia Delaunay se sitúa durante la época de las primeras vanguardias, unos movimientos que nacieron de la rebeldía de artistas que, hartos de imitar la realidad en sus obras y seguir los cánones establecidos por la tradición académica, decidieron romper con el pasado y apostar por enfoques nuevos, modernos, innovadores y, en algunos casos, abstractos (Ilustración 1).

En este trabajo se pretende mostrar cómo Sonia Delaunay trasladó los principios que caracterizaban sus obras de arte vanguardista pictórico al mundo de la moda. Para comenzar nos desplazaremos al siglo XX, a un periodo en el que esta artista demostró su gran capacidad para explorar las posibilidades de las propuestas de las vanguardias artísticas en el campo de la vestimenta, aunque nunca llegó a ser muy reconocida por esta labor, a diferencia de otros artistas, como Yves Saint Laurent, por ejemplo, considerado por la crítica como un visionario en este sentido. No obstante, lo cierto es que, tal y como señala Morillas (2017), mucho antes que Saint Laurent:

Concretamente allá por 1910- ya hubo una artista francesa (nacida en Ucrania) que tuvo esta misma idea. Se llamaba Sonia Delaunay y aunque su figura haya pasado desapercibida, tuvo una de las carreras más polifacéticas del sector. Pasó de la pintura, al interiorismo; y de éste a la moda y viceversa (Morillas, 2017).

El mundo que rodeó a Sonia fue el mundo de las artes, del diseño y de la danza acompañada de la música. La motivación principal de este Trabajo Fin de Grado es el ampliar el reconocimiento de la figura de Sonia Delaunay como artista y diseñadora, pues su labor siempre ha estado a la sombra de la obra de su marido, Robert Delaunay. Esto se debe, probablemente, a que Sonia tuvo que dedicarse a las artes aplicadas, también llamadas artes menores, para mantener a la unidad familiar. Estas artes de aquella eran consideradas una categoría inferior a las conocidas como artes mayores (arquitectura, escultura y pintura), como bien indica Uta Grosenick:

Fue Sonia quien se ocupó de la seguridad económica de la pareja, de modo que su trabajo como pintora quedó aparcado hasta la muerte de Robert Delaunay en 1941. Esta división tuvo repercusiones a largo plazo y, aun hoy día, algunos libros de referencia incluyen una entrada para Robert Delaunay y ninguna para Sonia (Grosenick, 2003, 39).

A pesar de haber dedicado muchos años al llamado “arte menor”, Sonia también elaboró obras pertenecientes a la categoría de “gran arte” y aun así nunca obtuvieron el reconocimiento merecido. Chadwick escribió sobre la falta de representación de las mujeres en los estudios sobre arte en 1988:

La ausencia de obra, la base en la que se asienta cualquier discurso histórico-artístico tradicional, hace pensar que no seremos quizá nunca capaces de integrar completamente el arte de las mujeres en el contexto del de sus colegas y contemporáneos varones a pesar de todas las buenas palabras acerca de que el género es irrelevante cuando se habla de “gran arte” (Chadwick, 1988, 170).

Sin embargo, Sonia hizo caso omiso de los prejuicios de la sociedad y, “constantemente recrea el mundo en forma estética y, al hacerlo, destruye las creencias debilitadoras del pasado” (Humphreys, 2000, 17). Es por eso por lo que su figura es relevante, pues ella nunca dejó de estudiar el color, empleándolo tanto en obras pictóricas como en diseños de moda, llegando a transformar todo su entorno a través de la aplicación del color. El color en la obra de Delaunay será, de hecho, uno de los ámbitos de estudio de este trabajo y la capacidad de Sonia para aplicarlo en toda su producción artística.



ILUSTRACIÓN 1. *RITMO COLOR*, SONIA DELAUNAY, 1964.

Objetivos

El objetivo principal de este Trabajo Fin de Grado es evidenciar las convergencias entre pintura y diseño que se produjeron en la obra de la artista Sonia Delaunay. En concreto, nos proponemos analizar las similitudes entre obra pictórica y diseños de moda, a través del estudio de la época y el contexto cultural que le tocó vivir y las influencias que recibió de ambos, principalmente del mundo de las vanguardias de principios del siglo XX. Analizaremos hasta qué punto Sonia fue capaz de trasladar unos principios previamente testeados en las artes plásticas al campo de la vestimenta, así como hasta qué punto sus propuestas fueron inspiración de generaciones de diseñadores y diseñadoras de moda posteriores hasta la actualidad.

Asimismo, prestaremos especial atención al uso del color en el trabajo de Sonia Delaunay y a su papel de artista total, en el sentido de que desarrolló su arte en muy diversos ámbitos gracias a su sobresaliente creatividad. En definitiva, este trabajo pretende ser una aportación más a la reivindicación del papel de una artista vanguardista y, por tanto, del arte producido por mujeres.

Metodología

A través de la revisión bibliográfica se ha obtenido la información recogida en las próximas páginas destacando fuentes literarias (libros, capítulos de libros, artículos, ...) y páginas web principalmente para localizar las ilustraciones que nos permiten llevar a cabo el análisis de la obra de Delaunay. Es por eso por lo que el método de investigación utilizado es deductivo partiendo de la verificación de información ya existente. Además de las herramientas de

búsqueda de información se ha utilizado el programa Illustrator para la editar o crear algunas ilustraciones que forman parte de este trabajo.

Estructura

El primer contacto con las fuentes bibliográficas es de gran utilidad para estudiar las diferentes vanguardias en las artes plásticas, para descubrir su procedencia, conocer su motivación en ese contexto histórico y estudiar las distintas corrientes brevemente. Por tanto, después de la introducción, el primer capítulo del cuerpo de este trabajo abordará el cubismo pictórico como fuente de referencia para entender de dónde proviene el arte de Sonia. Para entender el origen del cubismo hay que investigar sobre los recursos artísticos empleados por los artistas cubistas (formas geométricas, rupturas de planos, puntos de vista simultáneos...). Además, son importantes los artistas y Manifiestos que dieron a conocer este movimiento y el estudio de las diferentes etapas que la historiografía distingue en el desarrollo del cubismo.

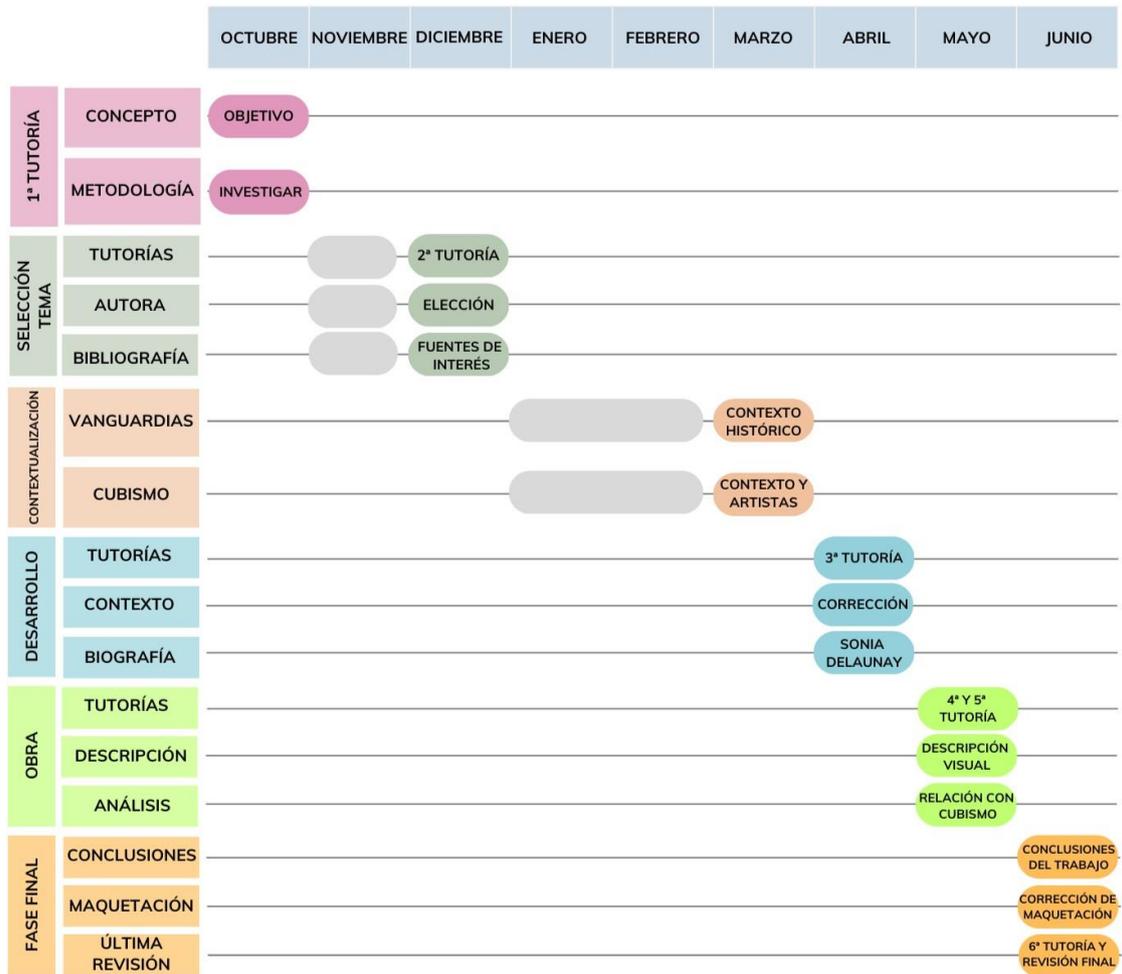
A continuación, para situar el contexto histórico en el que se desarrolló su arte Sonia, revisaremos las primeras décadas del siglo XX con sus respectivos cambios de vestimenta. Esto nos permitirá comprender los cambios que se produjeron en ese campo y, posteriormente, entender mejor lo novedoso de las propuestas de Delaunay.

En el siguiente capítulo del trabajo, titulado *El cubismo aplicado a la moda*, se presentan los casos en los que el movimiento cubista traspasó los límites del arte pictórico para ser aplicado al diseño de moda. Revisamos los principales autores y autoras que aplicaron los principios cubistas al mundo de la vestimenta, desde la aparición del movimiento a principios del siglo XX hasta la actualidad, acompañando el estudio escrito de ilustraciones seleccionadas y presentadas para evidenciar, de forma clara, la relación entre obra pictórica y vestimenta.

Finalmente, en el último capítulo del trabajo se profundiza en un caso de estudio concreto dentro del amplio mundo de cubismo y moda previamente presentado: la figura de Sonia Delaunay. Este último capítulo se divide a su vez en tres grandes apartados. En el primero nos adentramos en su obra pictórica. En el segundo, abordamos sus trabajos en el campo del diseño de moda, profundizando en el análisis de las relaciones con los principios previamente aplicados. Y, en el tercero, nos adentramos en el estudio de aquellas colecciones para las que la obra de Sonia Delaunay fue un modelo de inspiración. Aquí, el análisis gráfico comparativo será una herramienta clave para evidenciar las conexiones identificadas o, en otras palabras, la convergencia entre arte y moda, de vanguardia y contemporánea.

Plan de Trabajo

A continuación, se dispone en una tabla del tiempo discurrido para realizar el TFG, con la planificación de tareas en color y el mes dedicado a su realización, como también los aplazamientos sucedidos por diferentes motivos en color gris.



Las vanguardias en las artes plásticas

Para abordar la figura de Sonia Delaunay primero tenemos que contextualizar la etapa en la que ella se formó y creció como artista. Nacida en 1885 en Odesa (Ucrania), su gusto por el arte comenzó a raíz de ser adoptada por sus tíos, los cuales vivían en San Petersburgo y le permitieron construir un gran futuro profesional partiendo del interés por el trabajo de los impresionistas franceses y los artistas rusos de vanguardia. Ese interés lo cultivó a través de sus estudios de Bellas Artes en la Academia de Karlsruhe en Alemania y en la Academia de la Palette en París, entre 1904 y 1905, donde ya entró en contacto con el mundo de las Vanguardias de principios del siglo XX (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 25).

Señala Arnaldo que el término francés *avant-garde* o, en nuestro idioma, vanguardia, “hace referencia en el vocabulario militar a todo destacamento de una fuerza armada que va por delante del resto en una acción cualquiera o en un ataque” (Arnaldo, 1989, 6). Las vanguardias artísticas de principios del siglo XX se caracterizaron por la ruptura con lo tradicional y el deseo de innovar.

Asimismo, añade Bernárdez que, en un primer momento, el término *avant-garde* se utilizó también para “indicar movimientos políticos progresistas”, pero que más adelante “se amplió su sentido a procesos culturales” y, en concreto, “las artes lo adoptaron para designar aquellas tendencias innovadoras en oposición a sistemas establecidos, principalmente el académico” (Bernárdez, 1994, 3).

A pesar de que algunas técnicas que ya podríamos calificar de vanguardistas surgieron a finales del siglo XIX, las comúnmente denominadas “Primeras Vanguardias” o “Vanguardias Históricas” se desarrollaron aproximadamente desde 1910 hasta el inicio de la Segunda Guerra Mundial en 1939. Después del término de este conflicto en 1945, continuaron otros movimientos de vanguardia cuyo sujeto creativo fue totalmente distinto y, por ello, las “Primeras Vanguardias” o “Vanguardias históricas” se limitan al periodo de entreguerras (Bernárdez, 1994, 4).

Parte de los diversos movimientos vanguardistas que se desarrollaron en ese periodo nacieron de la frustración que causó la guerra que se vio incrementada debido a la depresión de 1929. Por tanto, tal y como señala Bernárdez, “el proyecto vanguardista, vinculado a «la vida», no permanece ajeno a las tensiones de ésta, y plantea una intención de cambio y renovación muchas veces radical; en una palabra: de actuación sobre la realidad” (Bernárdez, 1994, 7). A pesar de ser una época angustiosa siempre hubo un atisbo de esperanza detrás de todas las innovaciones que fueron creadas, es decir, se produjo “una tensión entre vanguardia y sociedad [...]. Sin embargo, en el planteamiento de las vanguardias existe un móvil de carácter social: la idea de progreso y perfectibilidad” (Bernárdez, 1994, 8).

Durante las primeras décadas del siglo XX las vanguardias destacaron por romper con la imitación de la realidad, es decir, en lugar de continuar con una representación pictórica fiel reflejo de lo real, se produjo lo que Bernárdez llama “enajenación”, es decir, la apuesta por

unas formas que no aluden a lo conocido a nuestro alrededor o que, aun estando presentes objetos del entorno, aparecen éstos voluntariamente «deformados» hasta ser

casi irreconocibles, siendo, en el caso de la figura humana, distorsionada o directamente negada (Bernárdez, 1994, 9).

El deseo de proponer una imagen objetiva y con una única interpretación desapareció, y pasó a ofrecerse una visión subjetiva donde se permitía al público la oportunidad de darle a la obra su propio significado, que era distinto para cada individuo:

El artista proyecta en la obra su experiencia, y reclama la participación activa del espectador para que este desarrolle la suya propia. El cuadro no es una construcción terminada sino un campo de experimentación sin límites, variable según el observador (Bernárdez, 1994, 10).

La principal motivación de las vanguardias es la experimentación y esta se llevó a cabo en gran parte a través del color, el cual se utilizaba para componer las figuras de las pinturas. Según Francisco Serraller los artistas fauvistas buscaban una nueva síntesis a partir del color, señalando la importancia del orden y el ritmo en su distribución para dar lugar a una imagen armoniosa, estable y controlada (Calvo Serraller, 2014, 240).

Para estudiar a Sonia Delaunay es importante tener en cuenta las corrientes en las que se inspiró para entender de dónde viene su arte. Específicamente, las obras de Sonia reflejaban su admiración por los postimpresionistas y por el fauvismo de Henri Matisse, el más conocido de los *fauves*, quien trabajó en busca de lograr la mayor expresividad en sus cuadros a través del color (Bernárdez, 1994, 15). Como relata Gombrich “Matisse fue mucho más lejos al transformar lo que veía ante sí en un esquema decorativo” (Gombrich, 1995, 573):

En 1905, un grupo de jóvenes pintores expuso en París, bautizándoles con la denominación de fauves, esto es, fieras salvajes, o los salvajes. Debieron este nombre a su abierto desdén por las formas de la naturaleza y su complacencia en los colores violentos (Gombrich, 1995, 573).

En general los vanguardistas buscaron expresar movimiento a través del color como indican Alcaide y García: “Las experiencias de las primeras vanguardias son diversas, sustentándose en la experiencia del color, de la expresión, de la visión y la velocidad, manteniendo como común denominador su adscripción a la figuración” (Alcaide y García, 2016, 20). En la búsqueda por la liberación del color hay que nombrar a Kandinsky, que trató de simplificar la forma para intensificar así el color en sus obras. Según Alcaide y García “Kandinsky aprendió a dotar al color de una existencia independiente hasta llegar a la abstracción total, pero aún sin concluir que, si las formas no podían ser reconocidas inmediatamente, el resultado era una obra no representativa” (Alcaide y García, 2016, 38).

Dentro del movimiento de las vanguardias se formaron distintas corrientes o ismos, todos partiendo de una visión subjetiva de cara a una común ruptura con la tradición, pero a partir de planteamientos plásticos diferentes en cada caso. Apunta Arnaldo que esas “nuevas formas de representación artística responden generalmente a empresas individuales, a aventuras personales, pero que pasan a ser compartidas por grupos de creadores que consideramos que trabajan sobre la base de códigos plásticos compartidos” (Arnaldo, 1989, 13).

De todos los movimientos vanguardistas, con los que mejor se identifica la obra de Sonia Delaunay son el expresionismo, el cubismo, el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo. El expresionismo se caracterizaba por el uso expresivo del color y la deformación de las figuras. El cubismo tendía a usar la geometría, el collage, la ruptura de planos para analizar los objetos y la figura humana. El futurismo apostó por la representación del movimiento dentro de la obra, el ritmo, el dinamismo y un color vibrante. En cuanto al dadaísmo, ella recurrió a la liberación subjetiva sin buscar un sentido concreto, propia de este movimiento *anti-arte*. Y el mundo imaginario que Delaunay fue capaz de crear con cierta apariencia real, la vinculó al Surrealismo.

Lo que todos estos movimientos tienen en común es la ruptura con lo que se había aceptado como correcto en el mundo del arte, rechazando el pasado y dando lugar a nuevos movimientos como indica Richard Humphreys respecto al futurismo:

Lo que Marinetti y muchos de sus asociados denominaron "futurismo", era tanto un rechazo del pasado como una preocupación idolátrica por los augurios del futuro. Para ellos, el futurismo era una filosofía de la vida, con gran preocupación política, y enraizada en su rechazo de un conjunto de fuerzas, que ellas creían hostiles al crecimiento y a la modernización (Humphreys, 2000, 9).

El cubismo pictórico

De los cinco movimientos vanguardistas citados, quizás el cubismo es aquel con el que mejor se identifica la obra de Sonia Delaunay. Se trata de un arte incomprendido por muchos, que Picasso defendía así:

El cubismo no es diferente de las restantes escuelas de pintura. Los mismos principios y elementos son comunes a todas ellas. El hecho de que durante mucho tiempo el cubismo no haya sido comprendido y que aún hoy haya gente que no ve nada en él, no significa nada. Yo no entiendo inglés, y por tanto un libro en inglés es para mí un libro en blanco. Esto no significa que el idioma inglés no exista. ¿Por qué culpar a nadie más que a mí, si no puedo entender algo de lo que no sé nada? (Arnaldo, 1989, 13).

El cubismo fue un movimiento con extraordinaria proyección y posterior influencia, que hizo añicos todas las formas y cimientos sobre los que hasta entonces se habían asentado la pintura y el arte (Preckler, 2003, 81). Señala Gombrich que el cubismo se distinguió del fauvismo al romper con la estructura formal que este último movimiento conservaba:

Hoy sabemos que artistas de todas las épocas han tratado de llevar más adelante su solución de la paradoja esencial de la pintura: representar el volumen sobre una superficie. El cubismo fue un intento no de explicar esta paradoja sino de explotarla para conseguir efectos nuevos. Pero mientras que los fauves habían sacrificado el truco del modelado al placer del color, los cubistas tomaron el camino opuesto: renunciaron a este placer y más bien se pusieron a jugar al escondite con el truco tradicional del modelado formal (Gombrich, 1995, 576).

También se trata este tema que distingue al cubismo del resto de movimientos en el Manifiesto técnico la pintura futurista de 1910:

Hacia 1912, la pintura futurista ya había construido un nuevo vocabulario y era capaz de reclamar un espacio entre las corrientes artísticas más innovadoras y radicales [...]. El cubismo había fundado un modo de pintar que cambió completamente las reglas de las artes visuales. Concentrándose, por lo general, en sujetos pictóricos tradicionales, como el paisaje, los retratos, y, sobre todo, las naturalezas muertas, los cubistas analizaron la forma y el espacio en de tal manera que rompieron con los objetos hasta convertirlos en una matriz de fragmentos semitransparentes en los cuales la superficie y la profundidad ya no son cosas diferentes (Umberto, Carlo, Luigi, Giacomo, y Gino, 1910, 26).

Los factores que influyeron en el nacimiento del cubismo fueron diferentes. En primer lugar, la historiografía señala el descubrimiento de la escultura africana en Occidente a principios de siglo con sus figuras primitivas instintivamente geometrizadas, y más concretamente la influencia de la escultura ibérica, especialmente en la obra de Picasso. En segundo lugar, también recibió influencia de los pintores neoimpresionistas Seurat y Signac y la división tonal que realizaban en sus obras según reglas estrictamente predeterminadas y pinceladas puntillistas, que descomponían las formas, los volúmenes y las figuras, que se volvían a recomponer al observar la obra desde la distancia. En tercer lugar, en el desarrollo del cubismo tubo influencia la exposición de Cézanne en el *Salon d'Automne* de 1907, donde llevó la pintura a un camino

austero de depuración y reencuentro con la forma. Buscaba seguir un esquema geométrico que él mismo definía como tres figuras: el cilindro, el cono y la esfera (Preckler, 2003, 82) (Ilustración 2).

Entre otros factores, para aproximarnos al cubismo también es fundamental nombrar a Albert Gleize y Jean Metzinger como fundadores del primer manifiesto cubista, titulado *Du Cubisme*, un primer texto teórico que explicaba los orígenes de este movimiento. Sus ediciones entre 1912 y 1913 sirvieron como vehículo para defender las nuevas premisas artísticas, principalmente la autonomía artística. En su manifiesto se mostraron en contra de la imitación de la realidad:

El único error posible en arte es la imitación, que atenta contra la ley del tiempo, que es la Ley [...]. Discernir una forma significa verificarla en una idea preexistente, acto éste que nadie, con la excepción del hombre al que llamamos artista, lleva a cabo sin ayuda externa (Arnaldo, 1989, 61).

Asimismo, para el desarrollo del cubismo fue muy significativa la acogida que recibieron las obras en el *Salón des Indépendants* de París en 1911. Ahí, los nuevos planteamientos del cubismo tuvieron la gran oportunidad de darse a conocer. Lo propuesto por las obras mostradas en la sala 41 provocó un gran escándalo en el público y, de esta forma, las propuestas cubistas salieron a la luz, más allá de un conocimiento que, hasta ese momento, estaba restringido a cenáculos artísticos muy concretos. En las obras expuestas se podía observar un “estudio vigoroso y profundizado de los volúmenes primordiales”, que estaba acentuado “generalmente por un cromatismo apagado de marrones, ocre y verdes oscuros” y a partir de ese momento, la crítica, de forma unánime, englobó a esas propuestas “bajo el vocablo cubismo” (Historia del Arte, s.f.).



ILUSTRACIÓN 2. *LOS GRANDES BAÑISTAS*, PAUL CÉZANNE, 1898.

El cubismo marcó un alejamiento importante del arte tradicional, introduciendo innovaciones que afectaron su estructura misma. En un sentido radical, el cubismo supuso destruir el arte que se había creado e inventar un arte nuevo, un camino que tomarían como referencia el resto de las vanguardias. Una de las primeras innovaciones cubistas fue abandonar la perspectiva de un punto de vista suprimiendo la profundidad que la perspectiva aporta a una obra. Por otro lado, el cubismo, según el profesor De la Puente, trataba principalmente de hacer arte, pero intuitivamente se apoyaba en verdades científicas como, por ejemplo, que la visión humana es psíquica, conceptual y dinámica (Preckler, 2003, 82). Es por eso que el cubismo además de representar lo percibido por el ojo humano, tiene en cuenta lo que el ser humano imagina y psíquicamente contempla (Preckler, 2003, 82).

Puede decirse que el cubismo nació oficialmente en 1907, cuando el artista español Pablo Picasso pintó la obra *Les Femmes d'Alger (O J) (Las señoritas de Avignon)*, con cinco figuras humanas representadas con formas geométricas, alejadas del realismo de la pintura académica (Preckler, 2003, 81) (Ilustración 3). Sus rostros muestran la influencia de la escultura africana, con grandes ojos mirando al frente y totalmente geometrizados.

Esta obra de Picasso supuso un antes y un después en la historia del arte por el hecho de romper con los esquemas tradicionales utilizados hasta ese momento en la forma de representar la figura humana y el espacio. Metafóricamente podría decirse que los ojos de Picasso son su arte, ya que eran los analizadores de la realidad observable, capturaban su esencia, la hacían añicos para mostrarla en sus infinitas partes componentes para así poder comprenderla. Picasso perseguía la captación de la realidad en su esencia dividiéndola en dos aspectos: la realidad en sí misma a través de una visión psicológica, intelectual y artística; y en las distintas caras de una misma realidad (Preckler, 2003, 87).

Esta percepción de la realidad nace del subconsciente para dar lugar a una recreación abstracta de la misma. Así se refleja en el Manifiesto Cubista escrito por Guillaume Apollinaire en 1913, en el que abogaba por una concepción abstracta y completamente cerebral del arte:

Todos los cuerpos son iguales ante la luz y sus modificaciones surgen de este poder luminoso que construye a su voluntad. Nosotros no conocemos todos los colores y cada hombre los inventa nuevos. Pero el pintor debe, ante todo, representarse su divinidad, y los cuadros que ofrece a la admiración de los hombres le concederán la gloria de ejercer momentáneamente su propia divinidad. Para eso es necesario abarcar con una mirada el pasado, el presente y el futuro. El lienzo debe presentar esta unidad esencial que por sí sola provoca el éxtasis. Entonces nada fugitivo nos arrastrará al azar (Marcelo Gardinetti, 2013).



ILUSTRACIÓN 3: *LES DEMOISELLES D'AVIGNON*, PABLO PICASSO, 1907.

Las señoritas de Avignon fue muy influyente en el despertar del cubismo a pesar de que en su inicio generó rechazo. Por ejemplo, Georges Braque, otro de los grandes pintores cubistas, dijo de ella que “Picasso quiere hacernos comer estopa y beber petróleo para que escupamos fuego” (Bernárdez, 1994, 43). No obstante, este rechazo no evitó que Braque se dejase influir por ella, tal y como se puede observar en la obra *Desnudo Femenino*, también de 1907, donde podemos reconocer un cuerpo dibujado en tres dimensiones sobre un fondo en dos dimensiones, al igual que en *Las señoritas de Avignon*. El cuerpo aparece ladeado pero el rostro mira de frente y aunque los colores de ambas son distintos tendieron al uso de pigmentos naturales, es decir, próximos a la realidad representada (Ilustración 4).



ILUSTRACIÓN 4. *DESNUDO FEMENINO*, GEORGE BRAQUE, 1907.

En un primer momento este arte no tenía un nombre con el cual reconocerlo, hasta que el crítico francés Louis Vauxcelles, en 1908, utilizó el término “cubos” de una forma despectiva para referirse a las formas geométricas de la obra *Maisons à L’Estaque* de Georges Braque (Marino, 2019).

Tanto Pablo Picasso como Georges Braque, en sus primeras obras cubistas llevaron a cabo una “fragmentación del espacio en planos interrelacionados, negando la profundidad del espacio tradicional derivado del Renacimiento” (Bernárdez, 1994, 36). Con ello pretendían reducir los elementos observados a simples formas geométricas. Esta primera fase se llama **proto-cubista o preanalítica**.

La segunda fase de este movimiento se conoce con el nombre de **cubismo analítico** y aproximadamente se desarrolló entre 1909 y 1911. Fueron los seguidores de este movimiento los que dejaron de representar la naturaleza tal y como aparece ante nuestra visión. En lugar de eso

los cubistas se orientaron hacia la representación de las cosas no como se perciben visualmente, sino como se sabe que están construidas. Poco importa la apariencia, ante la enigmática cualidad de los objetos representados en su estructura esencial, es decir, en sus formas básicas, sus planos y bajo todos los puntos de vista posibles (Bernárdez, 1994, 38).

En estas obras no hay tercera dimensión, es por eso por lo que el espacio se representa fragmentado por partes y desde distintos ángulos. Aunque las obras sean de naturaleza abstracta no se someten a una abstracción pura, pues los objetos se pueden percibir a partir de los elementos divididos en parcelas. Por ejemplo, en la obra de George Braque titulada *El Parque de Carrières-Saint Denis* se pueden apreciar las anteriormente nombradas características como la planitud y la geometría de las figuras “de tal manera que, aunque la imagen se vuelve menos legible, la pintura gana unidad, ritmo y coherencia estilística” (Alarco, s.f.) (Ilustración 5).



ILUSTRACIÓN 5. *EL PARQUE DE CARRIÈRES-SAINT-DENIS*, GEORGE BRAQUE, 1909.

Según el teórico cubista Daniel Henri Kahnweiler, las obras de Braque y Picasso se expresaban a través de un nuevo recurso para explorar la realidad, los signos:

No hay que olvidar algo que es absolutamente primordial, en mi opinión, para la comprensión del cubismo y de lo que es realmente el arte moderno: el hecho de que la pintura es una escritura. La pintura es una escritura que crea signos. Una mujer en un lienzo no es una mujer; son signos, es un conjunto de signos que leo como mujer. Cuando usted escribe en una hoja de papel m-u- j-e-r, la persona que sabe leer, leerá no sólo la palabra mujer, sino que verá, por así decirlo, a una mujer. Es lo mismo en la pintura, no hay ninguna diferencia (Arnaldo, 1989, 38).

Otro ejemplo de obra de esta etapa analítica es *Cementerio* de la artista Suiza Alicia Bailly, donde, como el propio nombre indica, se muestra a modo de visión fragmentada un cementerio (Ilustración 6).



ILUSTRACIÓN 6. *CEMENTERIO*, ALICIA BAILLY, 1913.

A partir de 1912 comenzaron a ser incorporados elementos reales en las obras que les aportaban sensibilidad a estas y buscaban recuperar una conexión con la realidad que poco a poco se había perdido en la etapa anterior. Esta tercera fase se conoce como **cubismo sintético** y se desarrolló aproximadamente entre 1912 y 1914. El hecho de utilizar texturas y recortes de papel con distintos diseños facilitó el reconocimiento de los objetos a sintetizar. Nació entonces el collage cubista como medio de enriquecimiento a través de formas más acentuadas interpuestas con la pintura al óleo (Arnaldo, 1989, 44).

El cubismo sintético se diferencia del analítico, pues lo que busca es la simplicidad para darse a entender, dejando a un lado el intelectualismo. Picasso, Braque y Juan Gris consiguieron sintetizar los objetos con menos fragmentos y más grandes en lugar de romperlos en múltiples planos pequeños. La imagen final es una construcción formada por figuras interrelacionadas con el objetivo de dar volumen a estas composiciones planas (Arnaldo, 1989, 45).

Por ejemplo, en la obra *Naturaleza Muerta Cubista* de María Blanchard, una pintora nacida en Santander, se pueden distinguir mucho mejor las figuras representadas no sólo porque los fragmentos son más grandes sino también porque las figuras interpuestas están acompañadas de una luminosidad que se había perdido en el cubismo analítico, un efecto conseguido a través de los colores blanco y negros contrapuestos, pero también por medio del abandono de los tonos monocromáticos y apagados predominantes en la etapa anterior, en favor de colores más vivos (Ilustración 7).



ILUSTRACIÓN 7. NATURALEZA MUERTA CUBISTA, MARÍA GUTIÉRREZ BLANCHARD, 1919.

El maestro del *papier collé*, Juan Gris es otra figura clave en el movimiento cubista, pues fue él quien estableció la división del cubismo analítico y sintético de la que seguimos hablando hoy en día (Bernárdez, 1994, 38). En su obra *Guitarra y frutero* lo primordial es la organización

cromática sobre el color del objeto principal (Ilustración 8). Aunque hasta 1913 su pintura fue sobria, a partir de esta fecha jugó con las paletas vivas de colores como podemos comprobar en *Guitarra y frutero*. Como indica Arnaldo:

La pintura de Gris, durante algunos años muy austera de color y hasta monocroma, introdujo después de 1913 juegos cromáticos vivos, al tiempo que se vio atraído por las experiencias de texturas. Se convirtió de hecho, en un original creador de armonías de color, a base de tintas de tonalidad fría y combinadas con extraordinaria sugestión. Juegos de verdes, rosas y ocre, azules, cremas y verdes, grises, azules y malvas... (Arnaldo, 1989, 50).



ILUSTRACIÓN 8. *GUIARRA Y FRUTERO*, JUAN GRIS, 1921.

Durante esta etapa también tuvo lugar la exposición más relevante para el movimiento, denominada *Section d'Or* entre 1911 y 1912, en la galería La Boétie de París, que además tenía una revista y realizaba exposiciones dirigidas por los hermanos Duchamp-Villon (Bernárdez, 1994, 44).

Asimismo, en esta etapa surgieron grupos cubistas que prolongaron el movimiento a través de sus artículos, como el conjunto de artistas que formaban parte del Grupo Bateau-Lavoir. Estos se reunían en el estudio de Picasso en la colina de Montmartre que sirvió de lugar de encuentro para los principales artistas cubistas del momento, entre los que se encontraban Sonia y Robert Delaunay (Bernárdez, 1994, 43).

Tras esta fase, el movimiento cubista desembocó en el **Orfismo**, considerada su última etapa de desarrollo, de la mano precisamente de dos artistas que acabamos de citar, el matrimonio formado por Robert Delaunay y Sonia Delaunay. Ambos caminaron del cubismo a la abstracción

con el objetivo de realzar los colores contrastados, para así conseguir pinturas con ritmo, dando la impresión de estar en movimiento. Esto se tradujo en un rechazo del arte tradicional y en la construcción de un arte nuevo a partir de colores y formas dinámicas. Como indicaba Apollinaire en 1912, los Delaunay sustituyeron “la representación de lo real por la realidad de la luz”, es decir, fueron capaces de crear vibraciones ópticas a través de sus obras (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 27).

A raíz de esta experimentación con las formas y los colores, Sonia y Robert Delaunay se convirtieron en los fundadores del simultaneísmo, una línea de experimentación artística que buscaba ofrecer actualidad e innovación en la pintura teniendo de ejemplo la vida moderna. Una buena muestra de esta experimentación es el conjunto de “ventanas” de los Delaunay, como *Contrastes Simultáneos* de 1913 (Ilustración 9). En definitiva, el orfismo, tal y como señalan Deihl y Cole, fue una rama del cubismo que “utilizó el color para celebrar el dinamismo de la vida moderna” (James Cole y Deihl, 2015, 130).

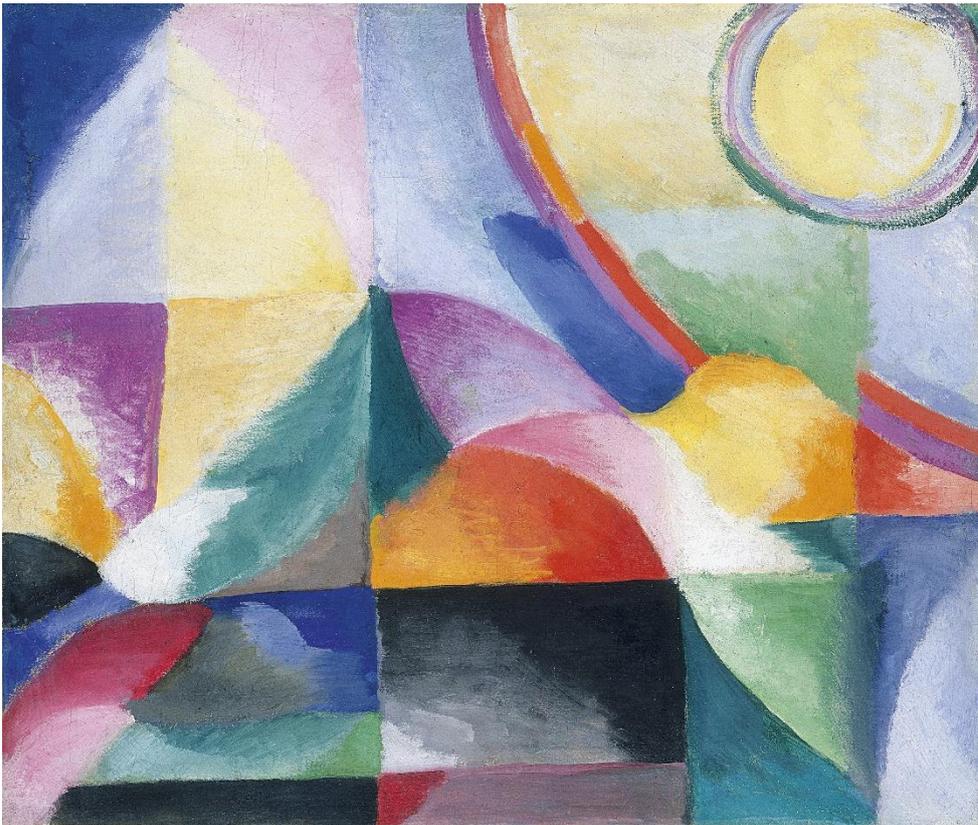


ILUSTRACIÓN 9. *CONTRASTES SIMULTÁNEOS*, SONIA DELAUNAY, 1913.

Cambios en la vestimenta de principios del siglo XX

El mismo periodo que previamente hemos analizado para las vanguardias plásticas, ahora lo vamos a abordar desde la óptica de la moda. A pesar de que los años finales del siglo XIX y principios del XX fueron una etapa de grandes innovaciones técnicas, aparecieron las primeras lavadoras, se hizo el primer vuelo en avión exitoso y se empezó a usar el teléfono y el coche, la indumentaria de la mujer se caracterizó por seguir manteniendo el uso de corsetería (James Cole y Deihl, 2015, 77).

Aunque el corsé parezca una simple prenda, el fin de su uso hacia principios del siglo XX, si bien paulatino, reveló una nueva forma de vida para las mujeres más acorde con la mentalidad de la época, donde se primó la libertad de movimiento. Prevaleció, no obstante, el uso de trajes hechos a medida en forma de S, llamados así por las formas sobresalientes de busto y cadera (*Ilustración 10*). Asimismo, los colores usados seguían siendo vivos, pero de cara al final de la década del siglo XX se volvieron más delicados y siempre acompañados de una ornamentación sutil (James Cole y Deihl, 2015, 96).



ILUSTRACIÓN 10. VESTIDOS DE BOUÉ SOEURS, ERNEST RAUDNITZ Y L. PERDOUX ET CIE., CREADOS POR EL SINDICATO DE ALTA COSTURA DE PARÍS PARA LA EXPOSICIÓN UNIVERSAL, 1900.

Durante la década del 1910, hubo cambios muy importantes para la evolución de la historia, como el comienzo de la mano de obra femenina, necesaria al comenzar la Primera Guerra Mundial (*Ilustración 11*). Tal y como señalan Deihl y Cole “el papel de la mujer en la vida pública se amplió” y “su participación en el esfuerzo bélico contribuyó a la causa del derecho al voto femenino” (James Cole y Deihl, 2015, 99).



ILUSTRACIÓN 11. ACTIVISTAS POR LOS DERECHOS DE LAS MUJERES CON ROPA DE DÍA A MEDIDA ADECUADA PARA SUS DISCURSOS PÚBLICOS Y MANIFESTACIONES POLÍTICAS, EVELYN SHARP, 1914.

Todos estos cambios se vieron influenciados por el incendio de la fábrica Triangle Shirtwaist uno de los sucesos más relevantes de esta década que impactó tanto en el mundo de la moda como en la sociedad ya que supuso la muerte de 146 personas, siendo las víctimas principalmente mujeres inmigrantes. Este incendio provocado por las malas condiciones de trabajo hizo que la lucha por los derechos de la mujer se intensificara.

En el campo de la moda, la vestimenta holgada tomó el relevo al corsé para las mujeres bohemias, destacando el uso de blusas amplias y faldas sin forma. Este estilismo se inspiró en el orientalismo y una mezcla entre lo antiguo y lo medieval. La forma en S que permanecía en la década anterior finalmente desapareció en 1911, las siluetas se estrecharon y se simplificaron (Ilustración 12). Asimismo, Deihl y Cole señalan que “los vestidos lenceros de algodón estuvieron en auge y las blusas eran altamente decoradas” (James Cole y Deihl, 2015, 109).

Antes de la Primera Guerra Mundial, se podía visualizar una gama de colores amplia en los vestidos de noche donde prevalecía un carácter juvenil, pero con el inicio del conflicto bélico la vestimenta de las mujeres terminó por verse influenciada por el estilo militar (James Cole y Deihl, 2015, 110). (Ilustración 13). Al fin de la guerra, en 1918, la silueta volvió a cambiar, subiendo la cintura de nuevo y dando lugar a una forma de barril.



ILUSTRACIÓN 12. VESTIDOS PARA ASISTIR A CARRERAS DE CABALLOS, FÉMINA, 1910.

**Charming
New Models**

31T8660—Navy blue. EACH \$26.95
31T8661—Black. EACH \$26.95
 A BEAUFORT MODEL, DESIGNED IN
 ATTRACTIVE STYLE AND EMPLOYING
 ON THE BECOMING STRAIGHT LINES
 that bring out of the most distinctive features
 of the Parisian Winter mode. Made of all
 well selected, to a good texture and
 finish. It lined with good quality silk and
 contains a draped collar, large and
 decorative, a group of wide bands to give
 it further width and to keep the
 waist in good shape. The skirt is
 full, and the hem is finished with
 a wide band of contrasting color.
 Average 50 inches, or 48 inches, for
 bust. See also paragraph on this page.
 When ordering state measurements required.

31T8671—Navy blue. EACH \$57.50
31T8672—Black. EACH \$57.50
 A BEAUFORT MODEL, DESIGNED IN
 ATTRACTIVE STYLE AND EMPLOYING
 ON THE BECOMING STRAIGHT LINES
 that bring out of the most distinctive features
 of the Parisian Winter mode. Made of all
 well selected, to a good texture and
 finish. It lined with good quality silk and
 contains a draped collar, large and
 decorative, a group of wide bands to give
 it further width and to keep the
 waist in good shape. The skirt is
 full, and the hem is finished with
 a wide band of contrasting color.
 Average 50 inches, or 48 inches, for
 bust. See also paragraph on this page.
 When ordering state measurements required.

31T8666—Navy blue. EACH \$24.75
 GOOD QUALITY MATERIAL AND LATE
 STYLE. A BEAUFORT MODEL, DESIGNED IN
 ATTRACTIVE STYLE AND EMPLOYING
 ON THE BECOMING STRAIGHT LINES
 that bring out of the most distinctive features
 of the Parisian Winter mode. Made of all
 well selected, to a good texture and
 finish. It lined with good quality silk and
 contains a draped collar, large and
 decorative, a group of wide bands to give
 it further width and to keep the
 waist in good shape. The skirt is
 full, and the hem is finished with
 a wide band of contrasting color.
 Average 50 inches, or 48 inches, for
 bust. See also paragraph on this page.
 When ordering state measurements required.

31T8666—Navy blue. EACH \$26.95
31T8667—Black. EACH \$26.95
 A BEAUFORT MODEL, DESIGNED IN
 ATTRACTIVE STYLE AND EMPLOYING
 ON THE BECOMING STRAIGHT LINES
 that bring out of the most distinctive features
 of the Parisian Winter mode. Made of all
 well selected, to a good texture and
 finish. It lined with good quality silk and
 contains a draped collar, large and
 decorative, a group of wide bands to give
 it further width and to keep the
 waist in good shape. The skirt is
 full, and the hem is finished with
 a wide band of contrasting color.
 Average 50 inches, or 48 inches, for
 bust. See also paragraph on this page.
 When ordering state measurements required.

31T8675—Navy blue. EACH \$29.95
31T8676—Black. EACH \$29.95
 A BEAUFORT MODEL, DESIGNED IN
 ATTRACTIVE STYLE AND EMPLOYING
 ON THE BECOMING STRAIGHT LINES
 that bring out of the most distinctive features
 of the Parisian Winter mode. Made of all
 well selected, to a good texture and
 finish. It lined with good quality silk and
 contains a draped collar, large and
 decorative, a group of wide bands to give
 it further width and to keep the
 waist in good shape. The skirt is
 full, and the hem is finished with
 a wide band of contrasting color.
 Average 50 inches, or 48 inches, for
 bust. See also paragraph on this page.
 When ordering state measurements required.

PROPORTIONS WITH CORRESPONDING TO A REGULAR FIGURE. MEASUREMENTS TO STATE CHEST, BUST, WAIST AND HIP MEASUREMENTS, ALSO FROM LENGTH OF SKIRT. FOR SIMPLE MEASURING
 INSTRUCTIONS FOR OTHER, PLEASE IN BACK OF BOOK. AVERAGE MEASURE, 36 INCHES.

ILUSTRACIÓN 13. TRAJES DE MUJER, CATÁLOGO DE SEARS, 1919.

También se produjeron cambios en los trajes de noche femeninos, principalmente por la importancia que los ballets rusos y el tango tuvieron a partir de 1909. El diseño de la ropa de noche femenina se transformó de acuerdo a las necesidades de los nuevos bailes, utilizando “doblillos más cortos, faldas con aberturas y pantalones harén que se llevaban bajo la falda” (James Cole y Deihl, 2015, 116).

A pesar de la crisis económica de la posguerra y todos los fallecidos, la década de 1920 fue esperanzadora y el alivio se respiraba en el ambiente. Estos años fueron decisivos para los derechos de las mujeres, pues aquí empezaron a tener derecho a voto en países como Alemania, Estados Unidos y Gran Bretaña.

El tango y el foxtrot compartieron la pista de baile con nuevos y enérgicos pasos como el Charleston, el Blackbottom y el Shimmy, pero la música que más sonó en la noche fue el Jazz (James Cole y Deihl, 2015, 129).

Las mujeres jóvenes exigieron en este periodo libertad y cambiaron totalmente su estilo, lo que está claramente relacionado con el sufragio del voto femenino, lo que las llevo a reivindicar por la liberación sexual femenina. Fueron reconocidas como *Flappers* y supusieron un cambio de mentalidad que influyó en la vestimenta, en la que destacó el uso de flecos y perlas.

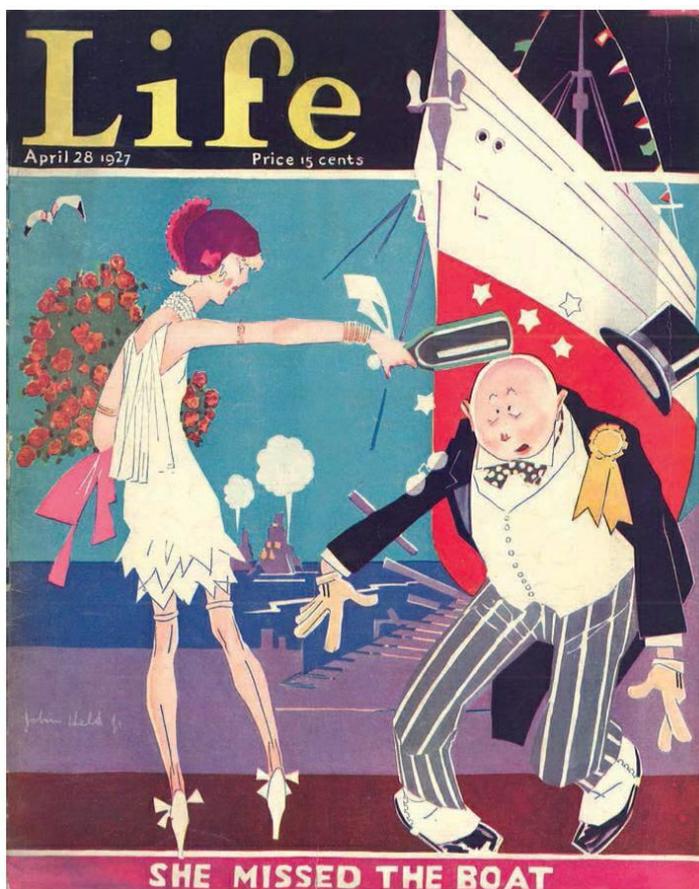


ILUSTRACIÓN 14. FLAPPER CON UN VESTIDO CON DOBLADILLO DE PAÑUELO, JOHN JAMES HELD PARA LA PORTADA DE LA REVISTA *LIFE*, 1927.

Esta década también destacó por el número de diseñadores que fabricaron prendas para películas u obras teatrales. Por ejemplo, Sonia y Robert Delaunay recibieron el encargo de diseñar la producción de *Cléopâtre* de los Ballets Rusos. En términos generales, para las mujeres el armario se simplificó y se normalizó una mayor exposición del cuerpo. Las piernas se convirtieron en el centro de atención del sector de la moda. Deihl y Cole señalan que:

La década empezó con estilos chemise sin forma, prendas en forma de T tubulares, cinturones flojos y dobladillos a la altura de la pantorrilla [...] Los diseñadores solían utilizar detalles decorativos en la superficie y utilizaban tejidos estampados. Los motivos geométricos se creaban juntando tejidos contrastados. Los detalles asimétricos, eran frecuentes tanto en el corte como en la decoración (James Cole y Deihl, 2015, 138).

En la década de 1930 prevaleció la pobreza en la mayoría de los países. El “crac del 29” sumió a gran parte del mundo occidental en una depresión económica que afectó a muchas industrias, entre ellas la moda y el comercio internacional. No obstante, aun pasando por una crisis, la vida nocturna renació con la derogación de la Prohibición de los clubs (James Cole y Deihl, 2015, 161).

Las revistas de moda comparaban los vestidos de la época con la arquitectura griega por detalles como los drapeados en cascada. Además, el negro pasó a un segundo plano y tomó relevo el color blanco. A principios de década el largo del vestido llegaba hasta el suelo, pero a finales se normalizó un corto de falda por debajo de la rodilla (James Cole y Deihl, 2015, 166).

En definitiva, en las tres primeras décadas del siglo XX se puede observar la influencia de la modernización con el paso del tiempo, dando lugar a la liberación de la mujer de la vestimenta opresiva. Además, la obra artística se llevó al ámbito de la moda y la gama de colores usados se vio ampliada. Lo más destacable fueron los cambios de indumentaria entre décadas, que se vieron estimulados por los diferentes conflictos bélicos, pero estos mismos ayudaron a incrementar la participación de la mujer en la sociedad y a mejorar la comodidad de sus prendas.

El cubismo aplicado a la moda

Me atrae el color puro. Colores de mi infancia, colores de Ucrania. Recuerdos de las bodas campesinas de mi país, en las que los vestidos rojos o verdes, con las muchas cintas que los adornaban, volaban en los bailes (Delaunay, 1978).

Después de la breve revisión anterior sobre cómo evolucionó, en términos generales, la moda desde finales del siglo XIX y a lo largo de las tres primeras décadas del XX, en este apartado nos vamos a centrar en cómo uno de los principales movimientos vanguardistas, el cubismo, no sólo supuso una revolución en el mundo artístico; si no que también pudo verse reflejado en el ámbito de la moda.

Si bien las obras artísticas tienen la capacidad de expresar y contar historias, a través de la moda cada individuo puede reflejar su personalidad y transmitir un significado al igual que un cuadro. La moda nos permite exteriorizar nuestro lado más creativo e íntimo. Por lo tanto, usar el arte como herramienta para comunicarnos aplicado a la moda es un método muy eficaz para diferenciarnos individualmente y hablar de uno mismo sin necesidad de palabras.

Como ya se ha señalado con anterioridad, hacia la década de 1910 la silueta en S de los vestidos femeninos dejaría de ser utilizada para pasar a vestir siluetas cilíndricas y planas que facilitarían la transferencia del arte, en especial el cubista, a los diseños de moda. Definitivamente, este proceso era inevitable pues una se alimenta de la otra. Así lo reconocía el comisario de una exposición que en 1998 fue realizada por el Metropolitan Museum de Nueva York, con el título *Cubism and Fashion*. El comisario, Richard Martin, señalaba que el objetivo de la exposición era el de “explorar las relaciones que los diseñadores han establecido desde principios del siglo XX con el cubismo en todas sus formas posibles” (Magañas, 2021, 179). Asimismo, señalaba que la exposición ahondaba en “los cambios fundamentales que sufrió la moda exponiendo al cubismo como causa de las formas modernas de la moda” (Magañas, 2021, 179). Como ejemplo señalaba a la figura de Sonia Delaunay y sus vestidos con estampados y formas geométricas, como “uno de los primeros encuentros de la moda con el estilo creado por Picasso y Braque” (Magañas, 2021, 179).

Otra de las corrientes que se vio influenciada por la estética cubista fue el *art déco* que desde 1920 hasta finales de la siguiente década estuvo presente en diseños de moda, joyas, accesorios y tejidos textiles.

El art déco, una estética elegante y pulida, estuvo influenciado por una serie de fuentes, incluido el cubismo, el antiguo Cercano Oriente y el diseño precolombino, y se caracterizó por el uso de formas geométricas, repeticiones y gradaciones. Los motivos típicos incluyen figuras de inspiración clásica y animales aerodinámicos como gacelas e impalas (James Cole y Deihl, 2015, 131).

Algunos ejemplos de diseñadores que recurrieron a la estética cubista en sus diseños *art déco* fueron Paul Poiret y la pareja Marie Augustine Vernet Worth y Charles Frederick Worth. Poiret

ilustró y diseñó vestidos en los que las formas geométricas eran las protagonistas, tanto rectas como circulares y también recurrió al color. Así lo podemos ver, por ejemplo, en su ilustración *Lassitude*, de 1912, y en el vestido *Bataille*, en el que el color es más uniforme combinando negro y dorado, pero las formas geométricas priman en el atuendo formando un mosaico en el tronco, propio de los motivos decorativos del *art déco* (Ilustración 15).

Por su parte, de la casa Worth podemos destacar los diseños producidos entre 1920 y 1930, que seguían la línea de esta época, con siluetas simples en las que se pueden apreciar algunos rasgos cubistas en los detalles geometrizados, tanto en la estructura como en el bordado o estampado de las prendas. En general, los destellos y tonos dorados abundaban en las vestimentas de esta casa, en forma de bordados, lentejuelas e hilos metálicos para conseguir el mayor efecto de brillo posible, pero en estas obras y las anteriores las posibilidades del cubismo todavía no se habían explotado al máximo para la construcción de prendas de vestir (Ilustración 16).



ILUSTRACIÓN 15. A LA IZQUIERDA: *LASSITUDE*, PAUL POIRET, 1912. A LA DERECHA: *VESTIDO BATAILLE*, PAUL POIRET, 1925.



ILUSTRACIÓN 16. TRES VESTIDOS DE NOCHE DE 1924, 1925 Y 1929 PRODUCIDOS POR LA CASA DE MODA WORTH

Quienes sí lo hicieron, sin embargo, fueron los constructivistas rusos. Motivados también por el arte cubista y el futurista, fueron muchos los artistas y diseñadores que prosperaron en el arte y el diseño en territorio ruso, tras la Revolución de 1917. Fue aquí cuando se desarrolló dicho movimiento vanguardista, conocido como constructivismo. Así lo indican Deihl y Cole al señalar que:

Durante la revolución, muchos artistas y diseñadores rusos huyeron, pero para aquellos que se quedaron en Rusia, los años fueron trascendentales a medida que florecieron el arte y el diseño. Un grupo de artistas y diseñadores innovadores construidos sobre estilos artísticos de los años prerrevolucionarios. Su trabajo estuvo influenciado por el cubismo y el futurismo, lo que condujo al desarrollo de un estilo de pintura y arquitectura específicamente ruso, el constructivismo (James Cole y Deihl, 2015, 134).

Las vanguardias rusas hicieron progresar el arte abstracto a partir de 1910 cuando nació la primera acuarela abstracta de Kandinsky. El movimiento que destacó a principios de esta década fue el **Rayonismo**, iniciado por Mijail Larionov y Natalia Goncharova (Bernárdez, 1994, 72). El pintor ruso Malevich escribió un manifiesto en 1912 con los principios del Rayonismo y en 1915 con su obra *Cuadro negro sobre fondo blanco* planteó las características propias de esta corriente que se basan en “una abstracción de tipo geométrico fundamentada en el uso de formas simples y elementales: línea recta, cuadrado, cruz, así como colores planos, blanco y negro” (Bernárdez, 1994, 75).

A raíz de las obras rayonistas, nació el deseo de darle al arte una utilidad para combatir la supremacía y facilitar así la utopía socialista. Esta tendencia recibió el nombre del anteriormente nombrado **Constructivismo**, y entre sus representantes destaca Vladimir Tatlin, quien, influido

por el cubismo sintético se dispuso a combinar de forma artística materiales como hierro y cristal poniendo a prueba su esencia (Bernárdez, 1994, 77). De gran relevancia fue su proyecto *Monumento a la Tercera Internacional* que, aunque no se llegó a realizar, tuvo una intención revolucionaria, indicando que los artistas deben trabajar para la sociedad y no para ellos mismos (Bernárdez, 1994, 77).

Varvara Stepanova, artista de vanguardia, se comprometió con su participación con el mundo social cuando dijo que el Constructivismo “es el alejamiento de la representación y la contemplación hacia la actividad y la producción” (Jeong, s.f.). Su trabajo fue muy significativo pues llevó el constructivismo al textil, y sus diseños nos recuerdan a los inspirados en el cubismo, ya que la obra de Stepanova se compone de formas geométricas repetidas en serie y colores saturados, siendo utilizados principalmente el rojo, negro y blanco, característicos de la Revolución (Mas Casals, 2021) (Ilustración 17).



ILUSTRACIÓN 17. DISEÑOS TEXTILES PARA UN CIUDADANO SOVIÉTICO, VARVARA STEPANOVA, 1924.

En 1921 se unió a la Revolución otra artista llamada Liubov Popova y trasladó sus ideas revolucionarias al campo de la moda a través del arte geométrico no-objetivo con la finalidad de erradicar los enfoques tradicionales del diseño textil (Bolaño, 2017):

Aunque no abandonó sus círculos, cuadrados y triángulos, que aún hoy en día parecen vestidos futuristas, también produjo diseños con formas simbólicas, como la estrella de cinco puntas del Ejército Rojo (que delineó en rojo dentro de un círculo negro) o la hoz y el martillo (Ilustración 18), la insignia del nuevo estado, que simbolizaba la unidad del trabajador y el campesino, El uso de tales imágenes reforzó el mensaje comunista, al tiempo que satisfacía la demanda de los consumidores de motivos más figurativos (Bolaño, 2017).

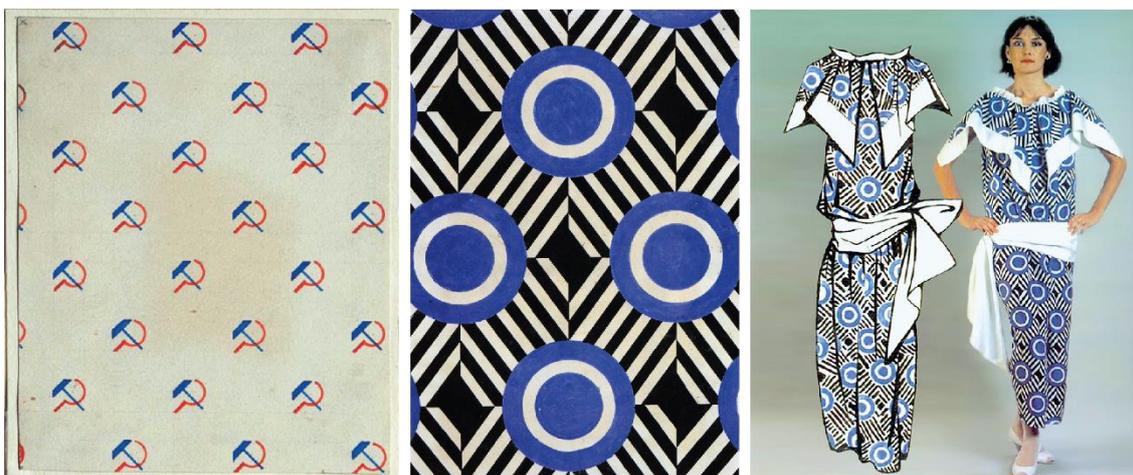


ILUSTRACIÓN 18. DE IZQUIERDA A DERECHA: TEJIDO CON SÍMBOLO COMUNISTA, TEJIDO CONSTRUCTIVISTA Y DISEÑO DE VESTIDO CON TEJIDO CONSTRUCTIVISTA, LIUBOV POPOVA, 1924.

Fuera de territorio ruso, entre los años 20 y 30, también podemos encontrar algunos ejemplos de diseños cubistas, que exploraban la geometría en la forma y el uso llamativo de colores planos. Así se puede contemplar en algunos diseños de Madeleine Vionnet, Madame Marie Gerber, Jacques Doucet, Helisabeth Hawes o Paul Poiret, entre otros, además de en las propuestas de Sonia Delaunay (Ilustración 19). A continuación, lo vamos a mostrar a través de algunos ejemplos concretos de cada uno de ellos y ellas, dejando fuera el caso de Delaunay, a quien dedicaremos por completo el capítulo siguiente.



ILUSTRACIÓN 19. MODELOS CON DISEÑOS DE SONIA DELAUNAY, SONIA DELAUNAY, 1920.

De Madeleine Vionnet destaca una *Bufanda* de seda de 1935, conocida por estar confeccionada al bias para dar un resultado abstracto con formas puramente geométricas (Ilustración 20). La bufanda parece descompuesta en planos de color azul y morado y formas angulosas características propias del cubismo analítico. El resultado es una prenda de formas geometrizadas que se obtienen, en parte, por el tipo de corte utilizado.



ILUSTRACIÓN 20. A LA IZQUIERDA: *BUFANDA*, VIONNET, 1935. A LA DERECHA: *COLUMNAS NEGRAS EN UN PAISAJE*, PAUL KLEE, 1919

Helisabeth Hawes es otro ejemplo de diseñadora que jugó con yuxtaponer texturas y combinar telas de una manera creativa, que recuerdan a diseños de Vionnet. Este vestido también fue confeccionado al bias y además de su colorido diseño llama la atención la forma de la costura en el centro de la falda (Ilustración 21). La disposición de las rayas que forman el vestido guarda relación con las utilizadas posteriormente por Sonia Delaunay tal y como se puede ver, si comparamos este vestido de Hawes con la falda de Delaunay que se utilizó para ilustrar una portada publicitaria de la compañía Metz & Co en 1952 (Ilustración 21). Y aunque esta falda sea posterior, Sonia Delaunay ilustró rayas ya desde la década de 1920 como se puede observar en su obra *Rayures* (Ilustración 37), por lo que es probable que su trabajo le sirviese de referencia a Hawes.

La diseñadora Madame Marie Gerber también hizo uso de una estética minimalista en un vestido de 1924 (Ilustración 22). En él, los pliegues del vestido, superpuestos en diferentes planos guardan relación con el collage cubista, tal y como podemos ver si lo comparamos, por ejemplo, con la obra *El monograma*, de María Blanchard, en las que las diferentes formas recortadas se superponen y definen formas angulosas, tendentes a la geometría propia de un triángulo alargado.

En el caso de Jacques Doucet, encontramos la aplicación de juegos geométricos similares en un conjunto de 1923, formado por dos piezas asimétricas cuya estética deriva de la energía cubista. La blusa en diagonal junto con la falda plisada resulta en una imagen final equilibrada de ángulos que provienen de nuevo de planos de tela superpuestos, pero en ese caso, de un único color (Ilustración 23). Esta propuesta guarda cierto parecido con la obra de Picasso titulada *Blanquita Suárez*, de 1917, tanto por el color principal utilizado, un rojo sangre saturado, como por el predominio de formas geométricas simples con predominio de las angulosas de los triángulos (Ilustración 23).



ILUSTRACIÓN 21. A LA IZQUIERDA: *PENSIÓN ALIMENTICIA*, ELISABETH HAWES, 1937. A LA DERECHA: *PUBLICIDAD DE UN TEJIDO A RAYAS*, SONIA DELAUNAY, 1952.



ILUSTRACIÓN 22. A LA IZQUIERDA: *VESTIDO*, MARIE GERBER, 1924. A LA DERECHA: *EL MONOGRAMA*, MARÍA BLANCHARD, 1916.



ILUSTRACIÓN 23. A LA IZQUIERDA: *CONJUNTO*, JACQUES DOUCET, 1923. A LA DERECHA: *BLANQUITA SUÁREZ*, PABLO PICASSO, 1917.

El *Manto* de Paul Poiret, diseñado en 1913, es otro buen ejemplo temprano del desarrollo de los presupuestos cubistas en el ámbito del diseño de vestimenta (Ilustración 24). Se compone de dos rectángulos amarillos unidos por un lazo en la cintura. Tiene un estilo elegante y vanguardista que combina el color atrevido del fauvismo y la reducción a formas geométricas simples propia del cubismo. Es un vestuario propio de los Ballets Rusos de aquella época (Victoria and Albert Museum, 2002). El mundo de la danza que inspiró a este vestido puede relacionarse con la música y su representación en *Bodegón con guitarra* de Juan Gris (Ilustración 24), obra que no obedece a las leyes naturales al estar constituida por formas atípicas, huyendo de lo tradicional, como sucede con el Manto Poiret.

Otros ejemplos clásicos de transferencia de la pintura cubista a la moda son el *Vestido amarillo* y el *Vestido con adornos dorados* diseñados por Coco Chanel en 1928. Se inspiraron respectivamente en las obras de Picasso tituladas *Instrumentos sobre una mesa* y *Tres mujeres en la fuente*, de 1914 y 1921, respectivamente (Ilustraciones 25 y 26). En el vestido amarillo, hecho de tejido de algodón, la diseñadora se basó en la simplicidad cromática. Señala Copland de esta obra que “se puede ver a través de sus piezas pictóricas y prendas de diseño, cómo el movimiento cubista influyó desde el inicio teniendo en cuenta el lenguaje geometrizado, la paleta cromática reducida e incluso el collage cubista” (Copland, 2022).



ILUSTRACIÓN 24. A LA IZQUIERDA: *MANTO*, PAUL POIRET, 1913. A LA DERECHA: *BODEGÓN CON GUITARRA*, JUAN GRIS, 1913.



ILUSTRACIÓN 25. A LA IZQUIERDA: *INSTRUMENTOS SOBRE UNA MESA*, PABLO PICASSO, 1914. A LA DERECHA: *VESTIDO DE NOCHE AMARILLO*, COCO CHANEL, 1927-1928.

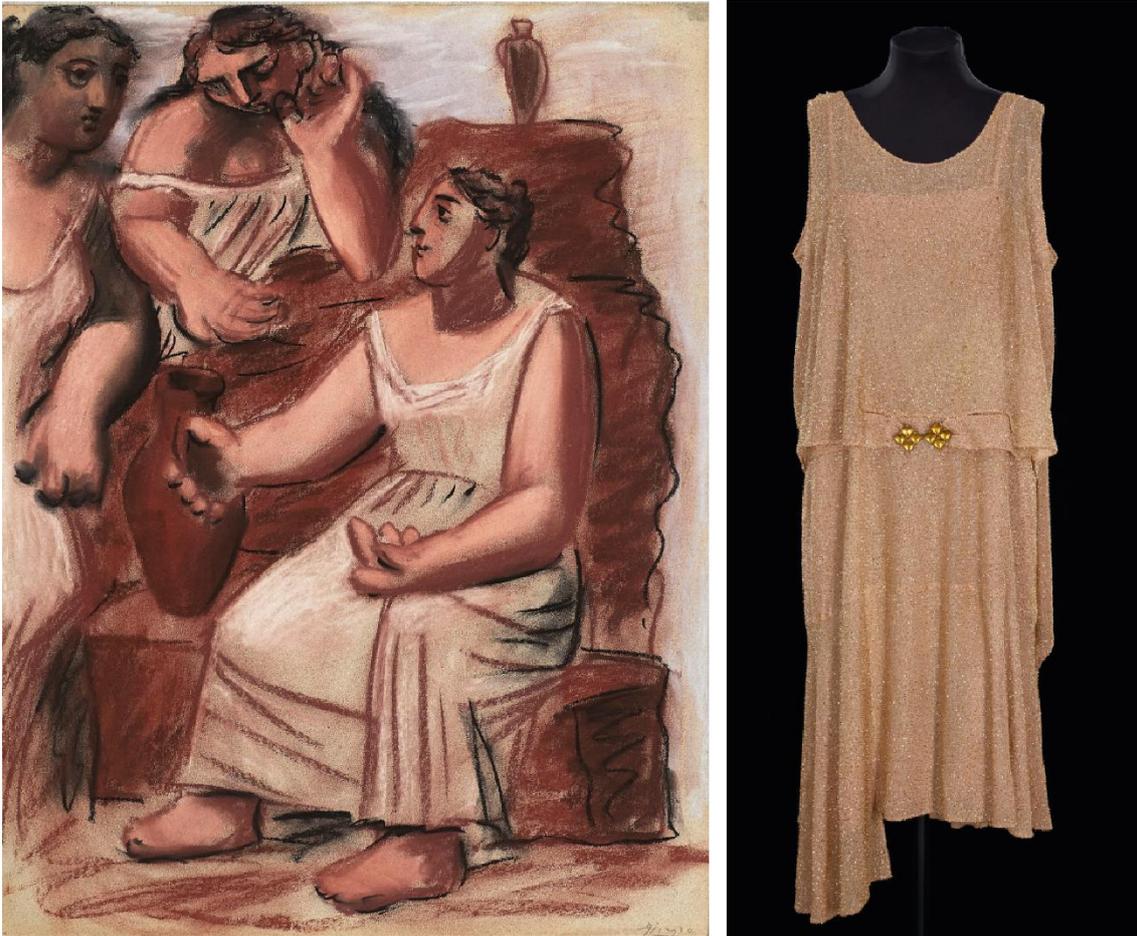


ILUSTRACIÓN 26. A LA IZQUIERDA: *TRES MUJERES EN LA FUENTE*, PABLO PICASSO, 1921. A LA DERECHA: *VESTIDO CON ADORNOS DORADOS*, COCO CHANEL, 1928.

Más allá del periodo de desarrollo de las Primeras Vanguardias o Vanguardias Históricas, es decir, de la década de los años 40 del siglo XX en adelante, el cubismo siguió influyendo en el campo de la moda. Así lo vemos en diversos autores y sus obras.

Para empezar, podemos señalar a Gilbert Adrian, quien en los años cuarenta recibió la influencia del mundo cubista y la supo plasmar en sus creaciones. Con sus diseños *Tonos de Picasso* y *Vestido de cena*, de 1945 y 1949, respectivamente, ilustró a la perfección lo que buscaban los pintores cubistas, pero adaptándolo a una nueva finalidad y material (Ilustración 27). En ambas obras, las formas han sido reducidas a geometrías simples, definidas por bordes lineales o curvos y colores planos, tonos rosado y tierra. Para fabricar *Tonos de Picasso* recurrió al rayón como material, y para *Vestido de cena*, a la seda.

Adrian sobresalió por la creación de vestidos de noche, que tuvieron gran acogida entre las estrellas de cine de la época. Quería que sus diseños fuesen atemporales, pero su aspiración se frustró debido a que ese estilo pasó a convertirse en una tendencia temporal, pues la forma que adquirieron sus vestidos se puso de moda en Estados Unidos siendo conocida como New Look (Abel, 2020). No obstante, tal y como apunta Joseph Simms, su obra no ha sido suficientemente reconocida:

Dentro de sus cortos años como diseñador, creó moda que todavía forma parte del guardarropa de la mujer todos los días. Pero para ser más específicos, con razón hoy en día, para muchos, se le debe otorgar el título de 'Padre de la silueta estadounidense, en contraste con la silueta de París. El look de hombros anchos, llamado con humor la silueta de la 'percha' con su falda delgada y su chaqueta con detalles arquitectónicos, dominó la moda estadounidense entre 1942 y 1946 (Simms, 1974).



ILUSTRACIÓN 27. A LA IZQUIERDA: *VESTIDO DE CENA*, GILBERT ADRIAN, 1949. A LA DERECHA: *TONOS DE PICASSO*, GILBERT ADRIAN, 1945.

Otro diseñador que, en alguna de sus obras, se dejó influir por el cubismo, fue Charles James. Así lo podemos ver en el caso del vestido Diamante, de 1957 (Ilustración 28). El vuelo ha sido geometrizado y, además, en esta ocasión vemos una línea negra que divide las dos partes principales de la prenda, cada una resuelta en colores contrastados. El uso de la línea negra para definir las formas es una característica de las obras proto-cubistas, como *Las señoritas de Avignon* de Picasso o *Desnudo Femenino* de Braque, en las que gruesas líneas negras marcaban las figuras geometrizadas y separaban las grandes manchas de color.

Asimismo, otras muchas de las piezas de este diseñador se caracterizan por composiciones asimétricas de cara a la búsqueda de una sensación de movimiento y vitalidad, como firma característica de su obra, de clara inspiración cubista (The MET, s.f.). Así lo vemos, por citar algunas, en los casos de las prendas tituladas *Bata*, *Ball gown* y *Vestido de cóctel*, cuyas piezas son capaces de crear una sensación de movimiento gracias al juego con diferentes colores, telas

y texturas (Ilustración 28). Además, su vestido de cóctel presenta una silueta asimétrica, otro rasgo también muy característico de su línea de trabajo.



ILUSTRACIÓN 28. DE IZQUIERDA A DERECHA: *VESTIDO DIAMANTE*, CHARLES JAMES, 1957; *BATA*, CHARLES JAMES, 1945; *BALL GOWN*, CHARLES JAMES, 1948; *VESTIDO DE CÓCTEL*, CHARLES JAMES, 1950.

Ya en los años 60 del siglo XX hay que destacar el caso del diseñador Cristóbal Balenciaga y su vestido *Tulipán*, una prenda de alta costura que recurre a un juego con las formas geométricas y los ángulos, que la tela permite hacer tridimensional, frente a la bidimensionalidad de la pintura, dando así un paso más allá del recorte de planos y la geometrización de los mismos vistas en los ejemplos anteriores (Ilustración 29).

No obstante, uno de los diseñadores que mejor supo explorar las posibilidades del cubismo para la moda, después del periodo de las Vanguardias Históricas, fue el modisto francés Yves Saint Laurent. Su colección homenaje a la obra de Georges Braque (Ilustración 30), de la primavera-verano de 1988, incluyó diversos diseños que recuperaban el modo de hacer arte cubista. Así lo vemos en varias chaquetas y capas de la colección que, además, incluyeron referencias expresas a este arte de vanguardias, con trazos abstractos, y motivos principales de sus fundadores estampados, como violines descompuestos (Ilustraciones 30 y 31).

Además de homenajear a Georges Braque, Yves Saint Laurent rindió tributo a Pablo Picasso con su Chaqueta en homenaje a Pablo Picasso, de 1979, que es idéntica a la que llevaba puesta la artista francesa Nusch Eluard cuando fue retratada por el pintor malagueño en 1937 (Ilustración 32). Yves Saint Laurent fue capaz de dar vida a la prenda de una obra pictórica y convertirla en una prenda de vestir. El cuello de la chaqueta tiene dos picos a cada lado, que reproducen las formas angulosas de los planos cubistas y los colores de la chaqueta simulan los del cuadro, en una gama apagada de azul, negro y gruesas líneas de contorno blancas que recortan los planos coloreados. Asimismo, en el diseño de Saint Laurent las hombreras sobresalen del hombro, parodiando los triángulos que dibujó Picasso y el frente de la chaqueta está formado por dos líneas rectas secantes imitando la forma que tiene en el cuadro.



ILUSTRACIÓN 29. *VESTIDO TULIPÁN*, CRISTÓBAL BALENCIAGA, 1965.



ILUSTRACIÓN 30. A LA IZQUIERDA: *HOMENAJE A BRAQUE*, YVES SAINT LAURENT, 1988. A LA DERECHA: *LIENZO DE UNA CAPA HOMENAJE A GEORGE BRAQUE*, YVES SAINT LAURENT, 1988.



ILUSTRACIÓN 31. *VIOLÍN Y JARRA*, GEORGES BRAQUE, 1910.



ILUSTRACIÓN 32. A LA IZQUIERDA: *CHAQUETA HOMENAJE A PABLO PICASSO*, YVES SAINT LAURENT, 1979. A LA DERECHA: *RETRATO DE NUSCH ELUARD*, PABLO PICASSO, 1937.

Ya mucho más próximos a nuestra actualidad, la influencia del cubismo sigue estando presente en la obra de la diseñadora Ana Locking, que destaca por recurrir en algunas ocasiones a las formas geométricas y el contraste de colores, a la composición de los diseños con planos fragmentados e incluso por la preferencia por tonos monocromáticos. Así lo vemos claramente en uno de los diseños de su colección de otoño-invierno 2020-21, en el que podemos encontrar parecidos con la obra cubista de Braque *El parque de Carrières-Saint-Denis*, de 1919 (Ilustración 33). El diseño se compone de planos geométricos de igual tejido, pero diferente color, entre los que se distinguen algunas formas naturales no completamente geometrizadas, como en las primeras obras cubistas de Picasso y Braque. Mientras tanto en sus diseños de la colección otoño-invierno 2012-13 el color toma el relevo siendo utilizado para crear figuras que parecen jugar con la apariencia del cuerpo que los viste a través de diagonales, líneas y figuras rectas o triangulares (Ilustración 34).

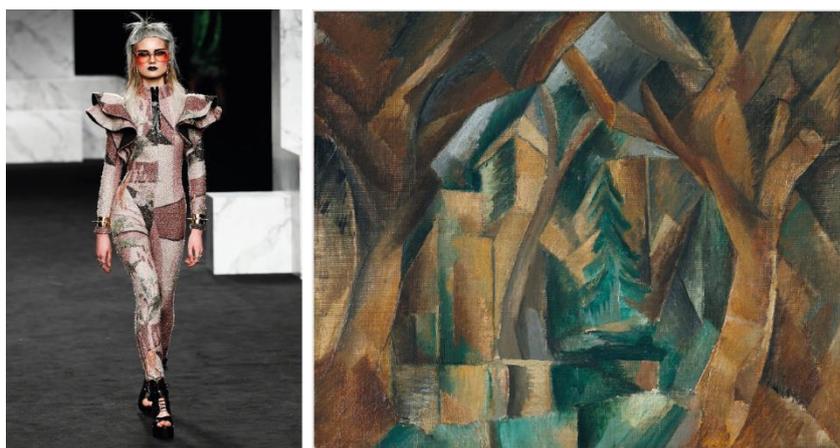


ILUSTRACIÓN 33. A LA IZQUIERDA: DISEÑO OTOÑO-INVIERNO, ANA LOCKING, 2020-2021. A LA DERECHA: *EL PARQUE DE CARRIÈRES-SAINT-DENIS*, GEORGE BRAQUE, 1909.



ILUSTRACIÓN 34. DISEÑOS CUBISTAS, ANA LOCKING, 2012-2013.

Otro diseñador que ha sabido traer el cubismo a la actualidad ha sido Óscar de la Renta en su colección resort de 2012 ([Ilustración 35](#)). En estos vestidos el espacio se fragmenta y se conforma por planos definidos por el color y las líneas, una forma de expresión propia del cubismo analítico. En los tres diseños que se muestran en la [Ilustración 35](#) se percibe una clara influencia de Picasso y Braque. El primero de ellos, comenzando por la izquierda, es una reinterpretación de los planos cubistas que se recomponen sobre el faldón como si quisieran representar la construcción del mismo después de ser descompuesta para su análisis. El diseño central se inspiró en el cubismo sintético y está compuesto por aparentes trozos de objetos. El tercer diseño, el situado más hacia la derecha de la ilustración utiliza directamente un motivo cubista, el del instrumento musical descompuesto, tan característico tanto de la obra de Picasso como de la de Braque, ahora estampado en la parte frontal de la camisa. Asimismo, destacan los sombreros que completaban algunos de estos conjuntos, con un tratamiento de formas y volúmenes muy geometrizado, incluso descompuesto en planos de diferentes colores en algunos casos, en relación directa con las prendas. Con estas creaciones jugó con la tridimensionalidad y la estructura de las superficies, además del uso de tonos llamativos y colores vivos.



ILUSTRACIÓN 35. COLECCIÓN RESORT, ÓSCAR DE LA RENTA, 2012.

Y, por último, no debemos dejar de nombrar la colección otoño-invierno 2011/2012 de Amaya Arzuaga, donde el juego con la tela prima para crear formas geométricas, en superposiciones de planos que generan un volumen claramente deudor del cubismo de principios del siglo XX ([Ilustración 36](#)). Los dos vestidos de la izquierda de la [Ilustración 36](#) recurren a la fragmentación de la forma para crear volumen, algo característico del cubismo analítico, donde se utilizaba esta técnica para dibujar retratos o naturalezas muertas. Por otro lado, el vestido de la derecha recuerda a las “rayures” implementadas por Sonia Delaunay en 1928 ([Ilustración 37](#)), y que además son propias del cubismo sintético, donde a través de rayas, franjas y otras formas geométricas conseguían el efecto collage.



ILUSTRACIÓN 36. COLECCIÓN OTOÑO-INVIERNO, AMAYA ARZUAGA, 2011-2012.



ILUSTRACIÓN 37. *RAYURES*, SONIA DELAUNAY, 1928.

En definitiva, es evidente que el arte cubista se ha hecho notar en la industria de la moda desde principios del siglo XX y que sigue resonando con fuerza en la actualidad, como fuente de inspiración de nuevas colecciones. La obra pictórica de Pablo Picasso, Georges Braque, Sonia y Robert Delaunay, o Juan Gris, entre otros, aun son claros referentes en estos procesos de transferencia entre arte plástico y arte textil.

Sonia Delaunay

De todos los posibles casos de moda inspirada en los principios cubistas en los que se podría centrar este trabajo y que hemos repasado brevemente en el apartado anterior, hemos escogido la figura de Sonia Delaunay como objeto de estudio. La razón principal de esta elección es que Sonia Delaunay fue una de las primeras en explorar las posibilidades de las propuestas cubistas en un campo diferente, el de la moda y, además, lo hizo en los años de desarrollo de este movimiento vanguardista.

Sonia Delaunay nació en 1885 en Odesa, hoy una ciudad de Ucrania, que en aquel entonces pertenecía a Rusia. A los siete años fue adoptada por sus tíos, que vivían en San Petersburgo. Estos podían ofrecerle una formación privilegiada en el campo artístico que sería la base sobre la que se cimentó su futuro profesional.

Su nombre de nacimiento era Sarah Elievna Stern, pero al mudarse con sus tíos adoptó el nombre de Sonia Terk. En sus años formativos tuvo especial relevancia la posibilidad que sus tíos le dieron de viajar para conocer museos y galerías de arte por todo Europa. Además de visitar las galerías del Hermitage, el Palacio de Invierno y la Catedral de Kazán en su ciudad de adopción, Sonia tuvo la oportunidad de conocer el Louvre de París, los Uffizi de Florencia, la Alte Pinakothek de Múnich y el Kunsthistorisches Museum de Viena (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 25).

En 1904 se fue a estudiar Bellas Artes a Alemania en la Academia de Karlsruhe y en octubre de 1906 se mudó a París, donde se matriculó en la Académie de la Palette. Asimismo, vivir en París le habría las puertas a conocer en primera persona las nuevas propuestas pictóricas que, en esos años, estaban emergiendo y que se podía ver en salones y galerías.

Su historial de colaboraciones, exhibiciones y creaciones es amplio y hasta 1979, la fecha de su fallecimiento, no dejó de desarrollar su arte. Es por eso por lo que en este trabajo la aproximación a la obra de Sonia Delaunay se ha dividido en tres grandes apartados que nos permitirán aproximarnos, en primer lugar, a sus propuestas pictóricas y, a continuación, a sus diseños de moda y otras artes, primero como creadora y después como artista referente de generaciones posteriores.

Obra pictórica

Las primeras obras de Delaunay muestran la recepción de las influencias del arte de principios del XX, con un tratamiento expresionista de la forma y el color, que apunta hacia el nuevo mundo de las vanguardias. Asimismo, en sus primeras obras podemos observar que se libera de academicismos y desarrolla algunos de los nuevos planteamientos de un arte moderno. Así lo vemos en ejemplos como *El Desnudo amarillo* y *La Joven finlandesa*, que formaron parte de su primera exposición individual en la galería de Wilhem Uhde en 1908 (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 26) (Ilustración 38).

Aunque la obra de Sonia Delaunay-Terk se dio a conocer en 1908 con los ambiciosos retratos de ciertos rasgos expresionistas en sus obras *Philomene* (Ilustración 39) y también en *La joven finlandesa*, su vocación siempre fue el simultaneísmo, atraída por el color puro. Tal y como señala Ruiz del Árbol, Sonia Delaunay dijo en una ocasión:

Me atrae el color puro. Colores de mi infancia, colores de Ucrania. Recuerdos de las bodas campesinas de mi país en las que los vestidos rojos o verdes, con las muchas cintas que los adornaban, volaban en los bailes (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 20).

En ese mismo año, Sonia Delaunay se casó amistosamente con el galerista Wilhem Uhde para poder residir en París, pero poco después, en 1910, se divorciaron, pues Sonia conoció a Robert Delaunay.

El marido de Sonia Delaunay, Robert Delaunay, pintó su primer *Disco simultáneo* en 1913, y este sirvió de referencia para sus futuras obras y las de Sonia (Ilustración 40). Con este círculo representó el destello que tiene tanto la luz natural como la artificial que pudo observar viendo la expansión circular del sol y la luna en los patios de luces. Por lo tanto, definió el círculo como la figura “más fiel para la realidad cromática [...], que representaba tanto la totalidad y simultaneidad de los colores, como el movimiento universal y la expansión de la energía luminosa creada por los colores” (Düchting, 1994, 41). Este disco resultó ser una de las primeras referencias en desarrollo de pintura abstracta que acabó formando parte de grandes composiciones (Düchting, 1994, 44).

La obra de Sonia y Robert Delaunay utilizaba el color como vehículo de expresión, en diversas combinaciones, de camino hacia el mundo de la abstracción y con una clara búsqueda de la representación del movimiento apoyándose precisamente en la fuerza del color. Su estilo personal quedó explicado en un ensayo titulado *Sobre la luz*, escrito por Robert Delaunay en 1912. Aquí desarrolló la teoría de la llamada pintura simultánea y les sirvió a ambos de guía para el desarrollo de su obra plástica. Aplicaron esta teoría a sus famosos discos simultáneos (Fundación Mapfre, 2009, 123). En la obra *Prismas eléctricos*, los discos que son un caleidoscopio de luces, están inspirados en París, y representan, como dice Godefroy, “la expresión exaltada del dinamismo de la vida” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 29) (Ilustración 40).



ILUSTRACIÓN 38. A LA IZQUIERDA: *EL DESNUDO AMARILLO*, SONIA DELAUNAY, 1908. A LA DERECHA: *JÓVEN FINLANDESA*, SONIA DELAUNAY, 1907.

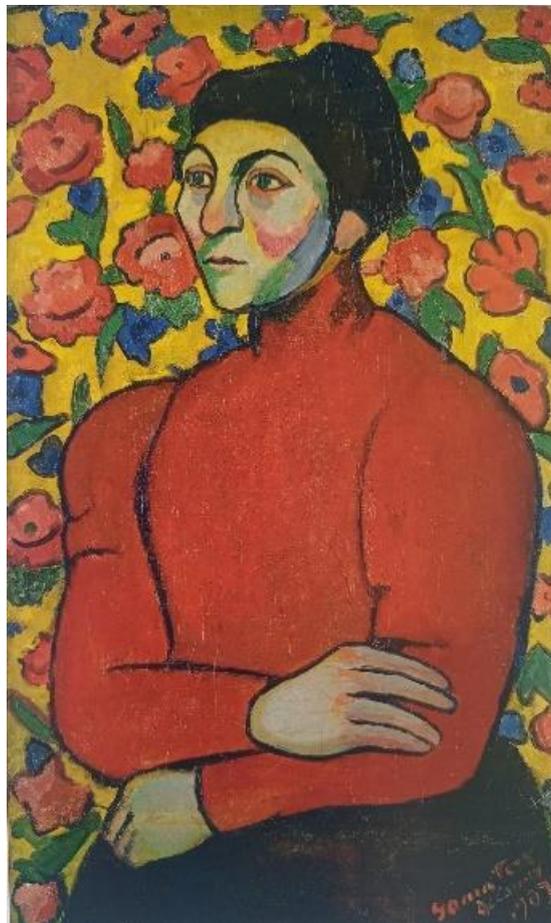


ILUSTRACIÓN 39. *PHILOMÈNE*, SONIA DELAUNAY, 1907.

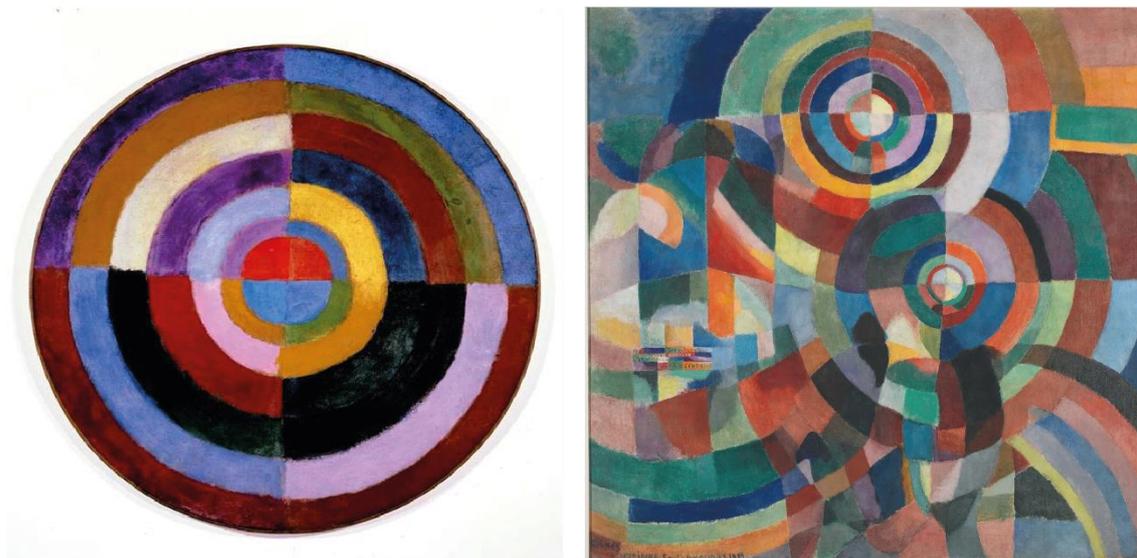


ILUSTRACIÓN 40. A LA IZQUIERDA: *DISCO SIMULTÁNEO*, ROBERT DELAUNAY, 1913. A LA DERECHA: *PRISMAS ELÉCTRICOS*, SONIA DELAUNAY, 1914.

La teoría del color que aplicaron los Delaunay partió de los estudios realizados anteriormente por Chevreul, según los cuales los colores yuxtapuestos modifican recíprocamente su efecto dependiendo del color de la superficie y sus colores adyacentes:

Si miramos simultáneamente dos franjas de tonos diferentes del mismo color, o dos franjas del mismo tono de colores diferentes colocadas una al lado de la otra, si las franjas no son demasiado anchas, el ojo percibe ciertas modificaciones que, en primer lugar, influyen en la intensidad del color y, en segundo lugar, en la composición óptica de los dos colores yuxtapuestos respectivamente. Ahora bien, como estas modificaciones hacen que las rayas parezcan diferentes de lo que realmente son, les doy el nombre de contraste simultáneo de colores; y llamo contraste de tono a la modificación en la intensidad del color, y contraste de color al que afecta a la composición óptica de cada color yuxtapuesto (Chevreul, 1860, 7).

El uso del color les permitió también caminar hacia nuevas formas de representación del movimiento. Sonia, que era una gran amante de la danza, pudo observar el movimiento de los colores de las parejas que bailaban tango en las pistas de baile de París y esto le hizo sentir “el ritmo continuo y ondulante del tango” que, en sus propias palabras, incitaba a sus colores “a moverse sin parar” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 65). Esta sensación es la que intentó capturar en su obra pictórica. Así lo vemos muy bien representado en el cuadro *El Bal Bullier*, donde se pueden intuir unas figuras en movimiento que simulan a las personas bailando en ese local (Ilustración 41). Esa sensación de movimiento la logró descomponiendo las formas, aprovechando el ritmo de múltiples colores colocados unos al lado de otros. En su autobiografía de 1978, Sonia explicó la experiencia que intentó reflejar en la obra *Bal Bullier*:

Todos los jueves nos encontrábamos en el Bal Bullier, junto a estudiantes y costureras. Era un lugar de encuentro de artistas y poetas. A nuestro alrededor se había formado un círculo de amigos que sabían dónde encontrarnos. El foxtrot y el tango alternaban en

este nuevo y popular templo del baile. Los ritmos nos animaban a poner a bailar también a los colores (Fundación Mapfre, 2009, 125).



ILUSTRACIÓN 41. *EL BAL BULLIER*, SONIA DELAUNAY, 1913.

El *Bal Bullier* de 1913 fue el primer intento de Sonia de modernizar la estética urbana gracias al color, pero además de este gran lienzo, creó otro de menores dimensiones, pero igual título hoy conservado en la Colección Merzbacher (Ilustración 42). En esta segunda versión las siluetas que se apreciaban en el gran lienzo se diluyen y se transforman en colores con gran contraste que se funden, y son los propios los colores los que bailan sobre la superficie de la obra (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 65).

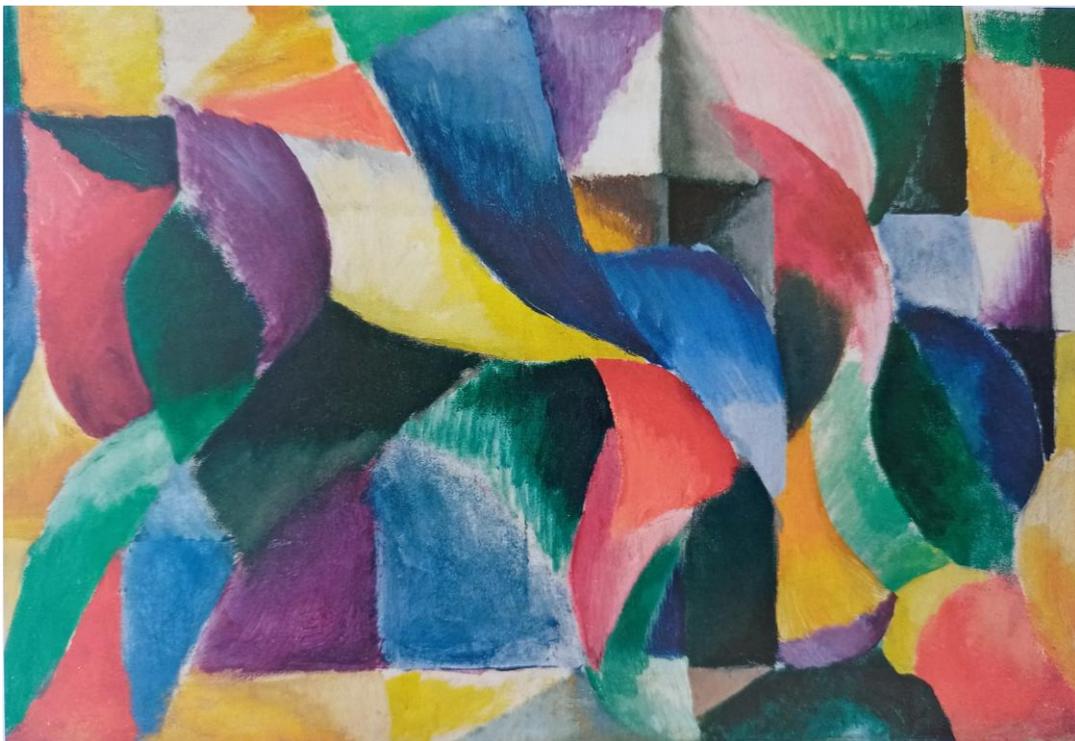


ILUSTRACIÓN 42. *EL BAL BULLIER*, SONIA DELAUNAY, 1913.

En el mismo año que las dos obras anteriores, Sonia elaboró la pintura *Contrastes simultáneos*, en la que dio un paso más adelante de los planteamientos cubistas hacia el mundo de la abstracción pictórica, alineado con los planteamientos de la serie de Robert Delaunay y las ventanas simultáneas (Ilustración 43). Aquí experimentó con las formas circulares alcanzando “una pureza abstracta en la que el color es tanto forma como contenido”, como indica Paloma Alarco (Alarco, s.f.). Como en todas sus obras simultáneas, los protagonistas son los colores

disonantes que generan sensación de movimiento. Esta obra causó confusión respecto a la orientación en la que debía ser colocada, pues la firma de la autora se dispuso en sentido vertical en la esquina superior izquierda, pero teniendo en cuenta que es una “ventana”, si el círculo de la esquina de arriba a la derecha representa al sol y la siguiente línea curva que rodea esta circunferencia es una forma de simbolizar la propagación de la luz, su posición parece ser la que se muestra en la [Ilustración 43](#).

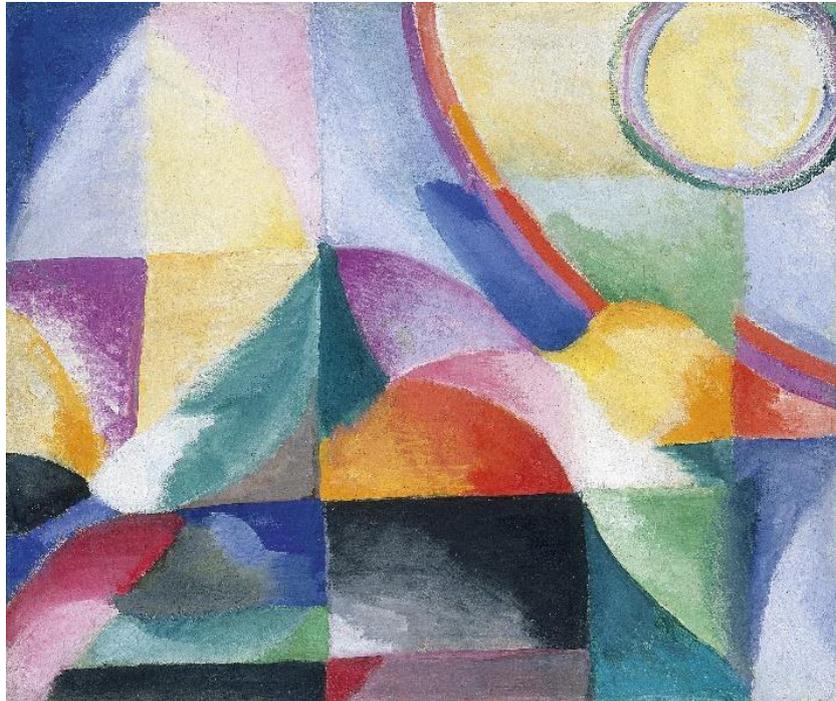


ILUSTRACIÓN 43. CONTRASTES SIMULTÁNEOS, SONIA DELAUNAY, 1913.

Al abordar la obra de Sonia es importante también señalar que durante toda su carrera puso en valor lo que aprendió de los diferentes artistas que fue conociendo o estudiando. Entre sus colaboraciones destacan la que tuvo con el escritor suizo Blaise Cendrars y que derivó en la publicación de la obra *La Prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*, en forma de libro y los proyectos de carteles que hizo para Zénith y Dubonnet ([Ilustración 44](#)), en los que, según Paloma Esteban Leal, Sonia plasmó:

la teoría de los contrastes simultáneos por medio de bandas circulares de color que aparecen divididas en cuadrantes. El ritmo y el movimiento de la composición vienen dados por el juego establecido entre la retina del espectador y las diferentes tonalidades que se distribuyen por la superficie del lienzo, proporcionando así la sugerencia de movimiento real (Esteban Leal, s.f.).



ILUSTRACIÓN 44. A LA IZQUIERDA: *DUBONNET*, SONIA DELAUNAY, 1914. A LA DERECHA: *ESTUDIO PARA ZÉNITH*, SONIA DELAUNAY, 1914.

Sobre la primera colaboración citada, *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*, fue denominada por sus dos autores como *primer libro simultaneísta*, y con él consiguieron aludir al paso del tiempo de un viaje en tren (Ilustración 45). El libro desplegado mide dos metros de largo y contiene un poema de Cendrars que describe un viaje desde Moscú hacia Harbin, acompañado de una ilustración de Sonia en acuarela desarrollada como si se tratara del mapa ilustrado del viaje (Humphreys, 2000, 16). Como indica Rodrigo Bonillas, el color empleado por Delaunay acompaña a la perfección el texto de Cendrars a través del:

uso de colores vivaces en violentas yuxtaposiciones, con una apariencia de gouache y acuarela, es consonante con el ritmo del poema de Cendrars. Los manchones invaden, de vez en vez, las letras y pintan zonas coloreadas entre los vanos que dejan los versos. Varias tipografías se emplean para significar las distintas estaciones de la obra (Bonillas, s.f.).

Aunque la ilustración presenta varias figuras identificables, como la Torre Eiffel y la Noria de Exposición Universal de 1900, en su mayoría está formada por colores que simulan estar en movimiento y definen formas abstractas (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 33):

Las acuarelas son predominantemente abstractas, construidas con bloques o barridos de color, que van desde tonos pastel fríos hasta azul índigo brillante, bermellón, púrpura, amarillo y verde. El trabajo de pintura de Delaunay también se derrama en el lado derecho, llenando el espacio entre las estrofas de Cendrars, que fueron impresas en una tipografía en una variedad de colores, tamaños y tipos de letra (TATE, s.f.).



ILUSTRACIÓN 45. *LA PROSA DEL TRANSIBERIANO Y DE LA PEQUEÑA JEHANNE DE FRANCIA*, SONIA DELAUNAY Y BLAISE CENDRARS, 1914.

El simbolismo que supone la Torre Eiffel para la pareja Delaunay fue tan importante que se vio reflejado en una gran cantidad de sus obras y, además, Sonia utilizó este monumento para el logotipo de su propia marca (Ilustración 46).



ILUSTRACIÓN 46. LOGOTIPO, CASA SONIA, SONIA DELAUNAY, 1919.

Entre 1914 y 1917, Sonia y Robert Delaunay pasaron por España y se mudaron a Portugal y esto influyó en sus pinturas de esos años. En ese periodo, empezaron a aparecer en sus obras motivos folklóricos en forma de círculos en tonos cálidos e intensos acompañados por algunos tonos fríos azulados. En los *Cantaores de Flamenco* o *Gran Flamenco* (Ilustración 47), de 1915, conservada en el museo de Lisboa *Museu Calouste Gulbenkian*, Sonia no se paró a detallar más allá del rostro de una de las personas ilustradas pues lo que buscaba era generar el movimiento que le hacía sentir la música y el baile, así lo describe Ana Vasconcelos:

Sonia buscó una interpretación cromática del flamenco, estableciendo una interesante analogía entre los movimientos circulares de la coreografía, cerrados sobre el cuerpo del bailar, y la dinámica impresa en los círculos, que “hace bailar”. Los cuerpos de los dos performers surgen de esta poderosa idea de movimiento, generada por la yuxtaposición de semicírculos de colores, según la técnica de representación de contrastes simultáneos (Vasconcelos, 2010).

La técnica que utilizó en *Gran flamenco* también la vemos plasmada en la obra *Naturaleza muerta portuguesa* de 1916, para dibujar unas frutas en varias fuentes. Como indica DÜchting, aquí la composición se convierte en fuegos artificiales de color, resplandecientes y centelleantes (Ilustración 48):

Es como si la resplandeciente luz ibérica hubiera dado la última certeza de comprender el mundo como una sucesión ininterrumpida de ondas de color y de luces, cuya energía palpitante todo lo traspasa y sublima (Düchting, 1994, 52).

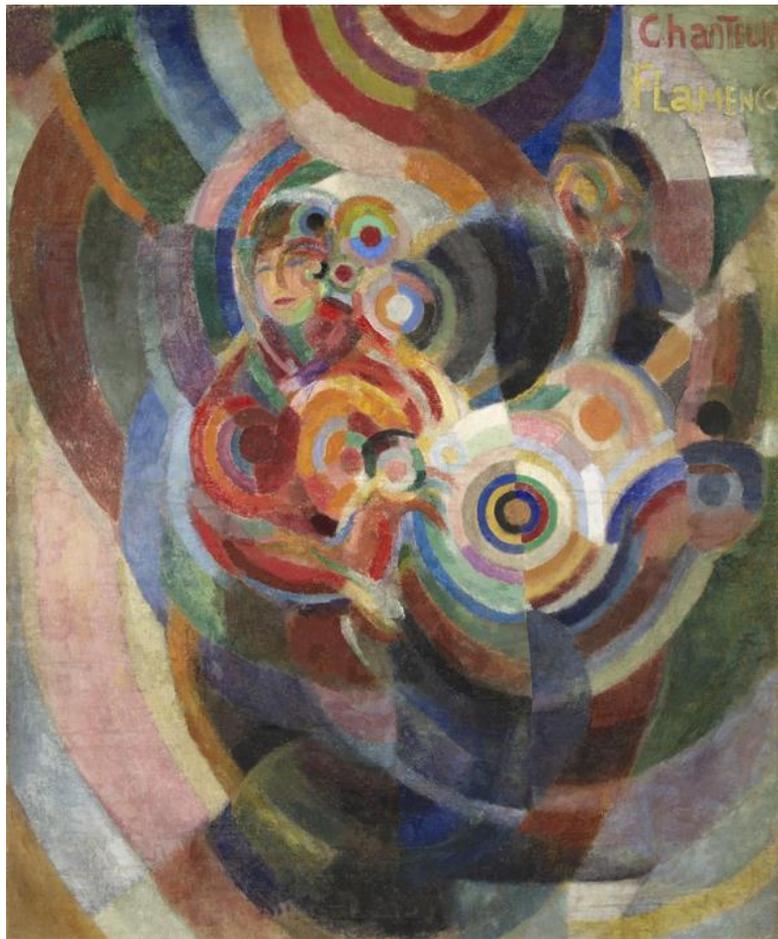


ILUSTRACIÓN 47. *CANTAORES DE FLAMENCO (GRAN FLAMENCO)*, SONIA DELAUNAY, 1915.

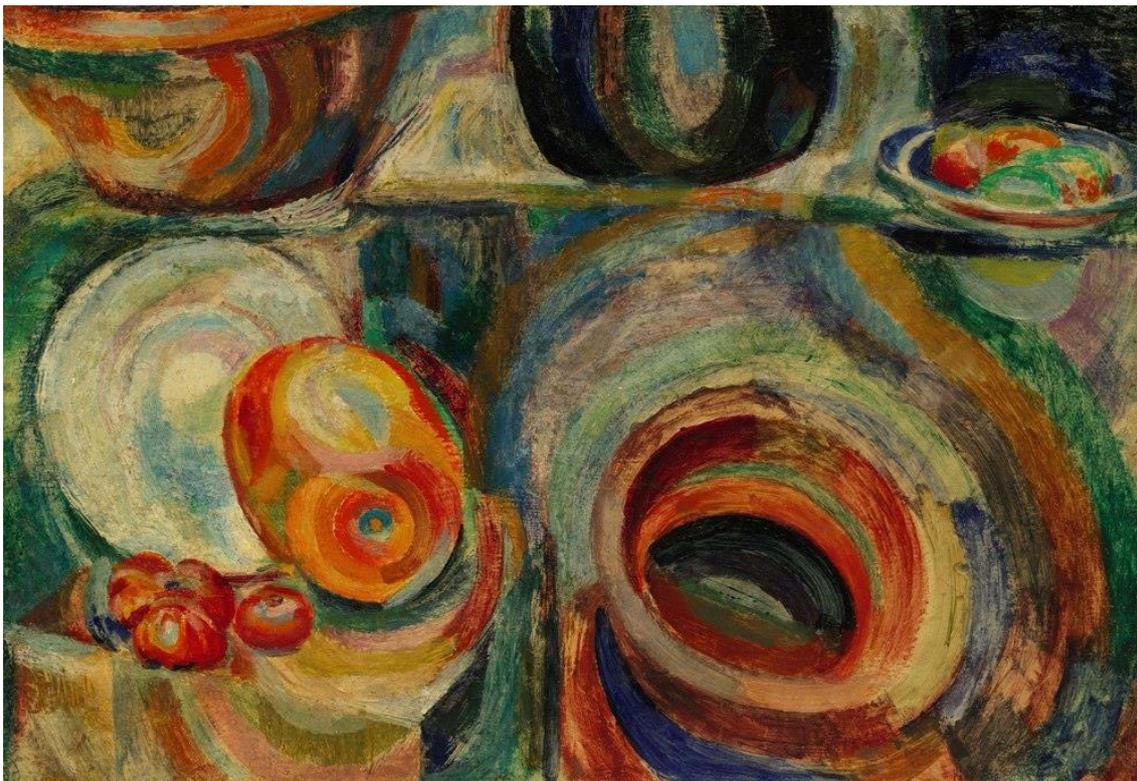


ILUSTRACIÓN 48. *NATURALEZA MUERTA PORTUGUESA*, SONIA DELAUNAY, 1916.

Aunque la motivación de Sonia para irse a vivir a Madrid fue el comienzo de la guerra y no el arte, la artista fue seducida por la danza y el flamenco español, cuyo gusto ya había mostrado en París. Además, tuvo la suerte de conocer a grandes artistas de este campo en la taberna Los Gabrieles como el cantaor Antonio Chacón o el guitarrista Ramón Montoya y a Pastora Imperio en el Teatro Lara ([Ilustración 49](#)).

Otra de sus obras que hace, de alguna forma, tributo a esta disciplina artística es *Cantaores de flamenco (Gran flamenco)*, preservada por el museo Alexander Smuzikov ([Ilustración 49](#)). Para este cuadro, Sonia implementó una técnica utilizada por Robert, basada en la mezcla distintos materiales para evitar contornos nítidos y que así los colores se disolviesen ópticamente en el espacio y se fundiesen con el entorno (Fundación Mapfre, 2009, 126):

En Cantaores de flamenco, los círculos que rondan las cabezas de los personajes muestran la fluidez de los límites entre la persona y el espacio. Además, el diseño de esta pintura se basa en un experimento técnico. Sirviéndose de cera, a la que aplican calor para obtener una superficie lisa de contornos suaves, Sonia logra exactamente el efecto descrito por Robert de relaciones espaciales fluidas (Fundación Mapfre, 2009, 127).

La técnica de color que utilizó para *Gran flamenco* donde las figuras se forman de círculos también se puede observar en *Niña con sandías* ([Ilustración 50](#)). En este dibujo se aprecia el rostro de una niña y dos mitades de sandía en los laterales, es una obra claramente inspirada en los mercados portugueses.

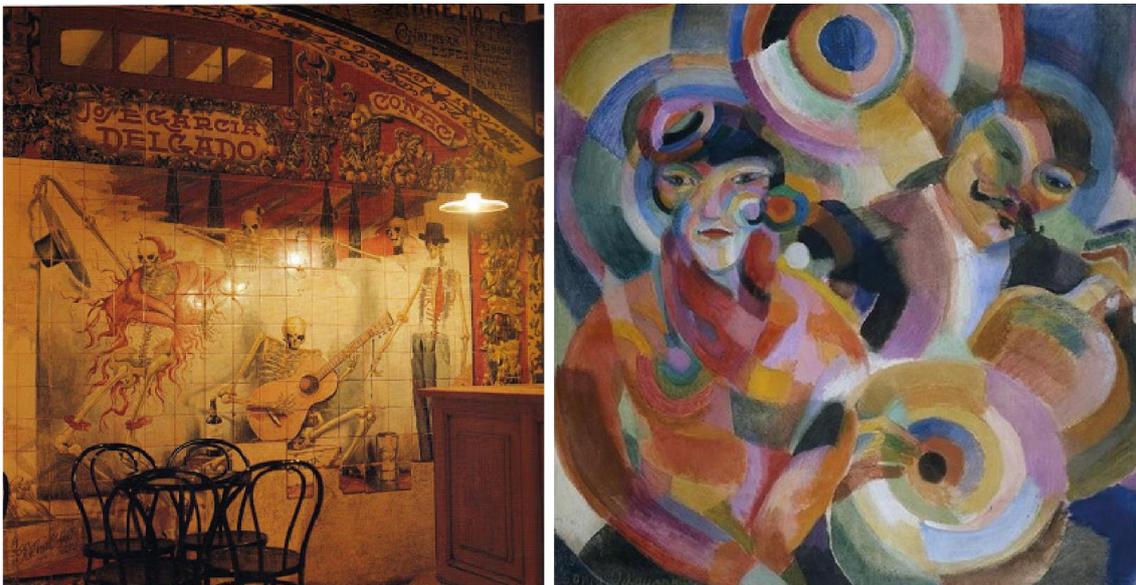


ILUSTRACIÓN 49. A LA IZQUIERDA: *TABERNA LOS GABRIELES*, LUIS AGROMAYOR. A LA DERECHA: *CANTAORES DE FLAMENCO (GRAN FLAMENCO)*, SONIA DELAUNAY, 1915.

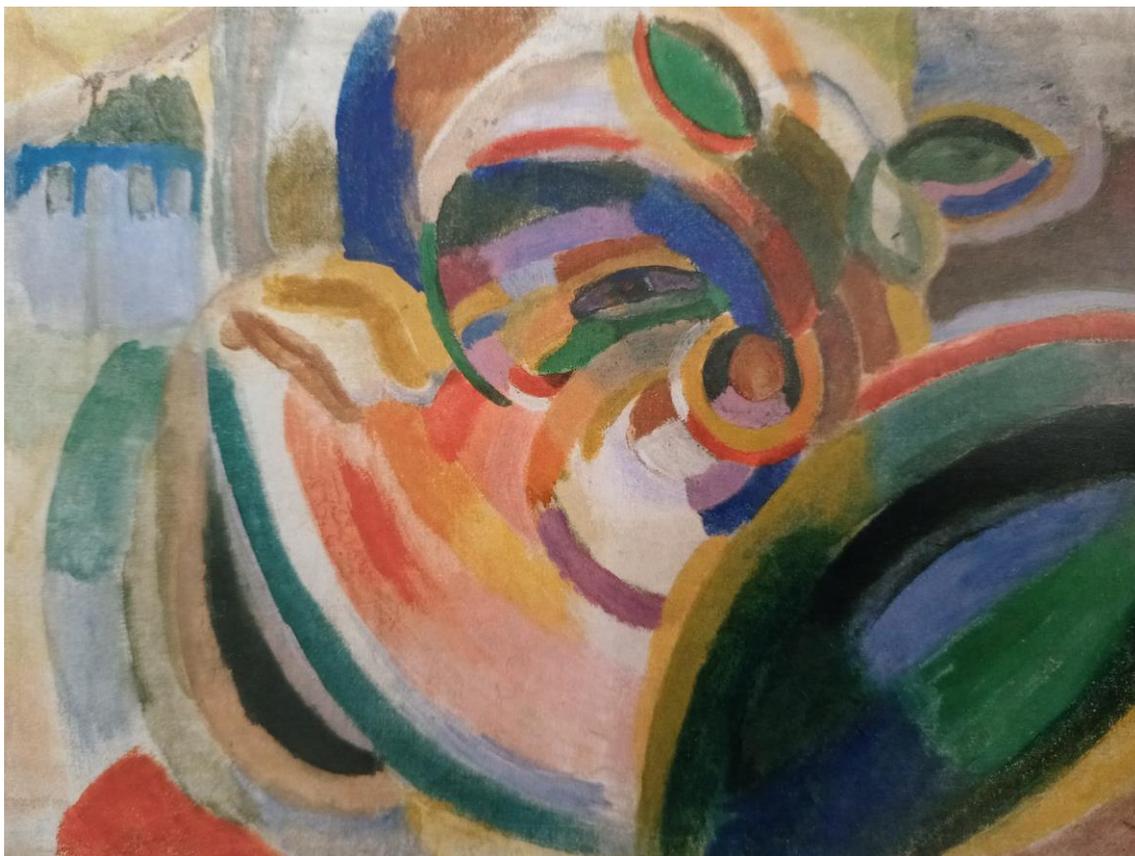


ILUSTRACIÓN 50. *NIÑA CON SANDÍAS*, SONIA DELAUNAY, 1915.

Aunque el flamenco fue protagonista en muchas de sus láminas hechas en España, este no es el único elemento propio de la cultura española que Sonia ilustró. En la gran mayoría de sus dibujos en la península, el lienzo, fuese un cuadro, un objeto o una pared, se llenaba de adornos florales y verde; y aunque muchas de las fotografías que se conservan estén en blanco y negro, se pueden apreciar esas características (Ilustración 51).

Sonia no se limitó a diseñar vestimenta para teatro, sino que además se expandió al ámbito arquitectónico y reformó el interior del Petit Casino de Madrid en 1919, incluyendo techos, biombos, cortinas, lámparas e incluso hasta la vajilla de la que se disponía para el público (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 90) (Ilustraciones 52 y 53).

Sonia también decoró a su estilo distintos apartamentos, entre ellos el comedor de la señorita de Calvo y otro comedor de un apartamento de Madrid cuyo propietario se desconoce, al igual que el hall del palacio de los marqueses de Amboage (Ilustración 54 y 55).



ILUSTRACIÓN 51. OBJETOS SIMULTÁNEOS, SONIA DELAUNAY, 1915-1916.



ILUSTRACIÓN 52. ENTRADA DEL PETIT CASINO DECORADA, SONIA DELAUNAY, 1919.

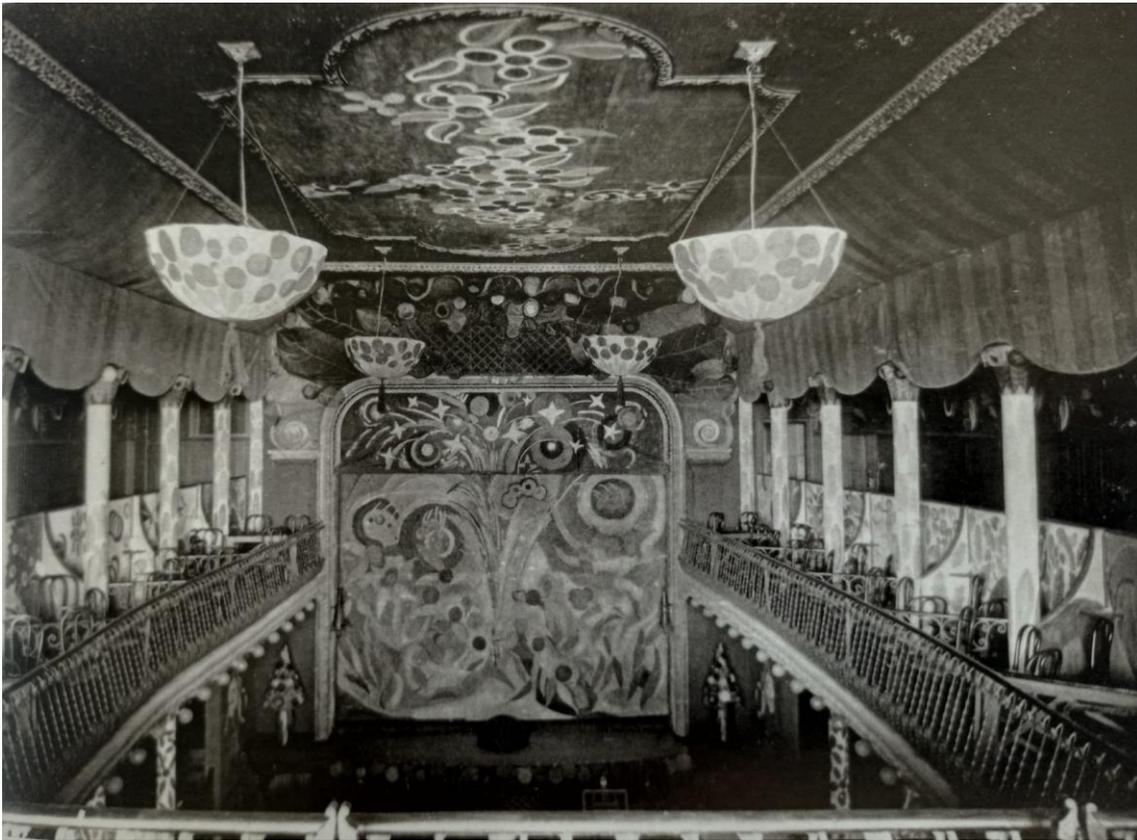


ILUSTRACIÓN 53. DECORADO PETIT CASINO, SONIA DELAUNAY, 1919.



ILUSTRACIÓN 54. A LA IZQUIERDA: COMEDOR DE LA SEÑORITA DE CALVO DECORADO, SONIA DELAUNAY, 1920. A LA DERECHA: COMEDOR DE UN APARTAMENTO DE MADRID DECORADO, CASA SONIA, 1919-1920.



ILUSTRACIÓN 55. UN RINCÓN ESTILO SONIA DEL HALL DEL PALACIO DE LOS MARQUESES DE AMBOAGE, BLANCO Y NEGRO, 1920.

Además de los trabajos de decoración de interiores anteriores, Sonia celebró varias exposiciones en las que llenó salones de su arte simultáneo, y esos rasgos naturales podían percibirse en todas sus creaciones (Ilustraciones 56, 57 y 58) sin dejar de lado la influencia del mundo de la danza como afirma Ruiz del Árbol sobre su acuarela *La bailaora* (Ilustración 56):

Sonia Delaunay continuó sus investigaciones formales apoyándose en el baile. La figura femenina es aún reconocible, si bien los círculos de color que genera su movimiento descomponen y estilizan el cuerpo hasta casi la abstracción (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 66).

En la obra *La bailaora* se pueden apreciar unas castañuelas en las manos de la bailarina y una de las piernas envuelta por discos que simulan movimiento. Esta obra fue expuesta tres años más tarde junto con otras obras propias y también de Robert Delaunay en la Asociación de Artistas Vascos en Bilbao (Ilustración 56).



ILUSTRACIÓN 56. A LA IZQUIERDA: LA BAILAORA, SONIA DELAUNAY, 1916. A LA DERECHA: EXPOSICIÓN, ROBERT Y SONIA DELAUNAY, 1919.



ILUSTRACIÓN 57. EXPOSICIÓN DE CREACIONES, CASA SONIA, 1919.

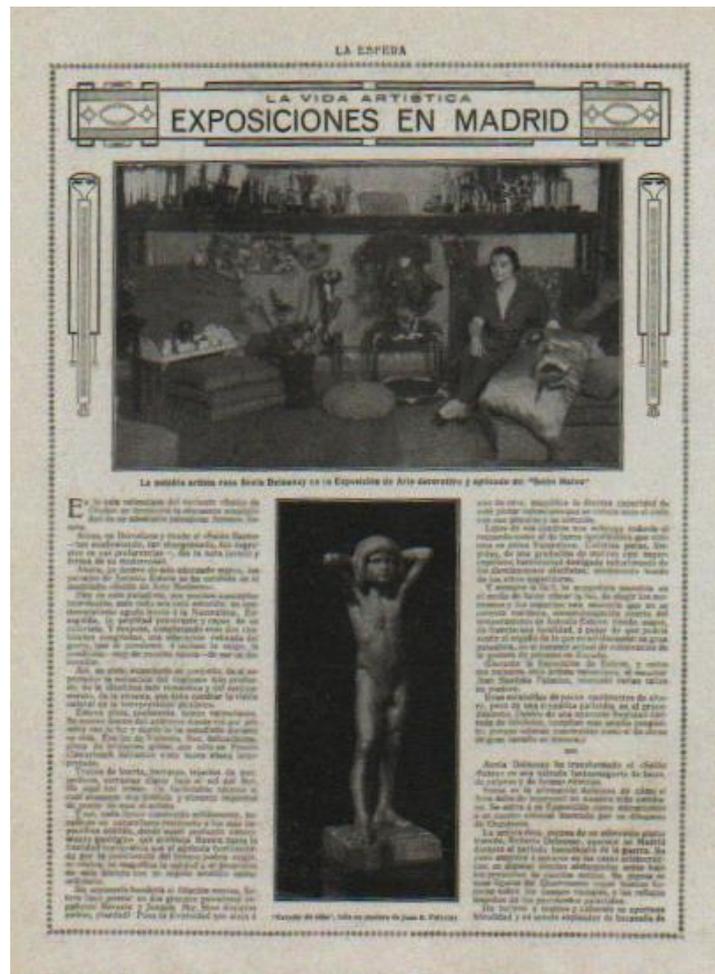


ILUSTRACIÓN 58. ARTÍCULO "LA VIDA ARTÍSTICA: EXPOSICIONES EN MADRID", SILVIO LAGO, 1921.

Además de pintura al óleo, Sonia creó ilustraciones para encuadernaciones, como la que hizo para el poemario *Alcoholes* de Apollinaire en 1913, o cubiertas de catálogos para exposiciones como las de Estocolmo de 1916 (Ilustraciones 59). Asimismo, antes de dedicarse a la moda, planteó diseños de moda y complementos en dibujos e ilustraciones, como la famosa falda que diseñó para la portada de la revista *Vogue* de 1916 (Ilustración 60). En ella, unos grandes círculos protagonizan el diseño que, como dice del Ruiz del Árbol:

Los discos que entonces simulaban el movimiento a través de las combinaciones de color, pasan ahora a formar parte de la prenda con el posible objetivo de hacer desaparecer el cuerpo de la mujer tras el motivo (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 101).

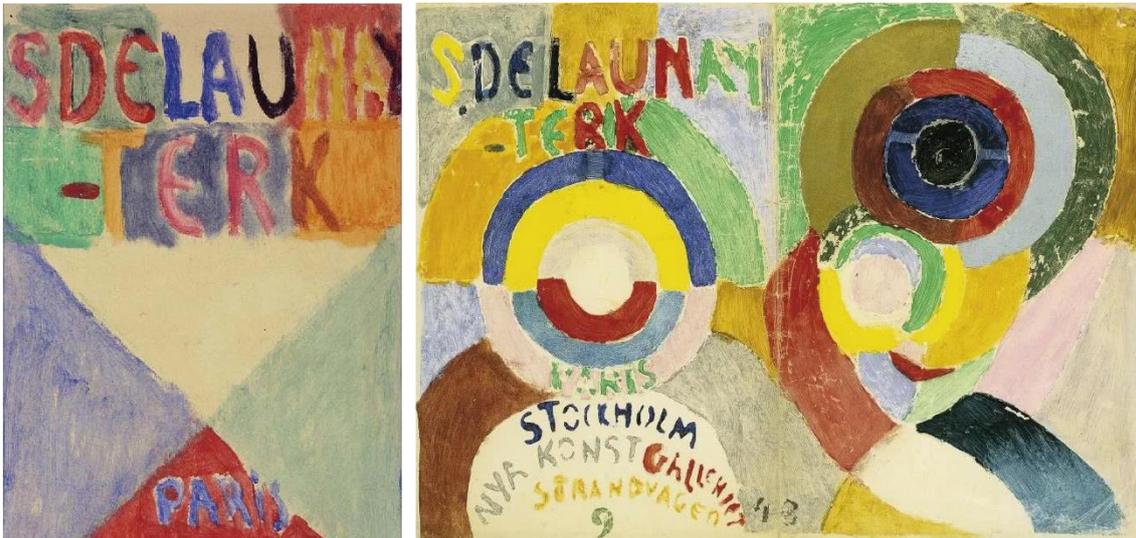


ILUSTRACIÓN 59. A LA IZQUIERDA: DISEÑO PARA LA CUBIERTA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN EN LA NYA KONSTALLERIET DE ESTOCOLMO, SONIA DELAUNAY, 1916. A LA DERECHA: DISEÑO PARA LA CUBIERTA DEL CATÁLOGO DE LA EXPOSICIÓN EN ESTOCOLMO, SONIA DELAUNAY, 1916.

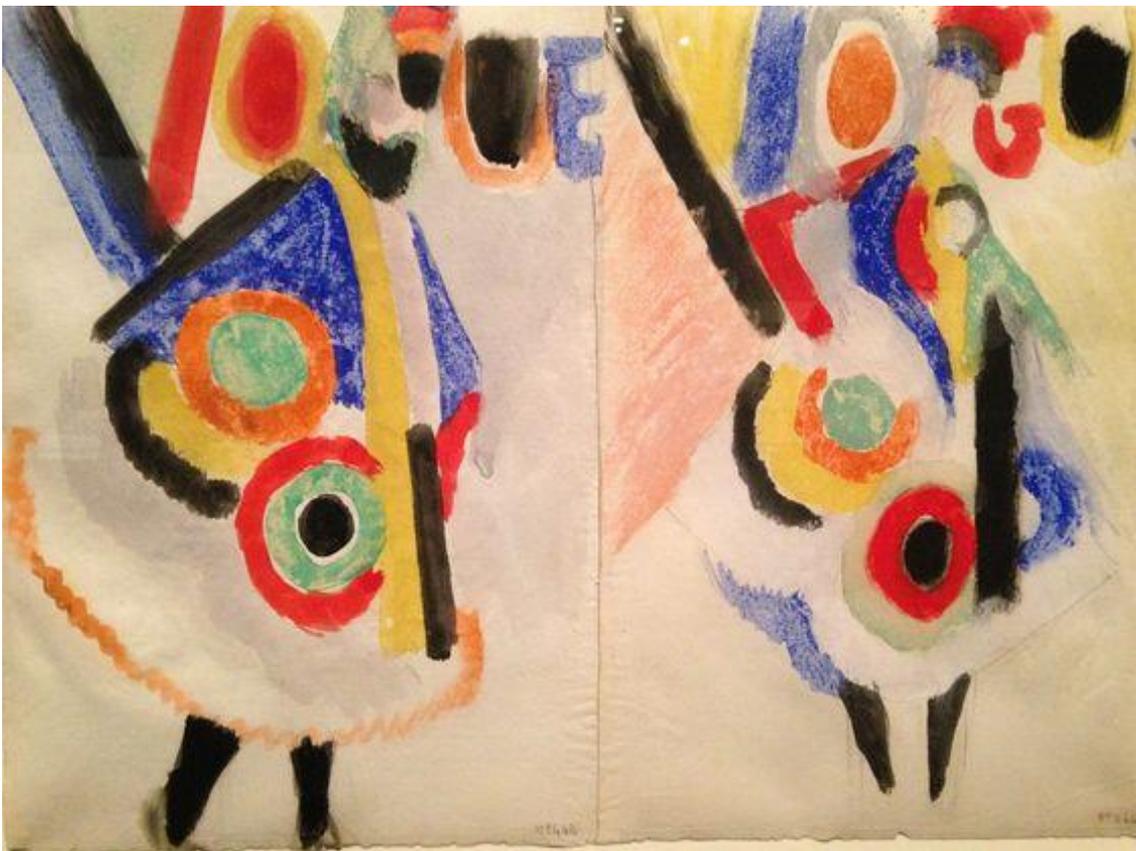


ILUSTRACIÓN 60. DISEÑOS PARA CUBIERTA DE LA REVISTA VOGUE, SONIA DELAUNAY, 1916.

Sonia no se conformó con aplicar color a los cuadros, si no que fue más allá, y consiguió aplicar a la moda su colorida creatividad. Tan importante era la fuerza del color y las combinaciones que Sonia creó su propia paleta de pigmentos para utilizar en sus diseños:

Sonia había ideado una paleta propia de más de 400 colores, cada uno con su nombre y número de referencia, como por ejemplo negro, cereza 6, noche 4, blanco, o angora 8, ruinas 4, amarillo 7, ruinas 2. Sus verdes podían llamarse cactus, glauco, verde algas, verde inglés, verde americano, verde abedul o verde clavel. Del cereza había diez tonos. Los rosas podían ser rosa antiguo, corinto o rosa Luis XVI. De los azules había innumerables matices: azul noche, azul pizarra, fayenza o índigo, y los marrones podían ser cocodrilo o angora. Siempre combinados entre sí para obtener el máximo efecto (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 162) (Ilustración 61).



ILUSTRACIÓN 61. A LA IZQUIERDA: DISEÑO DE TEJIDO SIMULTÁNEO 205, SONIA DELAUNAY, 1927. A LA DERECHA: DISEÑO CON CARTA DE COLOR, SONIA DELAUNAY, 1927.

En resumen, en el campo pictórico la obra de Sonia se caracterizó por el contraste de colores para generar movimiento a través de formas, principalmente circulares, conectadas entre sí, adquiriendo cualidades e influencias de los países en los que residió, sin dejar de lado las referencias vanguardistas.

Diseño de Moda: creadora

Una vez revisada la producción pictórica de Sonia Delaunay, en este apartado nos vamos a centrar en sus trabajos dentro del diseño de moda. Sonia dio sus primeros pasos en este campo durante los primeros años de matrimonio con Robert Delaunay. En sus primeros trabajos la artista se centró en plasmar sus orígenes rusos en diseños de bordados y, a partir de 1911, se orientó hacia el mundo de la abstracción. El ritmo y el movimiento de las figuras que pintaba con sus ideas simultáneas los trasladó también a sus proyectos con materiales textiles. El simultaneísmo se convirtió en la forma de ver la realidad para Sonia, y lo aplicaba a todo su entorno, no solo en sus cuadros.

Tal y como ya se expuso de forma previa, el término simultaneísmo nace del juego de relaciones simultáneas entre los colores que se pueden apreciar cuando son observados con intensidad. En el simultaneísmo la geometría pierde importancia y los artistas se centran en el contraste de los colores entre sí. Ese contraste simultáneo hace que el efecto del color sea más intenso y dé lugar a sensaciones de movimiento y ritmo (Düchting, 1994, 35).

La experimentación en el desarrollo de la pintura simultánea la trasladó a la creación de encuadernaciones y diferentes objetos decorativos, como almohadas, chalecos, pantallas para lámparas y todo ello previamente testado en pinturas, tal y como ella misma expresaba:

Hice mis primeros collages, encuadernaciones con papel pegado y restos de telas para los libros que me gustaban; pinté cajitas, hice almohadas, chalecos, pantallas para lámparas. Estos objetos simultáneos sorprenden a quienes nos vienen a visitar los domingos. Lo hago todo por gusto. Comienzo con una serie de pinturas al pastel, partiendo de una superficie de color escogida. El color me excita; no me obligo a rendir cuentas de lo que hago. Son cosas que llevo en mí; llamémoslo instinto (Delaunay, 1978, 35).

El considerado como primer objeto simultáneo de Sonia Delaunay fue una obra textil: una colcha de cuna que elaboró en 1911, en la que unió diversas telas con formas geométricas bajo la técnica de *patchwork* (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 29) (Ilustración 62).

En 1911 el salón de la casa de los Delaunay se convirtió en una galería de muestras simultáneas donde los domingos se reunían con otros artistas. Las obras de arte combinaban a la perfección con los muebles de su casa. Sonia aprovechaba este espacio íntimo del hogar para exponer sus trabajos, dejando claro que quería llevar la pintura más allá de los límites de lo bidimensional, tal y como afirmaba en una entrevista en 1978: “el género menor no fue nunca una frustración artística, sino una expansión libre, una conquista de nuevos espacios [...], la aplicación de una misma indagación” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 30). Lo que llamaba género menor era la pintura y tal como sus palabras expresan ella quería transformar los espacios cotidianos “y los objetos que la acompañan en un entorno más artístico y elevado”, tal y como precisaba en una carta enviada al Marqués de Valdeiglesias, el 9 de noviembre de 1919 (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 94).



ILUSTRACIÓN 62. COLCHA DE CUNA, SONIA DELAUNAY, 1911.

Además de objetos para el hogar, Sonia trasladó los principios del simultaneísmo al diseño de prendas. De 1914 son su *Vestido Simultáneo* y su *Chaleco simultáneo*, elaborados para acudir al Bal Bullier en el Boulevard Saint-Michel de París, que había pintado en 1913 (Ilustración 63). Ambas prendas buscan que quien las vista pase desapercibida entre las luces del local, entre el movimiento de los bailes (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 65), y para ello usó trozos de tela de diferentes colores vivos, materializando, de cierta manera, las figuras que todavía se intuían en la obra de 1913. Sonia no quería integrarse con el resto de los artistas que allí bailaban, ella solo quería representar su propio concepto de un arte de colores vivos (Düchting, 1994, 43).

Las telas elegidas por Sonia para sus diseños de moda eran de gran calidad y solían ser de seda en la que estampaba el color a mano. De hecho, Ruiz del Árbol señala que “algunas de las sedas eran tan exclusivas que los pedidos eran de solo 30 metros” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 162).

Sonia evitó las formas de la vestimenta tradicional, combinando colores y materiales en diseños totalmente asimétricos. Según Cécile Godefroy:

La provocadora asociación de colores recuerda a la Ucrania natal de la artista, y dialoga con los llamativos atuendos de los futuristas y con la moda colorista introducida por Poiret, de la que se hace eco la prensa (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 32).



ILUSTRACIÓN 63. A LA IZQUIERDA: *VESTIDO SIMULTÁNEO*, SONIA DELAUNAY, 1914. A LA DERECHA: *CHALECO SIMULTÁNEO*, SONIA DELAUNAY, 1914.

Se sabe que Sonia conoció a Serguéi Diáguilev, fundador de los Ballets Rusos, en Madrid tras la Revolución Rusa de 1917. Su presencia en la capital de España motivó a Sonia y Robert Delaunay a residir de nuevo en Madrid tras una temporada en Portugal, debido a que este director artístico tenía éxito con su compañía de danza y esto podía suponer un gran apoyo para sus proyectos, en especial para diseñar vestimenta para obras teatrales (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 88).

Durante estas fechas en las que residió en Madrid y Portugal se puede observar la tendencia colorista y la geometría que utilizaba para reproducir los mercados de la Península en sus creaciones tanto para obras teatrales, como el *Vestido de Cleopatra* (Ilustración 64), como en diseños de vestimenta para encargos o que ella vendía en casas de moda como la casa de moda Sixta, que conocemos a través de algunas fotografías conservadas. En esta última, Sonia puso a la venta un vestido que apareció en el periódico *El Fígaro* descrito como “grandes discos en lana marrón, en el centro de los cuales hay pastillas de lana de varios tonos” (El Fígaro, 1918) (Ilustración 65). Sonia siempre se rodeó de sus propias creaciones, y en estas se puede percibir la tendencia al color y la geometría desde sus inicios (Ilustración 66), al igual que en sus adornados diseños para niños (Ilustraciones 67 y 68).



ILUSTRACIÓN 64. A LA IZQUIERDA: LUBOV TCHERNICHEVA, CON EL VESTIDO DE CLEOPATRA, SONIA DELAUNAY, 1918. A LA DERECHA: FIGURÍN DE LA MOMIA PARA EL BALLET, SONIA DELAUNAY, 1918.

EL FIGARO 7 de Agosto 1918

ELEGANCIAS

VERANO

En la vida de la mujer, el verano es un momento peculiarmente importante, un momento en el que se renueva el espíritu, se cambia de ambiente, se busca el bienestar físico y moral. El verano es el momento en el que se debe renovar el guardarropa, se debe buscar el confort y el bienestar físico y moral. El verano es el momento en el que se debe renovar el guardarropa, se debe buscar el confort y el bienestar físico y moral.

Consejo de moda

El verano es el momento en el que se debe renovar el guardarropa, se debe buscar el confort y el bienestar físico y moral. El verano es el momento en el que se debe renovar el guardarropa, se debe buscar el confort y el bienestar físico y moral.

Estos tres sombreros poseían de la elegancia

Lanzado, bicorneo, Diabolo de Goguettes.

Robe d'après-midi

Robe d'après-midi en charmeuse blanca, con grandes discos de lana marrón, en el centro de los cuales hay pestiños de lana en varias tonos. La espalda forma una cola en "charmeuse" marrón modelo original de MADAME SIXTA, que ha llamado mucho la atención en las últimas reuniones sociales.



ILUSTRACIÓN 65. FIGURÍN CON LA FIRMA "SONIA", SONIA DELAUNAY, 1918.



ILUSTRACIÓN 66. SONIA DELAUNAY RODEADA DE SUS CREACIONES, COJINES, BORDADOS, CAJAS PINTADAS Y TEJIDOS, SONIA DELAUNAY, 1915.



ILUSTRACIÓN 67. VESTIDOS DE NIÑOS, SONIA DELAUNAY, 1920.



ILUSTRACIÓN 68. CINCO MODELOS DE VESTIDOS PARA NIÑOS, SONIA DELAUNAY, 1920.

Además de rodearse de sus diseños, la diseñadora vistió sus propias creaciones. Estas se llenaban de grandes hojas, ramas, flores y discos que podían estar pintados a mano o bordados (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 101). Así lo vemos, por ejemplo, en los detalles florales de su *Chaqueta* de 1928, conseguidos combinando la técnica de pintar a mano y bordado (Ilustración 69).

Por ello, se puede afirmar que las propuestas en el campo del diseño de moda de estos años continuaron con el estilo pictórico utilizado en la Península Ibérica, inspirado en “los colores, la animación en las calles y los mercados” que, como dice Ruiz del Árbol, “le trajeron a la memoria la Rusia de su niñez” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 64).

Asimismo, se puede percibir la repercusión de las bailaoras y cantaores españoles en su obra textil en esta etapa y a lo largo de su carrera. Rememorar los diseños que desarrolló en su temporada en Madrid, recuperando los detalles florales, era una forma de mostrar “su versatilidad y resistencia al encasillamiento” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y de Leeuw-de Monti, 2017, 102) (Ilustración 70). Esos detalles florales se pueden apreciar en las túnicas con las que, en 1920, Sonia vistió a las cuatro hijas de los marqueses de Urquijo (Ilustración 71), y lo que empezó como un encargo que realizó por diversión, se convirtió en una idea de proyecto que le permitió ir más allá de la creación de vestuario para teatro (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 102).



ILUSTRACIÓN 69. A LA IZQUIERDA: SONIA DELAUNAY CON SOMBRILLA, SOMBRERO Y CHAQUETA DISEÑADOS POR ELLA, SONIA DELAUNAY, 1918. A LA DERECHA: *CHAQUETA*, SONIA DELAUNAY, 1928.



ILUSTRACIÓN 70. DISEÑO 253 COLLAGE DE GOUACHE SOBRE PAPEL VEGETAL SOBRE PAPEL, SONIA DELAUNAY, 1928-1931.

Esos detalles florales se pueden apreciar en las túnicas con las que, en 1920, Sonia vistió a las cuatro hijas de los marqueses de Urquijo, y lo que empezó como un encargo que realizó por diversión, se convirtió en una idea de proyecto que le permitió ver más allá de crear vestuario para teatro (Ruiz del Árbol, Godefroy, y de Leeuw-de Monti, 2017, 102).



ILUSTRACIÓN 71. LAS HIJAS DE LOS MARQUESSES DE URQUIJO CON TÚNICAS, SOMBREROS Y SOMBRILLAS DE RAFIA, SONIA DELAUNAY, 1920.

Tras sus trabajos de 1918 y 1919 que fueron reconocidos por el “estilo Sonia”, la artista registró a finales de 1919 la marca “Sonia” y “Delaunay”, aunque siempre fue conocida como Casa Sonia por “transformar la banalidad cotidiana y los objetos que la acompañan en un entorno más artístico y elevado” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 94).

Ya en 1923 Delaunay comenzó a realizar tejidos con diseños simultáneos y creó su propia marca llamada Simultané que mostraba en el salón de su casa al que llamó La Boutique Maison Sonia. Por tanto, lo que al principio realizó por diversión, se convirtió en su nuevo proyecto artístico y, en ese mismo año, recibió el encargo de hacer patrones textiles para el fabricante de sedas J.B. Martin & Cie (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 102).

En estos trabajos Sonia Delaunay aprovechó “las formas sencillas y sin entallar de la moda como un lienzo perfecto para sus diseños vívidos y pictóricos de discos, zigzags y formas geométricas” (James Cole y Deihl, 2015, 149). Tras su regreso a París en 1921, Casa Sonia cerró, pero Delaunay registró su nueva marca Simultané en 1925 como empresa de textiles y moda, y si sus diseños eran espectaculares, su marketing no se quedaba atrás:

Los Simultanés son unos tejidos estampados, que han obtenido un grandísimo suceso por parte de los modelistas y de la Alta Costura, gracias a su hermosura y a su originalidad. Son unos ritmos de colores tanto sobre velos, como sobre muselina de seda y sobre crespones. Su composición es tan nueva que serían menester palabras nuevas para describirlos. Los colores, por sus contrastes simultáneos, se agrupan a se superponen en combinaciones múltiples, obtienen de esta manera una vida y un realce sorprendente. Los Simultanés son ultramodernos sin derivación de ningún estilo ni de arte alguno, siendo múltiples combinaciones de colores que se funden en armonías cálidas y vibrantes (Ruiz del Árbol, Godefroy, y de Leeuw-de Monti, 2017, 157) Ilustración 72).



ILUSTRACIÓN 72. PUBLICIDAD GODAU-GUILLAUME-ARNAULT EN L'OFFICIEL DE LA COUTURE ET DE LA MODE DE PARIS N.º 43 Y 44, SIMULTANÉ, 1925.

No obstante, lo que realmente marcó un antes y un después en su carrera enfocada a la moda, fue el poder exponer sus obras en el escaparate de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas de París en 1925, una posibilidad que le ofreció el diseñador Jacques Heim (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 158). Ahí tuvo la oportunidad de darse a conocer y de ahí surgió su colaboración con la empresa Metz & Co. A partir de ese momento, empezó a crear ropa femenina para toda Europa y a mayores, hizo encargos para Estados Unidos. Entre estos encargos se encuentra uno de sus diseños más famosos, el Abrigo para la actriz de cine Gloria Swanson (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 103) (Ilustración 73). Este abrigo no solo es importante por quien lo vistió, sino que está directamente relacionado con uno de los diseños protagonistas de la obra que Delaunay había pintado en ese mismo año conocida como *Vestidos simultáneos* (Ilustración 73). El cuadro se compone de tres vestidos que sobresalen por las formas geométricas triangulares en el caso de los vestidos de los extremos, y por líneas y formas rectangulares en el vestido del centro. En los tres casos se puede contemplar que la silueta del vestido es simple para aprovechar el tejido como lienzo, aunque en el caso del vestido de la derecha, las formas geometrizadas se consiguen mediante el vuelo de la falda y no con el estampado. Marta Ruiz del Árbol señala que:

Esta obra permite, por un lado, comprobar cómo su dedicación a la moda durante esta época se reflejó en todas las áreas de expresión, además de elevarse como una especie de estandarte con el que, una vez más, reivindicaba el estatus de “modèles d’art” de sus creaciones textiles (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 103).

El vestido que Sonia materializó es el situado en el medio del cuadro, inspirándose en el vestido para crear un abrigo cuyo bordado evoca al vestido de la obra pictórica por las formas rectangulares conseguidas con líneas gruesas. Aunque los colores varían unos tonos siguen siendo colores tierra en ambas obras y se puede ver la semejanza de trazos en horizontal en la zona de la cintura, y líneas verticales por encima y por debajo de la cintura, formando rectángulos. El propio nombre de la obra indica que los vestidos son simultáneos, por lo tanto, el abrigo también lo es al compartir las mismas características de experimentación con la forma y el color.



ILUSTRACIÓN 73. A LA IZQUIERDA: *VESTIDOS SIMULTÁNEOS*, SONIA DELAUNAY, 1925. A LA DERECHA: *ABRIGO PARA GLORIA SWANSON*, SONIA DELAUNAY, 1925.

Esta estrategia de marketing que Sonia utilizaba para promocionar sus creaciones inspirando su producción en diseños presentes en obras de arte, no solo la aplicó al abrigo para Gloria Swanson, pues el año anterior también aprovechara el retrato *Madame Mandel* que hizo su marido en 1923, para producir una chaqueta similar a la de esta pintura (Ilustración 74). El resultado fue una chaqueta de algodón bordada con lana y seda, donde el propio bordado tiene las formas geométricas que se pueden contemplar en el retrato de Robert Delaunay.



ILUSTRACIÓN 74. A LA IZQUIERDA: *MADAME MANDEL*, ROBERT DELAUNAY, 1923. A LA DERECHA: *CHAQUETA*, SONIA DELAUNAY, 1924.

Asimismo, recibió más encargos para vestimenta teatral. Un ejemplo es el traje de *Pierrot-Relámpago* para la película *Le P'tit Parigot*, del cual se conservan una fotografía y un dibujo sobre papel (Ilustración 75). Este diseño generaba movimiento en las piernas a través de las líneas en zigzag y también de una circunferencia que rodeaba el cuello de la artista. Para esta misma producción, Sonia realizó el decorado de una de las escenas principales, que según Ruiz del Árbol “se considera la culminación de sus investigaciones en el terreno de la escenografía” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 93).



ILUSTRACIÓN 75. A LA IZQUIERDA: LIZICA CODREANO CON EL TRAJE DE PIERROT-RELÁMPAGO, SONIA DELAUNAY, 1926. A LA DERECHA: DIBUJO LE P'TIT PARIGOT – EL PIERROT RELÁMPAGO, SONIA DELAUNAY, 1926.

A finales de 1930, debido a la crisis del “crac del 29”, Sonia se vio obligada a cerrar su negocio *Maison Delaunay Simultané* al enfrentarse a la bancarrota, aunque esto no le impidió seguir trabajando en el campo del diseño textil, ya que continuó su colaboración con Metz & Co (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 105).

En 1937 Sonia participó en la Exposición Internacional de París, y eso le llevó a querer retomar sus trabajos en el campo de la pintura. Sin embargo, nunca dejó de diseñar y, precisamente, en esos años de entreguerras, su geometría y motivos florales se volvieron austeros (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 171). Con el estallido de la Segunda Guerra Mundial en 1939 los Delaunay huyeron al sur de Francia y a los dos años falleció Robert Delaunay, lo que afectó tanto a Sonia como a su trabajo. Al finalizar la guerra, ya de vuelta a su casa en París de la rue de Saint-Simon, donde residió el resto de su vida, comenzó a hacer diseños de tejidos para Heim, como pañuelos o ropa de baño (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 172) (Ilustración 76).



ILUSTRACIÓN 76. TRAJE DE BAÑO INNOVADOR DE ESTILO CUBISTA ÓRFICO, SONIA DELAUNAY.

En 1949, desarrolló una nueva técnica en sus diseños a la que le dio el nombre de *rayures*, ya que se constituían de rayas paralelas de colores y se puede distinguir en la publicidad de Metz & Co de 1952, tal y como ya hemos señalado y mostrado previamente (Ruiz del Árbol, Godefroy, y de Leeuw-de Monti, 2017, 172).

A partir de 1955 Sonia solo produjo diseños de productos textiles bajo demanda sin dejar de lado las exposiciones, como ella misma dijo: “Trabajo mucho, continuamente, y tengo varias exposiciones en este momento, además de otras a la vista. Ahora solo hago diseños de textiles bajo pedido” (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 173). Desde 1955 hasta la fecha de su fallecimiento el 5 de diciembre de 1979, siguió pintando tanto obras a gran escala (Ilustración 77) como pequeñas ilustraciones para libros o mosaicos, preocupándose, al mismo tiempo, de la pervivencia del legado artístico de su marido Robert desde su fallecimiento en 1941 (Ilustración 78).

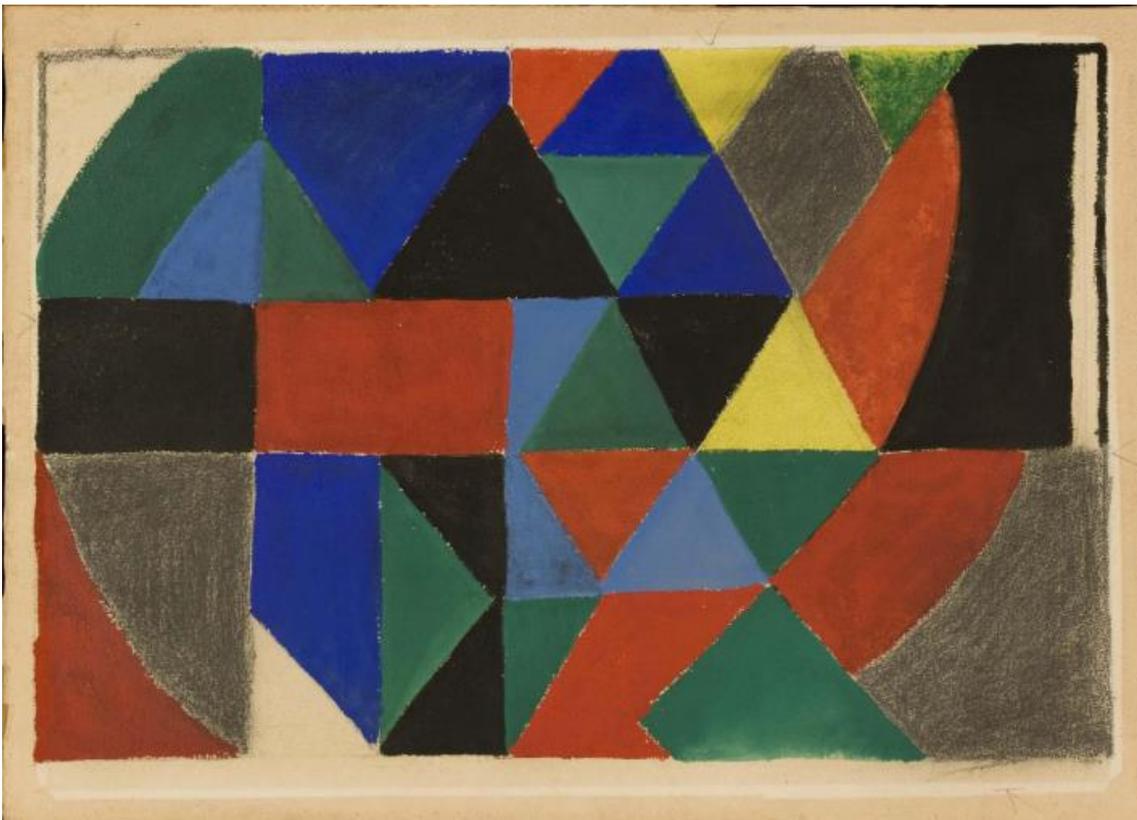


ILUSTRACIÓN 77. *RITMO COLOR*, SONIA DELAUNAY, 1965.



ILUSTRACIÓN 78. SONIA DELAUNAY CON SUS OBRAS PICTÓRICAS, SONIA DELAUNAY, S.F.

Diseño de Moda: Sonia como fuente de inspiración

Como ya se ha señalado anteriormente, el arte cubista ha servido de inspiración para la industria de la moda desde su origen hasta la actualidad. En este apartado, el objetivo es analizar quiénes y de qué forma se inspiraron en las propuestas tempranas de Delaunay. Los ejemplos que se han podido localizar son diversos y muestran un panorama amplio en el que figuran los nombres de diseñadores y diseñadoras como Armani, Altuzarra, CFCL, Stella McCartney y Roksanda. Ellos han sabido reinterpretar las propuestas de Sonia Delaunay y, con ello, no sólo reconocer su valor, o mostrar su admiración, sino también mantener vivo su legado, en algunos casos todavía poco conocido.

De hecho, el diseñador Perri Ellis descubrió la obra de Sonia Delaunay precisamente a través de una colección inspirada en su trabajo y de ella dijo que “era brillante y hacía de todo: pintura, ropa, automóviles. El uso del color de Delaunay transmite optimismo, y chico, ¿puede el mundo usar un poco de eso en este momento?” (Borrelli-Persson, 2022).

El recorrido por este mundo de las influencias de Delaunay en diseñadores posteriores, lo iniciamos con Emporio Armani, Altuzarra y CFCL que, en el año 2022, tomaron como referente la obra *Vestidos Simultáneos* de Sonia Delaunay para sus colecciones *prêt-à-porter* de otoño-invierno (Ilustración 79). Este conjunto de creaciones es capaz de reflejar, en una sola obra, la experimentación con el color y las formas que el trabajo de Delaunay muestra y que, como indica Noelia Ruiz, “buscaba crear vestidos como medios de expresión artística” (Ruiz, 2017).

El abrigo de Armani que se muestra en la posición más izquierda de la Ilustración 79 tiene el largo y el estampado de triángulos del vestido que dibujó Delaunay en el lienzo *Vestidos Simultáneos* de 1925. El conjunto de camiseta y falda hecho por Altuzarra, que incluimos en la parte central de la Ilustración 79, se inspira en los colores y en las formas geométricas del vestido situado en el medio del cuadro, si bien la geometría no es la misma, pues en la propuesta de Altuzarra se apuesta por las formas curvas, mientras que las líneas rectas caracterizaban el diseño pictórico de Delaunay. Y, por último, el vestido negro de CFCL, con unos volantes geométricos sobresalientes del cuerpo del faldón es una clara reinterpretación del tercer de los vestidos simultáneos, el situado más hacia la derecha en la obra de Delaunay. Las formas angulosas de la propuesta de Delaunay, que nos podrían recordar a la forma geométrica con la que se dibuja un árbol, CFCL las transformó en unos volantes redondos que también nos recuerdan a las copas de los árboles.



ILUSTRACIÓN 79. DE IZQUIERDA A DERECHA: LOOKS DE LAS COLECCIONES PRÊT-À-PORTER OTOÑO, EMPORIO ARMANI, ALTUZARRA Y CFCL, 2022.

Las diseñadoras Stella McCartney y Roksanda, también supieron captar la esencia de Delaunay en algunas obras que desarrollaron para sus colecciones *prêt-à-porter* de otoño-invierno del 2022. Si comparamos la foto *Sonia Delaunay en su estudio*, de 1924, con algunos diseños de esas colecciones, también podemos encontrar una gran similitud (Ilustración 80). Aunque la fotografía de Sonia está en blanco y negro las diseñadoras supieron plasmar un contraste simultáneo de colores con las formas que tenían los vestidos de Sonia. El vestido de McCartney que mostramos en la Ilustración 80 utiliza la vuelta de cuello para hacer una especie de bufanda que cubre parte del hombro, mientras que Sonia con esa vuelta al cuello hizo una manga sobre el brazo. Vemos de nuevo que no se trata de una mera imitación, sino de una reinterpretación. Si además nos fijamos en la estampación del abrigo, de líneas en diagonal rojo y negro intercaladas, también podemos reconocer una transferencia de las propuestas de Delaunay a un diseño contemporáneo (Ilustración 81).

En el caso del vestido de Roksanda que se muestra en el centro de la Ilustración 80 se intercalan piezas del mismo tejido con diferentes cortes unas sobre otras como hacía Delaunay en sus cuadros, y también plasmaba en las prendas. En este caso el vestido de Roksanda no se queda en un simple vestido de una pieza, sino que además de las formas geométricas conseguidas a través de la pintura, le da volumen a través de las diferentes capas de tela, consiguiendo así un mayor contraste y un mejor desarrollo de las propuestas cubistas en el ámbito de lo tridimensional, más allá por tanto del estampado.



ILUSTRACIÓN 80. A LA IZQUIERDA: DOS LOOKS DE LAS COLECCIONES PRÊT-A-PORTER OTOÑO, STELLA MCCARTNEY Y ROKSANDA, 2022. A LA DERECHA: SONIA DELAUNAY EN SU ESTUDIO, SONIA DELAUNAY, 1924.



ILUSTRACIÓN 81. A LA IZQUIERDA: DISEÑO DE BUFANDA EN GOUACHE, SONIA DELAUNAY, 1923. A LA DERECHA: DISEÑO DE TEJIDO Nº6, SONIA DELAUNAY, 1923.

En este recorrido por las influencias de Sonia Delaunay, también debemos analizar la colección otoño-invierno 2012-2013 de Amaya Arzuaga, cuya intención de sumergirse en el arte cubista le llevó a investigar sobre la creación de Sonia Delaunay que le ofreció la unión geométrica de colores que estaba buscando para su pasarela (Ilustración 82). La modista comentó que en esta propuesta "toda gira en torno a lo mismo" y que "la primera idea de la colección surgió viendo una exposición de arte cubista" y, en particular, en las derivaciones de esa corriente artística más allá de las fases analítica y sintética (Loscos, 2012).

Comparando el diseño de tejido simultáneo de Sonia Delaunay y las prendas de la colección de Amaya Arzuaga se puede ver una clara semejanza entre ambas (Ilustración 82). Estas prendas están formadas por conjuntos de líneas cruzadas que combinan los colores usados por Sonia en el diseño de tejido (Ilustración 82).

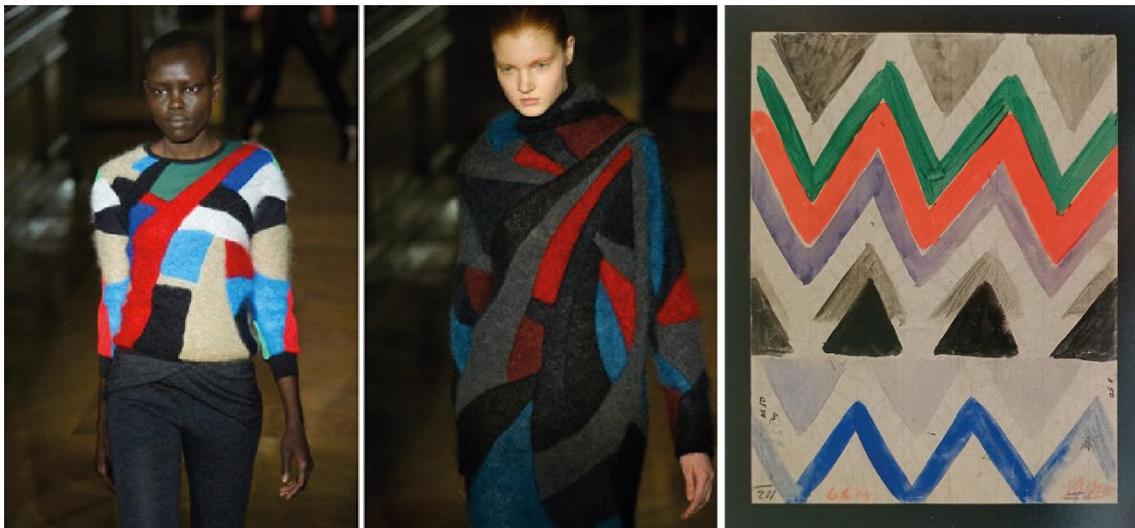


ILUSTRACIÓN 82. A LA IZQUIERDA: DOS DISEÑOS DE LA COLECCIÓN OTOÑO-INVIerno, AMAYA ARZUAGA, 2012. A LA DERECHA: DISEÑO DE TEJIDO SIMULTÁNEO 50, SONIA DELAUNAY, 1924.

Estos tejidos a base de líneas surgieron cuando Sonia comenzó a desarrollar una serie de rayas en color paralelas en sus diseños de 1949 y resultó ser un experimento que dio lugar a muchas creaciones:

A la 1 he empezado a hacer rayas. Al hacerlas pensaba en los colores. He resumido un poco mis ideas. Hasta ahora la pintura no era más que fotografía en color. Pero el color se empleaba siempre como un medio para describir algo. Con el Arte Abstracto comenzamos a liberarnos de la vieja fórmula pictórica [...] pero la auténtica pintura nueva nacerá cuando se entienda que el color tiene vida propia, que sus infinitas combinaciones tienen su poesía y que su lenguaje poético es mucho más expresivo que el de los medios antiguos. Es un lenguaje misterioso en armonía con las vibraciones, que son la vida misma del color. En ese campo, las posibilidades son infinitas. Cuando se entienda esto se entenderá la importancia que tenemos en la pintura, tanto yo como R[obert], y se empezará a comprender lo que hemos hecho (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 172).

Los ejemplos anteriores demuestran que Delaunay es una artista que ha servido de inspiración y, aún inspira hoy en día en el mundo del diseño. Las obras de Sonia trabajaban el puro color, ya que ella creía que el color podía ser un elemento independiente en el arte, y lo demostró a través de la superposición de formas y colores. Carolina Igra señala que “la exploración de Sonia Delaunay del color expresivo en el campo del diseño textil la diferencian significativamente de otros miembros de la vanguardia contemporánea” (Igra, 2016), aunque el trabajo aquí desarrollado también muestra que el trasladar los principios de un movimiento vanguardista al campo del diseño de moda, no fue un camino exclusivamente explorado por Delaunay.

Sonia tuvo la suerte de coincidir con una etapa en la que pudo vestir a la mujer moderna, ya que, a partir de 1920, la mujer comenzó a realizar actividades prohibidas hasta el momento y, por lo tanto, necesitaba una vestimenta más cómoda. Asimismo,

Al llevar las teorías simultáneas a la vestimenta, pudo comprobar de manera temprana que el vestido era un instrumento ideal para conseguir un mayor impacto de su concepción de los contrastes de color, puesto que la inherente cinética del cuerpo aumentaba el efecto dinámico que ella buscaba. De esta forma, con su vestido compuesto por piezas geométricas, conseguía diluirse ópticamente y fundirse con el entorno (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 65).

Hoy en día se reconoce como moda sostenible el hecho de crear piezas atemporales que no siguen modas, para que los individuos le den uso hasta el fin de sus días y se genere la menor cantidad de residuos posibles. Teniendo esto en cuenta, se puede destacar la atemporalidad de las prendas que diseñaba Sonia, pensadas para ser usadas todo el año sin preocuparse de las tendencias que existían en el momento. Por tanto, tal y como señalan Ruiz del Árbol, Godefroy y De Leeuw-de Monti:

Sonia Delaunay no fue nunca una diseñadora en el sentido habitual del término. Sus diseños nunca estuvieron sujetos a los caprichos de las modas. La fuerza de sus colores los hace atemporales. Creadora versátil, fue siempre fiel a sí misma siempre vivió su arte y vivió para su arte (Ruiz del Árbol, Godefroy, y De Leeuw-de Monti, 2017, 173).

Conclusiones

Este Trabajo de Fin de Grado se planteaba como objetivo principal el evidenciar las convergencias entre pintura y diseño que se produjeron en la obra de la artista Sonia Delaunay, es decir, su capacidad de crear convergencias entre el ámbito del arte plástico de vanguardia y el de la moda.

El trabajo desarrollado pone de manifiesto cómo a través del dominio del color, la forma y la composición, Sonia Delaunay logró crear una estética única y vibrante que fusionaba el arte con la moda, el diseño y la vida cotidiana. Más allá de la observación de la obra de Sonia, los abundantes análisis comparativos de cuadros y diseños de moda que se muestran a lo largo de este trabajo nos han permitido evidenciar una clara convergencia entre los caminos explorados en su arte plástico y en sus propuestas de vestimenta vanguardista.

El análisis realizado de sus obras pictóricas y diseños de moda nos permite afirmar que esa relación o convergencia se produce en los principios aplicados al diseño de los volúmenes que forman la vestimenta —que deriva del juego bidimensional de plano en la obra pictórica—; el color y sus contrastes y transparencias— que es protagonista en toda su obra— y el movimiento que genera a través de este y sus juegos de combinaciones y; en último lugar, en el uso de la geometría que, si en el cubismo pictórico sirve para definir las formas, en su aplicación a la vestimenta determina la forma de las piezas que componen la propia vestimenta. Así lo vemos en los ejemplos analizados, tanto en el *Abrigo para Gloria Swanson* de 1925, inspirado en uno de los diseños dibujados en la obra *Vestidos simultáneos*, como en su *Vestido simultáneo* de 1914, que guarda gran relación con los planteamientos desarrollados en el lienzo *El Bal Bullier*, por citar un par de ejemplos. Asimismo, Sonia también creó obras maestras inspirándose en otros artistas, como en la obra de su marido *Madame Mandel*, la cual sirvió como origen de su *Chaqueta* de 1924.

El trabajo desarrollado también nos ha permitido explorar el papel de Sonia como artista total que llevó su arte más allá del ámbito pictórico y el diseño de moda, pues su objetivo era modernizar todo su entorno con su gran habilidad para rodearse de vitalidad a través del color. Su obra comparte características con los movimientos vanguardistas de su época, que buscaban la liberación de lo tradicional y la ruptura con las convenciones artísticas y sociales establecidas de su tiempo, explorando nuevas formas de expresión. Sonia desafió la idea de que el arte debía imitar la realidad y se centró en transmitir emociones y sensaciones a través del color. Esto representaba una ruptura radical con las tradiciones pictóricas establecidas y abría nuevas posibilidades de expresión artística.

Teniendo en cuenta que en 1900 era todavía muy poco el trabajo artístico de mujeres que se reconocía debidamente, se puede afirmar que también formó parte de la liberación de las restricciones que había como sociedad que impedían a la mujer prosperar en el mundo del arte. Fuese esto intencionado o no por la propia artista, es de gran relevancia, pues supuso tener una figura referente para las futuras generaciones de artistas femeninas. Es por esto que su obra contribuyó a la evolución del arte moderno al desafiar los roles de género a través del uso del color.

Todas sus elaboraciones parten de un interés específico, el de transmitir con esa coloración, generando figuras que a su vez originan un movimiento a la percepción de la vista. Es por esto, que estas características pueden verse aplicadas hasta en sus más mínimas realizaciones, las cuales fueron reconocidas como “arte menor”. Sin embargo, Sonia dio igual importancia a todas las artes, por eso mismo, las artes menores desempeñaban un papel de gran importancia en su trabajo y en su visión artística. Ella creía entusiásticamente en la integración del arte en la vida cotidiana, en la unión del arte con el diseño y en la abolición de las divisiones entre las distintas disciplinas artísticas. Esta perspectiva se alineaba con el movimiento modernista de finales del XIX y principios del XX, que buscaba una síntesis de las artes y una superación de las barreras tradicionales entre las llamadas artes mayores y menores. Estos deseos nacían de la búsqueda de la democratización del arte y de llegar a un público más amplio, que no se viese limitado a ciertos campos de producción artística.

Asimismo, la exploración de Sonia con nuevas formas de expresión artística y su experimentación con la combinación de colores, formas y texturas aplicándolas a la moda, le permitieron jugar con el arte sobre el cuerpo generando movimiento con los contrastes de colores de sus creaciones. Sus diseños rompían con las convenciones de la moda de la época, utilizando patrones geométricos y colores vivos que desafiaban las normas establecidas. Ella experimentó con combinaciones inesperadas de colores y utilizó una paleta brillante y contrastante. Estos colores no solo se utilizaban de manera decorativa, sino que se convertían en elementos clave de la composición y el diseño de las prendas, creando patrones y efectos visuales dinámicos.

Inspirada por el cubismo, incorporó formas geométricas y angulosas, líneas y diagonales en sus diseños. Estos patrones no solo provocaban juegos visuales, sino que también creaban movimiento, una sensación de dinamismo en las prendas. Delaunay vio la moda como una forma de arte tridimensional en movimiento, y sus patrones geométricos reflejaron su visión de la moda como una expresión de movimiento y ritmo. Las características de esos diseños dejaban entrever una interacción con el cuerpo humano, queriendo que las prendas se adaptasen al movimiento de este.

Además, Sonia no solo se limitó a llevar obras pictóricas al mundo de la vestimenta, si-no que, se dejó llevar por las sensaciones que le transmitían los lugares donde vivía y eso se vio reflejado en toda su obra, tanto pictórica como diseños de moda. Además, su enfoque innovador hacia la colaboración artística y su compromiso con la abstracción geométrica influyeron en generaciones posteriores de artistas y diseñadores, tal y como los ejemplos analizados en el último apartado del trabajo nos han permitido demostrar. Por eso, podemos garantizar que la labor de Sonia Delaunay sigue siendo fuente de inspiración hoy en día.

En definitiva, este Trabajo de Fin de Grado nos ha permitido ampliar los conocimientos sobre dos de las ramas que forman los estudios del Grado en Gestión Industrial de la Moda: la historia del arte y el diseño de moda. Las competencias específicas adquiridas gracias a este trabajo están relacionadas con parte de los fundamentos de la historia del arte y con el diseño de moda desde la época de las vanguardias en adelante. El contexto histórico estudiado permite comprender más el mundo del diseño de moda y nos ha ayudado a desarrollar habilidades para

reconocer creaciones artísticas de esa etapa y poder descifrar su origen, así como sus posibilidades de uso dentro de la moda contemporánea.

Igualmente, este trabajo ha sido de gran ayuda para poner a prueba competencias generales como las vinculadas a la búsqueda de información en base a una bibliografía fiable y también a su revisión y a la interpretación de los datos como son los que revelan las obras aquí estudiadas para poder reflexionar sobre ellas posteriormente.

Por último, este trabajo creemos que puede servir de inspiración para otros futuros, en los que se quiera ampliar el conocimiento sobre artistas femeninas en los caminos de convergencia entre arte y moda. Asimismo, teniendo en cuenta que la obra inspirada en Sonia Delaunay sigue muy presente hoy en día, consideramos que sería muy interesante partir de los conocimientos recogidos en este trabajo para seguir explorando la cuestión del diseño contemporáneo en base a la obra de esta y otras artistas femeninas de las vanguardias históricas, ampliando así los estudios de ellas, las grandes referentes, muchas veces olvidadas, tanto en la industria de la moda como del arte.

Listado de Ilustraciones

- Ilustración 1. *Ritmo color*, Sonia Delaunay, 1964.8
 Fuente: Morillas, M. (18 de agosto de 2017). Sonia Delaunay: la artista que se pasó a la moda. *El Español*. https://www.elespanol.com/corazon/estilo/planes/20170724/233727353_0.html
- Ilustración 2. *Los grandes Bañistas*, Paul Cézanne, 1898.15
 Fuente: Philadelphia Museum of Art. <https://philamuseum.org/collection/object/104464>
- Ilustración 3: *Les Demoiselles d'Avignon*, Pablo Picasso, 1907.17
 Fuente: MoMA. <https://www.moma.org/calendar/galleries/5135>
- Ilustración 4. *Desnudo femenino*, George Braque, 1907.18
 Fuente: Ramírez, M. (5 de enero de 2022). El desnudo en el arte: Georges Braque. *Miguel desnudo*. <https://migueldesnudo.com/2022/01/05/el-desnudo-en-el-arte-georges-braque/>
- Ilustración 5. *El parque de Carrières-Saint-Denis*, George Braque, 1909.19
 Fuente: Thyssen Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/braque-georges/parc-carrieres-saint-denis#tab-pane-1>
- Ilustración 6. *Cementerio*, Alicia Bailly, 1913.19
 Fuente: Wikiart (18 de septiembre de 2017). Alice Bailly. <https://www.wikiart.org/en/alice-bailly/cemetery-1913>
- Ilustración 7. *Naturaleza muerta cubista*, María Gutiérrez Blanchard, 1919. Fuente: Museo Reina Sofía (s.f.).20
<https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/nature-morte-cubiste-cubist-still-life>
- Ilustración 8. *Guitarra y frutero*, Juan Gris, 1921.21
 Fuente: WikiArt (23 de junio de 2011). Juan Gris. <https://www.wikiart.org/en/juan-gris/guitar-and-fruit-dish-1>
- Ilustración 9. *Contrastes simultáneos*, Sonia Delaunay, 1913.22
 Fuente: Thyssen Bornemisza (s.f.). <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delaunay-sonia/contrastes-simultaneos>
- Ilustración 10. Vestidos de Boué Soeurs, Ernest Raudnitz y L. Perdoux et Cie., creados por el sindicato de alta costura de París para la Exposición Universal, 1900.23
 Fuente: James Cole, D. y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 83.
- Ilustración 11. Activistas por los derechos de las mujeres con ropa de día a medida adecuada para sus discursos públicos y manifestaciones políticas, Evelyn Sharp, 1914.24
 Fuente: James Cole, D. y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 99.
- Ilustración 12. Vestidos para asistir a carreras de caballos, Fémina, 1910.25
 Fuente: James Cole, D. y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 108.
- Ilustración 13. Trajes de mujer, catálogo de Sears, 1919.25
 Fuente: James Cole, D. y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 110.

Ilustración 14. Flapper con un vestido con dobladillo de pañuelo, John James Held para la portada de la revista *Life*, 1927.26
 Fuente: James Cole, D. y Deihl, N. (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 135.

Ilustración 15. A la izquierda: *Lassitude*, Paul Poiret, 1912. A la derecha: *Vestido Bataille*, Paul Poiret, 1925.29

Fuentes de izquierda a derecha:

Lassitude, Paul Poiret, 1912. Victoria and Albert Museum.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O586787/lassitude-fashion-plate-georges-lepape/>

Vestido Bataille, Paul Poiret, 1925. The MET.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/138312?when=A.D.+1900-present&ft=poiret&offset=0&rpp=40&pos=21>

Ilustración 16. Tres vestidos de noche de 1924, 1925 y 1929 producidos por la casa de moda Worth.30

Fuentes de izquierda a derecha:

Worth, H. O. (1924). *Vestido de noche*. The MET.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/109972?when=A.D.+1900-present&ft=worth&offset=40&rpp=40&pos=54>

Worth, J.-C. (1925). *Vestido de noche*. The MET.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156907?when=A.D.+1900-present&ft=worth&offset=0&rpp=40&pos=17>

Worth, J.-C. (1929). *Vestido de noche*. Victoria and Albert Museum.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O72709/evening-dress-jean-charles-worth/>

Ilustración 17. Diseños textiles para un ciudadano soviético, Varvara Stepanova, 1924.31

Fuente: Mas Casals C. (24 de marzo de 2021). Diseños textiles de Varvara Stepanova: Diseños para la moda soviética. HA! <https://historia-arte.com/obras/disenos-textiles-de-varvara-stepanova>

Ilustración 18. De izquierda a derecha: Tejido con símbolo comunista, Tejido constructivista y Diseño de vestido con tejido constructivista, Liubov Popova, 1924.32

Fuente: Bolaño E. (5 de noviembre de 2017). Vestido de Popova: Una nueva moda para un nuevo país. HA! <https://historia-arte.com/obras/vestido-de-popova>

Ilustración 19. Modelos con diseños de Sonia Delaunay, Sonia Delaunay, 1920.32

Fuente: El cubismo y la moda (25 de abril de 2013). *La estela de Picasso*.
http://esteladepicasso.blogspot.com/2013/04/el-cubismo-y-la-moda_25.html

Ilustración 20. A la izquierda: *Bufanda*, Vionnet, 1935. A la derecha: *Columnas negras en un paisaje*, Paul Klee, 1919.33

Fuentes de izquierda a derecha:

Vionnet, M. (1935). *Bufanda*. The MET.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158849?sortBy=Relevance&ft=Madeleine+Vionnet&offset=40&rpp=40&pos=68>

Klee, P. (s.f.). *Columnas negras en un paisaje*. The MET.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/484859?sortBy=Relevance&ft=Lyonel+Feininger&offset=40&rpp=40&pos=58>

Ilustración 21. A la izquierda: *Pensión alimenticia*, Elisabeth Hawes, 1937. A la derecha: *Publicidad de un tejido a rayas*, Sonia Delaunay, 1952.34

Fuentes de izquierda a derecha:

Hawes, E. (1937). *Pensión alimenticia*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159446?sortBy=Relevance&ft=Madeleine+Vionnet&offset=120&rpp=40&pos=157>

Publicidad de un tejido a rayas, Sonia Delaunay, 1952. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza), 173.

Ilustración 22. A la izquierda: *Vestido*, Marie Gerber, 1924. A la derecha: *El monograma*, María Blanchard, 1916.34

Fuentes de izquierda a derecha:

Gerber, M. M. (1924). *Vestido*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156366?sortBy=Relevance&ft=Callot+S&offset=0&rpp=40&pos=32>

Blanchard, M. (1916). *El monograma*. Artvee. <https://artvee.com/dl/le-monogramme/>

Ilustración 23. A la izquierda: *Conjunto*, Jacques Doucet, 1923. A la derecha: *Blanquita Suárez*, Pablo Picasso, 1917.35

Fuentes de izquierda a derecha:

Doucet, J. (1923). *Conjunto*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/81138?sortBy=Relevance&ft=jacques+doucet&offset=0&rpp=40&pos=40>

Picasso, P. (1917). *Blanquita Suárez*. Museu Picasso. <https://museupicassobcn.cat/es/coleccion/obra-de-arte/blanquita-suarez>

Ilustración 24. A la izquierda: *Manto*, Paul Poiret, 1913. A la derecha: *Bodegón con guitarra*, Juan Gris, 1913.36

Fuentes de izquierda a derecha:

Poiret, P. (1913). *Manto*. Victoria and Albert Museum. <https://collections.vam.ac.uk/item/O69324/mantle-paul-poiret/>

Gris, J. (1913). *Bodegón con guitarra*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/489983>

Ilustración 25. A la izquierda: *Instrumentos sobre una mesa*, Pablo Picasso, 1914. A la derecha: *Vestido de noche amarillo*, Coco Chanel, 1927-1928.36

Fuentes de izquierda a derecha:

Picasso, P. (1914). *Instrumentos de música sobre una mesa pintada*. En Madrid Capital de Moda (s.f.). Picasso/Channel.

<https://www.madridcapitaldemoda.com/picasso-chanel/>

Chanel, C. (1927-1928). *Vestido de noche amarillo*. En Madrid Capital de Moda (s.f.). Picasso/Channel.

<https://www.madridcapitaldemoda.com/picasso-chanel/>

Ilustración 26. A la izquierda: *Tres mujeres en la fuente*, Pablo Picasso, 1921. A la derecha: *Vestido con adornos dorados*, Coco Chanel, 1928.37

Fuentes de izquierda a derecha:

Picasso, P. (1921). *Tres mujeres en la fuente*. En Madrid Capital de Moda (s.f.). Picasso/Channel.

<https://www.madridcapitaldemoda.com/picasso-chanel/>

Chanel, C. (1928). *Vestido con adornos dorados*. En Madrid Capital de Moda (s.f.). Picasso/Channel.

<https://www.madridcapitaldemoda.com/picasso-chanel/>

Ilustración 27. A la izquierda: *Vestido de cena*, Gilbert Adrian, 1949. A la derecha: *Tonos de Picasso*, Gilbert Adrian, 1945.38

Fuentes de izquierda a derecha:

Adrian, G. (1949). *Vestido de cena*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/158099?ft=gilbert+adrian&offset=80∓rpp=40&pos=94>

Adrian, G. (1945). *Tonos de Picasso*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/83104?ft=gilbert+adrian&offset=80∓rpp=40&pos=88>

Ilustración 28. De izquierda a derecha: *Vestido Diamante*, Charles James, 1957; *Bata*, Charles James, 1945; *Ball Gown*, Charles James, 1948; *Vestido de cóctel*, Charles James, 1950.39

Fuentes de izquierda a derecha:

James C. (1957). *Vestido Diamante*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155684>

James, C. (1945). *Bata*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159366?ft=charles+james&offset=280∓rpp=40&pos=314>

James, C. (1948). *Ball gown*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/157651?ft=charles+james&offset=480∓rpp=40&pos=499>

James, C. (1950). *Vestido de coctail*. The MET. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/159131?ft=charles+james&offset=400∓rpp=40&pos=411>

Ilustración 29. *Vestido tulipán*, Cristóbal Balenciaga, 1965.40

Fuente: Luis, N. (2 de marzo de 2020). 'Cristóbal', así es la exposición que explora el lado más íntimo (y desconocido) de Balenciaga. *Vogue*. <https://www.vogue.es/moda/articulos/cristobal-balenciaga-personalidad-exposicion-museo-getaria-2020>

Ilustración 30. A la izquierda: *Homenaje a Braque*, Yves Saint Laurent, 1988. A la derecha: *Lienzo de una capa homenaje a George Braque*, Yves Saint Laurent, 1988.40

Fuentes de izquierda a derecha:

Laurent, Y. S. (1988). *Homenaje a Braque*. La estela de Picasso (25 de abril de 2013). http://esteladepicasso.blogspot.com/2013/04/el-cubismo-y-la-moda_25.html

Laurent, Y. S. (1988). *Lienzo de una capa Homenaje a George Braque*. Fashion Finest (25 de febrero de 2022). Yves Saint Laurent Aux Musées, Celebrating the Designer. <https://www.fashionfinest.com/fashion/itemlist/tag/Fashion%20Designers>

Ilustración 31. *Violín y jarra*, Georges Braque, 1910.41

Fuente: *Arthive* (s.f.). *Violin and pitcher*. https://arthive.com/es/georgesbraque/works/265646~Violin_and_pitcher

Ilustración 32. A la izquierda: *Chaqueta homenaje a Pablo Picasso*, Yves Saint Laurent, 1979. A la derecha: *Retrato de Nusch Eluard*, Pablo Picasso, 1937.41

Fuentes de izquierda a derecha:

Laurent, Y. S. (1979). *Chaqueta Homenaje a Pablo Picasso*. Fashion Finest (25 de febrero de 2022). Yves Saint Laurent Aux Musées, Celebrating the Designer. <https://www.fashionsfinest.com/fashion/itemlist/tag/Fashion%20Designers>

Picasso, P. (1937). *Retrato de Nusch Eluard*. Musée Picasso Paris. https://www.museepicassoparis.fr/fr/collection-en-ligne#/artwork/16000000000824?filters=query%3ANusch%20Eluard&page=1&layout=grid&sort=by_author

Ilustración 33. A la izquierda: Diseño otoño-invierno, Ana Locking, 2020-2021. A la derecha: *El parque de Carrières-Saint-Denis*, George Braque, 1909.42

Fuentes de izquierda a derecha:

Locking A. (2020-2021). Diseño otoño-invierno. maxtree. «Demasiado joven para morir viejo»: así es la colección más futurista de Ana Locking (3 de febrero de 2020). SModa. <https://smoda.elpais.com/moda/ana-locking-otono-invierno-2020-2021/100339496/image/100339523>

Braque G. (1909). *El parque de Carrières-Saint-Denis*. Thyssen-Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/braque-georges/parc-carrieres-saint-denis>

Ilustración 34. Diseños cubistas, Ana Locking, 2012-2013. Fuente: Moda y cubismo (19 de febrero de 2012). *Viste la Calle*.42

<https://vistelacalle.com/moda-y-cubismo/>

Ilustración 35. Colección Resort, Óscar de la Renta, 2012.43

Fuente: De la Renta, Ó. (2012). Colección Resort. *Vogue Runway*. <https://www.vogue.com/fashion-shows/resort-2012/oscar-de-la-renta/slideshow/collection#13>

Ilustración 36. Colección otoño-invierno, Amaya Arzuaga, 2011-2012.44

Fuente: Arzuaga, A. (2011). Otoño/invierno. *Harper's Bazaar*. <https://www.harpersbazaar.com/es/pasarelas/otono-invierno-2011-2012/g119009/amaya-arzuaga-madrid-119009/>

Ilustración 37. *Rayures*, Sonia Delaunay, 1928.44

Fuente: Delaunay, S. (1928). *Rayures: seis dibujos mateados juntos*. Mutual Art. <https://www.mutualart.com/Artwork/RAYURES--SIX-DRAWINGS-MATTED-TOGETHER/A883AA8D6D6E659F>

Ilustración 38. A la izquierda: *El desnudo amarillo*, Sonia Delaunay, 1908. A la derecha: *Jóven finlandesa*, Sonia Delaunay, 1907.47

Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, S. (1908). *Desnudo amarillo*. TATE. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/sonia-delaunay>

Delaunay, S. (1907). *Jóven finlandesa*. Fuente: Fuente: Dutchting H. (1994). *Delaunay*. Hohenzollernring: Taschen, 13.

Ilustración 39. *Philomène*, Sonia Delaunay, 1907.47

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 21.

- Ilustración 40. A la izquierda: *Disco simultáneo*, Robert Delaunay, 1913. A la derecha: *Prismas eléctricos*, Sonia Delaunay, 1914.48
 Delaunay, R. (1913). *Disco simultáneo*. Fuente: Wikiart (s.f.). <https://www.wikiart.org/en/robert-delaunay/premier-disque>
 Delaunay, S. (1914). *Prismas eléctricos*. Fuente: Wikiart (s.f.). https://arthive.com/es/soniadelaunay/works/376217~Prismas_electricos
- Ilustración 41. *El Bal Bullier*, Sonia Delaunay, 1913.49
 Fuente: Wikiart (s.f.). Sonia Delaunay. <https://www.wikiart.org/en/sonia-delaunay/the-ball>
- Ilustración 42. *El Bal Bullier*, Sonia Delaunay, 1913.49
 Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 41.
- Ilustración 43. *Contrastes simultáneos*, Sonia Delaunay, 1913.50
 Fuente: Alarcó, P. (s.f.). Museo Thyssen Bornemisza. <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/delaunay-sonia/contrastes-simultaneos>
- Ilustración 44. A la izquierda: *Dubonnet*, Sonia Delaunay, 1914. A la derecha: *Estudio para Zénith*, Sonia Delaunay, 1914.51
 Fuentes de izquierda a derecha:
 Delaunay, S. (1914). *Dubonnet*. Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dubonnet>
 Delaunay, S. (1914). *Estudio para Zénith*. Millon. <https://www.millon.com/catalogue/vente2393-ecole-de-paris-/lot104-sonia-delaunay-gradizhsk-paris->
- Ilustración 45. *La prosa del Transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*, Sonia Delaunay y Blaise Cendrars, 1914.52
 Fuentes de izquierda a derecha
 Cendrars, B. y Delaunay, S. (1914). *La prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*. TATE. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/delaunay-prose-on-the-trans-siberian-railway-and-of-little-jehanne-of-france-p07355>
 Cendrars, B. y Delaunay, S. (1914). *La prosa del transiberiano y de la pequeña Jehanne de Francia*. Bonillas R. (s.f.). La prosa del transiberiano, de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. GASTV. <https://gastv.mx/la-prosa-del-transiberiano-de-blaise-cendrars-y-sonia-delaunay/>
- Ilustración 46. Logotipo, Casa Sonia, Sonia Delaunay, 1919.53
 Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 94.
- Ilustración 47. *Cantaoras de flamenco (Gran flamenco)*, Sonia Delaunay, 1915.54
 Fuente: Cuadrado, L. (29 de julio de 2017). Exposición en el Thyssen: Sonia Delaunay. Arte diseño moda. *Revista Atticus*. <https://revistaatticus.es/2017/07/29/exposicion-en-el-thyssen-sonia-delaunay-arte-diseno-moda>
- Ilustración 48. *Naturaleza muerta portuguesa*, Sonia Delaunay, 1916.54

Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza (16 de septiembre de 2017). Facebook. <https://www.facebook.com/MuseoThyssen/posts/pfbid02MgwQG7FLxzPdGDdBHQvM3EqWFkrq93Rx9f957w5ZYAnmaQoogwCQCx4FYpxegidg>

Ilustración 49. A la izquierda: *Taberna Los Gabrieles*, Luis Agromayor. A la derecha: *Cantaores de flamenco (Gran flamenco)*, Sonia Delaunay, 1915.55

Fuentes de izquierda a derecha:

Agromayor, L. (s. f.). *Taberna Los Gabrieles*. Osorio, C. (3 de mayo de 2010). *Caminando por Madrid*. <https://caminandopormadrid.com/taberna-los-gabrieles>

Delaunay, S. (1915). *Cantaores de flamenco (Gran flamenco)*. Gassner, H. y Koep, D. (2009). *Danza de Colores. El ojo y la abstracción de Nijinsky*. *Artmap*.

<https://artmap.com/hamburgerkunsthalle/exhibition/dance-of-colours-nijinskys-eye-and-abstraction-2009>

Ilustración 50. *Niña con sandías*, Sonia Delaunay, 1915.56

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 92.

Ilustración 51. *Objetos simultáneos*, Sonia Delaunay, 1915-1916.57

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 68.

Ilustración 52. Entrada del Petit Casino decorada, Sonia Delaunay, 1919.57

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 91.

Ilustración 53. Decorado Petit Casino, Sonia Delaunay, 1919.58

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 91.

Ilustración 54. A la izquierda: Comedor de la señorita de Calvo decorado, Sonia Delaunay, 1920. A la derecha: Comedor de un apartamento de Madrid decorado, Casa Sonia, 1919-1920.58

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 96.

Ilustración 55. Un rincón estilo Sonia del hall del palacio de los marqueses de Amboage, Blanco y Negro, 1920.59

Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 18.

Ilustración 56. A la izquierda: *La bailaora*, Sonia Delaunay, 1916. A la derecha: Exposición, Robert y Sonia Delaunay, 1919.60

Fuentes de izquierda a derecha:

Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *La bailaora. Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 73.

Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). Exposición, Robert y Sonia Delaunay. *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 66.

Ilustración 57. Exposición de creaciones, Casa Sonia, 1919.60
 Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 98.

Ilustración 58. Artículo "La vida artística: exposiciones en Madrid", Silvio Lago, 1921.61
 Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 97.

Ilustración 59. A la izquierda: Diseño para la cubierta del catálogo de la exposición en la NYA Konstalleriet de Estocolmo, Sonia Delaunay, 1916. A la derecha: Diseño para la cubierta del catálogo de la exposición en Estocolmo, Sonia Delaunay, 1916.62

Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, S. (1916). Diseño para la cubierta del catálogo de la exposición en la NYA Konstalleriet de Estocolmo. Galerie Le Minotaure (6 de junio de 2020). <https://galerieleminotaure.net/fr/artist/delaunay-sonia/>

Delaunay, S. (1916). Diseño para la cubierta del catálogo de la exposición de 1916 en Estocolmo. Colección privada. Hoy es arte (3 de julio de 2017). <https://www.hoyesarte.com/evento/sonia-delaunay-vanguardia-pictorica-y-moda/attachment/sonia-delaunay/>

Ilustración 60. Diseños para cubierta de la revista Vogue, Sonia Delaunay, 1916.62
 Fuente: Google. Pinterest. <https://www.pinterest.es/pin/371758144227908462/>

Ilustración 61. A la izquierda: Diseño de tejido simultáneo 205, Sonia Delaunay, 1927. A la derecha: Diseño con carta de color, Sonia Delaunay, 1927.63
 Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 161.

Ilustración 62. *Colcha de cuna*, Sonia Delaunay, 1911.65
 Fuente: Duchting, H. (1994). *Delaunay*. Hohenzollernring: Taschen, 9.

Ilustración 63. A la izquierda: *Vestido simultáneo*, Sonia Delaunay, 1914. A la derecha: *Chaleco simultáneo*, Sonia Delaunay, 1914.66
 Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, S. (1914). *Chaleco simultáneo*. Centre Pompidou, París. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 42.

Delaunay, S. (1914). *Vestido simultáneo*. Piña, B. (19 de julio de 2017). Sonia Delaunay: Una pionera del color. *El mundo*. <https://www.elmundo.es/metropoli/arte/2017/07/19/596ca9c0268e3ed74c8b458f.html>

Ilustración 64. A la izquierda: Lubov Tchernicheva, con el Vestido de Cleopatra, Sonia Delaunay, 1918. A la derecha: Figurín de la momia para el ballet, Sonia Delaunay, 1918.67
 Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, S. (1914). *Chaleco simultáneo*. Centre Pompidou, París. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 86.

Delaunay, S. (1914). *Chaleco simultáneo*. Centre Pompidou, París. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 109.

Ilustración 65. Figurín con la firma "Sonia", Sonia Delaunay, 1918.67
Fuente: *El Fígaro* (19 de agosto de 1918). Madrid: Elegancias, 18.

Ilustración 66. Sonia Delaunay rodeada de sus creaciones, cojines, bordados, cajas pintadas y tejidos, Sonia Delaunay, 1915.68
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 17.

Ilustración 67. *Vestidos de niños*, Sonia Delaunay, 1920.68
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 116.

Ilustración 68. *Cinco modelos de vestidos para niños*, Sonia Delaunay, 1920.69
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 117.

Ilustración 69. A la izquierda: Sonia Delaunay con sombrilla, sombrero y chaqueta diseñados por ella, Sonia Delaunay, 1918. A la derecha: *Chaqueta*, Sonia Delaunay, 1928.70
Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay S. (1918). Sonia Delaunay con sombrilla, sombrero y chaqueta diseñados por ella. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 101.

Delaunay S. (1928). *Chaqueta*. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 119.

Ilustración 70. Diseño 253 Collage de gouache sobre papel vegetal sobre papel, Sonia Delaunay, 1928-1931.70
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 193.

Ilustración 71. Las hijas de los marqueses de Urquijo con túnicas, sombreros y sombrillas de rafia, Sonia Delaunay, 1920.71
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 102.

Ilustración 72. Publicidad Godau-Guillaume-Arnault en L'Officiel de la couture et de la mode de París n.º 43 y 44, Simultané, 1925.72
Fuente: Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 157.

Ilustración 73. A la izquierda: *Vestidos simultáneos*, Sonia Delaunay, 1925. A la derecha: *Abrigo para Gloria Swanson*, Sonia Delaunay, 1925.74
Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, S. (1925). *Vestidos simultáneos*. TATE (2015). The EY exhibition Sonia Delaunay. <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/sonia-delaunay>

Abrigo para Gloria Swanson, Sonia Delaunay, 1925. Exit-express (4 de julio de 2017). <https://exit-express.com/sonia-delaunay-arte-diseno-y-moda/217947-944-757/>

Ilustración 74. A la izquierda: *Madame Mandel*, Robert Delaunay, 1923. A la derecha: *Chaqueta*, Sonia Delaunay, 1924.74

Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay, R. (1923). *Madame Mandel*. Meisterdrucke. <https://www.meisterdrucke.uk/fine-art-prints/Robert-Delaunay/1200998/Portrait-of-Madame-Mandel,-1923..html>

Delaunay, S. (1924). *Chaqueta*. Les Arts décoratifs, París. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 143.

Ilustración 75. A la izquierda: Lizica Codreano con el traje de Pierrot-Relámpago, Sonia Delaunay, 1926. A la derecha: *Dibujo Le P'tit Parigot – El Pierrot Relámpago*, Sonia Delaunay, 1926.75

Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay S., (1926). Lizica Codreano con el traje de Pierrot-Relámpago. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 128.

Delaunay S., (1926). *Dibujo Le P'tit Parigot – El Pierrot Relámpago*. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 129.

Ilustración 76. Traje de Baño innovador de estilo cubista órfico, Sonia Delaunay.76

Fuente: James Cole, D. y Deihl, N., (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King, 149.

Ilustración 77. *Ritmo Color*, Sonia Delaunay, 1965.77

Fuente: Museo Reina Sofía. <https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/rythme-couleur-ritmo-color>

Ilustración 78. Sonia Delaunay con sus obras pictóricas, Sonia Delaunay, s.f.77

Fuente: CIRCARQ (13 de octubre de 2020). Sonia Delaunay y el color. <https://circularq.wordpress.com/2020/10/13/sonia-delaunay-y-el-color-1885-1979/>

Ilustración 79. De izquierda a derecha: Looks de las colecciones prêt-à-porter otoño, Emporio Armani, Altuzarra y CFCL, 2022.79

Fuente: Borrelli-Persson, L. (13 de abril de 2022). 100 Years on, Designers Are Still Learning From Sonia Delaunay's Optimistic Use of Color. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/100-years-on-designers-are-still-learning-from-sonia-delaunays-optimistic-use-of-color>

Ilustración 80. A la izquierda: Dos looks de las colecciones prêt-a-porter otoño, Stella McCartney y Roksanda, 2022. A la derecha: Sonia Delaunay en su estudio, Sonia Delaunay, 1924.80

Fuentes de izquierda a derecha:

Stella McCartney y Roksanda, (2022). Dos looks de las colecciones prêt-a-porter otoño. Borrelli-Persson, L. (13 de abril de 2022). 100 Years on, Designers Are Still Learning From Sonia Delaunay's

Optimistic Use of Color. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/100-years-on-designers-are-still-learning-from-sonia-delaunays-optimistic-use-of-color>

Delaunay S., (1924). Sonia Delaunay en su estudio. Borrelli-Persson, L. (13 de abril de 2022). 100 Years on, Designers Are Still Learning From Sonia Delaunay's Optimistic Use of Color. *Vogue*.

<https://www.vogue.com/article/100-years-on-designers-are-still-learning-from-sonia-delaunays-optimistic-use-of-color>

Ilustración 81. A la izquierda: Diseño de bufanda en gouache, Sonia Delaunay, 1923. A la derecha: Diseño de tejido nº6, Sonia Delaunay, 1923.80

Fuentes de izquierda a derecha:

Delaunay S., (1923). Diseño de bufanda en gouache. Damase, J. (1991). *Sonia Delaunay: Moda y tejidos*. Thames & Hudson Ltd., 125.

Delaunay S., (1923). Diseño de tejido nº6. Damase, J. (1991). *Sonia Delaunay: Moda y tejidos*. Thames & Hudson Ltd., 145.

Ilustración 82. A la izquierda: Dos diseños de la colección otoño-invierno, Amaya Arzuaga, 2012. A la derecha: *Diseño de tejido simultáneo 50*, Sonia Delaunay, 1924.81

Fuentes de izquierda a derecha:

Arzuaga A., (2012). Dos diseños de la colección otoño-invierno. Loscos, L. (6 de marzo de 2012). Del cubismo al orfismo, Amaya Arzuaga conquista París con su cuarta colección. *Fashion Network*.

<https://es.fashionnetwork.com/news/Del-cubismo-al-orfismo-amaya-arzuaga-conquista-paris-con-su-cuarta-coleccion,238595.html>

Delaunay S., (1924). *Diseño de tejido simultáneo 50*. Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza, 182.

Bibliografía

- Abel, T. (6 de junio de 2020). 1948-49 – Gilbert Adrian, Dinner Dress. *Fashion History Timeline*. <https://fashionhistory.fitnyc.edu/1948-49-adrian-dinner-dress/>
- Alarco, P. (s.f.). The Parc at Carrières-Saint-Denis. *Thyssen Bornemisza*. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/braque-georges/parc-carrieres-saint-denis#tab-pane-1>
- Arnaldo, J. (1989). *Las vanguardias históricas*. Madrid: Historia 16.
- Bernárdez, C. (1994). *Historia del Arte. Primeras Vanguardias*. Barcelona: Planeta.
- Bolaño, E. (5 de noviembre de 2017). Vestido de Popova. Una nueva moda para un nuevo país. *HA!* <https://historia-arte.com/obras/vestido-de-popova>
- Bonillas, R. (s.f.). La prosa del transiberiano, de Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. *GASTVV*. <https://gastv.mx/la-prosa-del-transiberiano-de-blaise-cendrars-y-sonia-delaunay/>
- Borrelli-Persson, L. (13 de abril de 2022). 100 Years on, Designers Are Still Learning From Sonia Delaunay's Optimistic Use of Color. *Vogue*. <https://www.vogue.com/article/100-years-on-designers-are-still-learning-from-sonia-delaunays-optimistic-use-of-color>
- Calvo Serraller, F. (2014). *El arte contemporáneo*. Barcelona: Taurus.
- Chadwick, W. (1988). *Women artists and the politics of representation*. En A. Raven, C. Langer, y J. Frueh (Eds.), *Feminist Art Criticism* (pp. 170-171). New York: Routledge.
- Copland, M. (11 de octubre de 2022). Picasso y Chanel: una amistad de arte y moda de vanguardia. *OHLALÁ*. <https://www.somosohlala.com/guia-ohlala/movida-cultural/picasso-y-chanel-una-amistad-de-arte-y-moda-de-vanguardia-nid11102022>
- Diamond (s.f.). *The MET*. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/155684>
- Diseños para la moda soviética. *HA!* <https://historia-arte.com/obras/disenos-textiles-de-varvara-stepanova>
- Delaunay, S. (1978). *Nous irons jusqu'au soleil*. Francia: R. Laffont, Ed.
- Düchting, H. (1994). *Delaunay*. Hohenzollernring: Taschen.
- Elegancias (19 de agosto de 1918). *El Fígaro*, 18. <https://hemerotecadigital.bne.es/hd/es/viewer?id=d814caa8-8d38-4f5b-89b3-aa1b58d36a22&page=18>
- El Salón des Indépendants de 1911 (s.f.). *Historia del Arte*. <https://www.historiadelarte.us/las-vanguardias/el-salon-des-independants-de-1911/>
- Eugène Chevreul, M. (1860). *On the law of simultaneous contrast of colours, and its applications in the arts*. Londres: Henry G. Bohn (Ed.). [https://www.google.es/books/edition/The Principles of Harmony and Contrast o/LIMOAAAAQAAJ?hl=en&gbpv=0](https://www.google.es/books/edition/The_Principles_of_Harmony_and_Contrast_o/LIMOAAAAQAAJ?hl=en&gbpv=0)
- Epps, P. (marzo de 216). Prose on the Trans-Siberian Railway and of Little Jehanne of France. *TATE*. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/delaunay-prose-on-the-trans-siberian-railway-and-of-little-jehanne-of-france-p07355>

- Esteban Leal, P. (s.f.). Dubonnet. *Museo Reina Sofía*.
<https://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/dubonnet>
- Fundación Mapfre (2009). *La danza de los colores. En torno a Nijinsky y la abstracción*. Madrid: Fundación Mapfre, Instituto de Cultura.
- Gardinetti, M. (19 de enero de 2013). Manifiesto del Cubismo 1913. *Tecne*.
<https://tecne.com/biblioteca/manifiesto-cubismo/#:~:text=Nos%20acostumbramos%20pronto%20a%20la,garantiza%20en%20absoluto%20la%20victoria>
- Gombrich, E. H. (1995). *La historia del arte*. Londres: Phaidon.
- Grosenick, U. (2003). *Mujeres artistas de los siglos XX y XXI*. Colonia: Taschen.
- Humphreys, R. (2000). *Futurismo. Movimientos en el Arte Moderno*. Ediciones Encuentro.
- Hyung Jeong, D. (s.f.). Varvara Stepanova. Russian, 1894–1958. *MOMA*.
<https://www.moma.org/artists/5643#fn:1>
- Igra, C. (17 de agosto de 2016). Sonia Delaunay. *The Art Story*.
<https://www.theartstory.org/artist/delaunay-sonia/>
- James Cole, D. y Deihl, N., (2015). *The History of Modern Fashion*. Londres: Laurence King.
- Loscos, L. (6 de marzo de 2012). Del cubismo al orfismo, Amaya Arzuaga conquista París con su cuarta colección. *Fashion Network*. <https://es.fashionnetwork.com/news/Del-cubismo-al-orfismo-amaya-arzuaga-conquista-paris-con-su-cuarta-coleccion,238595.html>
- Luque Magañas, R. (2022). Los diálogos entre las vanguardias artísticas y la moda. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, n.º 150, 171-194.
<https://doi.org/10.18682/cdc.vi150.5543>
- Mantle (6 de noviembre de 2002). Victoria and Albert Museum.
<https://collections.vam.ac.uk/item/O69324/mantle-paul-poiret/>
- Marino, A. (17 de febrero de 2019). Cubismo. *Historiando*. <https://historiando.org/cubismo/>
- Mas Casals, C. (24 de marzo de 2021). Diseños textiles de Varvara Stepanova
- Morillas, M. (18 de agosto de 2017). Sonia Delaunay: la artista que se pasó a la moda. *El Español*.
https://www.elespanol.com/corazon/estilo/planes/20170724/233727353_0.html
- Nieto Alcaide, V. y Tussel García, G. (2016). La vanguardia y el color. En M.ª Dolores Antigüedad del Castillo-Olivares, V. Nieto Alcaide, G. Tussel García y M. Alonso Riveiro, *La vanguardia fragmentada. Arte del siglo XX* (pp. 15-42). Editorial Centro de Estudios Ramón Areces.
<https://www.cerasa.es/media/areces/files/book-attachment-2731.pdf>
- Preckler, A. M. (2003). *Historia del Arte Universal de los siglos XIX y XX*. Tomo II. Madrid: Editorial Complutense.
- Ruiz del Árbol, M., Godefroy, C., y De Leeuw-de Monti, M. (2017). *Sonia Delaunay. Arte, Diseño y Moda*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemisza.
- Ruiz, N. (29 de marzo de 2017). Sonia Delaunay: la artista del color & las formas. *Dsigno*.
<https://www.dsigno.es/blog/disenio-de-moda/sonia-delaunay-la-artista-del-color-las-formas>

- Simms, J. (1974). ADRIAN—American Artist and Designer. *Costume*, 8(1), 13-17.
<https://www.eupublishing.com/doi/abs/10.1179/cos.1974.8.1.13?journalCode=cost>
- Umberto, B., Carlo, C., Luigi, R., Giacomo, B., y Gino, S. (1910). La pintura futurista: Manifiesto técnico.
- Vasconcelos, A. (mayo de 2010). Sonia Delaunay. Chanteurs Flamenco (dit Grand Flamenco). *Fundación Calouste Gulbenkian*. https://gulbenkian.pt/cam/works_cam/chanteurs-flamenco-dit-grand-flamenco-147900/