



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Geografia  
i Història

# SIMULTANEIDAD CREATIVA: ARTE Y MODA A TRAVÉS DE SONIA DELAUNAY

TRABAJO DE FINAL DE GRADO

Marc Martínez Aguilar

NIUB: 18113340

Àrea: Art de les Primeres Avantguardes

Tutora: Cristina Rodríguez Samaniego

Curso: 2020-2021

Segundo semestre



*Agradecer a mi tutora, Cristina Rodríguez Samaniego, por la guía  
y el asesoramiento en la realización de este trabajo, ya que,  
sin ello, la realización de esta investigación no hubiese  
sido posible en ninguno de los aspectos.*

*Al Centre de Documentació del Museu del Disseny de Barcelona  
por el trato y la facilitación de documentos e información.*

*A mis padres y familia por la confianza y el apoyo,  
ya que sin ellos no hubiese llegado hasta aquí.*



<b>I. INTRODUCCIÓN</b>	<b>7</b>
I.I. Justificación del TFG	7
I.II. Límites del estudio	7
I.III. Objetivos	7
I.IV. Metodología	8
I.V. Criterios de selección de bibliografía	9
I.VI. Estado de la cuestión	9
<b>II. SONIA DELAUNAY: CAMINO HACIA EL DISEÑO</b>	<b>15</b>
II.I. La diseñadora olvidada y París	15
<b>III. SONIA DELAUNAY: LA BÚSQUEDA DEL ARTE TOTAL</b>	<b>17</b>
III.I. Madrid: <i>Casa Sonia</i> y el arte total	17
III.I.I. <i>Cleopatra</i> y las artes escénicas	17
III.I. II. <i>Casa Sonia</i> : el diseño de interiores	18
III.I.III. Consolidación y difusión de la obra textil de Sonia	20
III.II. De vuelta a París: Arte, industria y diseño	21
III.II.I. La industria textil en París	21
III.II. II. Los vestidos-poema de Sonia Delaunay	23
III.II. II. I. Las <i>robes-poèmes</i> y <i>robes à poème</i>	25
III.II. II. II. Los poetas de las <i>robes à poème</i>	26
<b>IV. SONIA DELAUNAY: DISEÑOS GEOMÉTRICOS, COLOR Y TEXTIL</b>	<b>30</b>
IV.I. La moda simultánea	30
IV.II. Los tejidos simultáneos	33
IV. III. Color, diseño textil y Metz & Co	35
<b>V. CONCLUSIONES</b>	<b>38</b>
<b>VI. ANEXOS. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA</b>	<b>41</b>
<b>VII. BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA</b>	<b>86</b>

*On the dress she has a body.*

*The woman's body has as many bumps as my skull*

*Glorious if you are incarnate*

*With Wit*

*The tailors do a stupid job*

*Just like phrenology*

*My eyes are kilos weighing down the sensuality of women.*

*Everything that bumps progresses into depth*

*The stars penetrate the sky.*

*The colours disrobe in contrast.*

*'On the dress she has a body'*

*Beneath the heather's arms*

*Shade halfrooms and pistils*

*When the water flows into the back with its blue-green shoulder-blades*

*And the double conchs of the breasts passing beneath*

*the bridge of rainbows*

*Belly*

*Discs*

*Sun*

*And the perpendicular cries of the colours fall on to the thighs*

*Saint Michael's sword*

*There are hands stretching out*

*In the train there is the beast, all the eyes, all the fanfares,*

*all the customs of the Bal Bullier*

*And on the hip*

*The signature of the poet.*



## I. INTRODUCCIÓN

### I.I. Justificación del TFG

En primer término, este tema ha sido escogido debido a que abre la posibilidad de crear un discurso a través de un aspecto no estudiado dentro del mismo grado, como es el diseño de moda y, por consiguiente, una relación de éste con el arte dentro del contexto de las primeras vanguardias europeas. Por lo que, el personaje de Sonia Delaunay, gracias a su carrera multidisciplinar, permite trabajar esta área ampliamente.

Por otro lado, Sonia Delaunay no ha sido objeto de estudio en ninguna de las asignaturas del grado, por lo que me interesó conocer su vida a través de su obra y poder profundizar en una artista mujer que no habría tenido la posibilidad de estudiar si no fuese por esta investigación.

Finalmente, mi interés personal hacia el mundo de la moda me hizo ver ciertas relaciones entre arte y moda en diferentes colecciones tanto de alta costura como *prêt-à-porter*<sup>1</sup> que hacían referencia a artistas de las vanguardias, así como el revival de Alla Malomane de la firma Sonia Delaunay; que me hicieron considerar profundizar en la relación de arte-moda y la figura de Delaunay.

### I.II. Límites del estudio

Los límites de este estudio son divididos en dos bloques marcados por los límites cronológicos, así como límites temáticos.

Primeramente, los límites cronológicos de los contenidos que son recogidos en esta investigación abarcan desde los primeros inicios en el mundo del diseño por parte de Sonia Delaunay, siendo estos situados en la década de 1910 y, 1950. Abordando el segundo bloque de la investigación, los límites temáticos son dispuestos de manera que, quedan fuera de la investigación obras pictóricas de la artista, centrándose únicamente en el desarrollo de obras del orden del diseño. Sin embargo, dentro del estudio, si se considera el uso de material pictórico para ejemplificar las obras textiles de Sonia Delaunay, ya que muchas de éstas son impresas a su vez en el lienzo.

### I.III. Objetivos

Mediante la búsqueda bibliográfica y la realización de un estado de la cuestión, se propone establecer un diálogo discursivo tratando las facetas de Sonia Delaunay como artista total<sup>2</sup>, emprendiendo así un recorrido alrededor de una carrera paralela a la pictórica, siendo la del diseño. Para ello se propone la exposición de diferentes obras para el desarrollo dicho diálogo, donde se muestra esta faceta de la vida de Sonia Delaunay según un marco cronológico.

Dado que el discurso propuesto aborda la faceta de diseñadora de moda de Sonia, un objetivo de esta investigación es exponer los cómo y porqué Sonia llegó a convertirse en diseñadora de moda; por lo que, para

---

<sup>1</sup> *Prêt-à-porter* o *ready to wear*, es una expresión que significa textualmente Listo para llevar. Dicha expresión se refiere a las prendas de moda producidas en serie con patrones que se repiten en función de la demanda; es por tanto la moda que se ve en la calle a diario

<sup>2</sup> Se dispone a emplear esta nomenclatura de "artista total" según la definición que Marta Ruiz del Árbol da en la obra RUIZ DEL ÁRBOL. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2017. Concibiendo a Sonia Delaunay como artista total en el sentido del legado y conreo artístico que ejerce en diferentes artes.



conseguir este objetivo, resulta necesaria la exposición de su paso por diferentes aspectos del diseño como es el diseño de interiores, de vestuario o editorial.

Siguiendo esta línea, se propone abordar la relación y conexión que Sonia crea entre las artes, diferenciadas en disciplinas a lo largo de la historia. Por otro lado, se propone explorar el significado de su obra en relación con los acontecimientos sociales y la cotidianidad, estableciendo una conexión entre arte-vida en el marco del diseño.

Consecuentemente, esta investigación pretende plantear la figura de Sonia Delaunay como artista única en su sentido más amplio, dejando de lado conversaciones centradas en su marido Robert, que relegan a Sonia en un segundo plano. Aunque, a su vez, se propone averiguar como el matrimonio entre ambos influye en la obra de diseño de Sonia Delaunay.

#### I.IV. Metodología

El enfoque principal de la investigación ha sido el de una visión constitutiva dentro la Historia del Arte y del Diseño, en el que, mediante la búsqueda bibliográfica de material de carácter sociológico, artístico y de diseño, se propone el desarrollo de un discurso que exponga la importancia de Sonia Delaunay como artista total.

De la lectura del material bibliográfico se extraen los aspectos que se ven reflejados en la investigación: de que forma el desarrollo en el mundo del diseño de Sonia Delaunay, junto con su proliferación en el marco pictórico, configuraron un acontecimiento dentro del mundo de la moda y cómo éste fue concebido por la sociedad en la época – a través de diarios, y publicaciones coetáneas al desarrollo de la obra – y cómo autores lo manifiestan.

En base a lo previamente expuesto, para conseguir un discurso coherente y cohesionado, la revisión de diferentes perspectivas de la carrera de Sonia Delaunay en diferentes campos de estudio como los sociales, la historia del vestido y la moda, además de la decoración y el diseño textil, sustentan la base de esta investigación.

Gran parte de la bibliografía recogida resultan monografías de la vida y obra de Sonia Delaunay, además de libros especializados en la técnica o la relación de Sonia con el material textil. Sin embargo, parte de la información recae en la presencia de certificados de patentes, actas del registro mercantil, artículos de periódicos, así como de diferentes memorandos de empresa que facilitan en gran medida el conocimiento de la proliferación del negocio Delaunay, así como su carrera como diseñadora de moda; junto con fotografías de época de vestidos que grandes personalidades llevaron o diarios y correspondencia de Sonia con sus clientes. Todos esos ejemplos y varios más resultan de un valor incalculable para realizar la investigación, que no sería posible sin la conservación de la gran mayoría de dichos documentos de época de la mano del Fond Delaunay del MNAM de París.

Seguidamente, las citas son expuestas en castellano con traducción del autor; a diferenciar los versos de los poemas presentados, los cuales tienen su formato original en el texto y su respectiva traducción al castellano en su nota a pie de página.

La presentación del apartado bibliográfico se ha configurado de manera que se propone aunar tanto las publicaciones de diarios y periódicos como libros empleados para el desarrollo de esta investigación; siguiendo un orden alfabético descendente.

Consecuentemente, debido a la presencia de palabras extranjeras y técnicas, se ha decidido la presentación de éstas mediante el uso de cursivas.

Toda la documentación gráfica que se reúne en esta investigación tiene su completa agrupación en el apartado VI. ANEXOS: DOCUMENTACIÓN GRÁFICA que tiene su representación en el cuerpo con su citación y redirección a la página en la que esta se encuentra en el anexo, siguiendo el ejemplo: [fig. X, anexo p.Y].

#### I.V. Criterios de selección de bibliografía

En lo referente a los criterios de selección bibliográfica, en su inicio, la investigación se dividió en diferentes bloques temáticos sobre los cuales realizar una búsqueda bibliográfica, a mencionar: vida de Sonia Delaunay y Robert Delaunay, contexto de las vanguardias europeas, historia de la moda, obra textil de Sonia Delaunay y finalmente, textos documentales de época como diarios, periódicos o revistas, que sostuviesen la conversación entre las diferentes fuentes secundarias junto con éstas, distinción de la cual surge el índice de este trabajo.

#### I.VI. Estado de la cuestión

La bibliografía de Sonia Delaunay es de un tamaño considerable, donde se encuentran tanto monografías de su vida como bibliografía específica de su obra. Puede decir que, de toda esta bibliografía de Sonia Delaunay, la que es de una dimensión superior es la dedicada al simultaneísmo.

Cabe decir que la mayoría de las publicaciones sobre Sonia Delaunay, como artista internacional, están presentadas en diferentes lenguas, siendo el francés, inglés y holandés los idiomas más conreados. En primera instancia, los títulos que tratan la figura de Sonia Delaunay de una forma genérica son aquellos que tratan el fenómeno de las vanguardias, y los movimientos habidos bajo esta etapa artística.

En lo referente a los títulos monográficos sobre la figura de Sonia, se encuentran diferentes puntos de vista, así como perspectivas de su obra, debido a la diversa producción artística de la propia artista. Estas monografías están centradas en la propuesta del simultaneísmo, reflexionando sobre su estética, así como de la importancia del color y las formas en las diferentes tipologías que Sonia trabaja a lo largo de su vida. Estas monografías suelen abordar, primordialmente, la pintura de Sonia Delaunay, dividida en los diferentes periodos de su vida. Por otro lado, en los diferentes títulos que enfrentan la vida del orden del diseño de Sonia Delaunay también siguen la pauta divisoria entre periodos, de los que más se repiten: la primera estancia en París, el paso por la Península Ibérica, su segunda estancia en París y, finalmente, una etapa comprendida entre los años previos a la IIGM y 1950.

Los catálogos de exposición, a su vez, resultan de una gran utilidad a la hora de reflejar la vida y obra de Sonia Delaunay, permitiendo ver la evolución, desarrollo y difusión de sus obras en el contexto internacional. De igual manera, dichos catálogos de exposición presentan diferentes tipologías de arte. Sin embargo, el denominador común en todos ellos es el simultaneísmo. A su vez, los catálogos de exposición que dan una retrospectiva de Sonia Delaunay son abundantes y actualizados en un periodo corto de tiempo, y de gran valor, ya que permiten vislumbrar los redescubrimientos y nuevas interpretaciones de la obra Delaunay bajo un discurso no explorado o actualizado.

Seguidamente, entre las biografías y autobiografías, la más relevante es el diario personal de Sonia Delaunay recogido en la obra, DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: R. Laffont, 1978. Escrita en francés, esta obra permite ver y sentir de primera mano lo que fue la vida de Sonia y la evolución de su obra, así como los puntos de inflexión de su vida y los condicionantes que dieron lugar a las hazañas de Sonia en el mundo del arte. Siguiendo esta línea, los diferentes diarios personales de personalidades que acompañan a Sonia

Delaunay durante alguna de sus etapas, refuerzan la historia de Sonia Delaunay, ejemplo es el diario de Aga Lahovska o del Marqués de Valdeiglesias.

Por otro lado, aparece la figura de Jacques Damase, publicaciones del cual resultan de las más importantes en el desarrollo de los discursos de Sonia en el mundo de la moda y el diseño. Jacques Damase es uno de los primeros autores en valorar la obra textil y de diseño de la artista, cuando aún no había una bibliografía de este aspecto como tal. La importancia de Damase radica en su desarrollo en los diseños de Sonia, así como de sus materiales textiles, recogiendo toda la información de los artículos de época que trataban los decorados, vestidos y diseños, que Sonia Delaunay creaba, y consolidar un discurso alrededor de ello.

Damase, a su vez, dedica numerosas publicaciones al tratamiento del color en la obra de Sonia Delaunay, aplicándolo a su obra textil y el diseño de moda. Así como publicaciones homenaje a la artista donde recoge sus obras más notorias. Por lo que, puede considerarse la figura de Jacques Damas, como uno de los mayores expertos de la obra textil de Sonia Delaunay.

Tratando las publicaciones bajo la tipología de los catálogos de exposición, se encuentra la obra de Marta Ruiz del Árbol *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2017. Ruiz del Árbol expone una conversación entre la vida pictórica de Sonia Delaunay y sus diseños de moda y textiles, paralelamente. Debido a su reciente concepción, Ruiz del Árbol, reconfigura los discursos previamente realizados y los actualiza, creando una conversación entre las obras pictóricas y los diseños que acercan posturas entre estos dos aspectos de la vida de Sonia Delaunay, sus orígenes, y su desarrollo internacional. Por otro lado, el catálogo de la exposición *Robert i Sonia Delaunay*, del Museo Picasso de Barcelona es una obra que relata, de igual manera, el discurso de evolución y conexión entre artes por parte de Sonia, pero, además, incluye la figura de Robert, exponiendo como ambos se alimentan del trabajo del otro y como se complementan.

Otro título que ha sido una herramienta para el desarrollo del discurso de Sonia como diseñadora de moda es el discurso presentado por Maite Méndez e Inmaculada Hurtado en *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay* el año 2018. Ambas autoras exponen la importancia de los vestidos-poema de Sonia Delaunay y como este suceso se convierte en un acontecimiento internacional en el mundo de la moda y las artes y que supone para la carrera de Sonia. Por otro lado, se trata la interrelación de las artes, debido a que Sonia aúna la poesía y el diseño en un vestido.

Para la configuración de esta investigación, el acceso a todas las publicaciones que tratan la figura de Sonia Delaunay en el mundo del diseño ha resultado de una gran dificultad debido a la situación actual y la disposición de esta bibliografía en países como Francia u Holanda.

Dado que el siguiente trabajo se rige por un marco cronológico, a continuación, se propone continuar con el estudio de las publicaciones y títulos bajo este mismo criterio, de manera que se van presentando las obras a medida que se crea un pequeño avance de la vida y obra de Sonia Delaunay, que posteriormente será tratada.

Las primeras manifestaciones de Sonia Delaunay en la disciplina del diseño se encuentran en el seno parisino de 1912, explica Martine Briand en VVAA. *Robert i Sonia Delaunay (2000-2001)*; siendo la misma, artífice de diferentes objetos decorativos de uso personal y posteriormente encargados por sus visitantes del piso de la Rue des Grands Augustins<sup>3</sup>. De la misma manera, siguiendo el curso del tiempo, 1913 se configura como el año en el que nacen los primeros modelos simultáneos, chalecos y vestidos que el matrimonio portaba en el

---

<sup>3</sup> Domicilio al cual se desplazó Sonia Delaunay junto con Robert Delaunay después de su divorcio con Wilhelm Uhde en 1910. Siendo este piso taller del matrimonio hasta 1935.

Bal Bullier<sup>4</sup>; asimismo, Martine Briand expone como ese mismo año, en ese mismo marco creativo del diseño, Sonia Delaunay explora a su vez el diseño editorial; prueba de ello es la encuadernación de *Les Pâques à New York* de Blaise Cendrars<sup>5</sup>, la ilustración al estarcido<sup>6</sup> del poema de *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France* o las ilustraciones para la revista alemana *Der Sturm*. Junto con sus buscadas gráficas para proyectos de cartelismo publicitario en 1914, como son Dubonnet, Zénith o Chocolat, se puede observar cómo desde los inicios de su carrera artística, Sonia Delaunay exprime su creatividad más allá de lo pictórico.

Hecha esta pequeña puesta a punto para lo que será la obra de Sonia Delaunay en el ámbito que nos ocupa, resulta necesaria la creación de un discurso simultáneo a lo largo de la investigación alrededor de la relación con su marido Robert Delaunay, debido a que su unión tanto matrimonial como artística, hizo que uno se nutriese del otro. De esta manera, para conseguir los objetivos planteados resulta una condición sine qua non la búsqueda e investigación de la bibliografía habida del matrimonio; fuente imprescindible para la investigación es el, previamente mencionado, diario de Sonia, donde quedan recogidas las diferentes vivencias y vicisitudes que el matrimonio enfrentó, así como reflexiones estéticas que resultan reveladoras para el desarrollo de la investigación<sup>7</sup>.

Abandonando esta primera etapa en París, en 1914 el matrimonio considera quedarse en España coincidiendo con sus vacaciones en el país y el estallido de la guerra<sup>8</sup>. De este momento histórico son de gran valía las relaciones epistolares entre el matrimonio Delaunay y Josep Dalmau para realizar una exposición en las Galerías Dalmau; que Pascal Rousseau recoge en *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona* (1995), donde expone con gran detalle esta estancia en España y como, en este contexto, se desarrolla la obra de ambos. Incidiendo en cómo este suceso apoya la creciente vinculación de Sonia con el diseño, se encuentra un escrito de Rousseau donde expone como en 1916 Sonia se dirige a Josep Dalmau para exponer a su vez, junto con la obra pictórica de ambos, un conjunto de objetos de interior dispuestos de una manera totalmente nueva expuesta en unos determinados días con el nombre de “el arte de la mujer”<sup>9</sup>. Gracias a lo expuesto previamente queda constancia de que Sonia continuaba su camino hacia el diseño – aunque en los textos de Rousseau no define que estos fueran textiles o decorativos – como los que previamente Sonia realizó para sus invitados en su estancia en París.<sup>10</sup>

Después de una estada en Lisboa los Delaunay deciden desarrollar su actividad artística en Barcelona, momento crucial para lo que será el desarrollo artístico de Sonia y Robert Delaunay, y es que, en este instante, el matrimonio es víctima de los efectos de la Revolución Rusa (1917) debido a que Sonia deja de percibir las rentas provenientes de Rusia. Este varapalo económico que significó el cese de la retribución de las rentas supuso un cambio sustancial en la manera en que se desarrolló en los años consecuentes la producción artística de Sonia Delaunay.

---

<sup>4</sup> El Bal Bullier fue un salón de baile situado en París, creado por François Bullier a mediados del siglo XIX. Este salón resulta de vital importancia en la figura de Sonia debido a que éste se configura como el lugar donde Sonia presenta por primera vez sus diseños de manera pública, y, a su vez, comienza su reconocimiento como diseñadora.

<sup>5</sup> VVAA. *Robert i Sonia Delaunay* (Catálogo de exposición), Barcelona: Museo Picasso, 2000-2001., p. 25

<sup>6</sup> El estarcido, técnica muy primitiva identificada más recientemente con el estencil, es un tipo de decoración a partir de una plantilla, calco o “tropa” con un dibujo recortado o patrón, método que permite reproducir en serie la imagen representada.

<sup>7</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. París: Robert Laffont, 1978.

<sup>8</sup> Etapa a la cual Rosa M. Martín i Ros nombre como *etapa ibérica* de los Delaunay.

<sup>9</sup> ROUSSEAU, Pascal. *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*. Barcelona, Universitat de Barcelona, Facultat de Belles Arts, «Les Arts i els Artistes», breviarí, núm 5, 1995.

<sup>10</sup> La exposición de los Delaunay en las Galerías Dalmau no se llevó a cabo por lo que resulta crucial ser conocedores de esta información recogida por Rousseau.

La obra de Pascal Rousseau resulta, indudablemente, una fuente primordial para desarrollar lo que fue la vida de Sonia Delaunay en el mundo del diseño, ya que, los datos aportados para la investigación resultan gran parte de la base del diálogo que da narratividad y conecta todos los aspectos de la vida de Sonia Delaunay, tanto sociales, como artísticos.

Ejemplo de la gran importancia del estudio de Rousseau es como, gracias *La aventura simultánea. Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, se puede saber el porqué de su desplazamiento a Barcelona, donde Berthe Delaunay, madre de Robert, tenía una tienda de accesorios y moda, la cual es de sumo valor para el desarrollo como diseñadora de Sonia, siendo ésta el escaparate para difundir sus objetos de arte aplicado, como collares o cajas de bombones que tuvieron un éxito veloz<sup>11</sup>.

De este mismo momento se encuentran los artículos de Joan Sacs i Guillaume Apollinaire titulados «Los Delaunay y la moda del vestir» y «Les réformateurs du costume» respectivamente<sup>12</sup>; donde exponen como iba vestido el matrimonio a el Bal Bullier de París y de la ropa simultánea que portaba Sonia, con colores simultáneos y de diferentes tejidos yuxtapuestos en la misma prenda. Sacs redacta el simultaneísmo de Sonia Delaunay a través de la descripción de la indumentaria que ella misma se confeccionaba. Este dato resulta crucial ya que abre a un diálogo en el que a pesar de que su actividad en el mundo textil en el tiempo comprendido entre 1914 y 1918 es poco conocido o explorado, Sonia podía tener una carrera “simultánea” a la pictórica donde podría seguir creando vestidos.

No será hasta el siguiente año que no se verá por primera vez la obra textil de Sonia Delaunay, y es que, en 1918 Robert y Sonia Delaunay fueron colaboradores de los Ballets Rusos donde Sonia fue la encargada de crear el vestuario de *Cleopatra*. Este suceso desencadenó lo que llevó a que miembros de la aristocracia encargasen vestidos a Sonia Delaunay, así como la decoración del interior de sus casas, como es el ejemplo de la decoración del Petit Casino de Madrid (1919) y el diseño de los vestidos de la primera revista de *La Époque*. Dentro de este contexto se encuentra el diario del Marqués de Valdeiglesias<sup>13</sup>, director de *La Époque*, en el que residen las cartas donde el marqués le realizaba a Sonia encargos de objetos de decoración, como cortinas o cubrecamas, entre el julio de 1918 y diciembre de 1921.

El conocimiento de la obra textil de Sonia en este momento es posible gracias a las fuentes del momento donde periódicos y diarios recogían en sus artículos los vestidos y ropa simultánea creada por Sonia Delaunay, como es el ejemplo de *La Correspondencia de España* o *La Publicidad*.

En el ámbito del tratamiento del color en la obra de Sonia Delaunay se encuentra, nuevamente, Jacques Damase con *Sonia Delaunay: Rhythmes et couleurs* donde define con gran detenimiento el compuesto cromático dentro de las obras textiles de Sonia Delaunay. En este sentido, el diario de la mezzosoprano Aga Lahovska, cliente de la propia artista, permite contextualizar un conjunto de obras que la artista crea bajo el seno de 1918 de las que no se podrían cerciorarse los especialistas.

Gracias al apoyo de la aristocracia española, Sonia Delaunay consiguió crear *Casa Sonia*; de este momento son de gran importancia las publicaciones y conferencias de Beatriz Galindo como *Los creadores de la moda. En el Hotel Ritz.*, donde da una visión de cómo la carrera de Sonia Delaunay como diseñadora se consolidó, ilustrando un desfile de diferentes casas de entre las cuales había vestidos de Delaunay. Ese mismo año Ramon Gómez de la Serna y su artículo en *El Figaro*, otorgaron a Sonia un papel más completo que el de Robert en el

---

<sup>11</sup> WEELEN, Guy. *Los Delaunay en España y Portugal*, Goya, Revista de Arte num. 48, Madrid 1962., p.427

<sup>12</sup> Cabe aclarar que el artículo de Joan Sacs resulta de la copia literaria del publicado por Guillaume Apollinaire en el *Mercur de France* en París de 1914.

<sup>13</sup> Bibliothèque Nationale, Paris, Manuscrits Archives Sonia Delaunay, NAF 25656

movimiento simultaneísta, denominándolo “simultaneísmo de una gama más amplia”. Por otro lado, en su obra *La sagrada cripta de Pombo*, Gómez de la Serna concibe a Sonia Delaunay como una artista total, diciendo: “[...] Hoy Sonia se dedica [...] a decorar habitaciones y personas. Ella que es autora del Prisma eléctrico [...] mezcla la electricidad a sus cosas, ha inventado el biombo eléctrico, la pecera eléctrica y la repisa eléctrica [...] Los capachos los anima Sonia con dos toques de pincel, y su gran novedad son unos paraguas de punto y contera enormes, paraguas que solo se pueden coger por en medio y que hay que llevar debajo del brazo”.<sup>14</sup>

Como se ha ido describiendo, los diarios y periódicos determinaron en parte la posición de la que Sonia Delaunay gozaba dentro de la sociedad, gracias a la promoción de sus trabajos por parte del periódico del Marqués de Valdeiglesias entre otros como *Blanco y Negro*, que describían como Sonia decoraba los interiores de los palacios de la aristocracia más allá de las fronteras españolas.

Entrando en la consolidación de *Casa Sonia* y los diferentes vestidos que fueron creados bajo este nombre, son de vital importancia las fotografías de la propia época donde Sonia Delaunay inmortalizaba sus vestidos, recogidos en publicaciones como *Sonia Delaunay: the live of an artist* de Stanley Baron. En 1921 hay constancia de diferentes artículos que redactan las diferentes actividades profesionales de Sonia Delaunay como diseñadora como es el caso de un artículo de *Blanco y Negro* donde se explica cómo Sonia Delaunay había confeccionado unos vestidos infantiles de organza para las hijas de los marqueses de Urquijo, pintados mediante un sistema que hacía que no se perdiese el color con el lavado. Por otro lado, gracias a la constancia de dos postales dirigidas hacia Robert Delaunay por parte de Guillermo de Torre, es posible conocer que los Delaunay aun residían en Madrid el agosto de 1921, por lo que el cierre de *Casa Sonia* y la salida de los Delaunay de la ciudad madrileña debió ser posterior a ese verano.

Sin embargo, la importancia de Sonia en la ciudad ya era notable, carácter de esta importancia son publicaciones como las de G. de Torre en *Cosmópolis*, la comedia de Isaac Vando Villar y Luis Mosquera *Rompecabezas* o la novela *El movimiento V.P.* de Rafael Cansinos-Assens, junto con los poemas de Edgar Neville.

Dejando la ciudad de Madrid, los Delaunay se instalan en la ciudad parisina buscando nuevas oportunidades para expandir su visión del arte. Donde de antemano de lo que deparará esta estadia de Sonia en París, se encuentra, en 1922 el artículo de Gómez de la Serna donde habla de los vestidos poéticos de Sonia a partir de los poemas que autores como Tristan Tzara le dedican.

Dentro de la segunda etapa en París, se encuentra un momento de experimentación en el que Sonia intenta explorar mediante la indumentaria textil. Es un momento en el que el arte y la industria textil mantienen una relación sostenida a través de intercambios epistolares entre Delaunay y personalidades como Jean Coutrot o Jacques Heim; gracias a las cuales es posible conocer la misión que lleva a cabo Sonia Delaunay a través de su empresa textil, “introducir el arte en la vida cotidiana”<sup>15</sup>. Son estas relaciones epistolares con profesionales de la industria las que dejan entrever como era esta parte activa de Sonia con la industria de la moda y textil.

Gracias a una fotografía reproducida en *L'Amour de l'Art* (núm. 11, noviembre de 1924, p. 371) [fig. 25., anexo p. 65] es posible ver la importancia y éxito que Sonia empieza a tener en la industria textil, ya que la imagen muestra como el arquitecto Gabriel Guévrékian construye una boutique simultánea, mostrando la “presentación

---

<sup>14</sup> GOMEZ DE LA SERNA, Ramon. *La Sagrada cripta de Pombo*, Madrid: Vision Libros, 2005., p.293.

<sup>15</sup> Correspondencia de Jean Coutrot a Sonia Delaunay, 26 de febrero de 1927.

cinemática contrastada<sup>16</sup> en un aparador. Los tejidos que se muestran están dispuestos en un soporte de exposición dinámico, procedimiento el cual patentó su marido<sup>17</sup>.

A través de textos como los de Elisabeth Vitou, André Lothe, Blaise Cendrars, etc., es posible realizar un paso cronológico a través de los hitos que Sonia Delaunay iba adquiriendo en esta segunda etapa en París. Un ejemplo de ello es lo que explica Cendrars en *Sonia Delaunay: ses peintures, ses objets simultanés, ses modes.*, en el que explica el éxito más grande de Sonia en el mes de julio de 1925, que sustenta lo previamente expuesto, donde, con el motivo de la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, se construye una boutique simultánea situada en el 16 del Puente de Alexandre III, asumiendo así una sociedad junto con el modista Jacques Heim i el empresario de marroquinería Girau-Gilbert. Una carta manuscrita de Sonia datada del 20 de marzo de 1925<sup>18</sup> deja constancia de la creación de la apertura, con la marca “Sonia”, de un taller de creación de modelos en el 19 de Boulevard Malesherbes (registro de comercio núm. 313 977, 21 de marzo) junto con la marca “Simultané”.

En la década de los años 30 y años anteriores a ésta, en el documento «Reinassance et commercialisation des métiers artisanaux» Sonia presenta su nueva postura en pos de lo textil, donde sale en defensa de “las labores manuales”, que han caído en el olvido, como el bordado, el ganchillo. Por otro lado, gracias al registro de patentes, es posible datar su última invención, la “tela patrón”<sup>19</sup> que configura el corte conforme al adorno bordado o el estampado. Esto supone un cambio diferencial dentro del mundo de la moda debido a que personalidades como Varvara Stepanova utiliza en su moda constructivista. En 1926, Sonia registra el logotipo rojinegro “Sonia Delaunay”<sup>20</sup>. La correspondencia entre Coutrot y Sonia incluye un memorando datado del 12 de agosto de 1926, donde se exponen las diferentes atribuciones de ambos en relación con su sociedad donde a Sonia se le atribuyen todas las cuestiones relacionadas con la creación, supervisión técnica de la fabricación, así como los contactos directos con los clientes y la interpretación de los deseos y gustos. Por otro lado, Jean Coutrot se encarga de les cuestiones financieras y jurídicas, además de la organización material de los métodos de venta y publicidad.

En 1929 la empresa sufre un cambio en la razón social debido a diferencias entre socios, pasándose a llamar “Tissus Delaunay”, donde los administradores de la nueva sociedad pasarían a ser Jacques Heim, Louis Contamin, R. Lisbonne y Maurice Poulard. Esta transformación, en última instancia, resulta de suma importancia ya que permite ver, a través de la redacción de los balances, las diferentes actividades que Sonia Delaunay lleva a cabo dentro de esos años, en la industria de la moda.

Por otro lado, desde 1924, Sonia Delaunay llevó a cabo un meticuloso registro de sus diseños textiles de sus proyectos personales, así como de colaboraciones con entidades como Metz & Co, junto con apuntes y notas recogidas en sus *Livres noirs*<sup>21</sup>; donde para el momento ya existían un total de 1500 diseños diferentes. A partir de 1940, Sonia añadió otros 500 nuevos, lo que permite ver el desarrollo de su obra en esos años. Cada diseño podía tener varias versiones distintas aplicándose a diferentes técnicas. En los años 1936-1939, gracias a los diarios de Delaunay, es posible observar una nueva faceta creativa de la artista; donde diseña a partir de motivos geométricos, florales y composiciones que recuerdan a las pintadas por Monet.

---

<sup>16</sup> VVAA. *Robert i Sonia Delaunay* (Catálogo de exposición), *Op. cit.*, p.88.

<sup>17</sup> Patente núm. 588 379, Institut National de la Propriété industrielle.

<sup>18</sup> MNAM, Fondo Sonia Delaunay, caja 64, carta manuscrita 24 marzo 1925, núm 231 353. 18 de abril de 1925, núm 212 899.

<sup>19</sup> MNAM, Fondo Sonia Delaunay caja 52, 1<sup>o</sup> s.l.n.d Reinassance et commercialisation des métiers artisanaux”.

<sup>20</sup> MALOCHET, Annette. *Atelier Simultané di Sonia Delaunay 1923-1924*. Milán: Fabri Editori, 1984., p. 72.

<sup>21</sup> Libros encuadernados en tela negra numerados del I al X, que cubren el periodo de 1924-1940.

Después de ese momento surgió la guerra, la cual configuró un momento duro para los Delaunay debido tanto al ámbito económico como por el cáncer de Robert y su huida hacia el sur de Francia; la cual cosa hizo que Sonia tuviese que abandonar sus colaboraciones con Metz & Co en Holanda. Posteriormente a la guerra en sus *Livres noirs*, Sonia deja constancia de la vuelta a la confección de nuevos diseños en 1945, para Jacques Heim; por consiguiente, sus diseños con Metz & Co de esta nueva etapa datan de 1946.

## II. SONIA DELAUNAY: CAMINO HACIA EL DISEÑO

### II.1. La diseñadora olvidada y París

Sarah Stern (1885-1979) nacida en la actual Ucrania, fue acogida por su tío a los siete años. Sarah creció bajo el nombre de Sofía Illinitchna, y es conocida como Sonia Terk por los círculos burgueses de San Petersburgo. En 1904 se traslada a Alemania para estudiar Bellas Artes, y, posteriormente, en 1906 se instala en París. Como expone Godefroy, de este bagaje ruso, “en los primeros tiempos de su relación con Robert Delaunay, Sonia se aleja de la pintura y borda a punto pasado varios tapices. Ese regreso a un arte femenino y secular [...] responde al gran interés de los artistas rusos por las prácticas vernáculas, desde los talleres de Solomenko y Talachkino hasta los objetos populares que colecciona Wassily Kandinsky”<sup>22</sup> El matrimonio Delaunay buscaba un arte que fuera un reflejo de la simultaneidad del mundo, y París reúne todas las características para el desarrollo del simultaneísmo. “La capital francesa inspira a Sonia los estudios de multitudes abocetadas en el boulevard de Saint-Michel, los proyectos publicitarios extraídos de las fachadas de edificios de la ciudad, El Bal Bullier”.<sup>23</sup>

El piso de los Delaunay se convierte en el primer espacio para la exposición de sus obras, donde se reunían cada domingo con la *intelligentsia parisiense*. “Su salón se asimila a una galería de arte y evoca los interiores de la Maison Martine, inaugurados en 1911 por el modisto francés Paul Poiret. [...] Poiret defiende la reunificación de las artes y asocia la nueva moda a las corrientes más innovadoras de la época; con una notable influencia en las artes decorativas, sus salones, en los que los vestidos dialogan con el mobiliario y con los cuadros”.<sup>24</sup>

Sonia confirma este carácter unitario del simultaneísmo y la voluntad de abordar todos los soportes artísticos. “Es lo que pone de manifiesto otra imagen en la que, sobre un fondo calicó blanco, una encuadernación, un vestido y un pequeño velo – lejana referencia a los pintarrajeados de Lariónov – constituyen una prolongación del cuerpo”<sup>25</sup>. [fig. 1., anexo p.41] Las técnicas del *patchwork* y *collage* que utiliza Sonia remiten al cubismo sintético de Braque y Picasso, a la vez que a las formas de cita intertextual de Cendrars y Apollinaire [fig. 2., anexo p.42]. Siguiendo esta línea, Sonia expone en el Salón de Otoño de Berlín de 1913 un conjunto de pinturas, proyectos de carteles, encuadernaciones y objetos domésticos. “Sonia busca el equivalente plástico: más tarde escribirá que “el género menor no fue nunca una frustración artística, sino una expansión libre, una conquista de nuevos espacios [...], la aplicación de una misma indagación”.<sup>26</sup>

Esta implicación de Sonia recuerda al intento de llevar la pintura fuera del lienzo que llevaron a cabo las Arts and Crafts, los talleres Omega y el art Nouveau, que se dedicaron a redefinir un espacio en que convivían la pintura, arquitectura, mobiliario, artes plásticas y moda. A su vez, esta consonancia entre las diferentes artes

<sup>22</sup> GODEFROY, Cécile. En: RUIZ DEL ÁRBOL. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.26.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p.28.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p.30.



recuerda la deuda que la artista tiene con la tradición de su tierra rusa, decorando con textil. “Edmond Courtot, quien constata el renacimiento de los colores en la alta costura, reconoce «la influencia de los pintores modernos, como los vestidos simultáneos de Sonia Delaunay [...], vestidos puros los cuales se adaptan tan bien al nuevo arte decorativo que parecen fundirse con el decorado en el que se presentan»”<sup>27, 28</sup>.

La obra de Sonia se expande hasta el ámbito de la publicidad con el fin de la difusión, en un primer momento, del simultaneísmo, utilizando medios de promoción similares a los de la política futurista. Para este proyecto Sonia Delaunay funda en 1913 Ateliers Simultanés Delaunay donde firma diseños para carteles para las marcas Michelin, Zénith, Chocolat, Dubonnet, etc.

La prenda de vestir simultánea, otro escaparate de la pintura pura, es un vehículo que lleva a las masas el nuevo lenguaje visual [...] el aspecto de construidos que tienen los vestidos, cuyo corte se basa en el color y en nuevos materiales portadores de numerosas gamas cromáticas, responde a la moda de lo decorativo que recogen las revistas especializadas del momento.<sup>29</sup> Los colores que Sonia emplea recuerdan a la Ucrania natal de la artista, dialogando a su vez con la moda que Poiret introduce junto con los llamativos atuendos futuristas. Es en ese contexto, en el que moda, pintura y vanguardia están estrechamente ligadas, es en el que nace el vestido simultáneo, aclamado por Cendrars<sup>30</sup>: “un traje de chaqueta violeta, largo cinturón violeta y verde, blusa arlequín hecha de piezas yuxtapuestas de paño, tafetán, tul, felpa, muaré y pul de seda. El rosa palo dialogaba con el teja, el azul Nattier jugaba con el escarlata”<sup>31</sup> [fig. 3., anexo p.43]

A esta apreciación por el color responde a su vez el atuendo masculino: un abrigo rojo con cuello azul, chaqueta verde, chaleco azul, minúscula corbata roja, pantalón negro, calcetines rojos y zapatos negros y amarillos<sup>32</sup>; como Camille Mauclair explica en crónica de 1913 en *Montjoie!*. En el Bal Bullier, la forma en que la ropa está confeccionada crea movimiento en los colores: “ese abigarramiento de arlequín órfico que viste para escandalizar pero también para ir más lejos que los futuristas de Marinetti, [...] telegrafiaba todas las noches a Milan los detalles de nuestros atuendos, y esas noticias se difundían hasta llegar a influir en el rayonismo de Lariónov y Goncharova [...] y se imitaba incluso entre los futuristas de Moscú, la famosa camisa amarilla de cromo de Mayakovski era el último chisme de nuestras noches locas”<sup>33</sup>. La idea que Robert desarrolla con la serie *Fenêtres* en 1912, donde desarrolla la idea de que el color da la forma, la profundidad, la composición y el tema a la pintura; es extrapolado por Sonia Delaunay al mundo del diseño.

Finalizando este primer apartado se presentan varias citas que arrojan luz sobre la importancia de Sonia Delaunay en el mundo de las artes:

“Creo que a Sonia Delaunay se le penalizó por haberse dedicado a las artes aplicadas” o las artes “menores” [...] “ahora tenemos una sensibilidad distinta y sabemos que un artista se puede dedicar a la pintura y a las artes aplicadas”<sup>34</sup>.

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>28</sup> Como explica Antiff, las reminiscencias coloreadas de la infancia de Sonia en Rusia que se muestran en sus primeras creaciones aplicadas revelan su búsqueda de un arte total en el sentido wagneriano, de los textiles a la arquitectura, ilustrando su voluntad de conseguir que la estética del simultaneísmo penetre en el feminizado ámbito de la cultura popular.

<sup>29</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p. 33.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>31</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Robert Laffont, 1978., p. 36.

<sup>32</sup> *Ibid.*

<sup>33</sup> CENDRARS, Blaise. *Le lotissement du ciel*. Paris: Denöel, 1949., p. 511.

<sup>34</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.15.

“Hay diseñadores que directamente le han rendido homenaje como Ferragamo en 2015, DSquared2, con motivo de la gran retrospectiva sobre Delaunay en París, o Nice Things en septiembre de 2017”<sup>35</sup>

“Como demuestran los gouaches que sirvieron de bocetos para sus textiles, [...] Sonia Delaunay hizo del diseño de moda una manera de expandir sus ideas artísticas transformando a las mujeres que llevaban sus tejidos en una especie de pinturas vivas. [...] Durante más de tres décadas después [...] demostró una versatilidad y creatividad sin límites. Los motivos geométricos que predominan en los años veinte dan paso con el tiempo a un interés creciente por otras formas donde reaparecen las referencias a los motivos vegetales, absolutos protagonistas de su paso por la Península Ibérica”<sup>36</sup>

### III. SONIA DELAUNAY: LA BÚSQUEDA DEL ARTE TOTAL

#### III.I. Madrid: *Casa Sonia* y el arte total

A pesar de que varios autores afirman que ya en su estancia en París Sonia estipulaba la idea de rebasar el ámbito privado y comenzar a crear objetos para un público amplio, no es si no en Madrid cuando Sonia lleva este concepto a cabo. Un gran detonante de esta nueva situación es el giro económico que significa el triunfo de la Revolución de Octubre de 1917, dejando de recibir rentas que le llegaban de San Petersburgo, principal sustento para el matrimonio. Poco tiempo después de este acontecimiento Sonia hizo su primera colaboración en el campo de las artes escénicas como es el vestido de Cleopatra de los Balés Rusos de Serguéi Diághilev, del que más tarde se profundizará, y su primera intervención arquitectónica con la reforma integral del Petit Casino de Madrid en 1919. Además, Sonia en este momento crea también una marca de decoración de interiores, moda y complementos a la que nombró Casa Sonia.

Para Sonia Delaunay, el Madrid de finales de 1917 es sinónimo de desafío. Es el lugar de la gran aventura. Porque aquí, “llevó a la esfera pública muchas de las ideas que habían rondado su cabeza durante los años anteriores y que, en parte, había desarrollado en el ámbito privado. Es un punto de inflexión en el deseo [...] de conquistar nuevos espacios para su arte. Un experimento. Pero un experimento con resultado tan satisfactorio que marcará su devenir muchos años después de haber regresado a Francia”<sup>37</sup>.

#### III.I.I. *Cleopatra* y las artes escénicas

Sonia Delaunay conoce las actividades de Diághilev desde sus tiempos en San Petersburgo y estaba al tanto de los éxitos que había cosechado en París con sus exposiciones y su compañía de danza<sup>38</sup>. Diághilev puso en contacto a Sonia con personalidades como Alfredo Escobar y Ramírez, marqués de Valdeiglesias<sup>39</sup>, que desde ese momento fue un gran promotor de los numerosos proyectos de Sonia. Gracias a éste, el matrimonio comenzó a relacionarse e introducirse dentro de la escena teatral de la ciudad madrileña. A su vez, otra relación que mantienen los Delaunay es la que tienen con Valle Inclán, que afirmaba no poder ayudarles “a causa de mi absoluto desconocimiento en asuntos teatrales”<sup>40</sup>.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p.88.

<sup>37</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.89.

<sup>38</sup> GODEFROY, Cécile. En: RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay, Arte, diseño, moda. Op. cit.*, pp.25-39.

<sup>39</sup> A su vez, el marqués de Valdeiglesias era el director del diario *La Época*, diario el cual fue una gran fuente de difusión de la imagen de Sonia en Madrid y con ella la de sus trabajos.

<sup>40</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.88.

En Londres, Diághilev tenía programada una función para verano de 1918 en el London Colliseum, la cual se trataba de una representación de *Cleopatra* con la escenografía de Léon Baskt. Para este proyecto, Diághilev contó con la ayuda del matrimonio Delaunay, para la confección de los vestidos de los bailarines, encargado a Sonia, y la realización del decorado a Robert [fig. 4., anexo p.44]; convirtiéndose así ésta en la primera experiencia teatral de ambos.

La oportunidad que Diághilev brinda a Sonia hizo que ésta la aprovechara para poner nuevamente el tema de la danza en el centro de sus investigaciones<sup>41</sup> reelaborando su vestido simultáneo de 1913 [fig. 3., anexo p.43] para *Cleopatra*. La bailarina Lubov Tchernicheva [fig. 5., anexo p.45], fue la encargada de portar el vestido; confeccionado como un traje donde el “*patchwork* irregular de su vestido para ir a bailar al Bal Bullier había sido reemplazado por uno simétrico dominado por tres discos de color. Rodeando los senos y el vientre de la bailarina, estos elementos circulares eran la trasposición tridimensional de los prismas eléctricos de 1913 y 1914”.<sup>42</sup> [fig. 6., anexo p.46] El trabajo del vestido, a su vez, tiene una estrecha vinculación con los estudios de los cantaores y bailarines flamencos, donde había expresado pictóricamente los ritmos del canto y del baile a través de los contrastes simultáneos del color<sup>43</sup> [fig. 7., anexo p.47]. Sonia deja constancia de la importancia que tiene para sus obras la cultura flamenca, ya que esos espectáculos la previnieron para “otra aplicación, los trajes para el teatro y el balé; y esa sería mi actividad durante nuestra estancia en España”<sup>44</sup> o también diciendo que, “en Madrid, por las noches, íbamos juntos a escuchar y ver a los mejores artistas flamencos. Los bailes me llegaban más que a Robert”<sup>45</sup>.

Sin embargo, esta prenda goza de poca movilidad. “La bailarina entraba en el escenario como si de una momia se tratase, dentro de un sarcófago y cubierta por unos pañuelos de colores que hacían las veces de vendas. Al retirarlos uno a uno aparecía la figura [fig. 8., anexo p.48]. Con su vestido de fuertes colores, cubierto de perlas y con elementos reflectantes que simbolizaban el nacimiento de la nueva mujer”<sup>46</sup>. A su vez, “aquellos echarpes que cubrían a la faraona [fig. 9., anexo p.49] fueron, además, los primeros tejidos que Sonia Delaunay diseñó y marcan el inicio de su actividad textil, que tanta importancia cobraría algunos años más tarde”<sup>47</sup>.

### III.I. II. *Casa Sonia*: el diseño de interiores

“Abro una *Casa Sonia* de decoración de interiores. En las casas ricas, en los palacios históricos, mando a paseo los alambicados pastelones, los tonos lúgubres, las mortuorias cursilerías”<sup>48</sup>. A través de las intervenciones en el Petit Casino y el teatro Campo Elíseos de Bilbao, la prensa comenzó a diferenciar y reconocer un conjunto de características que nominan el estilo “Sonia”. En este momento, el interés por la decoración aumenta en la capital y se pone de moda.

En julio de 1919 aparece por primera vez el término *Casa Sonia* en el periódico *La Época* del marqués de Valdeiglesias en la que se describía la instalación completa de casa del apartamento de Antonio Monedero, director general de Agricultura<sup>49</sup>. Semanas después de esta mención en el periódico, las marcas “Sonia” y “Delaunay” quedaban registradas en el boletín oficial de la propiedad industrial. Según la descripción que

---

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>43</sup> *Ibid.*

<sup>44</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. *Op. cit.*, p. 13.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> BELLOW, Juliet. «Fashioning Cléopâtre: Sonia Delaunay's New Woman». En *Art Journal*, Verano de 2009, vol. 68., nº 2, pp. 6-25.

<sup>47</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. *Op. cit.*, p.89.

<sup>48</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil*. *Op. cit.*, p. 78,

<sup>49</sup> «La Casa Sonia». En *La Época*, Madrid, 8 de julio de 1919.

aparece, ésta se trataba de “distinguir creaciones artísticas de todas clases entre las que se destacaban objetos de arte o decoración, instalaciones y decoraciones generales de habitaciones y locales”<sup>50</sup>.

Sonia se introduce en el mundo decorativo con el fin de transformar “la banalidad cotidiana y los objetos que la acompañan en un entorno más artístico y elevado”, para ello, todos los objetos habían de conseguir “elear y ennoblecer los instintos del gusto popular hacia ideales más humanos”<sup>51</sup>. Estos objetos decorativos de Sonia son visibles anteriormente en obras presentadas en el Salón de Otoño de Herwarth Walden en 1913 en Berlín, donde había expuestos objetos junto con sus pinturas; por otro lado, también había planeado su exposición en las Galerías Dalmau de Barcelona.

En este momento, “Sonia se lanza a crear objetos [...] los compra en el Rastro y los transforma por el color. Utiliza cacharros populares [...], crea pantallas, cestos llenos de flores de lana”<sup>52</sup>. Estos conceptos de transformación de objetos ya conformados también son presentes en su estada en Portugal. Esta actitud de usar el Rastro para reinventar cada objeto en algo nuevo, propia del dadaísmo o el surrealismo, puede inscribirse también dentro de la estela de Ramon Gómez de la Serna,<sup>53</sup> Ramón Gómez de la Serna había sido uno de los primeros en hablar de su trabajo en una crónica que se publica en *El Figaro* el 23 de octubre de 1918 y probablemente sería por aquellas fechas cuando conociera al matrimonio<sup>54</sup>.

El éxito de Sonia en este ámbito se debía al gusto de todo aquello que venía de París por parte de la burguesía y nobleza local ya que París se había consolidado como un referente de moda y decoración. Debido a esto, el logotipo que figura en las cartas junto al nombre de “Sonia”, por ejemplo, es una estilización de la Torre Eiffel rodeado por uno de sus característicos discos [fig. 10., anexo p.50]. De la misma manera, cuando publicita la casa siempre crea conexión entre las dos ciudades, citando tanto a Madrid como París [fig. 11., anexo p.51]<sup>55</sup>.

Reafirmando estas relaciones e influencias de París en las decoraciones de Sonia, varios autores explican:

“Si yo pudiera reproducir algunos de los interiores decorados por Sonia verían ustedes que no exagero al decir que algunos de sus salones inspiran el deseo de abrir la sombrilla, como si penetráramos en un jardín fantástico bañado por un sol oriental”<sup>56</sup>. Gómez de la Serna, por su parte define como “el temperamento artístico oriental” influía en sus creaciones<sup>57</sup>; o Silvio Lago, describe la sensación que se sentía en los ambientes creados por la artista como si fuese entrar en una especie de “cuento oriental ilustrado por un dibujante de Occidente”<sup>58</sup>.

Además de estas descripciones, *Blanco y Negro* publica dos fotografías de los nuevos interiores del estilo Sonia. Las flores y las frutas que decoraban el Petit Casino [fig. 14., anexo p. 54] se apoderan de los frisos de estas grandes casas madrileñas. Diseños textiles y telas pintadas aparecen en cojines, biombos, cortinas y pantallas que tamizan la luz [fig. 12 y 13., anexo pp. 52-53]<sup>59</sup>. Reforzando esta idea del nuevo estilo Sonia y la modernidad que este supone, resulta aclaradora la comparación del jardín de invierno de los marqueses de Amboage con las imágenes de *Blanco y Negro*. “Frente a los materiales nobles y los colores sobrios, sus ambientes respiraban frescura y color. En ellos optaba además por incluir ya mencionados objetos de artesanía

<sup>50</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.94.

<sup>51</sup> ROUSSEAU, Pascal. «El arte nuevo nos sonríe. Robert y Sonia Delaunay en Iberia (1914-1921)», p. 89.

<sup>52</sup> WEELEN, Guy. «Los Delaunay en España y Portugal». *Op. cit.*, p.427

<sup>53</sup> ALARCÓ, Paloma. «Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal: 1914-1921». En Madrid 2002-2003, p.184.

<sup>54</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.94.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> CONDESA D'ARMONVILLE. «Paginas femeninas. La mujer y la casa moderna». En *Blanco y Negro*, 14 de marzo de 1920., p.36.

<sup>57</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. «Una visita a los esposos Delaunay: El simultaneísmo. M. Roberto Delaunay y Mme. Sonia Terk». En *El Figaro*, 23 de octubre de 1918., p.10.

<sup>58</sup> LAGO, Silvio. «La vida artística en Madrid». En *La Esfera*, 8 de enero de 1921., p.16.

<sup>59</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.97.

popular, como la cerámica o el mobiliario, que se mezclaban con otros elementos en los que se reconocía claramente su huella. Todo ello contribuía a crear ese ambiente como de ensueño que describían sus contemporáneos<sup>60</sup>.

El modo en el que Sonia exponía sus objetos no seguía el modelo típico, ejemplo es la exposición que se celebra en la librería Mateu de Madrid en 1920 o la del Majestic Hall de Bilbao [fig. 15., anexo p. 55]. Las dos muestras se celebraron en espacios en los que habitualmente se exhibe pintura, lo que vuelve a confirmar el estatus de estos objetos<sup>61</sup>. En la librería Mateu se plantea esta exposición como un anticipo de la galería de arte que el matrimonio pensaba abrir en la calle Barquillo<sup>62</sup>.

Antes de volver a Francia, Sonia empieza a desarrollar esta faceta de diseñadora y decoradora de interiores en su ciudad adoptiva, como es el ejemplo del hotel de los condes d'Aux en Neuilly. Su actividad continuaría después con la reforma de la librería dadaísta Au Sans Pareil de Neuilly-sur-Seine en 1922 y también la decoración de su apartamento del boulevard de Malesherbes<sup>63</sup>. Cuando el matrimonio decide volver a París, en la decoración de su apartamento, Sonia decide cubrir las paredes de su nueva casa con los poemas de todos sus amigos [fig. 16., anexo p. 56]. Entre ellos se dispusieron obras de los ultraístas que había conocido en Madrid<sup>64</sup>. "Un día Sonia decora la casa de poemas y a mí me pide uno. Mi castellano iba a lucirse junto a otras lenguas: francés, alemán, chino [...]. Inventé el *Abanico de palabras*, bonito regalo para la entrada del año, regalo propio para una señora, media abanico de plumas, medio abanico de viento, de viento puro y susurrante"<sup>65</sup>.

### III.1.III. Consolidación y difusión de la obra textil de Sonia

En su camino hacia la expansión artística, Sonia no solo se dedica a la decoración durante esta estancia en la ciudad madrileña, sino que también diseña y confecciona diferentes prendas de moda, junto con complementos. Una vez llega a Madrid, Sonia comienza a ser mencionada por la prensa en diferentes reportajes de moda y las secciones femeninas de los periódicos de la época. La artista pudo haber querido seguir los pasos de su suegra, Berthe Delaunay, que, tanto en París como Barcelona, había fundado un negocio de complementos.

En junio de 1918, el diario *Informaciones de Madrid*, la citaba con frecuencia tanto por sus diseños de moda como por sus diseños de interiores<sup>66</sup>; en otra noticia se reproduce el figurín de un modelo firmado como "Sonia" a la venta en la casa de moda Sixta<sup>67</sup> [fig. 17., anexo p. 57], este modelo consiste en una falda con grandes discos en lana marrón, en el centro de los cuales hay pastillas de lana de varios tonos<sup>68</sup> que recuerda a los bocetos de los vestidos simultáneos que Sonia Delaunay crea en los meses previos [fig. 18., anexo p. 58]. "Aunque la prensa de la época se centraría fundamentalmente en hacer referencias a sus decoraciones, las crónicas de los meses siguientes también mencionaban de vez en cuando a su dedicación a la moda femenina, especialmente a la realización de sombreros para playa, pintados a mano"<sup>69</sup>. De este momento

---

<sup>60</sup> *Ibid.*

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.99

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> BORGUES, Cécile. «Sonia Delaunay, Tristan Tzara, Ilizard and others». En Paris-Londres 2014-2015., p.114.

<sup>64</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.99.

<sup>65</sup> GOMEZ DE LA SERNA, Ramon. *Ismos*. Madrid, Biblioteca Nueva, 1931., p. 171.

<sup>66</sup> «Sección femenina. Crónica de modas». En *Informaciones de Madrid*. 18 de junio de 1918

<sup>67</sup> Véase RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.97.

<sup>68</sup> «Elegancias» *El Figaro*, 19 de agosto de 1918, p.18.

<sup>69</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.101.

resultan clarificadoras las fotografías de la propia Sonia llevando sus diseños, [fig. 19., anexo p.59] como sombrillas, chalecos o sombreros de rafia; todo ello decorado por flores pintadas a mano o bordadas en fieltro u otros materiales, que como en sus decoraciones, crean un relato coherente con el estilo pictórico de esta etapa en la península.

A pesar de que no han llegado estos modelos a la actualidad, el Palais Galliera de París conserva en sus fondos una chaqueta de Sonia, datada de 1928 [fig. 20., anexo p.60], con gran semejanza a los diseños de su etapa en España. Esta chaqueta, donada por Madame Anette Jean Coutrot al museo, está confeccionada de manera que combina el bordado con la pintura a mano sobre lino. Esta pieza permite conocer o imaginar, como habrían sido los chalecos y las túnicas de playa que Casa Sonia crea en torno a 1919 y 1920.

Otra fotografía importante es la publicada en *Blanco y Negro* el verano de 1920. En la imagen aparecen las cuatro hijas de los marqueses de Urquijo vestidas con túnicas sombreros y sombrillas de rafia de Casa Sonia [fig. 21., anexo p. 61]. “La artista dio mucha importancia a este encargo en particular, hasta el punto de mencionarlo en sus memorias como un precedente fundamental para cuando, a su regreso a París, decidiera comenzar a vestir a las mujeres de la capital francesa<sup>70</sup>. “Un recuerdo de España me animó a dar el paso [...] Esas cuatro muchachitas del marqués a las que había vestido, [...] En París se me pedía vestuario para el teatro. ¿Y por qué no vestir a las parisienses?”<sup>71</sup>

Sin embargo, el momento clave para la consolidación de la moda de Sonia en el panorama nacional e internacional, se produce con su participación en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales de París de 1925, de la que más adelante se profundizará. Invitada por el diseñador Jacques Heim, muestra sus creaciones en un escaparate del puente de Alexandre III [fig. 22., anexo p. 62]. Fruto de ello es la relación de colaboración que Sonia forja con la empresa Metz & Co, para la que más adelante crea diversos diseños textiles, y el inicio de su carrera para vestir a las mujeres del mundo, como es el ejemplo de Gloria Swanson para la que diseña un abrigo de lana.

Este abrigo es, simbólicamente, una de las piezas más importante del proyecto de Sonia Delaunay [fig. 23., anexo p. 63]. No únicamente por la relevancia de la cliente de Sonia, sino porque “está estrechamente relacionado con uno de los pocos lienzos que pinto durante aquellos años, *Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores)*, 1925<sup>72</sup> [fig. 24., anexo p. 64]. Esta obra permite observar su dedicación a la moda durante esta época y como ésta va más allá del marco del diseño, expandiéndose al resto de áreas de expresión que Sonia utiliza, 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<sup>73</sup>.”

### III.II. De vuelta a París: Arte, industria y diseño

#### III.II.I. La industria textil en París

Tras este primer contacto con la industria del diseño y la moda, Sonia Delaunay busca un espacio creativo más prolífico para su obra. Este lugar es la ciudad de París, que en el momento ya se había configurado como la capital de la moda; además, Sonia ya había implementado detalles de la ciudad parisina en su marca como la implementación de la Torre Eiffel en su logo [fig. 10., anexo p. 50]. Junto con la existencia de amistades en la

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>71</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu’au soleil*. *Op. cit.*, p. 95.

<sup>72</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño*. *Op. cit.*, p.103.

<sup>73</sup> *Ibid.*

ciudad parisina, debido a su previa estancia, y su experiencia como emprendedora de una marca de diseño, Sonia y Robert se embarcan de nuevo en un nuevo viaje, dejando atrás Casa Sonia, abriendo vías a nuevos proyectos.

En 1921-1922, la vuelta a París por parte del matrimonio se produce en un contexto político y económico singular. París es una de las ciudades destino para una gran mayoría de migrantes rusos. En este momento, el príncipe ruso Yussupof y su esposa abren una casa de alta costura en la ciudad con el nombre Irfé. Por otro lado, entre 1920 y 1926 se abren cerca de cuarenta talleres de bordados y casas de alta costura por parte de este grupo migrante de Rusia, como Anart, Kitmir, Mary Nowitzky, etc<sup>74</sup>. Natalia Gontcharova también forma parte de este grupo diseñando modelos de vestidos, abrigos y chales, para el Salón Myrbor, fundado en 1922 por Marie Cuttoli. Si bien Sonia no forma parte de este grupo de artistas, si acoge algunos de los artistas que, como los anteriores, huyen de la revolución rusa, como Paul Mansoureff o Ilya Zdanévitch, a los que contrata como colaboradores.

Aunque Casa Sonia había cerrado, Sonia Delaunay continuó produciendo desde el punto que deja en Madrid, creando pañuelos simultáneos, cortinas-poemas con versos de Mayakovski y Soupault y vestidos-poema<sup>75</sup>. “Con bordados o con aplicaciones, sus prendas de vestir – pañuelos, trajes, abrigos y chaquetas – despertaban admiración, y sus presentaciones teatrales eran recibidas con entusiasmo por un público iniciado: Sonia había abierto con su arte un nicho en el mundo de la moda”<sup>76</sup>.

El origen del desarrollo de la actividad comercial e industrial de Sonia Delaunay en París se reduce, primordialmente, a tres acontecimientos. El 23 de enero de 1922, Sonia decora la Boutique des Modes del Gran Baile de disfraces transmental en beneficio de la Caja de Ayuda Mutua de los artistas rusos. Seguidamente, en 1924, en el Hôtel Claridge, se organiza un desfile de moda con la intención de mostrar las tendencias que venían a llegar a la ciudad, además de una presentación de tejidos estampados. Y, finalmente, la creación de la boutique simultánea por parte de Gabriel Guévrekian en el Salón d'Automne de 1925 [fig. 25., anexo p. 65]. Los tejidos estampados de Sonia están mostrados a partir de un sistema patentado por Robert, estos están dispuestos en paneles que giran a velocidades diferentes, en sentidos alternados. “Estos tejidos de motivos puramente geométricos se desenrollan delante de nosotros, y su movimiento, el ritmo del cual se adapta estrictamente a la composición, forma un juego de colores armonioso”<sup>77</sup>.

Como se ha comentado a finales del capítulo anterior, el éxito más notable de Sonia se produce en 1925; cuando, con el motivo de la Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes, se manda construir una boutique simultánea [fig. 22., anexo p. 62] en el 16 del Puente de Alexandre III. Como en la construcción del escaparate de Simultané, el responsable de esta boutique es Gabriel Guévrekian, que diseña ésta a partir de una fachada simétrica donde dispone la inscripción del rótulo de la boutique en bandas verticales. A su vez, Guévrekian acondiciona un terreno en forma de jardín triangular.

Cuatro estafios triangulares sucesivos, de depósitos azules o rojos, pintados por Robert Delaunay, reciben i se transvasan el agua que sale de una fuente de vidrio en forma de cáliz-espíral; las cestas de flores, las begonias y alzarreinas también son de forma triangular; los taludes de césped se han esculpido en forma de glacis; una empalizada de placas de vidrio triangulares, de tonos rojos degradados en rosa por la parte de arriba, encierra el jardín. (VITOU, 1987, P.34)

<sup>74</sup> Véase VASSILIEV, Alexandre. *La Beauté en exil, L'oeuvre des émigrés russes de la première vague. L'art et la Mode*, Moscú: Ed. Slovo, 1998.

<sup>75</sup> Véase el subcapítulo III. II. II. Los vestidos-poema de Sonia Delaunay

<sup>76</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.156.

<sup>77</sup> *La Revue mondiale*, diciembre de 1924, cit., por VITOU, Elisabeth., *Gabriel Guévrekian, 1900-1970, une autre architecture moderne*, París, Éd. Connivences, 1987., p.31.

Estas placas de vidrio móviles se corresponden directamente con los retales triangulares de los diferentes vestidos de Sonia Delaunay, de manera que crea una analogía entre estos dos aspectos, arquitectura y moda. La reputación de Sonia crecía exponencialmente, empieza a trabajar para los vestuarios de teatro y cine, por un lado; y paralelamente seguía con su clientela personal de su línea de moda, conformada por mujeres de todos los ámbitos sociales: artistas, intelectuales y mujeres de alta burguesía, como se podría nombrar a Gloria Swanson, Nancy Cunard, Claire Goll, Eyvre de Lanux, entre otras. El año siguiente a éste, Sonia abre un taller de creación de modelos en el 19 de Boulevard Malleherbes con el nombre de “Sonia” además de registrar la marca “Simultané”.

Sin embargo, a pesar de este reconocimiento y crecimiento del nombre de Sonia Delaunay en todo París, el negocio no acaba de arrancar. En 1926 cancela el contrato con Godau-Guillaume-Arnault y sus asesores financieros le aconsejaron de adoptar una vía más comercial de la marca para salir de la situación de números rojos que vivía, pero Sonia se negaba a pasar de ser una artista a una mujer de negocios. Por aquel entonces “su actividad como diseñadora de moda se redujo drásticamente, y se abandonaron las marcas Sonia y Simultané. Se centró entonces en los textiles, y el 1 de enero de 1929 registra su nueva empresa, Tissus Delaunay [...]. La situación mejoró gracias a las ventas en Estados Unidos, pero enseguida se vio muy afectada por el crack de Wall Street [...]. Sonia se consideraba una artista [...] y su medio eran en ese momento los textiles. A finales de 1930 ya había despedido a la mayoría de los empleados y se enfrentaba a la bancarrota”<sup>78</sup>.

### III.II. II. Los vestidos-poema de Sonia Delaunay

En 1922, alentada por escritores como Tristan Tzara y Philippe Soupault, Sonia empieza a diseñar vestidos-poema, *robes-poèmes*, - o “trajes poemáticos”, según Gómez de la Serna -, un tipo de atuendo surcado por versos que le proporcionaban sus amigos poetas. Se trata, por lo tanto, de una prenda de vestir poética. Este es un ejemplo de la unión entre imagen y palabra que perseguían las vanguardias, así como de la ambición de relacionar la obra de arte y vida: “Si la pintura ha entrado en la vida, es porque las mujeres la llevaban sobre sí mismas”<sup>79</sup>.

Sonia Delaunay mantenía una estrecha relación con literatos como Ramón Gómez de la Serna, Vicente Huidobro y Guillermo de Torre. De hecho, todos ellos se referirán en sus escritos a sus vestidos-poema. “El arte de Sonia Delaunay es un arte convincente de los renovadores y de los más modernos, y así los conservadores y los carlistas la han hecho decorar sus interiores, desde el Marqués de Valdeiglesias hasta el marqués de Cerralbo”<sup>80</sup> “¿Por qué la burguesía no podría albergar el placer de habitar una mansión propia de un poeta?”<sup>81</sup>. Resulta primordial recordar todos estos datos como precedentes a los vestidos-poema; esta relación de Sonia con la poesía de vanguardia y su ambición experimental de las artes, se convierten sinérgicamente en la creación de estos nuevos vestidos.

Antes de la I Guerra Mundial, en París, la pintura de Sonia Delaunay ya había establecido relaciones con la poesía del momento. De hecho, “el Simultaneísmo - o Cubismo Órfico, como prefería llamarlo Apollinaire - es una derivación del Cubismo que no solo se interesa por aquello que este movimiento había obviado en su fase más temprana, el color y la luz, hasta llegar a la abstracción, sino que toma de este movimiento una de sus

<sup>78</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p.158.

<sup>79</sup> Citado en VV.AA. *La rencontre Sonia Delaunay y Tristan Tzara*. París: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, abril-junio, 1977., s.p.

<sup>80</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil. Op. cit.*, p. 77

<sup>81</sup> Cit. en BONET, J.M. Los Delaunay y sus amigos españoles. En VV.AA., *Robert y Sonia Delaunay (s.p.)*, Madrid: Fundación Juan March, 1982.



innovaciones capitales: la incorporación de letras al lienzo<sup>82</sup>. Por lo que Sonia, previamente a sus primeros diseños de los vestidos-poema, estaba familiarizada con la combinación de palabras y formas sobre la superficie pictórica, creando así un híbrido visual y literario en una misma obra de arte. El fruto más importante de esta síntesis es un libro desplegable de un par de metros de altura que combina el texto de Cendrars con los colores de Sonia Delaunay, *La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia* (1913) [fig. 26., anexo p. 66].

Guillermo de Torre llegará a afirmar que la artista creaba sus objetos, sus vestidos, sus sombreros o sus muebles tal y como crearía un poema, como una obra de arte viva y parlante<sup>83</sup>. Sonia a su vez, antes de la guerra había diseñado para sí misma trajes simultáneos con los que asistió a distintas veladas y bailes<sup>84</sup>, y que inspiraron en el propio Cendrars el texto *Sur la robe elle a un corps*. No se trataba aún de vestidos-poema en el sentido estricto, ya que no se trataba de trajes en cuya superficie se estampan o bordan versos, pero, son también una forma de hibridación entre arte y poesía.

Otra de las manifestaciones entre el simultaneísmo de los Delaunay con la poesía de vanguardia la constituye su propia casa en el 19 de boulevard Malesherbes, forrada de poemas que recorrían marcos y puertas. A la vuelta de España, el matrimonio se sumergió en la nueva sensación vanguardista que representaba el Dadaísmo, con Tzara a la cabeza, y es en este contexto en el que vieron la luz las *robes-poèmes*. En una fotografía de 1924, titulada *Sonia Delaunay devant la Porte-poème de Maïakovski, bd Malesherbes* [fig. 16., anexo p. 56] se puede ver a la artista en su casa junto a una puerta rellena por palabras escritas en español, de las que se puede leer:

*Visitante  
que la casa penetre  
en tu cuerpo  
que tu alma  
perfore las carnes del umbral  
mira este torbellino  
de colores que mueve  
las hélices de las ... (¿puertas?)  
Admira como el ritmo  
de las manos de Sonia y Robert  
pian en  
los colores...*

Estos vestidos suponen una gran innovación en el ámbito de las vanguardias porque conllevan la alianza de distintas artes: pintura, poesía y diseño de moda, sin importar el rango del que proceden estas artes, desapareciendo así la jerarquía entre artes. Pero también porque implicaban ubicar el arte fuera de los contextos artísticos habituales, “era el fruto de esa ambición de lanzar el arte nuevo a las calles, y, al mismo tiempo, trasladar el poema más allá de los márgenes del libro”<sup>85</sup>. “Me decía Cocteau, que, [...] los que más han influido en la calle son los Delaunay [...]. Ellos han modificado y traspintado lo urbano”<sup>86</sup>.

<sup>82</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Anales de Historia del Arte, 2018., p. 204

<sup>83</sup> DE TORRE, Guillermo. cit. en Delaunay, S. *Nous irons jusqu'au soleil*. Paris: Robert Laffont, 1978., p.81.

<sup>84</sup> Ejemplo es el reacondicionamiento de uno de estos vestidos simultáneos para el personaje de Cleopatra en el ballet de Diaghilev en Londres (1918)

<sup>85</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Op. cit., p. 206.

<sup>86</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. *Ismos*. Op. cit., p. 171.

[...] Después se lanza Sonia a los trajes poemáticos. Han aparecido en la Ópera, se han paseado por las carreras con alusiones al jockey ideal, y en las reuniones francesas, a cada nuevo toque de timbre, se espera una gran novedad en la toilette de la que entra; ya no son proverbiales los trajes poemáticos, que saludan con el candor de una frase original, a la que se mezcla una gran malicia indescubrible y al mismo tiempo transparente. Lo único que pasa con esos trajes poemáticos es que los poemas son cortos, y más que poemas son suspiros poemáticos, pensamientos de álbum con cierto ritmo en su brevedad, con cierta gracia concentrada en su distribución. (GÓMEZ DE LA SERNA, 1931, P. 171)

Este comentario de Gómez de la Serna permite conocer como estos sucesos suponen un cambio en la sociedad del momento, así como también la evolución de los diseños de Sonia Delaunay, ahora creando una obra de arte vivida, con movimiento, que traspasa los límites pictóricos, encontrando una extensión del lienzo en los materiales textiles.

Por otro lado, también es necesario incluir dentro de los precedentes culturales de los trajes poemáticos<sup>87</sup> los llamados *Lenços de namorados portugueses*, pañuelos en los que las jóvenes bordaban poemas y frases de amor, para entregárselos a sus enamorados, que confirmarían el inicio de una relación amorosa en el caso de usarlos en público. Los Delaunay los conocieron en su estancia en Portugal, incluso Robert Delaunay incluye uno de estos pañuelos en su acuarela de 1916, *Naturaleza muerta portuguesa* [fig. 27., anexo p. 67]. Pero, indudablemente, el antecedente más directo de los vestidos-poema son los propios “trajes simultaneístas, más concretamente algunos que, a partir de 1914, los Delaunay comienzan a llamar *robes-poèmes*. Conviene, además, reparar en el hecho de que algunos documentos se refieren a los vestidos poema ya antes de 1922, de hecho, en 1914, lo que crea una cierta confusión, y aconseja, además, establecer una distinción entre dos tipos de vestidos poema: las *robes-poèmes* y las *robes à poème*”<sup>88</sup>.

### III.II. II. I. Las *robes-poèmes* y *robes à poème*

Robert Delaunay, hablando de los vestidos poemáticos realizados por Sonia en 1922 apunta que su idea original se remonta a 1914<sup>89</sup>. Además, Sonia en sus diarios relata que ese mismo año asistió a una *soirée* en casa de Valentine Hugo vistiendo un vestido-poema y un abrigo azul bordado de letras. Ese mismo abrigo azul bordado de letras es descrito por René Crevel: “por la noche, usa un abrigo que es digno de la luna y que nació de un poema: pues las formas geométricas del alfabeto fueron usadas por Sonia Delaunay como un ornamento inesperado, de modo que ahora en vez de decir que un vestido es un poema podemos decir este poema es un vestido”<sup>90</sup>. Tras estos primeros trajes simultáneos, con los que los Delaunay sorprendieron a todos en el Bal Bullier, se hace efectiva la colaboración entre Cendrars y Sonia para *La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia* (1913).

Robert Delaunay afirma que, tras los trabajos entre Cendrars y Sonia, los vestidos simultaneístas sufrieron una evolución: en los trajes de 1913, “los colores se rompen, dando al cuerpo demasiada movilidad visual», pero después habrá una “armonía perfecta” en la unidad de las partes y “se equilibran en una diversificación imaginativa de la forma original y en constante cambio”. Así, hacia 1914 Sonia trabaja de acuerdo con las formas del cuerpo de la mujer que usa el traje, otorgándole “autenticidad” al vestido y la mujer que lo lleva; la

<sup>87</sup> Nomenclatura que Gómez de la Serna otorga a los vestidos-poema de Sonia Delaunay.

<sup>88</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. Op. cit.*, p. 208.

<sup>89</sup> COHEN, A. (Ed.). Robert Delaunay's Historical Observations on Painting. En *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay*. Nueva York: Viking Press, 1978., p.135.

<sup>90</sup> CREVEL, R. «Visita a Sonia Delaunay», publicado en *La Voz de Guizpuzcoa*, 1920. Reimpreso en Cohen, A. (Ed.), *The New Art of Color*. Nueva York: Viking Press, 1978., pp. 185-189.

personalidad de ésta se expresa libremente, imaginando una robe para cada mujer<sup>91</sup>. A lo que Sonia añade: “Me complace crear un vestido a partir de lo que siento por una mujer. Un vestido-poema”<sup>92</sup>.

En esta etapa (1912-1914), el sentimiento poético en los trabajos de Sonia avanza de manera progresiva. Sonia trabaja para las encuadernaciones de libros como los de Rimbaud o del propio Cendrars “en un sentido plástico nacido de un estado poético”<sup>93</sup>, a los que Sonia da un sentido de una respuesta plástica nacida de la belleza del poema<sup>94</sup>. Dentro de este contexto nacen los primeros *affiches-poemes*, entre los que se puede destacar Zenith de agosto de 1913, “una interpretación plástica del pequeño poema de Cendrars, proyecto publicitario simultaneísta a partir de la conjunción de color, ritmos y letras, que, según Robert, “marca el advenimiento del *poème-tableau*”<sup>95</sup>

En este ambiente lírico, Sonia Delaunay materializa equivalencias objetuales nacidas de la poesía, una respuesta plástica y poética al sentimiento espiritual que emana de las palabras de un poeta o de una imagen del espíritu femenino; ciertamente influenciada por los trabajos con Cendrars, Sonia modela “sus cosas” con la misma materia que sus cuadros<sup>96</sup>: encuadernaciones, lámparas, carteles publicitarios, y sus primeras *robes-poèmes*.

La bibliografía indica que los vestidos-poema nacieron en 1922. Sonia, en una entrevista de 1978, expone que la idea de estos vestidos-poema parte de una conversación con Tzara sobre los poemas bordados de Charles de Orleans. De cualquier modo 1922 será el inicio de un nuevo formato de trabajo para Sonia, *des nouvelles robes-poèmes*, o como las designó Tristan Tzara, *robes à poèmes*<sup>97</sup>.

De manera que, a partir de 1922, los vestidos son el soporte de la poesía, a diferencia de los de 1914, que son interpretaciones poéticas en colores, formas y ritmos, una especie de poesía visual. Y aunque ambas son poéticas en contacto, mantienen diferencias formales y simbólicas. Los más tempranos son el fruto de la búsqueda de una mimesis poética de lo literario; los correspondientes a 1922 y años posteriores, en cambio, se conforman como libros ambulantes, poemas para ser vestidos o trajes poemáticos propiamente dichos<sup>98</sup>.

### III.II. II. Los poetas de las *robes à poème*

La bibliografía sobre los vestidos-poema suelen señalar que a partir de 1922 Sonia crea sus vestidos-poema a partir de los versos de Tristan Tzara, Louis Aragon, Vicente Huidobro, Maiakovsky, Iliadz, Philippe Soupault y Joseph Delteil, sin embargo, no es posible atribuirles a todos estos autores la coautoría debido a que no todos ellos quedan documentados. Y es que las atribuciones son en algunos casos vacilantes. Hay que añadir que, a excepción de una fotografía en la que aparece una blusa poema, todas las piezas que dan constancia a las *robes-poèmes* son en realidad esbozos de Sonia Delaunay diseñados en acuarela o tinta china. Además de eso, hay tres que solo son conocidos a través de fuentes escritas.

---

<sup>91</sup> COHEN, A. (Ed.). Robert Delaunay's Historical Observations on Painting. En *The New Art of Color: The Writings of Robert and Sonia Delaunay. Op. cit.*, p.135.

<sup>92</sup> Citado en DESNATI, D. *La femme au temps des Années folles*. Londres: Stock/L. Pernoud, 1984., pp. 334-335.

<sup>93</sup> DELAUNAY, R. *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris: S.E.V.P.E.N. 1957, p.201.

<sup>94</sup> BREUNING, L. C. (Ed.). *The cubist Poets in Paris: An Anthology*. University of Nebraska Press, 1995., p. 134

<sup>95</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. Op. cit.*, p. 210.

<sup>96</sup> DELAUNAY, Sonia. *Magique magicienne*. Ramsay: Desanti Dominique, 1988., p. 187.

<sup>97</sup> TZARA, T. *News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada*. Vanity Fair, noviembre, 1922., pp. 51 y 88.

<sup>98</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay. Op. cit.*, p. 210.

Sonia Delaunay diseñó unos quince vestidos-poema. A Tzara le corresponde un papel protagonista de esta historia, pues fue él quien se encargó de introducir a los Delaunay en los círculos vanguardistas del París posterior a la guerra, a su vuelta de España; que tuvo como resultado conocer a todos los poetas con los que trabajaría para los vestidos-poema.

El único vestido-poema del que se conserva una fotografía, sitúa su nacimiento en junio de 1922, cuando la prensa da cuenta del lanzamiento de la moda de las *robes-poèmes* en una galería de rue de La Boétie, la calle parisina de las galerías en los años veinte. Con toda probabilidad ese lanzamiento se produjo en la de Paul Guillaume, que hasta el 21 de junio de 1922 mostraba precisamente una exposición de lienzos de Robert Delaunay<sup>99</sup>. Recuperando una mención de ello en *Le midi*:

Es una moda nueva que acaba de ser lanzada por la señorita Geneviève Domec. En una galería de arte de la rue de la Boétie, acaba de exponer blusas en las que se han bordado unos versos. Esta moda ya ha hecho furor en las carreras. En las carreras de autos, se ha visto a una elegante que llevaba sobre su blusa un poemita con este título: *Petite chanson pour réchauffer les coeurs*. Y estaba firmado por Tristan Tzara. He aquí un nuevo medio de darse a conocer cuando no se encuentra editor. (LE MIDI, 1922, P.1)

En la Bibliothèque Nationale de France se conserva una fotografía de Geneviève Domec<sup>100</sup> con la blusa con los versos a los que se refiere el texto superior, sin embargo, su autor no es Tristan Tzara, sino Vicente Huidobro [fig. 2., anexo p. 68]. Explicación de este cambio en la autoría de los versos de la blusa es el hecho de que en la manga del brazo izquierdo se llegan a reconocer las letras H - U - I, probablemente la firma del poeta. René de Costa, que afirma que el texto completo del poema al que pertenece el verso utilizado, titulado *Corsage*, se dio a conocer en la exposición retrospectiva de 1977 sobre los Delaunay en la BNF transcribe y traduce ese manuscrito que apareció entre los papeles de Sonia Delaunay<sup>101</sup>:

*Petite chanson pour abriter le coeur  
Le jour de froid met l'oiseau de merveille  
Sur chaque côté quelques mots de chaleur  
Vers et coeur toujours en battement pareils.*<sup>102</sup>

La mayoría de los textos de las *robes-poèmes* son sin embargo de Tristan Tzara. Ejemplo de ello es la acuarela 688 del MoMA de Nueva York, en la que se puede apreciar un traje poema en tonos marrones, amarillos y verdes, que contiene el poema *L'Ange a glissé* de Tzara [fig. 29., anexo p. 69].

*L'ange a glissé sa main  
dans la corbeille l'oeil des fruits  
il arrête les roues des autos  
et le gyroscope vertigineux du coeur humain.*<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Geneviève Marie Thérèse Domec (1894-1987) fue hermana del pintor surrealista Claude Domec (1902-1983) e íntima de los Delaunay, aparte de conocer a Diaghilev, Stravinsky y a distintos poetas franceses. En casa de los Delaunay conocerá a quien será su futuro marido, el pintor Leon Kroll.

<sup>101</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. *Op. cit.*, p. 210.

<sup>102</sup> «Pequeña canción para escudar al corazón/ el día frío viste de maravilla al ave/ a cada lado algunas palabras de calor/ verso y corazón siempre pulsando juntos», en Costa, R. de. Huidobro en el más allá de la vanguardia: París, 1982. (1920-25). Revista chilena de literatura, 20, 14. Los datos del manuscrito son: Biblioteca Nacional de Francia, NAF 25637-25659, Fonds Robert et Sonia Delaunay, III Lettres et manuscrits reçus par Robert et Sonia Delaunay, HUIDOBRO (Vicente), foliotation: F. 309, Corsage. Robe-poème, sin fecha

<sup>103</sup> Un ángel deslizó su mano/ en el cesto el ojo de las frutas/ detiene las ruedas de los autos/ y el giroscopio vertiginoso del corazón humano' (traducción de M. Méndez).

“Dicha acuarela es una versión más abstracta o esquemática del vestido que se puede ver en otro dibujo, en blanco y negro, que sirvió para ilustrar un artículo de Ramón Gómez de la Serna sobre “Los trajes poemáticos”, en *Nuevo Mundo*”<sup>104</sup> [fig. 30., anexo p. 70]. En este traje el poema nace a la altura del vientre y luego desciende, desde un disco de color por la falda. Este vestido-traje recuerda a las formas tradicionales del kimono; del cual se sabe que se trata de un vestido de noche gracias a una descripción de Tristan Tzara en la revista *Vanity Fair* en noviembre de 1922, donde expone que dicho vestido lo lució Sonia para el estreno de la ópera de Igor Stravinsky *Mavra* en París, el sábado, 3 de junio. En su artículo, Tristan Tzara se refiere expresamente al vestido como una *robe à poème*:

Las actuaciones de los ballets rusos son triunfos femeninos, si tenemos en cuenta que las ocupantes de los palcos y las butacas de patio rivalizan en llevar las últimas creaciones de los grandes diseñadores de moda. En el estreno de *Mavra*, el foyer del Teatro de la Ópera estaba emocionadísimo con el vestido que llevaba Madame Sonia Delaunay-Terk, la esposa del pintor francés, Robert Delaunay. La nueva moda emprendida por Madame Delaunay era una *robe à poème*. En su traje de noche había bordado en colores brillantes estos versos firmados por Tzara. (MESKIMMON, 1999, PP. 122-123)

También se le atribuye a Tzara el poema del diseño de pijama en verde, en contraste con el cabello rojo de la figura que lo viste, titulado *Je suis Poète Ventilateur*, 1923 [fig. 31., anexo p. 71]. “El texto de este traje poemático, en el que se alcanza a reconocer: «*Je suis poète, je suis ventilateur, je suis Coeur*», parece estar relacionado, en todo caso, con el que el poeta publica en *Littérature* nº 13, en mayo de 1920, firmado TRTZ, en el que dice: «*Regardez-moi bien! Je suis idiot, je suis un farceur, je suis un fumiste. Regardez-moi bien! Je suis laid, mon visage n'a pas d'expression, je suis petit. Je suis comme vous tous!*»”<sup>105</sup>.

La palabra ventilador es, en todo caso, la protagonista de otra *robe-poème*, fechada en 1922: *Le ventilateur tourne dans le coeur de la tête* [fig. 24., anexo p. 64], de la que se conocen tres versiones. Consisten en una túnica en tonos blancos, grises, amarillos y violáceos, sobre los que destacan las palabras para las que se han reservado los colores naranja, rojo, verde, azul y violeta.

*Le ventilateur tourne  
dans le coeur de la tête  
La fleur du froid serpent  
de tendresse chimique.*<sup>106</sup>

Este poema arranca en la manga derecha, y gira desde el hombro derecho hacia el vientre, formando un arco que se contrapone al que forma el resto del poema desde el bajo vientre hasta los pies.<sup>107</sup> Sonia Delaunay representa, a su vez, en un gran lienzo, este vestido, apreciable en una fotografía de 1924. En ella, dos modelos reales visten prendas geométricas diseñadas por Sonia Delaunay, situadas ante un gran cuadro que retrata la misma escena: dos mujeres con vestidos de la artista, uno de los cuales es el vestido-poema *Le ventilateur tourne*. En su momento, el cuadro se reprodujo en un artículo de Gómez de la Serna, “La barraca de los poetas y la barraca de las modas” [fig. 32., anexo p. 72]<sup>108</sup>.

<sup>104</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R, Los trajes poemáticos, *Nuevo Mundo*, nº.1506, año XXIX, 1 diciembre, 7, 1992.

<sup>105</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. *Op. cit.*, p. 216.

<sup>106</sup> “El ventilador gira/ en el corazón de la cabeza/ La flor de la serpiente fría/ De ternura química” (traducción de M. Méndez).

<sup>107</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. *Op. cit.*, p. 218.

<sup>108</sup> GÓMEZ DE LA SERNA, R. «La barraca de los poetas y la barraca de las modas». *Elegancias*, 7, julio, 26, 1923. En el pie de foto: «Cuadro de Madame Sonia Delaunay, representando sus modas, y expuesto en el salón de los independientes de París». En el catálogo Europe, 1910-1939: Quand l'art habillait le vêtement, Paris: Musée de la Mode et du Costume, Palais Galliera, se describe este cuadro y se informa de su presencia en el Salón de otoño de 1923.

Otra acuarela muestra una túnica-poema sin mangas, en color azul o violeta, titulada *Oublions les oiseaux, les étoiles* [fig. 33., anexo p. 73]. “Las palabras del poema se reparten de forma uniforme, y sobre franjas de distinto color, por la parte de la túnica correspondiente al tronco, mientras en la parte inferior se sitúan solo a uno de los lados de la falda, produciendo un efecto de asimetría, de acuerdo con un patrón que puede recordar la *Prosa del transiberiano*”<sup>109</sup>. Esta distribución de las letras sobre franjas de color ya había sido utilizada por Sonia alrededor de 1913 en sus óleos abstractos: “es el modo de composición que se usó por ejemplo para un prospecto de *La Prose du Transibérien et de la petite Jehanne de France* en 1913, y que aparece asimismo en los óleos *Contrastes simultáneos n.º 471*, en *Dubonnet* o en *Zenith*, todos ellos ejecutados entre 1913 y 1914, y en los que precisamente simultanea imagen y palabra, por lo que pueden considerarse el antecedente pictórico de la moda poemática; o dicho de otra forma, constituirían esa moda en el momento en el que todavía es pintura pura y no se ha trasladado al terreno del objeto, esto es, de la prenda de vestir lista para andar por las calles urbanas”<sup>110</sup>.

La autoría de este vestido se le atribuyo de igual forma a Tzara en el catálogo de la exposición *La Rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara*, en el que, aparecía con un título diferente: *Oublions le froid oublions le danger*. Maite Mendez explica que, con toda probabilidad, se debe a un error de transcripción que se ha corregido en reproducciones posteriores<sup>111</sup>.

Por otro lado, “lo que nunca parece haberse corregido es la errónea atribución, pues, al parecer, la autoría corresponde a Philippe Soupault, no a Tzara. Y es que, en efecto, en 1922 el escritor surrealista le dedica a Sonia Delaunay el poema *Manteau du Soir de Mme Sonia Delaunay*, compuesto de estos versos”<sup>112</sup>:

*Oublions les oiseaux  
les étoiles dans la nuit  
font des signes pour l'éternité  
et le froid descend  
sans bruit  
oublions les étoiles  
la neige dans le ciel  
vole tout doucement  
pour toute la vie  
Oublions les oiseaux la neige et les étoiles.*<sup>113</sup>

El vestido [fig. 34., anexo p. 74] es un traje de noche, en consonancia a los versos que lo surcan. Sonia Delaunay bordó sobre una tela de seda otro poema de Soupault, *Bonjour Bonsoir* [fig. 35., anexo p. 75] que Philippe Soupault había dedicado al matrimonio, y que “adquiere la forma de un caligrama organizado en torno a la letra ese: las letras de cada verso se disponen delante o detrás de una gran ese con una forma semejante a una voluta”<sup>114</sup>. Se trata de un *rideau-poème*<sup>115</sup> que colgaba de una pared de la casa de los Delaunay. Sin

<sup>109</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Op. cit., p. 218.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> Véase MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Op. cit., p. 218.

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> ‘Olvidemos los pájaros/ Las estrellas en la noche/ Hacen signos para la eternidad/ Y el frío desciende / Sin ruido/ Olvidemos las estrellas/ La nieve en el cielo/ revolotea lentamente/ para toda la vida/ Olvidemos los pájaros la nieve y las estrellas’ (traducción M. Méndez).

<sup>114</sup> MENDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Op. cit., p. 220.

<sup>115</sup> También llamado cortina-poema o tapiz poemático.

embargo, también se puede asociar a los trajes poemáticos, puesto que, al parecer, Sonia Delaunay lo usaba en algunas ocasiones como capa o mantón para salir de noche<sup>116</sup>.

Ultimando este apartado, resulta necesario exponer tres vestidos-poema de 1922-23 que están íntimamente relacionados: dos de ellos, del fondo Sonia Delaunay de la BNF, portan el mismo texto, *Cette éternelle femme* [fig. 36., anexo p. 76]; el tercero, de la colección del MoMA de Nueva York, lleva un texto diferente inscrito en un vestido cuyo diseño es casi idéntico al de los anteriores. Estos tres vestidos se atribuyeron a Tristan Tzara en el catálogo *La rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara* de 1977.

Finalmente, exponer el vestido para Vera Soudeikina, con poema de Illiazd compuesto en el idioma de los futuristas rusos, *zaoum*, titulado *Poema Transmental*, del que se conservan en la BNF las acuarelas de los patrones de ambas mangas y pecho, no quedando claro si el diseño corresponde a la propia Sonia o al poeta, que era por entonces su colaborador [fig. 37., anexo p. 77].

#### IV. SONIA DELAUNAY: DISEÑOS GEOMÉTRICOS, COLOR Y TEXTIL

##### IV.1. La moda simultánea

En *Le Mercure de France* del 1 de enero de 1914, Guillaume Apollinaire escribió:

Tienes que ir a Bullier's, a ver a Monsieur y Madame Robert Delaunay, que están ocupados llevando a cabo la reforma de la ropa. No hay que estornudar. Le habrían dado a Carlyle un capítulo curioso en Sartor Resartus. El Sr. y la Sra. Delaunay son innovadores. No están estorbadas por la imitación de estilos antiguos, y como desean ser de su tiempo, no están intentando hacer solo innovaciones en la forma del corte, pero más bien intentan influir en él utilizando el nuevo e infinitamente variado material de colores. Aquí, por ejemplo, está un traje de M. Robert Delaunay: chaqueta violeta, chaleco beige, oscuro-pantalón marrón. Y aquí hay otro: abrigo rojo con cuello azul, calcetines rojos, zapatos negros y amarillos, pantalón negro, chaqueta verde, chaleco azul cielo, corbata roja diminuta. Aquí está la descripción de un vestido simultáneo por Madame Delaunay: traje violeta, cinturón violeta y verde y, debajo de la chaqueta, una blusa dividida en zonas de colores vivos, delicados o desteñidos, combinando rosa viejo, mandarina, azul nattier, escarlata, etc., apareciendo en yuxtaposición sobre diferentes materiales como la lana, tafetán, tul, franela, muaré y seda mate. [...] Tal variedad no ha pasado desapercibida. Le da fantasía a la elegancia. [...] Y si, habiendo ido a Bullier's, no los ves de inmediato, debes saber que estos reformadores de indumentaria generalmente se encuentran debajo de la orquesta, estudiando, sin una pizca de desprecio, la ropa monótona de los bailarines. (APOLLINAIRE, 1914)

Con este comentario, Apollinaire permite imaginar lo que significó en el contexto del primer cuarto del siglo XX la sensación Delaunay, observando como ya comenzaba a dejar constancia lo que más tarde se acentuará, esta involucración en el cambio de la concepción aislada del arte, convirtiéndolo en una herramienta al servicio de la creatividad de la artista, que no se limita a los espacios limitados que configuraba el marco pictórico. A su vez, los colores y la forma en la que estos conversan en la prenda, que Apollinaire declara como una "fantasía a la elegancia".

En 1923, una empresa de fabricantes de seda de Lyon le encargó 50 diseños de telas, "he hecho cincuenta diseños", dijo, "relaciones de color utilizando formas geométricas puras con el ritmo. En lo que a mí respecta, las escalas de color dónde y permanecen - realmente una versión depurada de nuestro concepto de pintura. Ha implicado una gran cantidad de investigación y estudio. La investigación fue puramente pictórica, un descubrimiento plástico que ha servido tanto a Delaunay como a mí en nuestra pintura. El ritmo se basa en los números, para el color se puede medir por el número de vibraciones. Se trata de un concepto completamente

---

<sup>116</sup> Según se afirma en TIMMER, P. *Sonia Delaunay. Fashion and Fabric Designer*. En McQuaid, M. y Brown, S. (Eds.), *Colour Moves: Art and Fashion by Sonia Delaunay*. China: Thames & Hudson, 2010., p. 29.

nuevo, que abre horizontes infinitos a la pintura y puede ser utilizado por todos los que lo sientan y comprendan”. Así es como el diseño geométrico de Sonia Delaunay se introdujo en las telas impresas; junto con bufandas, trajes de ballet y chalecos bordados para Jacques Doucet o René Crevel. Todo este trabajo fue presentado en el Bal Bullier en 1923; “un collage total, ya que todo fue un collage, desde el revestimiento del suelo hasta el techo, pasando por los conjuntos de las modelos. Para una mujer más libre, involucrada en el trabajo, la práctica de deportes y el baile, se requería una moda práctica; ignoró la cintura y el pecho, acortó la falda, inventó el pijama y cortó el pelo corto”<sup>117</sup>.

En 1927, participa en la conferencia “The influence of painting on the Art of Clothes” organizada para el grupo de estudios científicos y filosóficos. Sonia siempre consiguió cautivar cualquier movimiento que buscara fusionar creatividad y producción. En esta conferencia, Sonia expresa su intención de “adaptar la moda a los requisitos de la vida real de las mujeres pero que toda su imaginación, toda la riqueza de su visión, tenía rienda suelta en la superficie de una tela”<sup>118</sup>. Por consiguiente, los siguientes textos son extraídos de esta conferencia realizada en Soborna<sup>119</sup>.

“[...] En la actualidad, la moda atraviesa una etapa crítica que corresponde a un periodo de revolución. Antes de la Primera Guerra Mundial empezó a liberarse de la alta costura académica: se deshizo del corsé, del cuello alto, y de todos aquellos elementos del vestido de mujer exigidos por la estética de moda, pero que a su vez eran contrarios a la higiene y la libertad de movimiento.

Es principalmente el cambio en la vida de las mujeres lo que ha provocado esta revolución. Las mujeres son cada vez más activas [...]

[...] Después del periodo destructivo, la liberación de los grilletes académicos, la moda, como está ahora, claramente influenciada por la pintura, debe volverse constructiva. La construcción, el corte de un vestido, debe concebirse al mismo tiempo que su decoración.

Este nuevo concepto nos conduce lógicamente a un invento recientemente patentado por Robert Delaunay, y primero ejecutado por mí en colaboración con la Casa de Redfern. Este es el patrón de la tela. El corte del vestido está concebido por su creador simultáneamente con su decoración. Luego el corte y la decoración adecuados a la forma están impresos en el mismo tejido.

De ahí la primera colaboración del creador del modelo con el creador de la tela. Esto es desde el punto de vista de la concepción artística. Desde el punto de vista de la estandarización que afecta a todas las tendencias modernas, el patrón de la tela permite reproducir la prenda en el otro fin del mundo por el menor costo y un mínimo desperdicio de tela. Por lo tanto, cuando se esté vendiendo un trozo de tela, se venderá el corte y la decoración simultáneamente.

Quienes consideran transitorio el movimiento actual se equivocan, puede intentar anunciar cada nueva temporada que los diseños geométricos pronto desaparecerán de la moda para ser reemplazados por nuevos préstamos de viejos patrones, pero están cometiendo un grave error: los diseños geométricos nunca dejaron el mundo de la moda porque nunca fueron parte de la moda.

Si usamos formas geométricas, es porque estos simples y manejables elementos parecen adecuados para la distribución del color; y son las relaciones entre colores lo que constituye el verdadero objeto de nuestros estudios. Pero estas formas geométricas no forman la esencia de nuestro arte; la distribución de colores se puede aplicar igualmente a formas más complejas, como flores, simplemente requiere un manejo algo más delicado.

Un movimiento está influyendo actualmente en la moda, del mismo modo en que influye en el cine, la decoración de interiores y todas las artes visuales, y supera todo aquello que no está sujeto a este nuevo principio que los pintores han pasado un siglo buscando: estamos solo al comienzo del estudio de estos nuevos colores, todavía quedan misterios por desentrañar, que están en la base de una visión moderna. Podemos enriquecerlos, desarrollarlos,

---

<sup>117</sup> DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics. Op. cit.*, p. 121.

<sup>118</sup> DELAUNAY, Sonia. «Compositions, couleurs, idées», París 1930 L'Influence de la peinture sur l'art vestimentaire, 1927. [conferencia de Soborna].

<sup>119</sup> Traducciones de la mano del autor.



complementarlos – incluso otros además de nosotros podrán continuar nuestro trabajo – pero no hay forma de volver al pasado”. (DELAUNAY, 1927. En: DAMASE, 1991, P. 59-60)

Sonia Delaunay con estas declaraciones explicita su postura en lo referente a la moda del momento, así como el arte, buscando con sus diseños un nuevo modo de crear moda, a través del nuevo sistema de patronaje o la implementación de motivos geométricos y colores, arraigado en la estética simultaneista. Sonia Delaunay mira al futuro de la moda y el diseño de manera que se abandona los dogmas históricos que venía arrastrando el arte y la moda, declarando que “todavía quedan misterios por desentrañar, que están en la base de una visión moderna”. Lo más llamativo de la obra de Sonia es como perdura aún su discurso y de sus concepciones, ya que han sobrepasado y superado todas las modas del siglo XX, obras que décadas después parecen seguir vaticinando el futuro de la moda. “Los tejidos creados por Sonia entre 1922 y 1930 pueden a los fanáticos del estilo de los años 20, o de la nostalgia. Estos tejidos se han copiado y vuelto a copiar, pero algunos de ellos conservan una frescura, una novedad y un clasicismo que asombra incluso a sus admiradores”.<sup>120</sup>

“¿De dónde viene esta permanencia, esta durabilidad? ¿Es a través del uso de una sección dorada? ¿O un sentido innato del ritmo, que es la vida misma, o esa frescura incomparable que llevo a algunas de sus amigas a llamarla “esa eternamente joven rusa”? La magia de la mano que rehúye todas las reglas. Libertad en el sentido más grandioso de esa palabra, estructura y arquitectura que no son evidentes a primera vista, pero si omnipresentes. Una fabulosa y lógica matemática, vinculación y superposición de las formas aparentemente más simples. Los milagros y el talento no pueden analizarse más que por las razones de la lucidez. Un vocabulario aparentemente reducido, colores francos, una disciplina rigurosa no quitan esa emoción del trabajo, una palpación derivada de la pura sensibilidad, el más construido lirismo en el que color y forma engendran unos a otros en el acto del movimiento. El dinamismo le da al trabajo su tensión. [...] Sus rectángulos, triángulos, cuadrados, curvas, nos encantan con el misterio de un dinamismo que es solo suyo. A partir de estos elementos, en principio directamente y fría, Sonia Delaunay logra crear una obra cálida y soleada como la vida en si misma debiera serlo [...] Misterios y secreta, esta pintura, estas telas, nos ayudan a vivir. Racional en lo irracional, Sonia establece trayectorias de sensibilidad ligadas al color puro.” [fig. 38., anexo p. 78] (DELAUNAY, 1927. En: DAMASE, 1991, P. 59-60)

Sonia Delaunay aplica sus conocimientos sobre el color y las formas que desarrolla en el lienzo a las telas. Resultado de ello es lo que expone Damase en el párrafo anterior: una suma de matemática, creatividad y arquitectura que hace que el arte tome vida propia en la imagen de un vestido o un traje. A efectos de ello, el recibimiento de las prendas de Sonia Delaunay fueron un extremo furor para cualquier amante de la moda, ya que la sensibilidad que trabaja en las telas consigue extenderse hasta la vista del espectador, fruto de ello son todos los comentarios que Sonia recibe en múltiples publicaciones de la época, donde el denominador común resulta el sentimiento de pertinencia y sensibilidad que la obra textil desprende en si misma.

Robert Delaunay y Sonia Delaunay, fueron los primeros en intentar purificar el arte del momento. Partiendo del principio de que para “alcanzar la integridad una pintura debe tener no solo las cualidades de material, diseño y color, sino también un cierto sentido decorativo -una cierta simplicidad geométrica del contorno-, comenzaron una serie de experimentos relacionados con la economía en la pintura. muebles y ropa”<sup>121</sup>. Sonia Delaunay su constante inventiva aportó a la moda femenina la forma en que cubrió las suaves ondulaciones del cuerpo humano con una arquitectura geométrica, y la rectitud e inesperada de sus contrastes cromáticos.

<sup>120</sup> DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Mode et tissus imprimés*. Paris: Jacques Damase, 1991.

<sup>121</sup> DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics*. Op. cit., pp. 59-60.

## IV.II. Los tejidos simultáneos

Los tejidos simultáneos tienen su origen en la pintura de 1912 donde Sonia Delaunay descubre los elementos de construcción que son fundamentales para sus telas. Anteriormente, las telas habían sido réplicas de diseños conocidos durante siglos, diseñados que fueron influenciados por el orientalismo. Paralelamente, la influencia de los *fauves* estaba haciendo su impresión en tejidos y estampados. Fue Raoul Dufy siguió la tendencia hacia decoraciones brillantes y de gran colorido que se derivan directamente de la escuela *fauve*. Estas telas muestran flores de grandes tamaños coloreadas sobre patrones de fondo con colores violentos, entremezclados sobre fondo negro. Los autores exponen que este estilo se remonta a los primeros tejidos realizados por Poirret y Bianchini en 1910 y más tarde, Sonia Delaunay. Sonia cambia todo lo previamente descrito; “como dictadora del arte contemporáneo, ha dado un nuevo impulso a la moda y el mobiliario. Abandonando los temas decorativos [...], formas naturales interpretadas y distorsionadas para convertirse en patrones de tela, se lanza a un tipo completamente nuevo”<sup>122</sup>.

Estos experimentos, que afectan a la moda, forman parte, intrínsecamente, de la obra completa de Sonia Delaunay, que crea una nueva visión de la moda. Estos experimentos tienen su origen en el momento de invención de una nueva forma de figuración que es en la que Sonia planteaba, una nueva forma de expresar volúmenes [fig. 39., anexo p. 79]. Para ella, un vestido o un abrigo era “una sección del espacio, ordenada y según leyes que se están convirtiendo en una estandarización de su arte [...] La forma y el color son uno y, por lo tanto, la elección del contenido depende principalmente de la forma deseada y creada por el artista”<sup>123</sup>.

Los tejidos se vuelven un elemento de gran valor que Sonia relaciona con su diseño de moda. La mayoría de los diseñadores, contrariamente a Sonia, elaboran diseños de telas, creando patrones, pero frecuentemente no saben el propósito o para que se utilizara el diseño de la tela. En palabras de su marido, los patrones de estos diseñadores “no son composición del outfit, y el valor de estos tejidos radica en el hecho de que tocan con las reglas de la moda en general”<sup>124</sup>.

Sonia, inversamente, solo hace una composición de tela con miras a su uso práctico, para convertirse en un vestido de noche o un abrigo de verano, por ejemplo [fig. 40., anexo p. 80]. Por otro lado, en todas estas composiciones textiles, Sonia aplica su conocimiento de la técnica del tratamiento del tejido, pasando desde la coloración y teñido, hasta el corte de éste. Hasta ese momento, los tejidos eran trabajados de la misma manera que el papel pintado, sin visión futura de su uso. Por lo que, históricamente, se asiste por primera vez a la preocupación por la estructura funcional del material, que se convierte en parte del diseño, la fabricación y la moda. Sonia da a su concepción una perfecta armonía creativa, pensando en todas las transiciones entre el confeccionado y la prenda final, observando todas las etapas funcionales de la técnica.

Sonia es la principal innovadora en la actualidad, su concepto tiene un gran éxito dondequiera que se demanden nuevas ideas. Las telas de la moda han sido aceptadas por las firmas de diseño de vestidos más grandes de París. La inventiva es tal que actualmente está ganando aplausos en todas partes, la simultaneidad es su marca registrada, la marca de su mente. Ella ha aportado su grado de espíritu inventivo. Sonia Delaunay conoce el secreto de su labor concienzuda y altamente calificada; y una que es innata, fruto de su alto en la técnica del color y la materia, todo al mismo tiempo. Es una creación altamente correspondiente de una tela, y con eso me refiero a que todo invalida otro punto, la forma puramente abstracta y plástica de un abrigo sugiere la innovación: ¡aquí está! enriqueciendo el arte de nuestro tiempo. (DELAUNAY, 1957)

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 62

<sup>123</sup> *Ibid.*

<sup>124</sup> DELAUNAY, Robert. En: DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics. Op. cit.*, p.65.

Alrededor de 1911, Sonia Delaunay escribe: “tuve la idea de hacer una colcha hecha de trozos de tela como las que había visto usar a los campesinos rusos. Cuando se terminó, la disposición de las piezas de material tenía un aire cubista, y luego intentamos aplicar el proceso a otros objetos y pinturas”<sup>125</sup>, es en este momento cuando comienza verdaderamente el recorrido y la experimentación de Sonia Delaunay por el diseño textil y decorativo. “Nadie durante esos años entre 1910 y 1930 fue capaz de llevar las llamadas artes menores a la cúspide del arte mayor, que los errores del Renacimiento y los siglos que siguieron, lamentablemente, llevaron a la decadencia”<sup>126</sup>.

Pero, aunque durante los años previos a la Primera Guerra Mundial, Sonia Delaunay diseñaba bordados y confeccionaba ropa<sup>127</sup>, no fue hasta 1920, cuando la Revolución Rusa supuso un varapalo económico, que Sonia decidió recuperar este sentido de su obra textil o decorativa y comercializarla. Debido al encargo de telas de 1923, y más tarde los diseños de vestidos para varias casas de moda estadounidenses, Sonia contrató a varias mujeres para que trabajaran para ella y creó sus primeros tejidos bordados. “Realizados sobre un marco ligero, generalmente en algodón, fueron ejecutados en el *point du jour* inventado por Sonia, y que se puede comparar con lo que se conoce como *point de Hongrie*, con sus lanas o sedas en colores escalonados y matizados, verdes, marrones y grises mezclados con llamativos negros y blancos”<sup>128</sup>. Junto con su contraste de formas geométricas y colores, tuvieron un enorme éxito, y estas telas bordadas se utilizaron para hacer las chaquetas y abrigos de Gloria Swanson, las esposas de Stokowski y Paul Guillaume, así como las esposas de los arquitectos alemanes Mendelsohn, Gropius y Breuer [fig. 41., anexo p. 81].

“Al mismo tiempo, haciendo uso de una colección de muestras de telas multicolores que me regaló el sastre de mi esposo, sentí la necesidad de confeccionar un vestido que correspondiera a los cuadros que estábamos haciendo. Ya había hecho collages sobre libros y el ferrocarril Transiberiano, y este vestido 'simultáneo' estaba en perfecta armonía con el arte que estábamos haciendo en ese momento. A partir de ese momento, mis vestidos fueron diseñados con forma femenina. Cuando, en 1922-23, los fabricantes de seda de Lyons me pidieron que hiciera cincuenta diseños para ellos, me di cuenta, después de un momento de vacilación, que estaría haciendo estudios de color que se corresponderían con mi arte” (DELAUNAY, 1978, P. 65)

Desde ese momento, Sonia Delaunay diseñó en primer lugar sus tejidos, utilizando un total de dos, tres o cuatro colores, raramente cinco o seis, en un cromatismo compuesto por el contraste del azul medianoche, el rojo cereza, el negro, el blanco, el amarillo o el verde, y luego imaginaba las diferentes posibilidades para cada diseño de vestido, involucrando infinitas variaciones y modificaciones de color. Para preservar la totalidad del lenguaje del color y sus variaciones, la forma es simple y geométrica, a través de cuadrados, triángulos y discos, entrecruzados y entremezclados. En 1925, la prensa francesa y extranjera citó las obras de Sonia como las más interesantes de la Exposition des Arts Décoratifs: “los tejidos estampados y los tejidos bordados obedecen a un solo principio: el equilibrio de volúmenes y color. Aquí está el reino de la abstracción, una geometría constante pero flexible, viva y elevada por el júbilo de su inspiración, por el juego caprichoso del pincel, la alegría triunfante del color”<sup>129</sup>. Los motivos geométricos de Sonia se compraron en todo el mundo, y se reproducen hasta el día de hoy. Ejemplo de ello es lo que Sonia describe como “copia” o “robo” de su idea de la mano de artista como Mondrian o Vasarely, quienes crearon sus propias obras textiles. En palabras de Sonia:

<sup>125</sup> DELAUNAY, Sonia. Collages de S. et R. Delaunay. En: *XXe Siècle*, nº6, Paris, 1956.

<sup>126</sup> DORIVAL, Bernard. *Sonia Delaunay. Sa vie, son oeuvre: 1885-1979*. Paris: Jacques Damase, 1980.

<sup>127</sup> Teoría soportada por la base de los bocetos que fueron aportados por el sastre de Robert Delaunay

<sup>128</sup> Véase DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics. Op. cit.*, p.65.

<sup>129</sup> *L'Art Vivant*. Paris, 1925.

“Mis tejidos tuvieron un gran éxito, sobre todo a partir de 1925. Todas estas obras fueron hechas para mujeres y todas fueron construidas en relación con el cuerpo. En cuanto a los vestidos de Mondrian, o los hechos después de Vasarely u otros excéntricos, encuentro todo eso completamente ridículo. Es un medio de promoción, pero no es una base ni para el desarrollo ni para la construcción: es un circo. Por eso están recurriendo a los experimentos que hice entre 1923 y 1930 en la moda femenina, y copian mis experimentos en lugar de comprenderlos y desarrollarlos adaptándolos a la vida contemporánea. Ese es un campo que pertenece a todos. La gente inteligente ha ganado cientos de millones con mi idea, usándola como base para la ropa lista para usar” (DELAUNAY, EN: DAMASE, 1930, P. 106)

La modernidad de estos tejidos es tal que algunos de ellos han sido reeditados a lo largo de la historia de la moda, y el espíritu que revelan ha sido una gran inspiración para artistas y diseñadores de moda. Sonia Delaunay siempre respeta el carácter específico del diseño de los tejidos de la confección: motivos sencillos y claros, la forma en que se adaptan al cuerpo, colores que a menudo son vivos, pero que armonizan de la forma más agradable. En sus diseños de telas, Sonia Delaunay, que ya había demostrado ser una gran colorista en su obra pictórica, permitió que su sentido del color, libre de todas las limitaciones, madurara hasta convertirse en la base de un lenguaje. Cabe destacar que el estilo de estas telas no es tanto una digresión como una etapa esencial en el desarrollo de su arte – que la artista las llamó sus “escalas”-.

#### IV. III. Color, diseño textil y Metz & Co

En el desarrollo de diseños para materiales impresos parecería que a lo largo de la historia del desarrollo de los tejidos impresos los grandes artistas le dieron la espalda a esta forma de expresión, ya que históricamente había sido relegada a una subcategoría de las llamadas artes menores o aplicadas. Consecuentemente, la industria tiene una corta historia en Europa, que se remonta solo al siglo XVII. Una de las razones por las que la impresión sobre tejidos ocupaba un lugar bajo a los ojos de los grandes artistas tradicionales, a pesar de que tuvo un gran éxito en el campo de la confección, fue que el tejido utilizado era el algodón. La seda fue el único tejido considerado verdaderamente noble en todo el *ancien régime*. Solo se consideró que valía la pena teñirlo y, por lo tanto, se convirtió en prerrogativa de los principales artistas. El uso de lana en tapices significó que también se colocara sobre un pedestal.

En el siglo XVIII, un solo artista rompió esta regla: Jean-Baptiste Huet. Pero la mayoría de los diseñadores de estampados, estuvieron contentos simplemente con imitar diseños indios y persas. Esta tradición también se mantuvo a lo largo del siglo XIX. Pero bajo la protección de Oberkampf<sup>130</sup> en Jouy hubo una tendencia en los diseños impresos cercana a la iniciada por Sonia Delaunay: la tendencia hacia la geometría y la abstracción, que resultó ser de corta duración debido a su falta de éxito. Todas estas telas, usando grises, ocre y negros, fueron confeccionadas para las mujeres del pueblo. El ambiente general no era, ni siquiera bajo el Directorio y el Imperio, a favor de tejidos con motivos geométricos, aunque los diseños a menudo resultaban bastante sorprendentes en su búsqueda de cierto grado de modernidad. En poco tiempo, Oberkampf, tuvo que tirar la toalla y volver a los métodos tradicionales.

Poco después de 1810, de hecho, Mulhouse, con sus numerosos estudios de diseño dio un nuevo rumbo al grabado con el uso del color, empleando una policromía brillante y mejorada. En las telas de esta policromía alsaciana se revela un coraje y un gusto sin precedentes. Pero, también en este caso, los materiales estuvieron destinados principalmente a lo popular; y rápidamente se volvieron rutinarios y faltos de creatividad. Los

---

<sup>130</sup> Christophe-Philippe Oberkampf (1738-1815) fue un industrial francés de origen alemán. Su importancia radica en que Oberkampf fue el fundador de la manufactura real de algodones teñidos de Jouy-en-Josas, donde se confeccionaron los Toile de Jouy, un tejido de algodón tipo “indiana”, pintado o estampado solamente por su anverso. Con diseños característicos de escenas pastoriles, en principio, en un solo color sobre fondo claro.

diseños y colores se extrajeron principalmente del lenguaje ornamental: flores estilizadas, bordes y ramos sobre un fondo rojo. Antes de 1925, esta época fue la única que se atrevió a imponerse en una gama de colores puros.

En la década de 1900, el Art Nouveau iba a dar un nuevo impulso a la impresión en tejidos, al menos aportando una nueva riqueza a la policromía, que se había reducido a un nivel muy bajo, y creando nuevos diseños no tradicionales. El tejido estampado durante este período estaba comenzando a encontrar un nuevo camino. El progresivo estancamiento en el campo de la impresión de telas solo se salvó con la revelación de los Ballets Rusos de Serge Diaghilev, con escenografías y vestuario de toda una constelación de pintores, incluida Sonia Delaunay. Este punto de inflexión se produjo alrededor de 1907-11, y los chales iban a provocar un renacimiento en las telas. Sonia Delaunay renovó el vigor en su diseño y color. Además, fue una de las pocas artistas que vio un tejido impreso como una obra de arte por derecho propio y le otorgó el mismo valor pictórico y artístico que la pintura.

Se ha dicho que el cierre de la Maison Delaunay en París fue el momento en que Sonia dejó atrás el diseño y volvió a concentrarse en la pintura. Pero nada más lejos de la realidad. Sonia siguió diseñando con el apoyo de una empresa holandesa: Metz & Co. Metz & Co eran unos grandes almacenes situados en Ámsterdam donde se vendían artículos de lujo: textiles, decoración de interiores, artes aplicadas y moda [fig. 42., anexo p. 82]. Joseph de Leeuw (1872-1944) y su hijo Hendrik de Leeuw (1908-1978), hicieron de ella la primera referencia del país en tejidos exclusivos y diseño de vanguardia. Tras la Segunda Guerra Mundial, Hendrik de Leeuw mantuvo la estrategia de la combinación entre calidad, gusto, originalidad e innovación, trabajando con influyentes artistas y diseñadores de las nuevas generaciones. “Los potentes diseños de Sonia, su fuerte personalidad y su amistad acompañaron a Metz & Co y a la familia De Leeuw durante muchos años. Joseph de Leeuw conoció a Sonia en París en 1925, en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas. Joseph hacía frecuentes viajes de trabajo a París, pero en aquella ocasión se exponían en el pabellón de los Países Bajos fotografías del interior de Metz & Co y de su residencia privada”<sup>131</sup>.

La relación entre los almacenes holandeses y Sonia se formó debido a que, Metz & Co ya tenía relaciones comerciales con algunas de las empresas con las que trabajaba Sonia, como Ferret Frères & Cie, en Saint-Denis, Godau-Guillaume- Arnault, en París, y La Manufacture des Velours et Peluches, en Lyon. De Leeuw empezó a comprar complementos y telas de Sonia. “Ambos participaron en la primera exposición de la Union des Artistes Modernes (UAM), celebrada en 1930 en el Musée des Arts Décoratifs. Sonia presentó un interior: un estudio con una gran alfombra simultánea, un panel pintado con elementos circulares, unas cortinas con un motivo ondulante, muebles -con telas de varios tonos- y, en el centro, el monumental Homenaje a Blériot de Robert (1914, Kunstmuseum Basel, Basilea) y otro cuadro más pequeño de Jean Arp”<sup>132</sup> [fig. 43., anexo p. 83].

Desde agosto de 1924 Sonia Delaunay llevó un registro de sus diseños textiles, con numeración, apuntes y compradores, en sus *Livres noirs* [fig. 44., anexo p. 84]. Sonia idea una paleta de más de 400 colores, cada uno con su nombre y número de referencia, como por ejemplo negro, cereza-6, noche-4, angora-8, etc. Cada diseño podía tener varias versiones, y, de algunos diseños se conservan aún las matrices originales. Las telas se producían en diversas combinaciones de colores y en distintos tipos. Las destinadas a moda eran sobre todo de sedas de gran calidad estampadas a mano: crepé de China, crepé georgette, twill o tuser. Había

---

<sup>131</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p. 159.

<sup>132</sup> *Ibid.*

algodones estampados en rollo, así como piezas de lana, de rayón y de fibras tejidas, y telas para tapicería o para cortinas.

En sus diseños para Metz & Co se distingue entre los antiguos - creaciones Simultané de 1924-1928 - y los nuevos. "Las obras geométricas de mediados de los años veinte, con sus grandes bloques y pastillas en colores contrastantes, dan paso después a estructuras más finas. Juega entonces con cuadrados, rectángulos, círculos, cruces, puntos, franjas, trazos y zigzags, en innumerables combinaciones de poéticos ritmos y temas que forman en sí mismos nuevos motivos en ingeniosas reiteraciones: los convierte en caligramas en colores. A menudo se traslucen en ellos sus raíces rusas, con motivos folclóricos ya utilizados en sus primeras decoraciones de interiores en Madrid. Abundan los diseños florales: delicadamente estilizados unas veces, otras algo más toscos, pero con un trazado definido; algunos poseen una explosiva frescura que salta desde el fondo negro o azul oscuro, otros parecen incluso un florecimiento op-art con los que se adelanta a su tiempo"<sup>133</sup>.

"En una muestra celebrada bajo la nueva cúpula diseñada por Rietveld en la sede de Metz de Ámsterdam [fig. 45., anexo p. 85] - audaz y progresista construcción de vidrio y acero - se expusieron los nuevos diseños de Sonia, caracterizados por grandes motivos geométricos"<sup>134</sup>. La exposición se repitió en abril de 1935 en la sucursal de La Haya, en la que el nombre de Sonia Delaunay ocupaba un lugar de honor en la entrada. La prensa destacó así esos diseños geométricos: "el equilibrio espacial de los cuadrados y las barras horizontales de color en la superficie de estos imaginativos textiles, que se producen en nuestro país, podría calificarse de excelente"<sup>135</sup>.

El estallido de la Segunda Guerra Mundial lo cambió todo. Los Delaunay huyeron al sur de Francia. Robert, murió en Montpellier el 25 de octubre de 1941, Fue para Sonia una época dura e incierta, en la que apenas tuvo trabajo. Ya no podría contar con Metz & Co: Joseph de Leeuw fue obligado a ceder la propiedad de la empresa y después deportado; murió en el campo de concentración de Theresienstadt.

"Mi trabajo está totalmente separado de mí, no hablo nunca de él ni lo enseño, porque no pienso en él: no está hecho para que se valore. Les he llevado el álbum 10 y mi cuaderno de textiles de 1942, y a todos les ha gustado mucho"<sup>136</sup>.

Ya en 1945 empezó a hacer para Jacques Heim nuevos diseños de telas para pañuelos y ropa de playa, actividad que mantendría los años siguientes. Sus primeros diseños para Metz & Co en este periodo datan de 1946. En los años de postguerra las posibilidades de fabricación estampación de sedas eran muy limitadas, y otro gran inconveniente eran las restricciones en materia de artículos de lujo y divisas. Sonia anotó: "Me he puesto a trabajar. He hecho unos diseños textiles para Metz mientras escuchaba las noticias deportivas en la radio. Es mi programa favorito. Es animado, y no es idiota, He hecho 13 diseños [4601-4613] y he creado un nuevo sistema de numeración en el que se combinan el año y el número de diseño, lo que permite salido con mucha facilidad"<sup>137</sup>. "Los diseños realizados después de la guerra por Sonia para Metz & Co son distintos de sus Rythmes colorés y de los cuadros de títulos similares de aquella época, pero contienen la misma fuerza, audaz, fresca, majestuosa a veces, en el fluir de los colores"<sup>138</sup>.

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 164.

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.169.

<sup>135</sup> Véase RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p. 168.

<sup>136</sup> DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusqu'au soleil. Op. cit.*

<sup>137</sup> *Ibid*

<sup>138</sup> RUIZ DEL ÁRBOL, Marta. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda. Op. cit.*, p. 168.

## V. CONCLUSIONES

El primer objetivo propuesto para la investigación de la figura de Sonia Delaunay fue valorar a Sonia como artista total y su desempeño y conreo artístico en el mundo del diseño; como pasa del lienzo al diseño, editorial, de interiores y moda. Como dicen las fuentes, Sonia, Robert y su simultaneísmo, fueron los primeros en intentar purificar el arte del momento. Recuperando una cita anterior, Robert y Sonia dicen que para “alcanzar la integridad, una pintura debe tener no solo las cualidades de material, diseño y color, sino también un cierto sentido decorativo”<sup>139</sup> esta tesis de los Delaunay desarrolló lo que Sonia lleva a cabo con sus experimentos alrededor de los muebles, los objetos decorativos y la moda, llevándolos a un nivel equiparable al de sus obras pictóricas.

Las telas y diseños textiles de Sonia Delaunay revelan un aspecto esencial de su carácter: siempre se preocupó por sacar el arte moderno de los establecidos confines de la pintura de caballete. Como ha sido posible observar durante todo este recorrido, la experimentación fue el combustible artístico de la vida de Sonia Delaunay; más allá del ámbito pictórico, fue una artista total, expandiendo su creatividad y curiosidad más allá del lienzo, configurándose como una diseñadora y artista de renombre mundialmente. Sus obras rebasaban el sentido único del arte y crearon una interrelación entre los diferentes ámbitos artísticos, relacionando moda-arquitectura, pintura-poesía-moda, incluso, fuera del marco que nos ocupa, en los años 70, se encargó de colaboraciones con automóviles. Por otro lado, su sentido por el color fue su sello identificativo a lo largo de su carrera artística que plasmó tanto en sus obras pictóricas, escenografías, *prêt-à-porter* o los vestuarios para ballets. Este sentido por el color, Sonia lo describió como "la piel del mundo".

Seguidamente, un objetivo primordial para esta investigación fue la búsqueda y la respuesta a los cómo y porqués de que Sonia abordase el mundo del diseño y se configurase como diseñadora de moda años más tarde. Para dar respuesta a estas dos preguntas es necesario retroceder más allá de la edad en que Sonia entra en contacto con el arte, como artista. Se ha de retroceder a la idea de cómo el lugar de nacimiento de Sonia, o mejor dicho Sarah, influye de manera perpetua en el desarrollo de su vida artística. La cultura europea oriental, especialmente la rusa, posee un innegable arraigo a los tapices y bordados. Recuperando unas palabras del cuerpo: “en los primeros tiempos de su relación con Robert Delaunay, Sonia se aleja de la pintura y borda a punto pasado varios tapices. Ese regreso a un arte femenino y secular [...] responde al gran interés de los artistas rusos por las prácticas vernáculas, desde los talleres de Solomenko y Talachkino hasta los objetos populares que colecciona Wassily Kandinsky”<sup>140</sup> u otra en la que Sonia expone: “en 1911, tuve la idea de hacer una colcha hecha de trozos de tela como las que había visto usar a los campesinos rusos. Cuando se terminó, la disposición de las piezas de material tenía un aire cubista, y luego intentamos aplicar el proceso a otros objetos y pinturas”<sup>141</sup>, esta vinculación con la tierra natal, la tradición de esta con los bordados y el material textil se asienta en la base cognitiva de Sonia para su futuro desarrollo en el campo del diseño.

Asimismo, la siguiente respuesta se encuentra otra vez en relación con la nación rusa. La revolución de octubre de 1917 supone un cambio drástico en la vida de los Delaunay, este giro de los acontecimientos hace que Sonia adopte una postura más comercial en relación con sus objetos de decoración y comience a abandonar el encargo privado, exclusivamente, para empezar a crear una marca alrededor de estos objetos que acaba con la consolidación, posteriormente, de Casa Sonia. Por lo que, Sonia se aproxima más a la idea de ser reconocida como diseñadora de moda en los años posteriores a la revolución.

---

<sup>139</sup> Véase la nota al pie nº126

<sup>140</sup> Véase la nota al pie nº22

<sup>141</sup> Véase la nota al pie nº125

Consecuentemente, el siguiente como o porque, o más bien una influencia indirecta, se responde en la figura de Berthe Delaunay, suegra de Sonia. Berthe tenía un negocio de complementos de moda en la ciudad condal y, después del acontecimiento de 1917, éste se configura como escaparate para Sonia y su primer embarque en el mundo de la comercialización de sus objetos. La imagen de Berthe puede haber ejercido en Sonia una influencia que le hizo querer acercarse a este ámbito, para la creación de Casa Sonia, ya que pudo experimentar años antes, de primera mano, lo que era el negocio de la venta de objetos de decoración, que, como se ha visto en la investigación, fue uno de los pasos para una carrera de un gran reconocimiento internacional.

De igual manera, la relación entre los diseños de Sonia y el arte ha sido un aspecto que se ha tenido presente en todo el desarrollo de la investigación ya que se configuró como uno de los objetivos primordiales para conseguir los propósitos de ésta. La idea de interrelación entre artes, el significado que para Sonia tiene el diseño, y la importancia que le da, queda ejemplificado, notoriamente, en los vestidos-poemas. Un matrimonio entre el diseño textil y la poesía, que, sinérgicamente, crean un nuevo modo de hacer arte, un híbrido entre el aspecto social y la esfera artística; donde Sonia pretende llevar a las calles parisinas el arte, envuelto en un entramado de hilos y costuras, a los que da forma de vestidos. Con ello, Sonia eleva a las artes menores y las pone paralelamente a la pintura. Por consiguiente, la inventiva de los vestidos de Sonia tiene una relación directa con la arquitectura: Sonia aporta a la moda femenina la forma en que estructura y articula el vestido según las ondulaciones del cuerpo humano, a través de la geometría y los contrastes cromáticos.

Como se ha reincidento en varias ocasiones a lo largo de la investigación, para Sonia no hay nada que penetre más en la vida que las telas y la moda. Sonia, además, fue una de las primeras pintoras de vanguardia en realizar vestuario para el cine. De manera más general, en todas las etapas de su carrera, Sonia Delaunay pretendió realizar obras que traspasaran el lienzo, de manera que podían circular entre el público de una manera que las pinturas no pueden hacerlo, porque desempeñaban un papel en la vida cotidiana y podían realizarse en grandes cantidades. Ejemplo de ello son, además de sus vestidos, las ilustraciones de libros, cubiertas de libros, pantallas de lámparas, tapices, vidrieras, grabados y, más tardíamente, la decoración de un deportivo.

Así, los miles de tejidos diseñados por Sonia Delaunay, que tuvieron un gran impacto en la historia de los tejidos, no fueron simplemente piezas ocasionales. Tanto en su simultaneísmo, como el propósito que todo ello albergaba, ocuparon un lugar fundamental en su preocupación y son un elemento esencial para su obra. Para finalizar con este apartado, me tomo la licencia de reincorporar una cita que trata el propósito de Sonia en su obra: "Sonia buscaba [...] adaptar la moda a los requisitos de la vida real de las mujeres pero que toda su imaginación, toda la riqueza de su visión, tenía rienda suelta en la superficie de una tela"<sup>142</sup>.

Finalmente, un último objetivo secundario planteado ha sido el de ver como la relación entre Sonia y Robert favoreció al desarrollo de Sonia como diseñadora de moda. Para ello ya se ha visto como la imagen de la madre de Robert ejerce como influencia para el inicio de la carrera de Sonia en el mundo del diseño, además, como se ha podido observar, Robert ha acompañado a Sonia a lo largo de toda su carrera, creando originales inventos de distribución y escaparatismo en las boutiques de Sonia, colaborando en sus acercamientos al mundo teatral, y dejando, manuscritamente, los avances y experimentos que Sonia iba realizando en sus obras a lo largo de su carrera.

No querría concluir el siguiente TFG sin hacer una reflexión de los contenidos que he podido adquirir en la relación con la figura de Sonia Delaunay más allá del marco cronológico que nos ocupa. Sonia Delaunay no finaliza su conreo artístico experimental en el mundo de las artes en los años 50, final de la presente

---

<sup>142</sup> Véase nota al pie nº122.



investigación, sino que sigue con su propósito décadas después. Este trabajo abre vías de estudio a eventuales investigadores que trabajen dentro de este marco, y a cualquier interesado en la continuación del relato que se deja abierto en este momento debido a que Sonia continúa con esta actividad hasta finales de su vida, y, por otro lado, el nombre de Sonia Delaunay resuena en el mundo del diseño y la moda años después. Ejemplo de ello son las readaptaciones de grandes firmas del mundo de la moda, que adoptan diseños geométricos y cromatismos, y parecen dar una posible imagen de lo que Sonia podría haber creado en el marco de la moda actualmente, asimismo, a parte del legado que deja Sonia y que revisitan diseñadores y artistas durante todos estos años, la firma Sonia Delaunay ha sufrido un revival de la mano de Alla Malomane, lo cual también permite seguir con esta línea de investigación desde el “punto y coma” que aquí se deja, hasta la actualidad.

## VI. ANEXOS. DOCUMENTACIÓN GRÁFICA

Fig. 1 Sonia Delaunay en su casa de la Rue des Grands-Augustins, con la encuadernación de *Los trasplantados* de Ricciotto Canudo, 1914



Fig. 2. Sonia Delaunay. Encuadernación de *Alcoholes*, 1913 de Guillaume Apollinaire. Pintura sobre encuadernación en piel. Bibliothèque national de France, Paris.



Fig. 3. Sonia Delaunay. *Vestido simultaneo*, 1913. Patchwork. Coleccion privada.





Fig. 4. Robert Delaunay, Decorado para el ballet *Cleopatra*, 1918. Acuarela sobre papel. Colección privada.

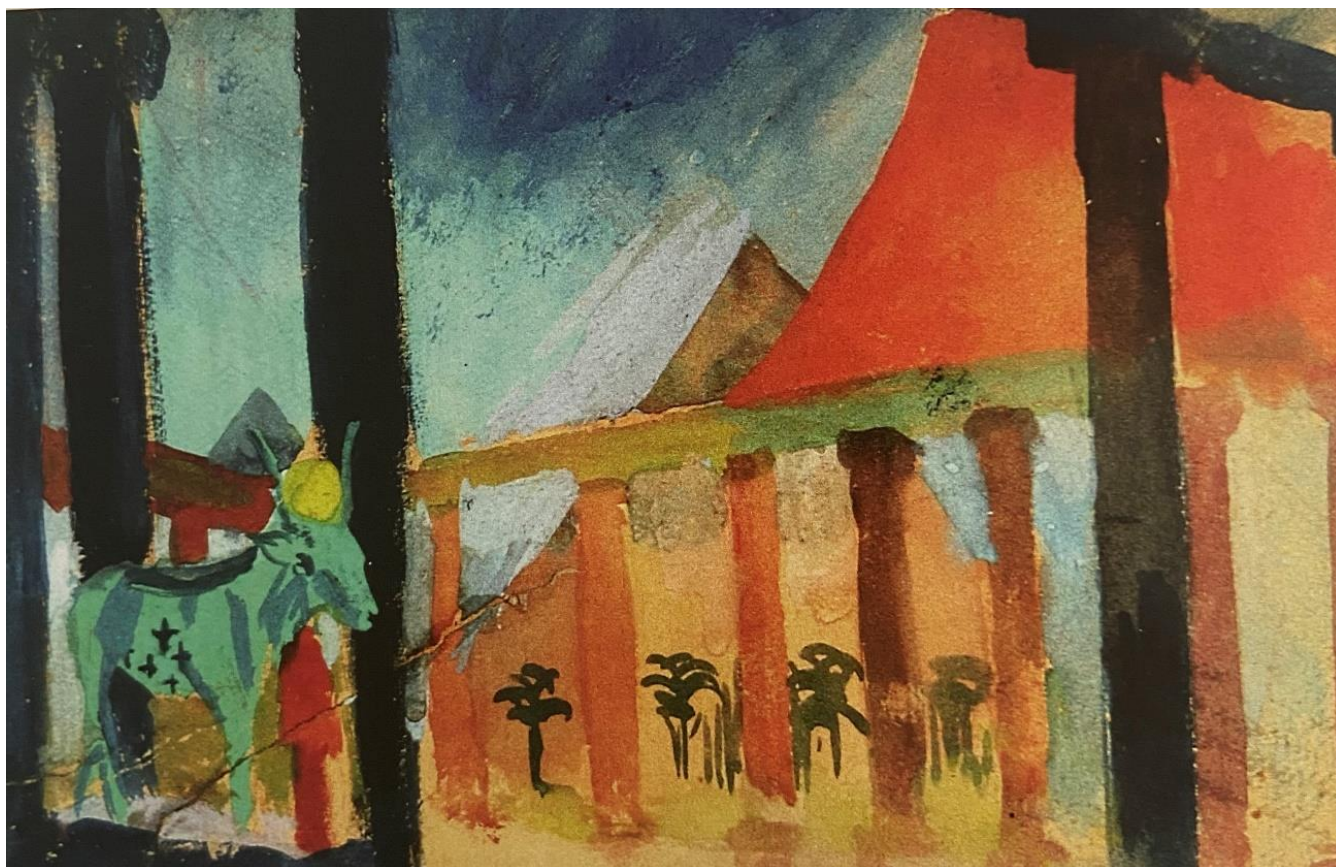


Fig. 5. Lubov Tchernicheva, con el vestido de *Cleopatra*, diseñado por Sonia Delaunay para el ballet homónimo, producido por la compañía de Diághilev, los Ballets Rusos, 1918.





Fig. 6. Sonia Delaunay, *Prismas eléctricos*, 1913. Colección del Centro Pompidou, París.

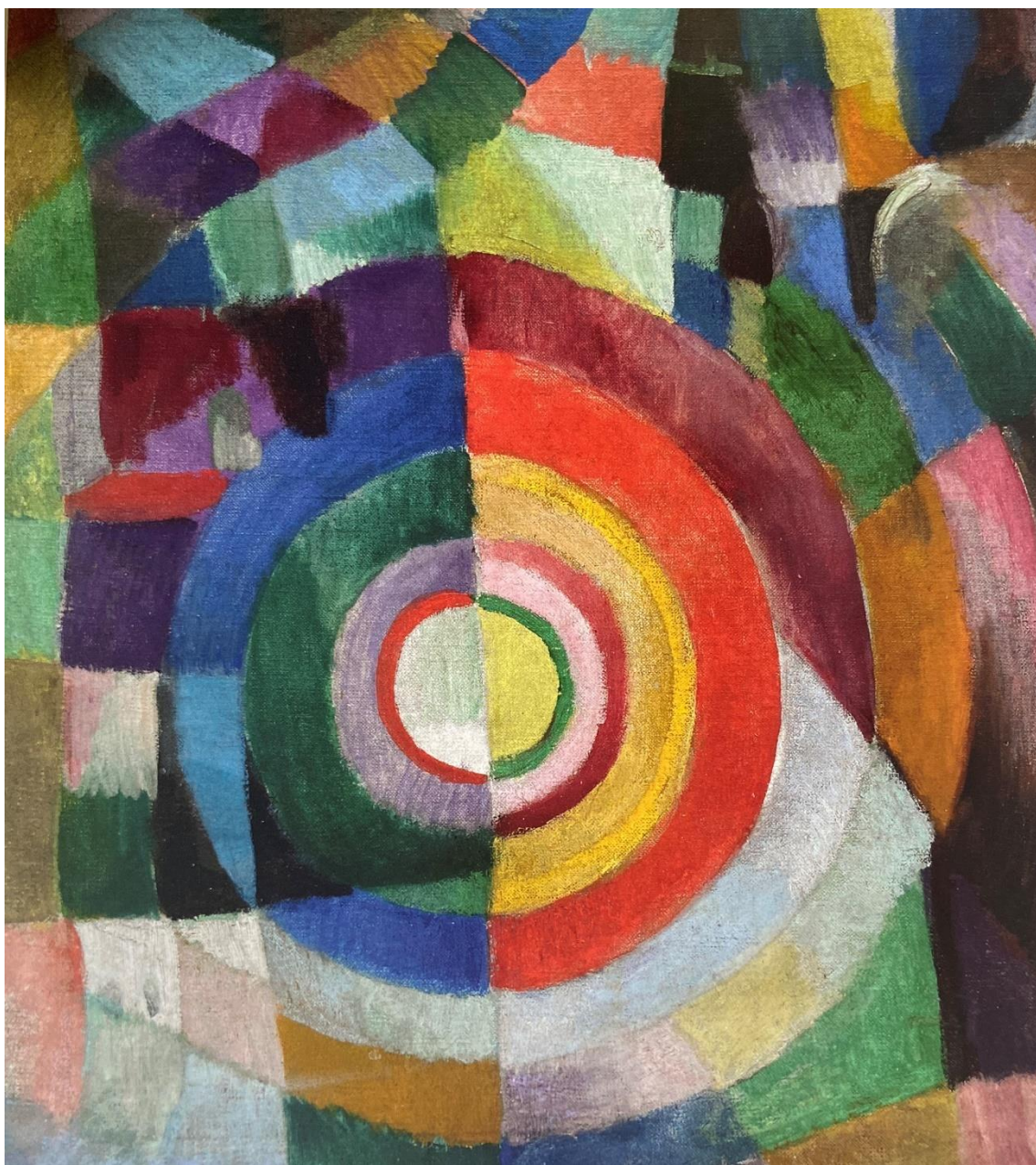


Fig. 7. Sonia Delaunay, *Cantaoras de flamenco (Gran flamenco)*, 1915. Óleo sobre lienzo 91,5 x 91,5 cm. Colección Alexander Smuzikov.





Fig. 8. Sonia Delaunay. *Figurín de la Momia para el ballet Cleopatra*, 1918. Acuarela sobre papel, 31,5 x 24, 5 cm. Colección privada



Fig. 9. Sonia Delaunay. *Diseño de cuatro chales para el ballet Cleopatra*, 1918. Acuarela sobre papel, 31 x 9,5 cm cada uno. Colección privada.



Fig. 10. Logotipo diseñado por Sonia Delaunay para su marca, Madrid, hacia 1919.



Fig. 11. Cubierta y contracubierta de la revista *Perfiles*, realizadas por Sonia Delaunay con estarcidos, Madrid, primavera de 1920. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

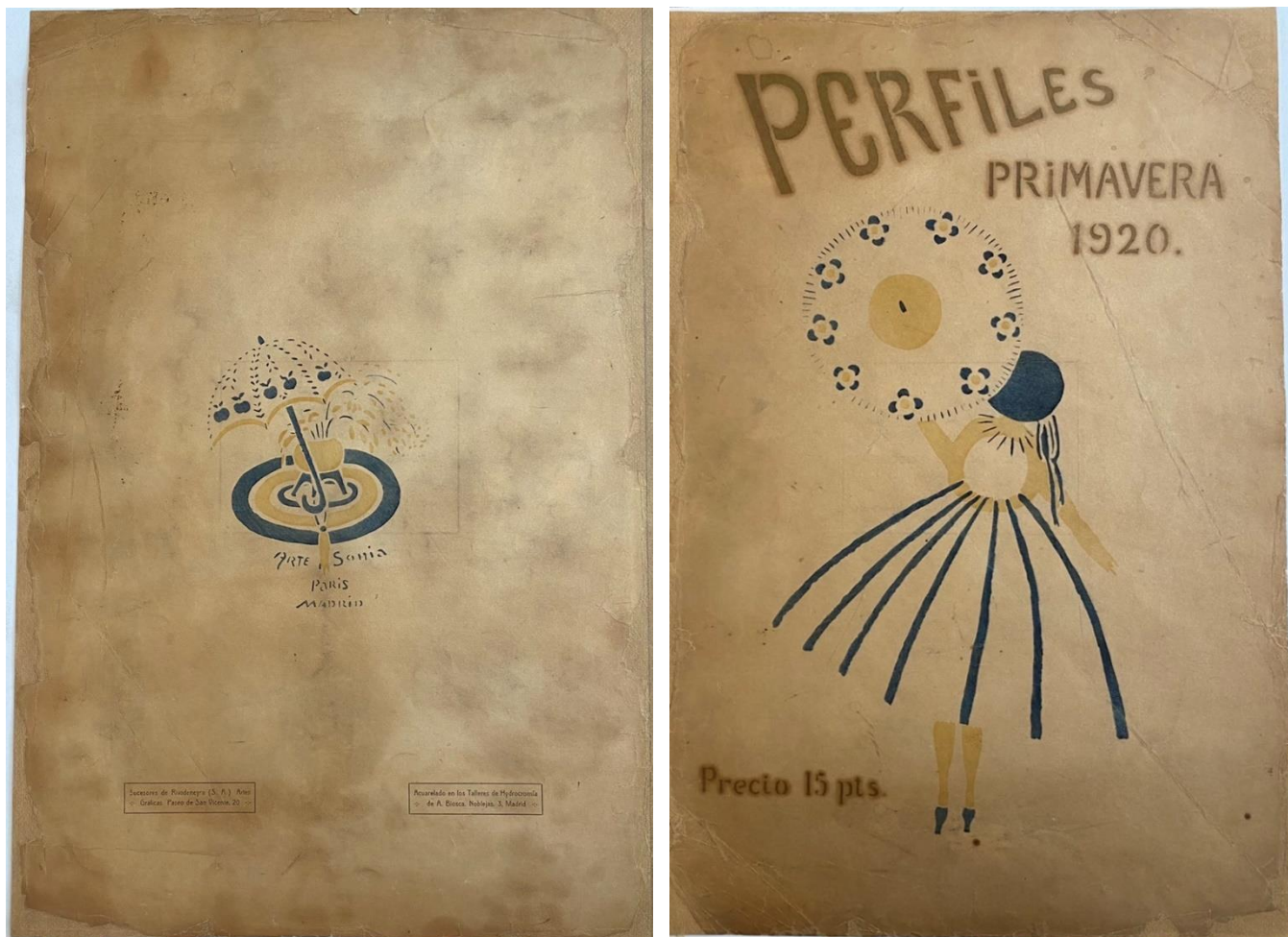




Fig. 12. Comedor de la señorita Calvo decorado por la Casa Sonia publicada en *Blanco y Negro*, Madrid, 18 de abril de 1920, p.41. Hemeroteca Municipal de Madrid



COMEDOR DE LA SRITA. DE CALVO, DECORADO POR LA CASA SONIA, (FOTO BERINGOLA)

Fig. 13. Comedor de un apartamento de Madrid decorado por Casa Sonia, hacia 1919-1920.





Fig. 14. Petit Casino, 1919. Bibliothèque nationale de France, Paris. Département des Arts du Espectacle.



Fig. 15. Exposición de creaciones de Casa Sonia en el Majestic Hall de Bilbao, noviembre de 1919.





Fig. 16. Sonia Delaunay en su apartamento del boulevard Malesherbes.







Fig. 18. Sonia Delaunay. *Diseños para cubierta de la revista Vogue*, 1916. Gouache, lápices de colores y grafito sobre dos hojas de papel pegados, 34,5 x 46,7 cm. Centre Pompidou, París. Musée national d'art moderne / Centre de création industrielle. Donacion de Sonia Delaunay, 1964, inv. AM 2610D (R)

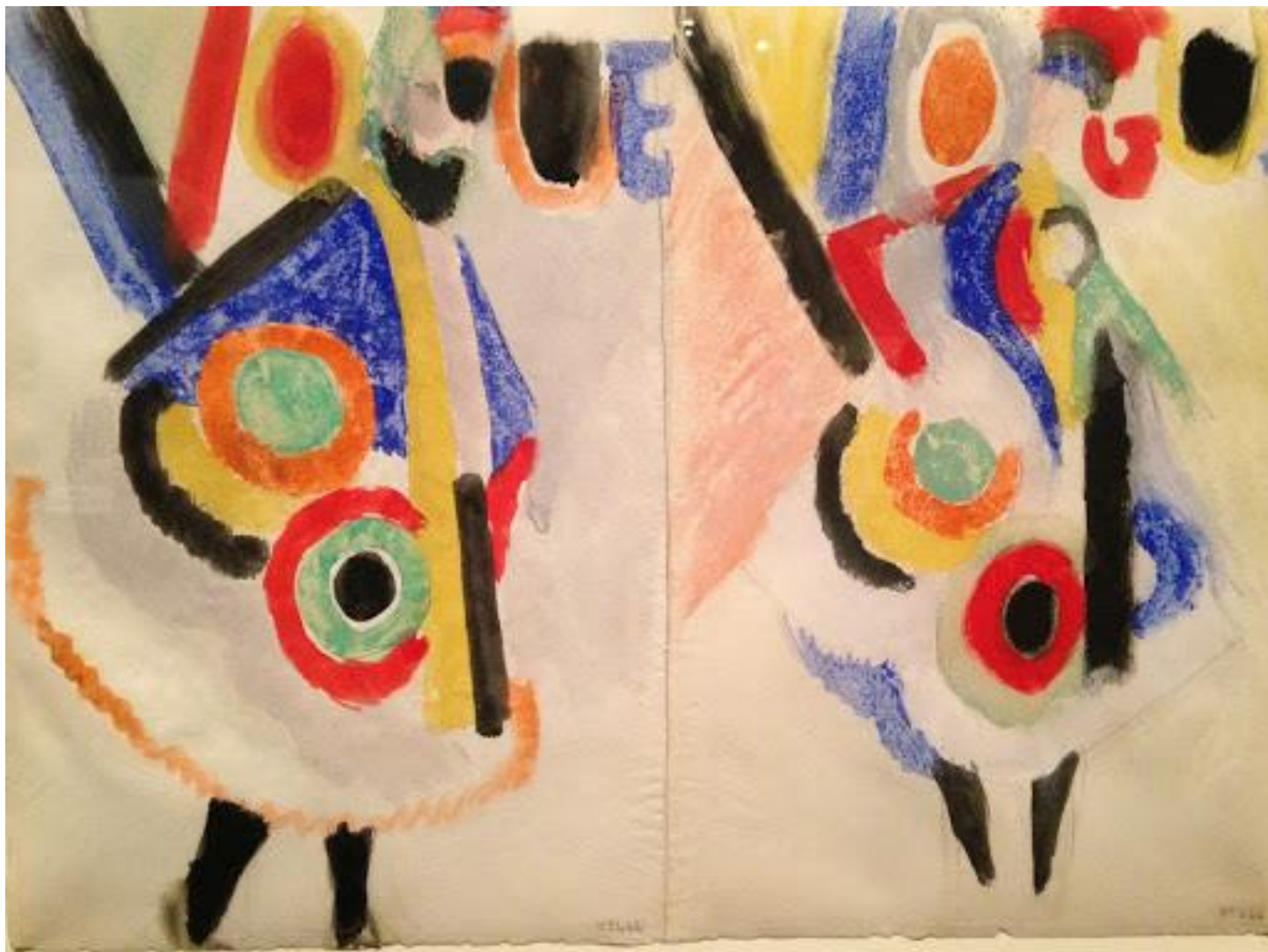


Fig. 19. Sonia Delaunay con sombrilla, sombrero y chaqueta diseñados por ella y reverso de la misma fotografía, Madrid, 1918.



Fig. 20. Sonia Delaunay. *Chaqueta*, 1928. Tela de lino en crudo, con pintura y bordados en lana. Palais Galliera, Musée de la Mode de la Ville de Paris.



Fig. 21. Las hijas de los marqueses de Urquijo con túnicas, sombreros y sombrillas de rafia, modelos de la Casa Sonia Delaunay. Fotografía reproducida en Blanco y Negro, Madrid, 25 de julio de 1920, p. 38. Hemeroteca Municipal de Madrid.





Fig. 22. Boutique Sonia Delaunay Simultané-Heim Furs-Girau-Gilbert Marroquinerie, Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas, Paris, 1925.



Fig. 23. Sonia Delaunay. *Abrigo para Gloria Swanson*, hacia 1925. Lana bordada. Colección privada.





Fig. 24. Sonia Delaunay. *Vestidos simultáneos (Tres mujeres, formas, colores)*, 1925. Oleo sobre lienzo, 146 x 114 cm. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.





Fig. 25. Escaparate de la boutique Simultané en el Salón de Automne, octubre de 1924.



Fig. 26. Blaise Cendrars y Sonia Delaunay. *La prosa del transiberiano y la pequeña Juana de Francia.*





Fig. 27. Robert Delaunay, *Naturaleza muerta portuguesa*, 1916. Wikidata.org.



Fig. 28. Mademoiselle Domec con una blusa-poema de Huidobro, h. 1922. BNF, Notice n°: FRBNF40324880.



Fig. 29. Sonia Delaunay, *Robe-Poème* No. 688, MoMA, 1922.



Fig. 30. Modelo de "traje poemático" diseñado por Sonia Delaunay para Nuevo Mundo, 1922.



Fig. 31. Sonia Delaunay, *Robe-poème para Tzara*, 1923. Reproducido en *Sonia Delaunay*, Londres: Tate Modern, 2015.





Fig. 32. Tres versiones del vestido-poema de Sonia Delaunay *Le ventilateur tourne*. Galería Guillermo de Osma Madrid; *Robe-poème* n.º 1329. MoMA, Object number 301.1980; y *Le ventilateur tourne*. París, BNF, Donación Sonia Delaunay.



Sonia Delaunay: *Robe-poème* "Le ventilateur tourne dans le cercle de la fleur".  
 Musée d'Art Moderne de Paris, Paris, 1927.  
 Sonia Delaunay: *The European Fan Turns in the Circle of the Flower*.  
 Acquired online auction, 30 x 20 cm.  
 Collection Sonia Delaunay, Paris, Musée  
 de France, 2019.

EXPOSICIÓN: Sonia Delaunay (obra: *Robe-poème*)  
 Del 11 de julio al 13 de octubre de 2017  
 Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid

Fig. 33. Sonia Delaunay, *Modelos en un interior simultáneo*, 1922. Reproducida en Gómez de la Serna, «La barraca de los poetas», «Elegancias», *El Fígaro*, n.º 7, julio de 1923, p. 26.



Fig. 34. Sonia Delaunay, *Oublions les oiseaux, oublions les étoiles*, 1922. París, BNF, Donación Sonia Delaunay.

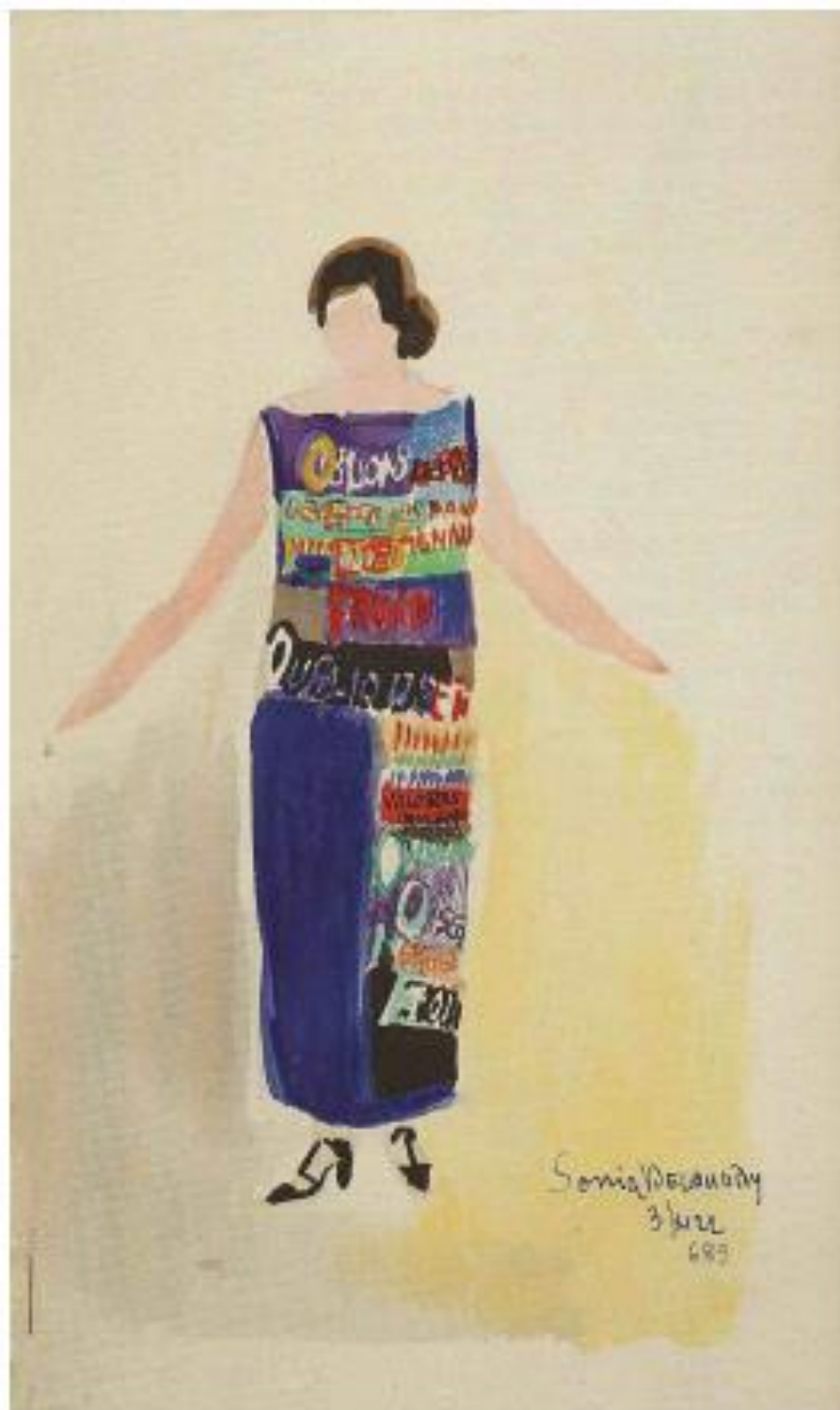


Fig. 35. Sonia Delaunay. *Bonjour Bonsoir*, Rideau-poème a partir de un poema de Philippe Soupault. Reproducido en Sonia Delaunay, Londres: Tate Modern, 2015.



Fig. 36. Sonia Delaunay, *Robe-Poème* No. 1328, 1923. MoMA; *Robe-poème "Cette éternelle femme"*, 1923: reproducido en *La rencontre Sonia Delaunay Tristan Tzara*; y *Robe-poème "Cette éternelle femme"*, 1922: París, BNF, Donación Sonia Delaunay.





Fig. 37. Sonia Delaunay, Patrón de mangas de un vestido para Vera Soudeikine con poema de Iliadz, 1922. Paris, BNF Don Sonia Delaunay, 1977.





Fig. 38. Sonia Delaunay. *Dress design in blue ink*, 1923. Reproducido en: DAMASE, Jacques. Sonia Delaunay: Fashion and fabrics. Londres: Thames & Hudson, 1991.

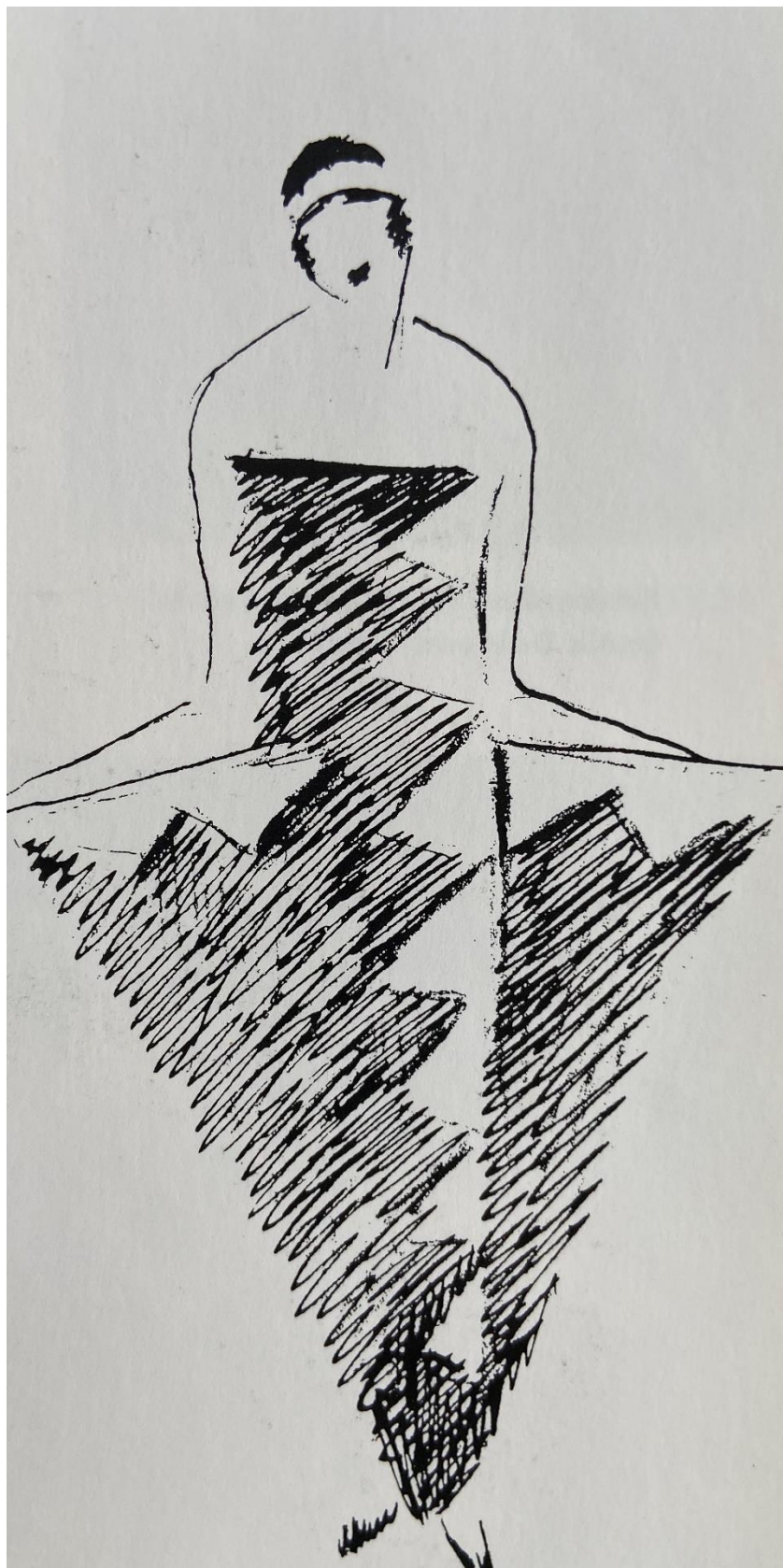


Fig. 39. Sonia Delaunay. *Dancer in Endless Rhythm*, 1923. Reproducido en: DAMASE, Jacques. Sonia Delaunay: Fashion and fabrics. Londres: Thames & Hudson, 1991.

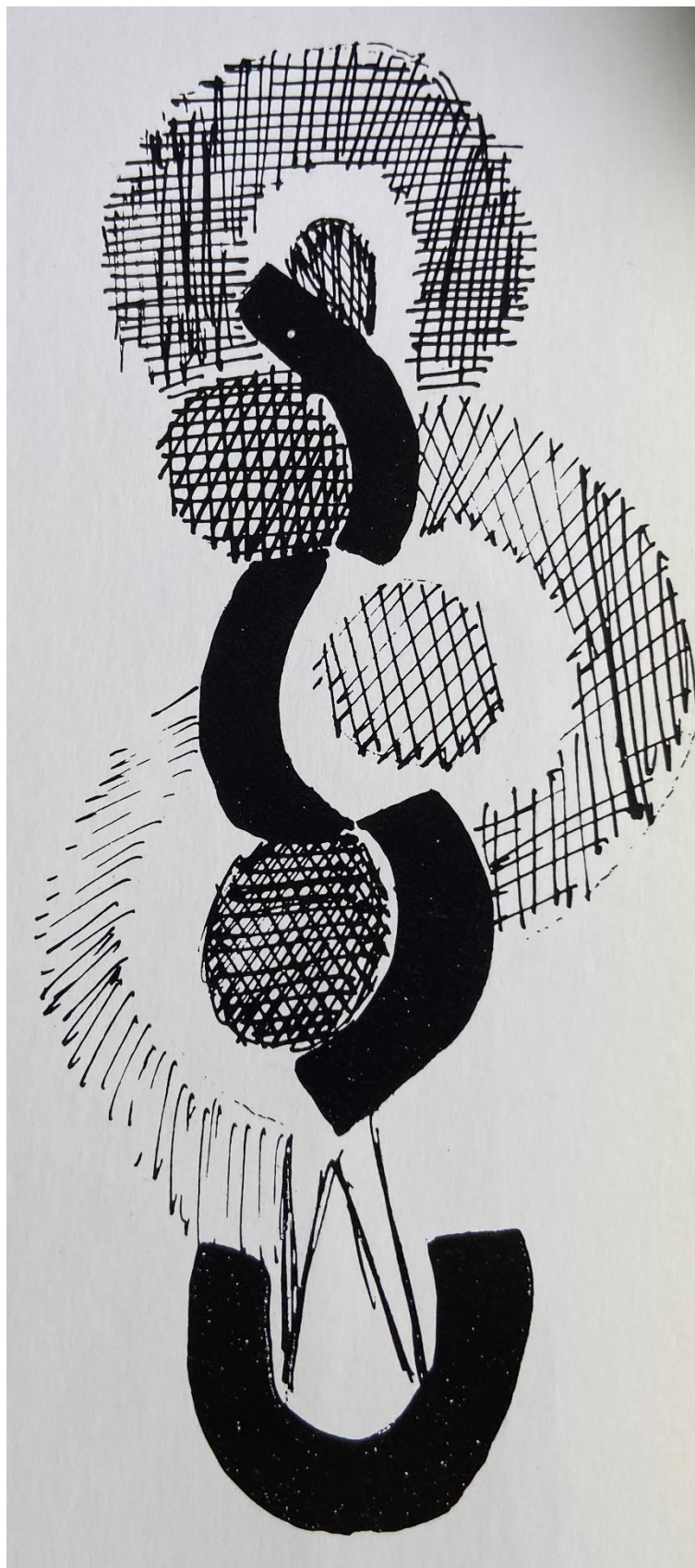




Fig. 40. Robert Delaunay. *Retrato de Mme Mandel en uno de los vestidos simultáneos de Sonia Delaunay*, 1923. Reproducido en: DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics*. Londres: Thames & Hudson, 1991.



Fig. 41. Nancy Cunard en un abrigo de Sonia Delaunay.



Fig. 42. Escaparate de Metz & Co diseñado por Gerrit Rietveld. Amsterdam, hacia 1949.





Fig. 43. Interior decorado por Sonia Delaunay. *L'Art moderne, cadre de la vie contemporaine*, organizada por la UAM en el Musée des Arts Décoratifs, Paris, 1910. Colección privada.

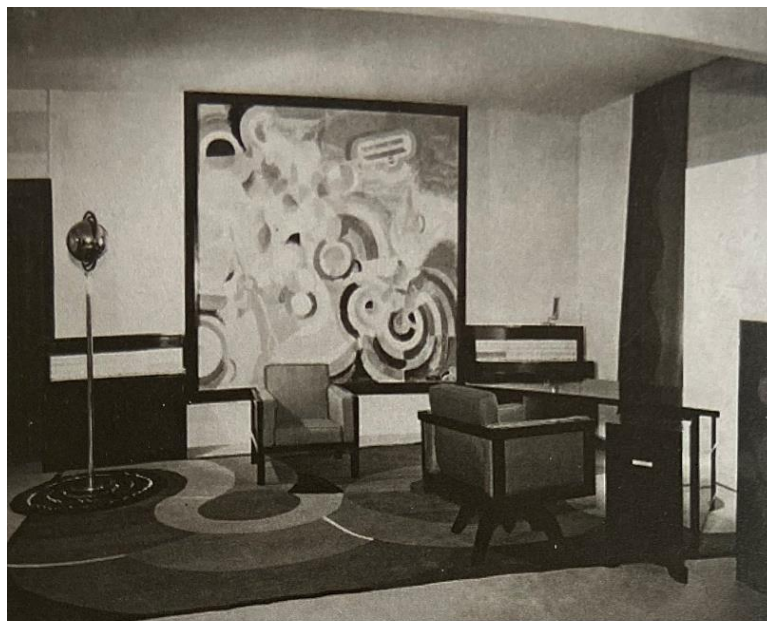
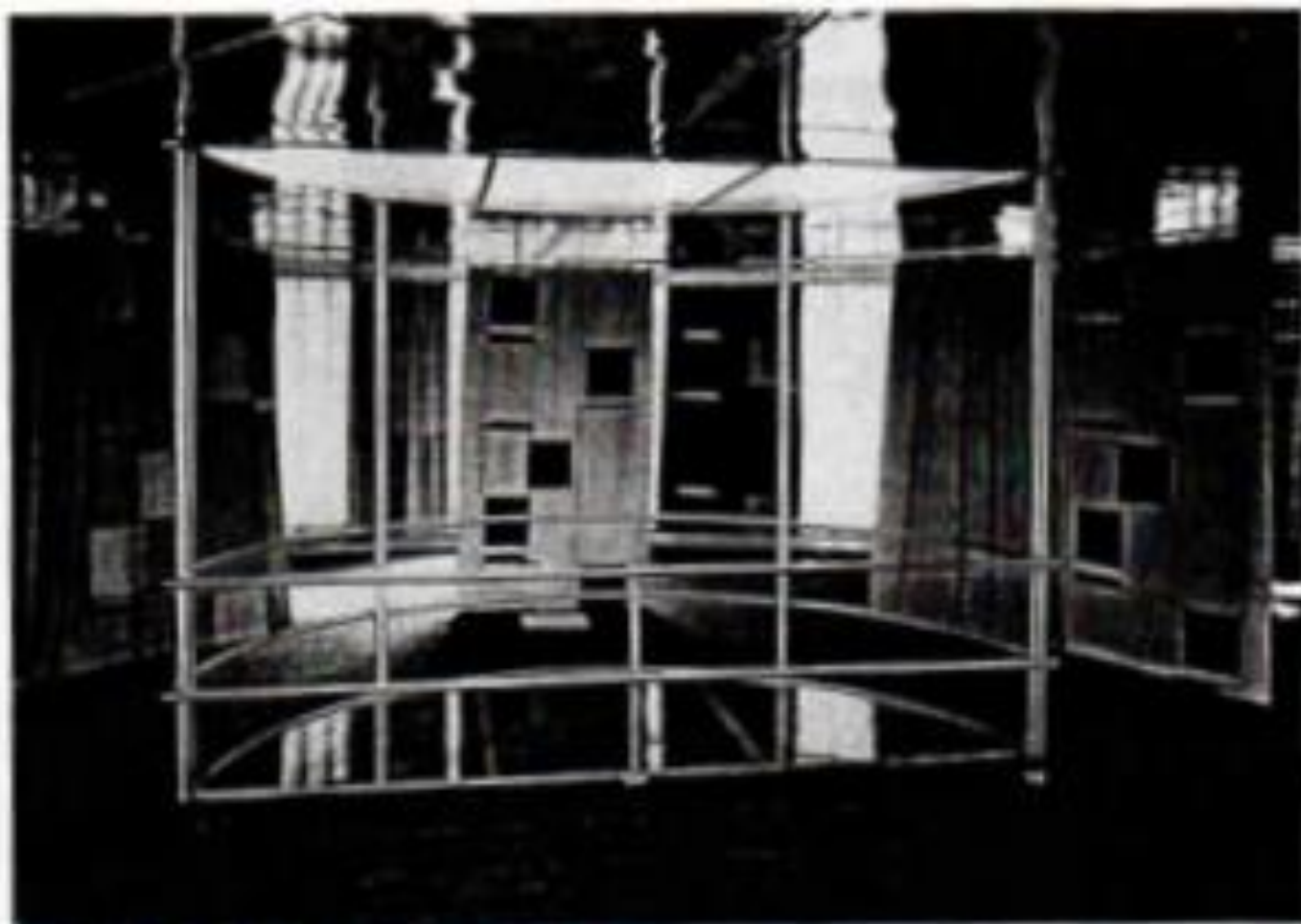




Fig. 44. Sonia Delaunay, *Livres noirs* / p.1, diseño 6



Fig. 45. Sonia Delaunay. *Diseño 1776* en la exposición *Machinale Weefsels voor de Woning*, en la cúpula de Rietveld en la sede de Metz & Co de Amsterdam, 1934.



## VII. BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

- ❖ ALARCÓ, Paloma. «Periplo de Robert y Sonia Delaunay por España y Portugal: 1914-1921», Madrid 2002-2003.
- ❖ Album avec 6 gravures, Paris 1962.
- ❖ APOLLONAIRE, Guillaume. «Realité, peinture pure». *Der Sturm*, Wochenschrift für Kultur und die Künste, vol. 3, nº 138-139, 1912-1913.
- ❖ APOLLONAIRE, Guillaume. «La Chronique mensuelle». *Les Soirées de Paris*, nº18, Paris, 15 de noviembre de 1913.
- ❖ APOLLONAIRE, Guillaume. «La Vie anecdotique». *Le Mercure de France*, nº 397. Paris, 1 de enero de 1914.
- ❖ BARGUES, Cécile. «Sonia Delaunay, Tristan Tzara, Ilizard and others». Paris-Londres, 2014-2015.
- ❖ BARON, Stanley. *Sonia Delaunay: the live of an artist*. London: Thames & Huston, 1995.
- ❖ BELLOW, Juliet. «Fashioning Cléopatre: Sonia Delaunay's New Woman». *Art Journal*, Verano de 2009, vol. 68, nº2.
- ❖ BELLOW, Juliet. «On time: Sonia Delaunay's Sequential Simultanism». Paris-Londres 2014-2015.
- ❖ BERNIER, Georges, SCHNEIDER-MAUNOURY, Monique. *Robert et Sonia Delaunay. Naissance de l'airt abstrait*. Paris: J.C. Lattès, 1995.
- ❖ BREUNING, L. C. (Ed.). *The cubist Poets in Paris: An Anthology*. University of Nebraska Press, 1995.,
- ❖ BONET, Juan Manuel, DAMASE, Jacques, Robert y Sonia Delaunay [catálogo de exposición], Madrid: Fundacion Juan March, 1982.
- ❖ BORGUES, Cécile. «Sonia Delaunay, Tristan Tzara, Ilizard and others». Paris-Londres 2014-2015.
- ❖ BUCKBERROUGH, Sherry. «Delaunay design: Aesthetics, Immigration, and the New Woman». *Art Journal*, vol. 54, nº.1, primavera de 1995.
- ❖ BUCKBERROUGH, Sherry. «Être Russe à Paris/Being Russian in Paris». Paris-Londres 2014-2015.
- ❖ CENDRARS, Blaise. «Le Contraste Simultané». *La Rose Rouge*, vol.1, nº13, 24 de julio de 1919.
- ❖ CENDRARS, Blaise *La Prose du Transsibérien et de la Petite Jehanne de France*, Paris: Denöel, 1913.
- ❖ CENDRARS, Blaise. «Publicité = Poésie». *Aujourd'hui*, 26 de febrero de 1927.
- ❖ CENDRARS, Blaise. *Le lotissement du ciel*. Paris: Denöel, 1949.
- ❖ CHEVREUL, Eugène. *De la Loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets cette loi dans ses rapports avec la peinture, tapisseries des Gobelins, les tapisseries de Beauvais pour meubles, les tapis, la mosaïque, les vitraux colorés, l'impression des étoffes, l'imprimerie, l'enluminure, la décoration des édifices, l'habillement en architecutre*. Paris: Pitois-Levrault, 1839.
- ❖ COHEN, Arthur A. (Ed.), *Sonia Delaunay, rythmes et couleurs*. Paris: Hermann, 1971.
- ❖ COHEN, Arthur A. (Ed.), *The New Art of Color. The Writtings of Robert and Sonia Delaunay*, New York: H.N. Abramns, 1978.

- ❖ CONDESA D'ARMONVILLE. «Paginas femeninas. La mujer y la casa moderna». *Blanco y Negro*, 14 de marzo de 1920.
- ❖ COURTOT, Edmond. «De la mode esthétique vivante». *Montjoie!*, nº4-5-6, Paris, abril-mayo-junio de 1914.
- ❖ «Sección femenina. Crónica de modas». *Informaciones de Madrid*. 18 de junio de 1918.
- ❖ DAMASE, Jacques *L'Hommage à Sonia Delaunay*, Paris-Brussels 1976.
- ❖ DAMASE, Jacques *Rhythmes et Couleurs* (pochoirs), Paris, 1966.
- ❖ DAMASE, Jacques *Robes Poèmes*, Paris 1969, 'L'Art de la Devanture', Présentations, 1934.
- ❖ DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- ❖ DAMASE, Jacques. MUSTELIER, Eduard. *Sonia Delaunay*. Paris: Galerie de Varenne, 1971.
- ❖ DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Mode et tissus imprimés*. Paris: Jacques Damase, 1991.
- ❖ DAMASE, Jacques (ed.) *Sonia Delaunay. Robes et gouaches simultanés, 1925. L'Art et le corps. Rhythmes-Couleurs en mouvement*, Bruselas, 1974.
- ❖ DE LEEUW-DE MONTI, Matteo. «Metz & Co, de Stijl und Sonia Delaunay». *Bielefeld* 2013-2014.
- ❖ DE LEEUW-DE MONTI, Matteo. «Sonia Delaunay: Les dessins pour Metz & Co/Sonia Delaunay: Designs for Metz & Co». Paris-Londres 2014-2015.
- ❖ DE LEEUW-DE MONTI, Matteo. *Colour Moves. Art and Fashion by Sonia Delaunay*. Londres: Thames & Hudson, 2011.
- ❖ DELAUNAY, Robert. *Du Cubisme à l'art abstrait, documents inédits*. [FRANCASTEL, Pierre (ed.) & HABASQUE, Guy (catálogo de obras)]. París, SEVPEN, 1957.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Collages de Sonia et Robert Delaunay», *XXe Siècle*, No. 6, 1956.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Compositions, couleurs, idées», Paris 1930 *L'Influence de la peinture sur l'art vestimentaire*, 1927. [conferencia de Soborna].
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Les Artistes et l'avenir de la mode», *Revue de Jacques Heim*, No. 3, 1932.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Lettre à un client», in catalogue of the Sonia Delaunay exhibition at the Städtliches Kunsthaus, Bielefeld 1958.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. *Nous irons jusq'au soleil*. Paris: R. Laffont, 1978.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Robert et Sonia Delaunay, Art et mouvement, la Couleur dansée». *Art d'aujourd'hui, art et architecture*, Vol 3, No. 17, Boulogne.
- ❖ DELAUNAY, Sonia. «Tissus et tapis» En: *L'Art international d'aujourd'hui*, No. 15, Paris 1929 (Editions d'Art Charles Moreau) sur-Seine 1958.
- ❖ DORIVAL, Bernard. *Sonia Delaunay. Sa vie, son oeuvre: 1885-1979*. Paris: Jacques Damase, 1980.
- ❖ Donation Delaunay [catálogo de exposicion] Paris: Musée du Louvre, 1964.
- ❖ DÜCHTING, Hajo, *Robert und Sonia Delaunay. Triumph der Farbe*. Köln: Benedikt, 1993.
- ❖ «Elegancias» *El Figaro*, 19 de agosto de 1918.

- ❖ FERREIRA, Paulo. *Correspondance de quatre artistes portugais: Almada-Negreiros, José Pacheco, Souza-Cardoso, Eduardo Vianna avec Robert et Sonia Delaunay*. Contribution à l'histoire de l'art moderne portugaise (années 1915-1917). Paris: Presses Universitaires Françaises, 1972.
- ❖ GIORDANO, Marina. *Il colore danzato attraverso l'opera di Sonia Delaunay* [tesis doctoral]. Palermo: Università degli Studi, 1998.
- ❖ GODEFROY, Cécile. «Sonia Delaunay et le décor moderne 1911-1937». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº86, Paris, invierno de 2003-2004.
- ❖ GODEFROY, Cécile. *Sonia Delaunay: sa modern ses tableaux, ses tissus*. Paris: Flammarion, 2014.
- ❖ GÓMEZ DE LA SERNA, Ramon. *Ismos*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1931.
- ❖ GOMEZ DE LA SERNA, Ramon. *La Sagrada cripta de Pombo*, Madrid: Vision Libros, 2005.
- ❖ GÓMEZ DE LA SERNA, R, «Los trajes poemáticos». *Nuevo Mundo*, nº.1506, año XXIX, 1 diciembre, 7, 1992.
- ❖ GRONBERG, Tag. Sonia Delaunay: «Fashioning the Modern Woman». *Women: A Cultural Review*, vol. 12, nº3, 2002.
- ❖ HOOG, Michel, DORIVAL, Bernard. *Robert et Sonia Delaunay: inventaire des collections publiques françaises*. Paris: Éd. Des musées nationaux, 1967.
- ❖ KUTHY, Sandor, KUNIKO, Satonobu (ed.), *Robert & Sonia Delaunay*, Künstlerpaare – Künstlerfrenude [catálogo de exposición]. Bern: Kunstmuseum Bern, 1991.
- ❖ «La Casa Sonia». *La Época*, Madrid, 8 de julio de 1919.
- ❖ *L'Art Vivant*. Paris, 1925.
- ❖ LAGO, Silvio. «La vida artística en Madrid». *La Esfera*, 8 de enero de 1921., p.16.
- ❖ Le Midi. Quotidien socialiste régional, viernes, 30 de junio de 1922
- ❖ LHOTÉ, André. *Sonia Delaunay. Ses peintures, ses objets, ses tissus Simultanés, ses modes*. Paris, 1925.
- ❖ MALOCHET, Annette. *Atelier Simultané di Sonia Delaunay 1923-1934*. Milán: Fabbri Editori, 1984.
- ❖ MÉNDEZ Baiges, Maite., HURTADO Suárez, Inmaculada. *La alianza de arte y poesía en las vanguardias: los vestidos-poema de Sonia Delaunay*. Anales de Historia del Arte, 2018.
- ❖ MESKIMMON, M. *We weren't Modern Enough: Women Artists and the Limits of German Modernism*, Berkeley: California University Press, 1999.
- ❖ MOLINARI, Danielle. *Robert et Sonia Delaunay*, Paris: Nouvelles Éditions Françaises, 1987.
- ❖ MORANO, Elizabeth, VREELAND, Diana. *Sonia Delaunay, art into fashion*. New York: George Braziller, 1986.
- ❖ Robert et Sonia Delaunay [catálogo de exposición]. Paris: Musée d'art moderne, 1967.
- ❖ Robert et Sonia Delaunay [catálogo de exposición]. Paris: Bibliothèque Nationale de France, 1977.

- ❖ ROUSSEAU, Pascal. *La aventura simultanea: Sonia y Robert Delaunay en Barcelona*, Barcelona: Publicacions Universitat de Barcelona, 1995.
- ❖ ROUSSEAU, Pascal. «El arte nuevo nos sonríe. Robert y Sonia Delaunay en Iberia (1914-1921)». Barcelona 2000-2001.
- ❖ RUIZ DEL ÁRBOL. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2017.
- ❖ SCHEIJEN, Sjeng. *Diaghliev: A Life* [HEDLEY-PR LE, Jane & LEINBACH, S.J. (trads.)]. Londres: Profile Books, 2009.
- ❖ Sonia Delaunay: a Retrospective [catálogo de exposición]. Buffalo: Albright-Knox Art Gallery, 1980
- ❖ Sonia Delaunay: dissenys t xtils holandesos [catálogo de exposición]. Barcelona: Fundació La Caixa, 1995.
- ❖ Sonia Delaunay: peintures, gouaches, lithographies, tapisseries [catálogo de exposición]. Bruxelles: Espace 2000, 1973.
- ❖ TIMMER, Petra, *Metz & Co, de creative jaren*, Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- ❖ TZARA, Tristan *Juste présent*, Milan 1961.
- ❖ TZARA, Tristan *Le Coeur à gaz* (costumes by Sonia Delaunay), Paris 1977.
- ❖ TZARA, T. *News of the Seven Arts in Europe: A New Comic Opera by Stravinsky and the Latest Fermentations of Dada*. Vanity Fair, noviembre, 1922.
- ❖ VASSILIEV, Alexandre. *La Beauté en exil, L'oeuvre des émigrés russes de la première vague. L'art et la Mode*, Mosc : Ed. Slovo, 1998.
- ❖ VITOU, Elisabeth., *Gabriel Gu vr kian, 1900-1970, une autre architecture moderne*, Paris,  d. Connivences, 1987.
- ❖ VREELAND, Diana. *Sonia Delaunay, Art in Fashion*, New York 1986
- ❖ VVAA. Robert i Sonia Delaunay (Catálogo de exposición), Barcelona: Museo Picasso, 2000-2001.
- ❖ WEELEN, Guy. «Los Delaunay en España y Portugal». En: *Goya. Revista de arte*, n 48, Madrid, 1962.



**Las imágenes aquí reproducidas han sido extraídas de:**

- DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Fashion and fabrics*. Londres: Thames & Hudson, 1991.
- DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay: Mode et tissus imprimés*. Paris: Jacques Damase, 1991.
- RUIZ DEL ÁRBOL. *Sonia Delaunay: arte, diseño, moda*. Madrid: Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, 2017.
- VVAA. *Robert i Sonia Delaunay* (Catálogo de exposición), Barcelona: Museo Picasso, 2000-2001.
- Wikimedia Commons. *Sonia Delaunay*. Disponible en:  
<<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?search=sonia+delaunay&title=Special:MediaSearch&go=Go&type=image>>



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 1

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a ha presentat els avenços en  
el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

**Molt satisfactòria**

**Satisfactòria**

**No satisfactòria**

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 2

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a ha presentat els avenços en  
el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

**Molt satisfactòria**

**Satisfactòria**

**No satisfactòria**

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202



## TREBALL FINAL DE GRAU

### SEGUIMENT DEL TFG - 3

#### DADES DE L'ESTUDIANT

Nom i cognoms:

Telèfon de contacte:

Correu electrònic:

L'alumne/a ha presentat els avenços en  
el desenvolupament del seu Treball Final de Grau. La valoració de la reunió és:

**Molt satisfactòria**

**Satisfactòria**

**No satisfactòria**

#### DADES DEL TUTOR/A

Nom i cognoms:

Departament / Bloc temàtic:

Vist-i-plau tutor/a

Vist-i-plau alumne/a

Barcelona, a

de/d'

de 202